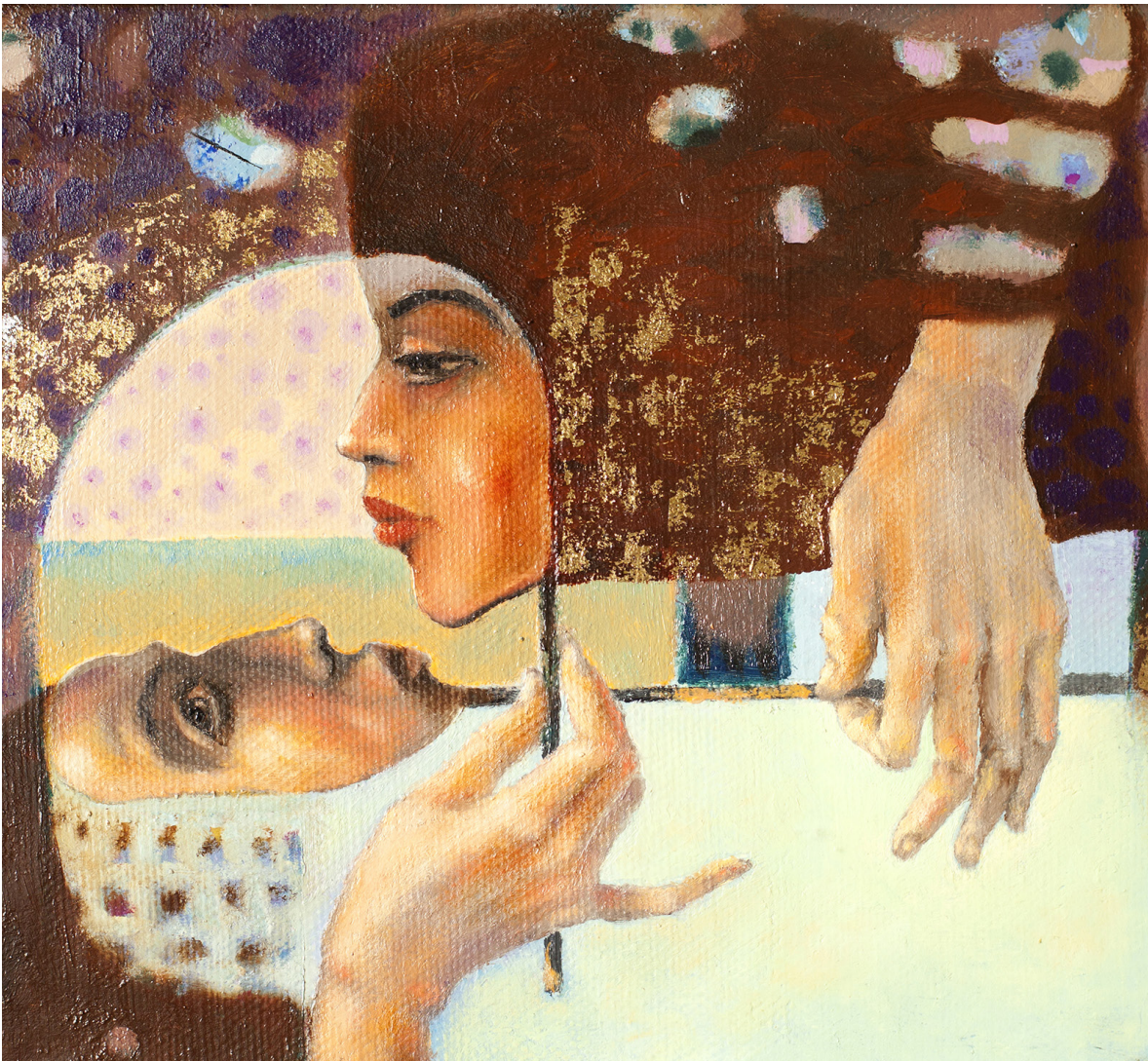




Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP
Cuerpo Académico y Maestría en Estética y Arte de la BUAP / Red de Investigaciones en Arte (RIA)
Grupo de Investigación sobre Estética, Cultura y Arte (GISECA) / Instituto de Filosofía de La Habana
Instituto Superior de Arte de Cuba

LA ESTÉTICA Y EL ARTE A DEBATE (I)



José Ramón Fabelo Corzo
María Guadalupe Canet Cruz

Coordinadores

MMXV



Colección
La Fuente
Publicaciones en Estética y Arte de la BUAP



**HUELLAS
DIGITALES**

LA ESTÉTICA Y EL ARTE A DEBATE (I)

LA ESTÉTICA Y EL ARTE A DEBATE (I)

José Ramón Fabelo Corzo
María Guadalupe Canet Cruz

Coordinadores

MMXV



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP
Cuerpo Académico y Maestría en Estética y Arte de la BUAP / Red de Investigaciones en Arte (RIA)
Grupo de Investigación sobre Estética, Cultura y Arte (GISECA) / Instituto de Filosofía de La Habana
Instituto Superior de Arte de Cuba



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz

Rector

René Valdiviezo Sandoval

Secretario General

Ygnacio Martínez Laguna

Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado

Flavio Guzmán Sánchez

Encargado de Despacho de la Vicerrectoría de Extensión y Difusión de la Cultura

Alejandro Palma Castro

Director de la Facultad de Filosofía y Letras

Fernando E. Morales Cruzado

Secretario Administrativo de la FFyL

José Carlos Blázquez Espinosa

Coordinador de publicaciones de la FFyL

Colección La Fuente

José Ramón Fabelo Corzo

Isabel Fraile Martín

Directores de la colección

Bertha Laura Alvarez Sánchez

Coordinadora editorial

Mariana Romero Bello

Asistente de coordinación editorial

Marco Antonio Menéndez Casillas

María Guadalupe Canet Cruz

Eréndira Aragón Sánchez

Mary Carmen Barranco Montoya

Edición y corrección

Josmar Amín Mendizábal Herrera

Webmaster

www.lafuente.buap.mx

www.coleccionlafuente.com

Liliya Kulianionak

Imagen de Portada (detalle)

José Ramón Fabelo Corzo

Bertha Laura Alvarez Sánchez

Josmar Amín Mendizábal Herrera

Cuidado de la edición

Formato PDF

12.3 MB

La estética y el arte a debate (I)

Primera edición, 2015

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 Sur 104, C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

ISBN: 978-607-487-970-4

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00 ext.: 5425

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

José Ramón Fabelo Corzo

María Guadalupe Canet Cruz

10

LA SEDUCCIÓN AMOROSA COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA

Abraham Vera

11

EL PÚBLICO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO. CONFIGURACIÓN Y CONTEXTO

Alejandra Olivio Román

Isabel Fraile Martin

21

UN CHIEN ANDALOU (UN PERRO ANDALUZ), 84 AÑOS Y 17 MINUTOS DESPUÉS: 1929-2013

Alejandra Pimienta Farias

29

ANÁLISIS TEÓRICO DE LA DANZA DE LOS PARACHICOS COMO UNA FORMA SIMBÓLICA Y UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Alejandra Rosas Armenta

37

LA TRAGEDIA DE SIMMEL Y EL MALESTAR DE FREUD: DOS CONCEPCIONES SOBRE EL HOMBRE EN EL MUNDO MODERNO

Alejandro Ruiz Zizumbo

46

RAZONES PARA UNA RE-CONSTRUCCIÓN EPISTEMOLÓGICA DESDE LA ESTÉTICA COMO SABER Y SUS DESPLAZAMIENTOS ACTUALES

Alicia Pino Rodríguez

Mayra Sánchez Medina

Norma Medero Hernández

José Ramón Fabelo Corzo

57

LA PREOCUPACIÓN POLÍTICA EN EL ARTE Y LA LITERATURA ACTUALES

Angélica Tornero

88

CONTRIBUCIONES ESTÉTICO-ECOLÓGICAS DE LA HERMENÉUTICA Y LA FENOMENOLOGÍA PARA UNA COMPRESIÓN DEL CONCEPTO DE NATURALEZA EN AMÉRICA LATINA

Angelina Paredes Castellanos

102

LA KOKA NO ES COCAÍNA. AVATARES ENTRE LO LEGÍTIMO Y LO LEGAL BOCETACIÓN INICIAL Y NOTAS A PIÉ DE PÁGINA

Carolina Martínez Uzeta

115

EL ASPECTO POLÍTICO DE LA OBRA DE ARTE LITERARIA: APROXIMACIÓN DESDE LA OBRA TARDÍA DE W. BENJAMIN <i>Chpír Etétzi Sánchez García</i>	125
SCHOPENHAUER, UNA ESTÉTICA DEL CUERPO COMO MEDIO DE APERTURA AL EN SÍ DEL MUNDO <i>Christian Guillermo Gómez Vargas</i>	135
ARTE Y CIUDAD CONTEMPORÁNEA: LA REFLEXIÓN POSMODERNA EN EL ESPACIO <i>Citlalli Sánchez Martínez</i>	146
HETEROTOPÍAS PIRATA. PRÁCTICAS ALTERNATIVAS A LA MIRADA TRANSPARENTE <i>Cynthia Ortega Salgado</i> <i>Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza</i>	154
EL ARTISTA ELECTRÓNICO, UNA TECNOFÁBULA CON MORALEJA <i>Daniel Enrique Monje Abril</i>	165
CLAVES PARA LEER LA CIUDAD DESDE EL ACCIDENTE VISUAL <i>Edward Jimeno Guerreo Chinome</i>	173
TEORÍA Y CRÍTICA PARA UNA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO <i>Elizabeth Valencia Chávez</i>	181
EL RAP COMO EXPRESIÓN POLÍTICA <i>Francisco Andrés Valdivieso Mendoza</i>	188
MÁS MADRE QUE MUJER <i>Gabriela Esparza Robles</i>	195
LAS SENSIBILIDADES SUBLEVADAS: RUPTURAS EPISTÉMICAS NO CAPITALISTAS EN LATINOAMÉRICA <i>Gilberto Valdés Gutiérrez</i>	202
LA VERSIÓN BARTREANA DEL LABERINTO COMO UN ESTUDIO SOBRE EL CARÁCTER NACIONAL MEXICANO <i>Jesús Janacua Benites</i>	212
MISTERIOS DE LA FE Y PELIGROS DEL ALMA. EL SOTOCORO DE SAN ILDEFONSO, PUEBLA, 1625-1627 <i>Jesús Márquez Carrillo</i>	221

EL CAMINO DEL MAL. REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DEMONÍACA EN LA PINTURA Y EL CINE <i>José Antonio Pérez Diestre</i> <i>Ma. Guadalupe Canet Cruz</i>	236
ARQUITECTURA RELIGIOSA EN LA SIERRA NORTE DE PUEBLA <i>José Antonio Pérez Diestre</i> <i>Ramón Patiño Espino</i> <i>María de Lourdes Fuentes Fuentes</i>	245
EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO Y LAS REDES DEL BIOPODER <i>José Axel García Ancira Astudillo</i>	252
¿ES POSIBLE UNA ESTETIZACIÓN DEL ENTORNO UNIVERSITARIO? UNA METODOLOGÍA PARA LA FORMACIÓN DE LA CULTURA ESTÉTICA EN EL PROFESIONAL DE LAS CIENCIAS PEDAGÓGICAS <i>José Manuel Ubals Álvarez</i> <i>Idalmis López Sánchez</i>	261
COLONIALIDAD DEL CREAR: APORTACIONES DE AUGUSTO BOAL PARA UNA ESTÉTICA DESCOLONIZADORA <i>José Ramón Fabelo Corzo</i> <i>Ana Lucero López Troncoso</i>	293
CRÍTICA Y RESISTENCIA COMO ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA EN EL PENSAMIENTO DE MICHEL FOUCAULT <i>Juan Carlos Sánchez Antonio</i>	306
EL MUSEO: UN ESPACIO EN CONSTRUCCIÓN, UN ESPACIO DE DIÁLOGO <i>Leonor Valdivia Dzgoeva</i> <i>Isabel Fraile Martín</i>	313
HACIA EL CINE VISUAL: LA TRANSFORMACIÓN DE LOS CONTENIDOS CINEMATOGRAFÍCOS FRENTE A LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS <i>Luis Javier Rodríguez López</i>	324
CUERPO Y MUTILACIÓN: EL PERFORMANCE COMO MAYOR REPRESENTANTE DEL CUERPO MUTILADO CONTEMPORÁNEO <i>Luz del Carmen Magaña Villaseñor</i>	335
REVISIONES DE LA CRÍTICA DEL ARTE Y SUS APORTES TEÓRICOS <i>Lydia Elizalde</i>	341

HOY DESDE HOY <i>Madelayme Zorrilla Contino</i>	351
LA EXPERIENCIA ESTÉTICA LEJOS DE LA INSTITUCIÓN DEL ARTE Y LA IDEA DEL 'ESTAR JUNTOS' <i>Marcela Quiroga Garza</i>	361
APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA MÚLTIPLE <i>Marco Antonio Rangel González</i>	368
EL BARRIO ITINERANTE: LA ESTÉTICA COMO CARTOGRAFÍA DEL ESPACIO PÚBLICO <i>María Andrea Gómez-Gómez</i>	375
LA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO EN LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL FILME: FECHA DE CADUCIDAD <i>María Centeocihuatl Virto Martínez</i> <i>Manuel Reynoso de la Paz</i> <i>Francisco Rubén Sandoval Vázquez</i>	401
EL CUERPO EN LA DANZA: SER CUERPO-SER ARTE <i>María José Sánchez Varela Barajas</i>	409
POLÍTICAS SIMBÓLICAS Y RECUPERACIÓN PATRIMONIAL. LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD DE PUEBLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX <i>Mathieu Branger</i> <i>Jesús Márquez Carrillo</i>	420
ESTÉTICA Y ARTE VS. VIOLENCIA <i>Maura Reyes Rielo</i> <i>Katerine Regueira Batista</i> <i>Iraelia Velázquez Hechavarría</i>	439
ENTRE INFIDELIDADES, SUSPIROS Y LÁGRIMAS. UNA APROXIMACIÓN ESTÉTICA AL BOLERO <i>Norma Gálvez Periu</i>	450
LA GENERACIÓN DE LA CASA DEL LAGO O EL DILEMA DE LO REAL <i>Omar Arriaga Garcés</i>	469
ARTE CALLEJERO Y GRAFFITI, UNA APROXIMACIÓN ESTÉTICA AL ARTE POST-MUSEO <i>Omar Iván Mendoza Amaro</i>	478

PRIMERA INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA NÁHUATL <i>Osiris Sinuhe González Romero</i>	484
PENSAMIENTO ESTÉTICO E IDENTIDAD CULTURAL <i>Pedro T. Pérez Rivero</i>	495
NOTAS PARA LA CORRECTA CARACTERIZACIÓN DE ARTE Y ESTÉTICA COMO VEHÍCULO PRIMORDIAL DE LA EVOLUCIÓN CULTURAL <i>Ramón Patiño Espino</i>	505
EL RITMO DEL CLOWN, UNA MIRADA A LA VANGUARDIA ARTÍSTICA <i>Raxá Caculhá De Castilla Rosales</i>	516
LA CONFIGURACIÓN DE LOS ESPACIOS INDEPENDIENTES DE ARTE EN MÉXICO, 1950-2010 <i>Roberto Eliud Nava González</i> <i>Jesús Márquez Carrillo</i>	523
CARACTERÍSTICAS Y USOS DE UNA LICUADORA (REVISTA CULTURAL DE ECUADOR) <i>Sandra González Donoso</i>	537
CONSIDERACIONES REFLEXIVAS EN TORNO A LO ESTÉTICO EN EL ACTO HUMANO: SIGNIFICACIÓN EN EL DESEMPEÑO PROFESIONAL DEL DOCENTE EN FORMACIÓN <i>Santiago Sancho Sánchez</i> <i>Francisco Vázquez Guzmán</i>	545
ACERCA DE LOS PARADIGMAS ESTÉTICOS VIGENTES EN LA MUSICALIZACIÓN DE DRAMATIZADOS RADIALES EN CUBA HOY <i>Silvio Hernández Labory</i>	564
DE LO PROHIBIDO A LO ARTÍSTICO. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO PÚBLICO <i>Xóchitl Martínez Nava</i> <i>José Benjamín Soriano Valdez</i>	580
OMAR GÁMEZ <i>Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez</i>	592
ARTE CONTEMPORÁNEO Y ANTROPOLOGÍA: LA BÚSQUEDA DE LO EXTRAORDINARIO EN LA VIDA COTIDIANA <i>Zaira Espíritu</i>	603

PRESENTACIÓN

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

*María Guadalupe Canet Cruz*²

El presente libro *La estética y el arte a debate (I)* compila los resultados fundamentales del trabajo del VIII Coloquio Internacional de Estética y Arte, celebrado en *La Habana* entre el 9 y el 11 de diciembre de 2013. El coloquio, convocado y auspiciado por diversas instituciones cubanas y mexicanas, fue expresión de los fructíferos vínculos de colaboración entre la Maestría y el Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y el Grupo de Investigación sobre Estética, Cultura y Arte (GISECA) del Instituto de Filosofía de La Habana, ambos como parte de la Red de Investigaciones en Arte (RIA).

Con un nivel de convocatoria sin precedentes, el coloquio reunió en las instalaciones del Hotel Neptuno-Tritón de la ciudad de La Habana, a más de un centenar de ponentes especializados en el arte y la estética —provenientes de Colombia, Ecuador, Francia, España, Cuba y México—, cuya valiosa participación determinó el alto nivel académico y la gran variedad de perspectivas teóricas y culturales del evento.

Las temáticas centrales giraron en torno a las nuevas prácticas artísticas, los desafíos que enfrentan la estética y la historia del arte, los debates actuales sobre la cultura, y muchas otras propuestas encaminadas a promover la reflexión y discusión de los aspectos académicos, artísticos y culturales más relevantes para esta área del conocimiento, además de estimular un intercambio de enfoques e ideas.

La colección *La Fuente*, órgano fundamental para las publicaciones en estética y arte de la BUAP, pone a disposición del lector, tanto en su sitio web (<http://www.lafuente.buap.mx>) como a través del CD correspondiente, el contenido a texto completo de 53 de los trabajos presentados en el coloquio.

¹ Doctor Investigador del Instituto de Filosofía de la Habana, Profesor-Investigador y Coordinador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

²Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

LA SEDUCCIÓN AMOROSA COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA.

*Abraham Vera*¹

"Captamos muy sensiblemente el más mínimo cambio de entonación, la más ligera interrupción de voces de cualquier cosa que tenga importancia para nosotros en el discurso práctico y cotidiano de otra persona. Todos esos atisbos verbales, miradas, reservas, salidas imprevistas, insinuaciones acometidas no se nos escapan, no son ajenas a nuestros labios. Tanto más sorprendente, entonces, es que hasta ahora todo esto no haya encontrado ningún conocimiento teórico preciso, ni la atención que merece!"

M. M. Bajtín

Introducción

Este trabajo plantea la posibilidad de hacer consideraciones estéticas para analizar *las estrategias y los rituales de seducción amorosa*, es decir, se parte del supuesto de que los sujetos, como productores e intérpretes de sentido, hacen valoraciones estéticas de los intercambios comunicativos de seducción, sin las cuales dichos intercambios serían fallidos. Paralelo a ello se trata de identificar los materiales y códigos puestos en marcha por la seducción a la vez que se hace énfasis en la relación del mundo íntimo del ser humano y el mundo social, los cuales se encuentran estrechamente vinculados en la seducción amorosa.

La seducción y sus códigos.

¿Cómo abordar tenazmente aquel encuentro intempestivo que aparta de nosotros la rutina, aquello que viene de afuera proyectado por un cuerpo y se aleja al tiempo que deja en nosotros una leve quemadura, una incertidumbre, un placer que nos causa una parálisis

¹ Maestría en Comunicación y Política, UAM-X. Correo: abraham_v20@hotmail.com

momentánea la cual se desvanece progresivamente hasta desaparecer entre la bruma de la siempre indeterminada palabra de la seducción?

La palabra *seducción* hoy en día es utilizada con múltiples significados y es aplicada en la vida cotidiana para calificar un sinnúmero de objetos, situaciones y personas. A cualquier individuo que atraiga, llame la atención o intente persuadir de algo a alguien se le atribuye el adjetivo de seductor. Por otro lado, esta palabra es usada también como un verbo, un hacer que se refiere al acto que proyecta un sujeto con la finalidad de persuadir o inducir el accionar de sus interlocutores con diferentes finalidades y propósitos. De igual modo, es común que a la seducción se le equipare con la manipulación, adquiriendo así, en algunos contextos, un sentido peyorativo, pues el seductor es visto como un corruptor que por medio de ardidés y engaños se apodera de la voluntad de sus semejantes.

Si nos alejamos un poco del sentido común y nos apegamos a la semántica de su raíz etimológica (del latín *seductio*), la seducción apunta hacia *la acción de apartar, arrebatar o quitar en secreto*, emparentándose así con el acto de *separar, distinguir, atraer hacia uno o desviar*, en donde el secreto, el reto y el misterio no están fuera de su campo semántico. En la seducción entonces, no todo es evidente, se juega con lo no visible, con la posibilidad de mostrar lo oculto, a la vez que retoza con opacidades que conducen a la incógnita y al deseo.

Partiendo de los diferentes significados y connotaciones que adquiere la seducción, ya sea en su conceptualización teórica como en sus usos cotidianos, podemos encontrar en ella dos principales e importantes procesos de valoración y acción que se encuentran y se superponen: por un lado la seducción está dotada de un valor personal y subjetivo, el que los individuos constituyen en su intimidad al significar una experiencia que califican como seductora. Y Por otro lado, la seducción como *hacer y valorar*, está dotada también de aspectos y actividades cuya construcción tiene que ver con procesos culturales, con el adiestramiento y manejo de códigos y lenguajes, los cuales se conforman y reinventan a lo largo del tiempo y en diversos contextos espacio-temporales.

Lo anterior toma singular importancia pues al estar entre estos dos polos, podemos encontrar que la seducción se dirige libremente hacia los sentimientos y las sensibilidades, que navega en el espacio de la vivencia y la creación, a la vez que es contenida por códigos, reglas, gramáticas y normas sociales. En este sentido, la seducción nunca es autónoma del

deseo, el placer, el goce y el cuerpo, como tampoco lo es de la palabra, el contenido, lo estable y lo socialmente construido. La seducción es expresión y contenido, interior y exterior, juego y regla, fascinación y contención. La expresión en ella es sensible - percibida, sentida, presentida- mientras que el contenido es inteligible -comprendido, significado-. La expresión es el lugar de tensiones intencionales, de los afectos y de la vivencia, el contenido es el lugar de los sistemas de valores y de las posiciones socialmente construidas.

No obstante a ello, el límite entre la *expresión* y el *contenido* no está construido de antemano, no es la frontera que traza la conciencia del seducido o el seductor, sino que es simplemente aquel que un sujeto experimenta simultáneamente cada vez que se enfrenta con un acto de seducción.

Ese *estar en medio* característico de la seducción, nos obliga a buscar sus especificidades en los dos polos, es decir, preguntarse por ella como experiencia e intentar, al mismo tiempo, reconocer sus códigos y sus lenguajes.

Dentro de esta búsqueda, Jean Baudrillard, encuentra que la seducción: “no pertenece a la naturaleza, es artificio, es ritual, [...] por ello todos sus grandes sistemas de producción y de interpretación no han cedido de excluirla del campo conceptual”.² La seducción para este autor, escapa a una esfera meramente intelectual o conceptual, ya que encuentra que muchos de sus efectos y sentidos se desbordan hacia el mundo de las apariencias, hacia los sentimientos y sensaciones, los cuales son vehiculizados por comportamientos ritualizados que se manifiestan en los ademanes, las expresiones, los tonos de voz y los movimientos somáticos.

De acuerdo a ello, los códigos de la seducción podrían encontrarse en el campo de la semiosis corporal ya que en su mayoría, aquello que genera sentido en los procesos de seducción, dice el autor, son índices corporales, un juego de apariencias a partir de las cuales se develan marcas y estructuras, procesos de socialización y de consumo.

Al respecto, Baudrillard insiste en que: “la ley de la seducción es, ante todo, la de un intercambio ritual ininterrumpido, la de un envite donde la suerte nunca está echada”.³ Esa suerte de la que habla el autor, entra en disputa cuando seductor y seducido, por medio de

² Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 10.

³ *Ibidem*, p.28.

prácticas corporales que se deben a códigos y comportamientos normativizados, responden a la ilusión que genera el seducir y ser seducido, a la vez que sus cuerpos son poseídos por la misma seducción. Lo anterior nos hace pasar del código a la experiencia ya que el ritual de seducción se vuelve sobre sí mismo cuando el seductor se ve a sí mismo seducido por los efectos de la seducción, dando paso a una captación poética del ritual, en donde el placer y la fascinación que produce dicho intercambio es característico del mismo⁴.

De acuerdo a lo anterior podemos encontrar que en la seducción se encuentran experiencias que rompen con los esquemas del código al entrar en el placer y el deseo, todo ello sin dejar de operar bajo comportamientos normativizados. Es decir, se manifiesta por medio de la expresión y el contenido, como identificamos anteriormente.

En este mismo sentido, Guillermina Casasco, al establecer una analogía entre el mito de las sirenas y los actos de seducción amorosa, menciona que:

Las palabras que en el camino de la búsqueda de la seducción van tratando de explicarla connotan su presencia en la dimensión poética del lenguaje. [...] De hecho, la seducción *no es vinculada con lo que cantan* las sirenas, sino *con el canto* de las sirenas –sentido musical diría Barthes–.⁵

Al estudiar la seducción, Casasco propone dejar de poner atención en *lo que cantan* las sirenas para centrar el interés *en el canto mismo*, lo cual significa recuperar la importancia de la dimensión poética del lenguaje, aquella dimensión que compromete un acto valorativo en donde las expresiones que la ponen en marcha son asimiladas y discernidas por la sensibilidad. En la seducción pues, al menos para esta autora, siempre se parte de la aprehensión sensible de las cualidades comunicativas.

Lo anterior significaría que podemos encontrar que en las estrategias y en los intercambios comunicativos de seducción no solo se ponen en circulación mensajes verbales sino un conjunto muy complejo de mensajes formados con otras sustancias y

⁴ Paralelo a este planteamiento podemos encontrar las reflexiones de Hermana Parret, ya que ella encuentra que precisamente éste proceso es el que caracteriza a la seducción, pues señala que “Con ‘lógica de la seducción’ quiero decir que la seducción se impone al seductor y al seducido, que es independiente y opuesta a su voluntad intencional y subjetiva”. (Hermana Parret, *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, p. 116.)

⁵ Guillermina Casasco, “El canto de las sirenas y las voces del recuerdo”, *Tópicos del seminario*, p. 37. (Las itálicas en: “*no es vinculada con lo que cantan*” y “*con el canto*” son propias.)

organizados según otros códigos, ya que se elabora un material específico para el sentido proyectado por el lenguaje a la vez que se acompaña de imágenes y sensaciones que afectan la *multicanalidad perceptiva* de los individuos, es decir, se ponen en marcha distintos procesos de significación, algunos de los cuales parten de experiencias propiamente estéticas. Dentro de estas últimas experiencias entra en juego lo proxémico (es decir, la disposición de los actores en el espacio), lo gestual, lo cinético, lo sensorio en todas sus variedades (visual, táctil, olfativa, gustativa, etc.) y en todas sus posibles combinaciones, así como el movimiento y sus ritmos.

Se podría decir apresuradamente que esta forma de conducta, la seducción y su esfera poética, así como su valoración e interpretación, sería aprendida y asimilada de acuerdo a los códigos culturales que los sujetos manejan y construyen en su devenir. En este proceso, intimidad y sociabilidad se funden para buscar e interpretar adecuadamente los significantes y los códigos de la seducción, así como las experiencias que comprometen.

De acuerdo a la naturaleza del ámbito de la significación en la comunicación corporal, se puede encontrar que la seducción parte de las connotaciones, de los mensajes entre líneas más que de los enunciados que se aprecian conceptualmente, todo ello porque la seducción no apela a que un razonamiento se comprenda, sino que se sienta. Si bien podemos entender e identificar los códigos de la seducción, es importante tomar en cuenta también que no todo inicia ni termina ahí. Hace falta poner atención a la vivencia misma de la seducción.

En este mismo tenor, Alex Grijelmo menciona que: “La seducción parte de un intelecto, sí, pero no se dirige a la zona racional de quien recibe el enunciado, sino a sus sensaciones”.⁶ Grijelmo, al igual que Casasco, coincide pues en que los significantes de la seducción no son principalmente las palabras, sino aquello que va más allá, algo más escurridizo, aquello que puede encontrarse en el carácter poético y estético del cuerpo y el lenguaje, y que tiene una base y una finalidad corpo-sensorial.

Como resultado de lo que se ha mencionado hasta aquí, podemos encontrar que el argumento de la seducción no es lógico, sino que es en mayor medida estético, esto al poner en juego una serie de valoraciones de los ritmos, de los roces y acercamientos, de los olores, los movimientos, las formas y las texturas. En la seducción el cuerpo toma el control sobre

⁶ Alex Grijelmo, *La seducción de las palabras*, p. 32-33.

el intelecto al otorgar y discriminar información sobre los mensajes que le son enviados. Desde este punto de vista, la seducción es un efecto de significación operado por un sujeto en una situación determinada de acuerdo a una serie de códigos determinados. Un acto como acariciar, susurrar o mirar puede producir un efecto de seducción en un contexto y de repulsión en otro. Dicho de otro modo, para que un acto de seducción sea eficaz, deberá poner en marcha necesariamente procesos de generación de sentido que parten del cuerpo para ser reconocida, pues toda seducción intenta ser significada y reconocida como tal, ya que de otra manera, dichos intentos de seducción serían fallidos. En este reconocimiento, al menos en una de sus etapas, podemos identificar que la función estética en la seducción tiene un papel fundamental.

Estética y seducción.

¿Es posible pensar que en los actos de seducción hay una función estética? ¿Es verdad que la estética está presente en las relaciones sociales más comunes? ¿Qué papel juega la estética en ámbitos cotidianos como el hábitat, el vestir, el comer y la seducción?

Además de los señalamientos en los que nos hemos detenido para pensar en el carácter poético de los actos de seducción, es necesario identificar el punto de encuentro en donde seducción y estética se encuentran, en donde los efectos pasan de ser meramente semióticos para convertirse en experiencias estéticas.

Para dar respuesta a las inquietudes apenas mencionadas es necesario recordar a Jean Mukarovsky cuando menciona que:

La función estética fuera del arte se impone *tanto a nuestra atención*, surgiendo en las manifestaciones más diversas de la vida, *resultando ser un componente indispensable* por ejemplo del hábitat, del vestir, de la relación social, etc., que es necesario reflexionar sobre su papel en la organización general del mundo.⁷

Con estas palabras este autor inicia su reflexión sobre el lugar que ocupa *la función estética* en la vida social de los sujetos. Dicha preocupación, la de pensar a la estética fuera del campo artístico, ha estado presente, quizá, en las discusiones filosóficas desde el mismo nacimiento de la estética como un campo del saber que, según su fundador, Alexander

⁷ Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, p. 122.

Baumgarten, habría de preocuparse por el perfeccionamiento del conocimiento sensible en cuanto tal.

Ahora bien, antes de aventurarnos en pensar en *la función estética en la seducción*, es necesario poner en claro qué es aquello que se entiende por función estética y constatar si en los actos de seducción se encuentra presente.

Para lograr dichos efectos es menester recordar que para el propio Mukarovsky la función estética puede estar presente en toda actividad humana, sin embargo se pueden encontrar situaciones, encuentros o actos en los que dicha función es fundamental para que la finalidad de un encuentro comunicativo sea efectivo.

Así, una de las características de la función estética, nos dice el autor, es que llama la atención sobre un elemento o un detalle de forma que resalte éste de entre los demás elementos que comprenden un objeto, un acto, o un encuentro entre dos sujetos. Dicho de otro modo, se puede pensar que dentro de un acto comunicativo de seducción la función estética entra en juego al llamar la atención de la sensibilidad de aquel que es interpelado por ella; hacia la mirada, el movimiento, lo sonoro y lo olfativo. Dicha función estética⁸, cuyo código no es lingüístico si no corpo-sensorial, dentro de un intento de seducción llamará la atención desde una base corporal y hacia la corporalidad misma de quien lo interpreta.

En resumen, los actos de seducción y su función estética se pondrán de manifiesto y llamarán primordialmente la atención a partir de los gestos, en la comunicación corporal, la proxémica, la cinética, por cuestiones olfativas, visuales y sensoriales. Al no ser, como hemos visto, el código lingüístico aquel en el que encuentra su principal fundamento, la seducción se dirige y es reconocida por códigos extra-lingüísticos, en donde, como Casasco propone, el canto y su función estética toma más relevancia que la canción misma. En otros términos, en la seducción amorosa entra en juego la función estética al no ser de mayor importancia fijar la atención y la energía en lo que se dice y se hace, sino en el *cómo* se dice y *cómo* se hace, es decir, en la expresión misma. La función estética está presente al no sólo

⁸ Es necesario recordar que dentro del Circulo de Praga, y gracias a Jakobson, la separación de las funciones tanto del lenguaje como de la actividad humana es una propuesta que tiene finalidades meramente analíticas, pues se reconoce que las funciones comunicativas, poéticas, estéticas etc., están presentes en la mayoría de los actos comunicativos y que dicha separación se hace con la finalidad de analizar separadamente cada función. En nuestro caso estamos interesados en la función estética de los encuentros comunicativos en los que se encuentre un intento de seducción.

reconocer un gesto o movimiento en el espacio, sino al experimentar, al aprehender sensiblemente las cualidades de ese gesto y ese movimiento.

Otro punto de vista al respecto, lo aporta Herman Parret –quien en sus distintos trabajos ha intentado abrir la semiótica hacia la estética– cuando señala que la mayoría de los sentimientos nacen de lo concreto de las experiencias y de las sensaciones, esto, sin importar que estas sean moldeadas por la imaginación y el entendimiento. En la vida cotidiana nos encontramos con infinidad de experiencias que afectan nuestra corporalidad viviente, a partir de las cuales se generan múltiples y complejos procesos químicos, semióticos y estéticos. Partiendo de este autor y de sus postulados, se puede tender un puente para ligar la seducción amorosa con la estética, pues para él “con la seducción uno se encuentra, en efecto, en dominio del *buen gusto* puro, de la sensibilidad común a todos”⁹ lo cual es en sí una experiencia estética pues esta consiste en poner en marcha la corporalidad del espectador, teniendo al cuerpo como coordinador de todos los sentidos.

En suma, los efectos semióticos en la seducción se tornan estéticos cuando se pasa del *reconocimiento* a la *valoración*, cuando un acto pasa de ser reconocido e interpretado para dar lugar a una aprehensión sensible de las cualidades expresivas.

Estableciendo la relación de la estética con la seducción amorosa estamos en condiciones de plantear la posibilidad de pensar a sujetos que en modalidad de seducción se ven obligados a presentarse en la vida cotidiana *narrándose a sí mismos*, haciendo uso de múltiples elaboraciones discursivas, las cuales estarían encaminadas a causar los efectos de significación deseados para argumentar las intenciones y las identidades que se pretenden, en donde muy probablemente esté presente una función estética. Dicha discursividad puede ser llevada a cabo en distintos soportes y estar dirigida a todos los canales de percepción.

No se puede dejar de mencionar que todo aquello que sirve de significante a la seducción, es decir, todos aquellos índices corporales que apunten a que se intenta un acercamiento, todos esos roles, tonos de voz, todo lo que se enseña y se esconde, lo que se transparenta y lo que reluce, al menos para nosotros, es índice, además de la seducción, de algo que está detrás de esos acercamientos y alejamientos. Eso que está detrás podrían ser indicios de las maneras en que se concibe y se da sentido al mundo, lo cual asoman en el vestir, en el hablar o susurrar, en el tocar fuertemente o apenas rosar a alguien...

⁹ Herman Parret, *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, p. 119.

Aun siendo tan obtuso¹⁰, el sentido de la seducción, en ese género discursivo tan cotidiano como extravagante, se esconden y revelan disputas y sujeciones, libertades y encadenamientos que bien nos podrían hablar de esos otros discursos culturales que están de tras, que hablan sin voz y que en el cuerpo encuentran su mejor expresión.

Para finalizar, es necesario mencionar que la dimensión estética fuera del arte no sólo está presente en los rituales de seducción amorosa, sino que ésta, se extiende sobre todos los ámbitos de la existencia humana. Es necesario hacer énfasis en que los diferentes fenómenos llamados estéticos, tiñen de distintos colores y significados a las múltiples relaciones que los sujetos sostienen y tejen a diario con el entorno, con los objetos o con sus semejantes. Poner la atención en ello, al menos desde nuestra perspectiva, podría significar una mayor comprensión de los procesos de relación y comunicación humana, un trabajo pendiente que un está por develar sus alcances y potencialidades heurísticas.

Bibliografía

- Bajtín, M, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1995.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Paidós, Barcelona 1886.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, México, 2002
- Casasco Guillermina, “El canto de las sirenas y las voces del recuerdo” en Revista *Tópicos del seminario*, BUAP, Julio-diciembre 2005, Núm. 14.
- Dorra, Raúl, *Fundamentos sensibles de la discursividad*. BUAP, Puebla, 1997.
- Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires, 1981.
- Grijelmo, Alex, *La seducción de las palabras*, Taurus, México, 2000.
- Mandoki, Katya, *Prosaica I. Estética cotidiana y juegos de la cultura*, Siglo XXI, México, 2006.

¹⁰ Aquí se encuentra que el sentido de la seducción tiene gran similitud con lo que Roland Barthes identifica como el sentido obtuso. Podemos recordar que para Barthes el sentido obtuso se trata de una “captación poética. Su lectura es azarosa, no conceptualizable ya que dicho sentido se da por añadido”. Tiene que ver con lo sensual y con la materialidad del lenguaje. Conlleva cierta emoción y para este autor se trata de una emoción-valor, de una valoración. El sentido obtuso se puede identificar pues con la seducción y el erotismo, ya que es una promesa sin garantía, es decir, está en el límite, en la inversión o en el malestar. Harían falta muchas páginas para reflexionar sobre el carácter obtuso de la seducción, por lo que por ahora solo podemos señalar su relación. (Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. p. 49-67).

Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Parret, Herman, “Vino y voz: hacia una inter-estésica de las cualidades sensoriales” en *Revista Tópicos del seminario*, BUAP, Enero-Junio 2003, Núm. 9.

Parret, Herman, *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Edical, Buenos Aires, 1986.

EL PÚBLICO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO. CONFIGURACIÓN Y CONTEXTO

Alejandra Olivio Román¹

Isabel Fraile Martín²

Las discusiones entabladas con respecto al público del arte han sido numerosas y variadas, debido a las complicaciones que surgen al determinar quiénes pertenecen a este grupo, quiénes no y cuál es su comportamiento. La ambigüedad en el uso de los términos supone otra complicación al no distinguir entre audiencias, públicos, receptores, usuarios, espectadores, destinatarios, consumidores, etc. Es así que parece oportuno iniciar planteando a qué nos referimos cuando hablamos de espectador y público de arte, estableciendo una distinción entre estos dos términos como punto de partida de nuestra discusión.

Ser público de arte presupone la voluntad consciente de vincularse, relacionarse y participar en torno al objeto artístico, donde se entiende al público no solo como un conjunto de personas, sino como miembros que saben cómo desempeñar su papel de público dentro del sistema del arte. Por lo anterior podría resultar conveniente la noción, dada por George Dickie, de que el público debe estar consciente de que está en presencia de un objeto de arte y al mismo tiempo tener la capacidad y sensibilidad que le permita comprender el tipo de arte que se le está presentando.

El espectador, en cambio, abarca un campo de acción mucho más amplio que el asignado al público, lo que sitúa a éste como parte del primero, ya que a pesar de que ambos desarrollan una actividad contemplativa, el nivel de acercamiento e interpretación es diferente. Podemos distinguir, siguiendo a Aurora León, distintos tipos de espectadores de arte de acuerdo al nivel intelectual y socio-cultural al que pertenecen. De esta manera se debe hablar de público especializado o de nivel alto (investigadores, artistas, profesionales del arte, etc.), público culto o medio (estudiantes universitarios, profesionales de rango superior, clases elevadas sin estudios, etc.) y gran público bajo (trabajadores, escolares, profesionales de título medio, etc.), siendo únicamente el primer y segundo grupo

¹ Maestría en Estética y Arte, BUAP.

² Doctora, Profesora-Investigadora Asociada y Secretaria Académica de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

(especializado y culto) los que podrían pertenecer a la categoría de público de arte. Esto se vislumbra desde el trabajo de Boudieu y Darbel, el cual establece las relaciones entre el nivel de estudios, el nivel económico y el consumo cultural y se comprueba que estadísticamente el sector que ocupa el gran público es el que menos acercamiento al arte manifiesta.

Antes de continuar conviene aclarar que esta afirmación no encaja del todo en nuestro contexto actual, al menos en la noción de que el gran público continua alejado del arte, ya que ha sido notorio el aumento de los visitantes a museos y galerías en las últimas décadas. Este crecimiento constante en la afluencia de espectadores en los espacios destinados al arte puede obedecer al fenómeno social llamado *espectáculo*. Ya Debord planteaba que la sociedad actual es una acumulación de *espectáculos* y: “[...] todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado a una representación [...]”³, es decir, lo que vemos ya no es la realidad sino una imagen de ella, una simulación donde este gran público se transforma en una masa enajenada que se inserta en un: “[...] movimiento de banalización, bajo las multicolores diversiones del espectáculo [...]”⁴. La alienación que se produce en este espectador lo aleja de la realidad y lo envuelve y satura de imágenes, dando como resultado que mientras: “[...] más él contempla, menos vive; más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo.”⁵ Queda entonces sometido al “espectáculo”, del que es víctima toda la sociedad moderna, donde lo que se busca es consumir imágenes sin llegar a un nivel crítico-interpretativo de las mismas. En este sentido las masas son espectadores, pero “espectadores alienados” que ya no se pertenecen a sí mismos.

El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. [...] [E]s lo contrario de actuar [...] [I]a espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar.⁶

Por tanto, las masas o gran público, al formar parte de la “sociedad espectacular”

³Guy Debord, *Sociedad del espectáculo*, p. 8.

⁴Guy Debord, *ob. cit.*, p. 33.

⁵Guy Debord, *ob. cit.*, p. 18.

⁶Jaques Ranciere, *El espectador emancipado*, p. 10.

están envuelto en la apariencia de una percepción que sólo puede ser ilusoria y que se encuentra despegada del objeto artístico real, donde el espectador ha perdido toda posibilidad de acción. En otras palabras, el espectador percibe el objeto artístico pero su nivel de interpretación es muy bajo, debido a que ve al objeto como objeto de moda, como objeto de prestigio, como objeto de consumo y de validación social.

Entonces, podemos concluir hasta aquí que ser público de arte implica ser espectador por la acción contemplativa que se desempeña, pero ser espectador no necesariamente implica ser público de arte, ya que este último implica un nivel de involucramiento más elevado y consciente con la obra de arte.

Público de arte aurático y público de arte post-aurático

Una vez establecido lo que implica ser público de arte, pasaremos a distinguir dos tipos de público de acuerdo al tipo de recepción que se tiene de la obra. Por un lado tenemos al que podríamos llamar *público aurático*, que favorece el arte singular, auténtico e irreplicable del que nos habla Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Este arte es el surgido previo a la “reproducción técnica de la obra de arte” y ciertas obras posterior a ésta, de disciplinas artísticas como la pintura y la escultura, cuya denominador común es la originalidad y *unicidad*.

El *público aurático* de hoy ha asumido una manera de percibir el arte, que se encuentra anclado en el pasado; este público es el que valora las grandes obras y maestros de antes y al mismo tiempo rechaza la producción artística actual, por no encajar en su idea de lo que es arte. “[...] [E]ste público no reconoce como suyo el arte de su época, actitud de la que deriva el rechazo o cuando no una cierta acusación de ininteligibilidad, opacidad discursiva y dispersión.”⁷ Por tanto podríamos decir que el *público aurático* es el que se desconcierta, se ofende y se aleja del arte contemporáneo por resultarle más fácil asimilar el tipo de arte al que ya está acostumbrado. Contrario al anterior, siguiendo en la línea de Benjamin, el *público post-aurático* no es aquel que rechaza las manifestaciones artísticas del pasado, sino el que se abre a la obra de arte actual, apelando a una nueva forma de percepción del entorno como producto del encuentro con la obra, ya que ésta: “[a]

⁷ Anna María Guasch, “Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global”. *Revista Calle 14*, p. 17.

multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.”⁸ Es así como con la “reproducción técnica de la obra de arte” surge una nueva sensibilidad y modos de recepción del arte que se vinculan a la masividad y posibilidad de exhibición de la obra; contrario a los valores rituales o de culto que exalta la obra *aurática* y que la lleva a permanecer más oculta. Como lo plantea Benjamin: “[a] medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos.”⁹ La obra de arte contemporáneo, la *obra post-aurática*, llega al encuentro de su público con más facilidad y frecuencia.

De este modo podemos notar las diferencias que se establecen entre los diferentes modelos de obra de arte planteados por este autor y los tipos de público que acceden a ellas. En este sentido podríamos concluir que de este tipo de *público post-aurático*, abierto a las manifestaciones artísticas de su tiempo, surge el público de arte contemporáneo, sobre el que procederemos a hablar.

El público de arte contemporáneo

Hasta aquí debemos dejar claro que a lo que llamamos público de arte contemporáneo lo visualizamos como un subgrupo dentro del ya definido público del arte, al que corresponden los espectadores de nivel medio y alto (especializado y culto). Como ya se mencionó, las masas o gran público, debido a que se encuentran inmersos en el sistema de consumo espectacular del arte, no logran un punto de encuentro crítico-interpretativo con la obra, por lo que no se encuentran dentro de la categoría de público sino de la de espectador.

Si partimos del hecho de que el público de arte contemporáneo se desprende del *público post-aurático*, podemos ver que es un público que se relaciona con la obra de arte actual bajo una nueva sensibilidad que está dada por los cambios en la producción artística, por la proliferación de propuestas y lo diverso de las mismas. Sin embargo, tampoco podemos olvidar el contexto social actual en el que el sistema del arte se desarrolla, caracterizado por el bombardeo constante de obras, artistas, exposiciones, bienales, ferias, etc. No nos debe sorprender entonces ver la influencia que tiene el “espectáculo”, su

⁸ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, p. 3.

⁹ Walter Benjamin, *ob. cit.*, p. 7.

masividad y popularización dentro del sistema del arte contemporáneo y la apreciación del mismo. El “consumo espectacular” deviene abiertamente en el sector cultural; el medio artístico y sus sistemas se han “espectacularizado” convirtiéndose en apariencia, donde: “[...] el espectador es un cliente un miembro del conjunto de los consumidores o de una comunidad ideológica en torno al arte: es quien aprecia la obra tal como le es presentada. Su relación con lo nuevo está regulada por la institución.”¹⁰ En este sentido, proponemos hablar del *público de moda* o del popularizado termino *trendy* que se refiere a las tendencias del momento, como estos grupos que por lo general pertenecen a niveles económicos medio-alto o alto y que son consumidores de arte contemporáneo llevados por la motivación de lo novedoso, de la moda, de lo popular y socialmente aceptado y validado. Es así como el arte y su sistema permean el *espectáculo* a partir de la posibilidad de convertirse en mercancía factible de ser consumida y portada, en beneficio de la validación social e intelectual del que la consume. Por lo tanto, el *público trendy* se podría equiparar a lo que Debord denomina *el hombre reificado*, devenido, cosa que: “[...] exhibe ostentosamente la prueba de su intimidad con la mercancía”¹¹. Es así que los espectadores alienados, guiados por la tendencia y la moda, son aquellos que acuden a exposiciones de arte, compran piezas en las ferias y transitan en el circuito bajo la apariencia de pseudointelectualidad que se le ha antepuesto al medio y del que ellos buscan ser partícipes, logrando la autovalidación y al mismo tiempo validando al *sistema del espectáculo*.

Este tipo de comportamiento es sostenido y propiciado por el mismo *sistema espectacular del arte contemporáneo*, el cual presenta a las obras como novedosas, sorprendentes y enigmáticas, aunque carezcan de contenido. Sumado a esto, el mercado del arte las valida “[...] como si solo tuviesen valores de uso, cuando lo que en realidad tienen y lo único que les importa es su valor de cambio [;] [...] [se] debe fingir que es un bien y no un simple objeto de cambio, abstracto y meramente cuantitativo.”¹² Es así como surgen nuevas bienales, ferias, galerías, museo y concursos, en un momento en el que el arte contemporáneo está de moda, se cotiza alto, es polémico y cada nueva obra o artista nos ofrece la esperanza del acceso a la tierra prometida del elitismo artístico y su consumo.

¹⁰ Jaques Aumont, *La estética hoy*, p. 238.

¹¹ Guy Debord, *ob. cit.*, p. 38.

¹² José Ramón Fabelo, “El concepto 'sociedad del espectáculo' de Guy Debord”, en Mayra Sánchez Medina (coordinadora) *Estética: enfoques actuales*, p. 6.

De la misma manera que el sistema del mercado del arte se llena con el fantasma de lo nuevo y la ilusión de fama, la necesidad del artista contemporáneo de sorprender, inventar y ser original también se deforma al insertarse en el *sistema espectacular del arte*. La producción artística destinada expresamente a las ferias y galerías se convierte en apariencia de arte y se vuelve *espectáculo*, listo para ser presentado y consumido como obra de arte. Este tipo de:

[...] objeto que era prestigioso en el espectáculo se torna vulgar al instante en que penetra en el ámbito de[l] [...] consumidor [...]. Revela demasiado tarde su pobreza esencial, que le viene naturalmente de la obra de su producción. Pero ya es otro objeto el que reviste la justificación del sistema y la exigencia de ser reconocido [;] [...] ¹³

Ya es otra obra de arte la que se encuentra en el aparador y en las notas de prensa, por ser polémica, llamativa o entrar al ranking de las obras más caras.

Este flujo acelerado y cambiante de valoración del arte solo evidencia cada vez más lo efímero, voluble y en ocasiones vacío que es el arte contemporáneo de la *sociedad del espectáculo*.

La comunicación entre la obra y el público

De acuerdo con la argumentación anterior podemos notar que el *espectáculo* permea todas las áreas del sistema del arte; está en la obra, la producción, el mercado y la crítica, no solamente en la percepción del espectador alienado. Es así como se da paso a un sistema de espectáculos que establece una comunicación unilateral en la que el público, como ente crítico y reflexivo, se anula y se convierte en espectador pasivo, al que se le niega la posibilidad de interpelar.

En contraposición al *público trendy* o *público espectacular de arte contemporáneo*, podemos distinguir también al público especializado y culto como aquellos interesados en las nuevas propuestas artísticas, conocedores y experto en materia de arte y vinculados de alguna u otra manera al sistema del arte. A este tipo de público, que se abre a la interpretación de la obra desde una perspectiva crítica, “[l]o que [...] [le] interesa en calidad de individuo que desea frecuentar una obra es saber si tiene poder de innovación, no

¹³Guy Debord, *ob. cit.*, p. 39.

en términos de mercado [...] sino en términos de experiencia. Y aquello de lo que el sujeto tiene experiencia es la originalidad.”¹⁴ Este público de arte contemporáneo especializado establece una comunicación bidireccional y dialógica, que implica y exige una respuesta por parte del que percibe. Se supera de esta manera la contemplación característica del espectador pasivo y se configura una interpretación y dialogo entre el público activo y la obra de arte.

Conclusiones

Hasta aquí se ha intentado mostrar la diferenciación entre espectadores y público, a partir de un análisis crítico reflexivo de los hábitos y el comportamiento del que percibe. Se vislumbró, partiendo de la distinción entre la obra *aurática* y la obra *post-aurática*, la posible relación que se establece entre el tipo de obra de arte y el tipo de público que la contempla. Por último se abordó la noción de público de arte contemporáneo y el contexto socio-económico en el que se desenvuelve, concluyendo que si bien es cierto que tanto el arte contemporáneo como su público se insertan en el sistema de la *sociedad del espectáculo*, al igual que todos los otros aspectos de la vida que se han *espectacularizado* y abrazan la cultura dominante de consumo, también es cierto que dentro de él existe ese otro polo que se niega a la contemplación pasiva y que apela al compromiso con el arte, basado en su interpretación y reflexión desde un punto de vista práctico-crítico. Con lo cual creemos conveniente establecer puentes de comunicación entre la práctica artística actual y la interpretación reflexiva de la obra, logrando una amalgama entre la práctica y la recepción, que las haga avanzar simultáneamente.

Bibliografía

Arias, L. “El papel del público en el museo de hoy”, Boletín de la ANABAD, 1990, Tomo 40, No. 2-3 pp. 179-188.

Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=969159>

Aumont, Jaques, *La estética hoy*, Ed. Cátedra, Madrid, 2001.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca,

¹⁴ Jaques Aumont, *ob. cit.*, p. 239.

- México, 2003.
- Bourdieu, Pierre y Darbel Alain, *El amor al arte, los museos europeos y su público*. Traducción de Jordi Terré, Ed. Paidós, Barcelona, 2003.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pretextos, Valencia, 1999.
- Dickie, George, *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Ed. Paidós, 2005.
- Fabelo, José Ramón, *El concepto 'sociedad del espectáculo' de Guy Debord*, en Mayra Sánchez Medina (coordinadora) *Estética: enfoques actuales*, Editorial Feliz Valera, La Habana, 2005. pp. 211-223.
- Guasch, Anna María, *Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global*. Revista Calle 14, No. 2 Diciembre, 2008. Pp. 11-20. Recuperado de: <http://200.69.103.48/comunidad/grupos/calle14/Volumen2/Vol2/Articulos/los%20museos%20y%20lo%20museal.pdf>
- León, Aurora, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Ed. Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1986.
- Piccini, M. *La sociedad de los espectadores: Notas sobre algunas teorías de la recepción*, Versión, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, No.3 Abril/1993, México, 1993.
- Rancière, Jaques, *El espectador emancipado*, Ed. Ellago, Madrid, 2010.

UN CHIEN ANDALOU (UN PERRO ANDALUZ), 84 AÑOS Y 17 MINUTOS DESPUÉS: 1929-2013

Alejandra Pimienta Farias¹

Es fácil reconocer si el hombre tiene gusto: la alfombra debe combinar con las cejas.

Salvador Dalí

El misterio es el elemento clave en toda obra de arte.

Luis Buñuel

París, 6 de junio de 1929, gran estreno de la obra maestra que surgió, en palabras de Buñuel, “de la confluencia de dos sueños”. *Un chien andalou (Un perro andaluz)*, es quizá una de las producciones artísticas más representativas de la corriente surrealista del siglo XX.

La idea nació, efectivamente, de dos sueños. Buñuel, platicó a Dalí que había soñado con una nube que cortaba la luna y un cuchillo que rebanaba un ojo, de igual manera, Dalí comentó que había soñado con una mano llena de hormigas. A raíz de esta conversación casual decidieron elaborar un filme a partir de dichas imágenes, estableciendo como única condición rechazar toda idea que pudiera dar lugar a una explicación racional, social, psicológica o cultural.

El guión se escribió en sólo seis días, la filmación duró quince días y el resultado fue el filme de 17 minutos que marcó un punto de ruptura en la historia del cine y el movimiento surrealista. Este filme combina técnicas tanto de la escuela alemana, como algunos de la escuela soviética –por ejemplo la indistinción entre clases, y el paso de una imagen a otra que no guarda relación directa con la anterior–² y, además, añade un toque característico que se volvería inigualable; ni siquiera presente de manera total en trabajos posteriores de Buñuel.

¹ Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. Correo: alekspepper@msn.com

² Ver Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, pp. 255-256: “ahora es preciso que el salto cualitativo no sea únicamente material, relativo al contenido, sino que se haga formal y pase de una imagen a otro tipo completamente distinto de imagen que no tendrá más que una *relación reflexiva indirecta* con la imagen de partida”.

La producción corrió a cargo del mismo Buñuel, pues era evidente que no conseguirían un patrocinio para semejante proyecto. La fotografía estuvo a cargo de Albert Duverger y la escenografía por cuenta de Schilzneck. Los mismos Buñuel y Dalí actuaron en su producción. La sonorización se añadió hasta 1960; un tango argentino y fragmentos de la ópera de Wagner *Tristán e Isolda*, interpretados por la Orquesta de la Ópera de Frankfurt, elegidos por el propio Buñuel.

Este trabajo pretende ser un análisis desde la filosofía de Gilles Deleuze y su lectura de la obra de Henry Bergson, por tanto, las tesis y conceptos aquí expuestos provienen directamente de la pluma de Bergson, o bien, de la interpretación que Deleuze elabora en sus *Estudios sobre cine* de 1983.

El título de esta obra, *Un chien andalou*, no guarda relación alguna con su contenido, no previene al espectador de lo que está a punto de experimentar. Según algunos rumores –nunca confirmados ni por Buñuel ni por Dalí– el título hace referencia a su antiguo amigo y compañero de residencia, el poeta andaluz Federico García Lorca.

Al minuto con once segundos comienza propiamente la narración, con la tradicional frase: *Il était une fois...* Así comienza una secuencia que dura 49 segundos (del 1:11 min al 2:00 min.), dentro de la cual se encuentra una de las escenas más representativas y recordadas del movimiento surrealista. Esta secuencia inicia con un hombre afilando una navaja de afeitar, en primer plano. Es importante resaltar que para Bergson, el primer plano ya no refiere exclusivamente a un rostro, ya “no hay primer plano del rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección”.³ La imagen afección es posibilidad, es decir, cualquier elemento que aparezca en primer plano remite a un afecto –sentimiento o acción– en tanto posibilidad. En la imagen afección hay una primacía de primeros planos que no se limitan al rostro, hay fragmentación, es decir, independencia de partes; existe una ruptura entre las conexiones de los elementos que se presentan como primer plano. La primera escena es un quizás, expresa un porvenir de las acciones y emociones expresadas, destino incierto. Inmediatamente después de que el hombre aparece afilando la navaja, se ve en plano general, al mismo hombre que sale al balcón, luego en primer plano se ve al hombre fumando y mirando hacia la luna, que aparece en primer plano.

³ Gilles Deleuze, *Ob. Cit.*, p. 132.

Hasta este momento el espectador no tiene pistas suficientes para adivinar lo que sucederá a continuación, la imagen-afección es impredecibilidad; se desenvuelve en un espacio que Bergson denomina “espacio cualquiera”. Este es un espacio vaciado, un espacio de posibilidad, pues las conexiones entre sus elementos han desaparecido. Es un espacio en donde todo puede suceder, en donde no hay secuencia lineal del tiempo.

En la siguiente escena se ve en primer plano el rostro de una mujer, enfatizando mediante un plano de detalle su ojo izquierdo, el cual es seccionado longitudinalmente por el hombre de la navaja.



Imagen 1. Rostro



Imagen 2. Detalle del rostro



Imagen 3. Ojo seccionado

Esta escena se ha convertido en un ícono del surrealismo precisamente porque está enfocada a la mera sensación, al tiempo que deja de lado toda racionalidad o afán por explicar dicha sensación, únicamente muestra. Si el arte debe emocionar, esta escena logra precisamente eso, provocar una reacción emotiva en el espectador; una sensación que no persigue fines de racionalidad y cuya explicación resultaría absurda. Es en este momento que dicha escena pasa de la imagen-afección a la imagen-pulsión. La imagen-pulsión es característica del naturalismo de Buñuel, el cual expresa ese devenir de la afección (ahora convertida en pulsión), no es una expresión o una sensación; es claro que la mujer no se inmuta en lo más mínimo ante la disección de su ojo. Esta imagen también puede considerarse imagen-sueño, pues existe una inmediata transición a una nueva imagen que no guarda relación con la anterior; “la imagen de la nube afilada cortando la luna se actualiza, pero pasando a la de la navaja que corta el ojo y conservando así el papel de imagen virtual con respecto a la siguiente”.⁴

⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p.83.

Siguiendo a Bergson, según las circunstancias, un rostro puede responder dos preguntas; ¿qué piensas?, o bien, ¿qué sientes? En esta escena del corte del ojo, el primer plano sólo puede responder a la segunda pregunta, debido a que carece de toda racionalidad.

La imagen del ojo rebanado es un ejemplo de la imagen-pulsión que el naturalismo de Buñuel exalta. Sólo hay sensación, pero es importante resaltar que ésta sensación proviene directamente del espectador, ya que en la escena no se muestra ni el terror, ni el dolor que generalmente se asocian a esta escena, ¿el motivo?, mostrar una reacción emotiva acompañando a esa escena sería, de cierta manera, darle un sentido coherente a la sensación, hecho que contradice los postulados surrealistas que se manejan en el filme. Además, la imagen-pulsión es el devenir propio de la imagen-afección, es decir, la imagen falta de emoción del ojo seccionado es el porvenir de la imagen-afección, inmediata anterior: del hombre afilando la navaja.

La imagen-pulsión se distingue de la imagen-afección porque “una pulsión no es un afecto, porque es una impresión, en el sentido más fuerte, y no una expresión; pero tampoco se confunde con los sentimientos o las emociones que regulan o desarreglan un comportamiento”⁵. La imagen-pulsión es devenir, es el resultado de la pulsión expresada en la imagen-afección.

Imágenes en la película. Color, iluminación, composición.

El filme está constituido por contrastes entre el blanco y el negro, sin embargo, lejos de ser neutro, hay una utilización anímica de las sombras. Al igual que en el montaje alemán, en *Un chien andalou*, existe un juego retórico a partir de la presentación del claroscuro y el contraste entre luz y sombra relacionado con los personajes y fondos.

El expresionismo alemán se caracteriza por el uso de claroscuros a lo largo de todo el montaje, dicha dialéctica intensiva entre luz y sombra refiere a la oposición entre lo orgánico y lo vital; es decir, entre aquello que es lo vivo y lo que no tiene vida, sin embargo se anima y cobra vida, lo que generalmente se asocia con la emoción del terror. “Hemos

⁵ Gilles Deleuze, *Ob. Cit.*, p. 179.

visto cómo opera el expresionismo con las tinieblas y la luz. El fondo negro opaco y el principio luminoso: las dos potencias se acoplan, se abrazan como luchadores”.⁶

El juego entre blanco y negro en el trabajo de Buñuel es característico de un naturalismo que busca equiparar el cambio de luz a la decadencia del individuo. De esta manera se puede ver que el cambio en la intensidad de luz y oscuridad, no está ligado únicamente al cambio de espacio o tiempo, sino al cambio interno de un personaje. Por ejemplo, cuando el hombre de la bicicleta cae al piso sin reaccionar, la intensidad de la luz aumenta inmediatamente. Este cambio no tiene explicación racional en sentido moral, sino en sentido estrictamente estético. Es decir, en esta escena en particular, el aumento de luz se relaciona con la condición de un personaje singular, sin embargo, no se determinan mutuamente, el cambio de luz es un hecho contingente.

Tiempo y espacio.

El filme consta de una ráfaga caótica de imágenes apenas conectadas entre sí. La única sensación de tiempo que hay está provista por las descripciones textuales del: *Il était une fois* [había una vez], *Huit ans après* [ocho años antes] y *Seize ans avant* [16 años antes]. Estas indicaciones pretenden dar un sentido cronológico al tiempo de la narración, no obstante, en relación a la acción presente en el filme, se pierde el sentido del tiempo, debido a los saltos temporales que resultan confusos. Esto es, no hay coherencia temporal que organice u ordene las imágenes de acuerdo a una relevancia temporal.

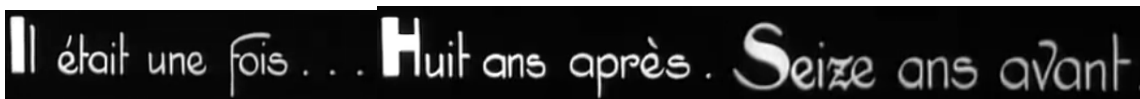


Imagen 4. Había una vez.

Imagen 5. Ocho años después.

Imagen 6. Dieciséis años antes.

El espacio en el que se desarrolla el filme combina paisajes urbanos y rurales. La acción se desarrolla en una casa citadina principalmente, aunque también ocurren eventos en la calle y en la playa.

En este filme es posible apreciar el concepto bergsoniano de duración; ésta es un todo continuo, en el cual se reúnen pasado y futuro. Si existe algo como el instante es sólo

⁶ *Ibidem*, p.163.

para fragmentar la duración y hacerla comprensible, pero esta división se hace a propósito, no corresponde a la realidad; “lo que en verdad explica la vida es la duración”⁷. El instante es una ruptura artificial, es un mero medio esquemático y geométrico que posibilita pensar la realidad como duración. Es decir, el instante es una fragmentación ficticia de la duración para hacerla comprensible.

Transiciones

Las transiciones entre escenas consisten en la superposición de imágenes de tal manera que se vuelvan una sola e indistinguible combinación del negro y el blanco. Por ejemplo, en el minuto 2:30, hay una combinación de la misma imagen tomada desde ángulos distintos. La imagen es la de un hombre en bicicleta que porta un atuendo negro con holanes blancos, se combina la vista posterior de este hombre con la imagen de la calle que recorre, enfocada desde la perspectiva del mismo hombre. Es decir, al tiempo que el espectador ve lo que el hombre en bicicleta observa, también es capaz de ver la espalda del personaje. Esta transición da paso a otra imagen, la espalda del hombre pedaleando, sin que la bicicleta sea visible; en un fondo negro y, por tanto, neutro.



Imagen 7. Hombre de la bicicleta

Narración

Al igual que en la escuela alemana, la narración histórica-temporal no es relevante. No hay una historia que determine la secuencia de las escenas o imágenes. En cambio, son las imágenes las que determinan el desarrollo del film, aunque no pretenden tener sentido

⁷ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, p.15.

alguno. Esta característica es única, no se encuentra en filmes anteriores, por lo que marca un punto de ruptura con respecto a la tradición cinematográfica de diversas escuelas, como la soviética y la americana. Para crear el argumento de este filme, tanto Buñuel como Dalí se centraron en la impresión potente que tiene una imagen sobre el espectador. La creación del guión es también única, pues ambos la armaron como una serie de imágenes interconectadas pero sin sentido o relación causal alguna, sin explicación, simplemente como fueran apareciendo ante ellos, descartando todas aquellas a las que se les pudiera dar una explicación racional convincente. De esta manera lograron a la perfección el objetivo de la imagen-afección, el cual es, precisamente, afectar al espectador. En este sentido, demostraron que la narración lógica y coherente resulta innecesaria, que lo más relevante son las imágenes y el devenir del pensamiento onírico.

Esta especial estructura –si se le puede llamar así- crea en el espectador sensación y emoción, no pensamiento racional. Aunque se le pueden dar explicaciones, sobretodo basadas en el psicoanálisis, definitivamente intentar explicar este filme muestra la ironía de lo irracional. ¿Qué tan racional es querer explicar de esa manera la mera sensación irracional?

Finalmente, tras este breve comentario, a manera de conclusión es posible decir que *Un chien andalou*, es de los filmes más representativos del surrealismo debido al manejo que tiene de la imagen-afección, la imagen-pulsión y la imagen-sueño. Las cualidades narrativas, filosóficas y artísticas de este filme, aunque únicas en su género, retoman principios de las escuelas soviética y alemana, de las cuales Buñuel aprendió trabajando con Sergei Eisenstein y viendo filmes de Fritz Lang y Friedrich Murnau. Por ejemplo, el uso de claroscuros o la combinación de la luz y la sombra en relación con la situación interna del personaje. Sin embargo, a diferencia del montaje alemán o el soviético, *Un chien andalou* presenta un uso exacerbado de imágenes agresivas, de instantes que quebrantan la estructura cotidiana del tiempo, que se suceden desordenadamente y a una velocidad vertiginosa sin un nexo claro; ello es el principal elemento del que se vale este filme para mostrarnos ese mundo que está más allá de la causalidad. Aunque la intención original de sus autores fue la de evitar toda posible interpretación semiótica o psicológica, la riqueza de este filme radica, precisamente, en la multivocidad de interpretaciones posibles, que se quedan siempre en interpretaciones, en porvenires y posibilidades. Pues el

arte, cualquier manifestación artística, lejos de explicar, muestra y devela el mundo; ya sea el mundo de lo cotidiano causal, o bien, el mundo indómito que corresponde a la categoría de lo irracional, ese mundo que no alcanzamos a comprender y que no nos deja de fascinar.

Bibliografía

Arenas, Juan Pablo, *El engaño de la mirada: del objeto al cine*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2006.

Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*. Jorge Ferreiro, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

Buñuel, Luis, “Un chien andalou”, Les Grands Films Classiques, 1929, en http://www.youtube.com/watch?v=371P8O3hf_8&list=PL7zFgi4sPorVJKK63GLJoI0jePbfWxs4z, (consultado el 12 de noviembre de 2013).

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1984.

Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1985.

Ebert, Roger, *Las Grandes Películas 2. Otras 100 películas imprescindibles*, Santiago Llach y Mariano García Noval, Robinbook, Barcelona, 2006.

Ronquillo, Ulysses. “La Imagen-movimiento. Estudios Sobre Cine 1”. Cap. 3. Montaje." Publicado el 14/11/2009 en <http://elpulpo.wordpress.com/2009/11/14/la-imagen-movimiento-estudios-sobre-cine-1-cap-3-montaje> (consultado el 13 de noviembre de 2013).

ANÁLISIS TEÓRICO DE LA DANZA DE LOS PARACHICOS COMO UNA FORMA SIMBÓLICA Y UNA
EXPERIENCIA ESTÉTICA

*Alejandra Rosas Armenta*¹

Introducción: contexto del ensayo

La presente ponencia tiene por objetivo principal formar parte de la investigación pretendida como proyecto de tesis para el programa de maestría en Filosofía de la Cultura, que tentativamente se denomina: “*Tiempo de fiesta, danza, y ritual. La construcción de la identidad social en Chiapa de Corzo, Chiapas*”; ésta se desarrollará bajo el análisis semiótico y estético de la danza de los parachicos, ya que contiene elementos que son nodales tanto para su ejecución como para su funcionalidad dentro de la comunidad.

Es por eso que para explicar una manifestación cultural dancística como forma simbólica y como experiencia estética se explicarán los conceptos a partir de las propuestas de Ernst Cassirer en su obra *Filosofía de las formas simbólicas I* y de Hans- Georg Gadamer en su obra *La actualidad de lo bello*.

Como bien plantea Cassirer al definir las diferentes formas simbólicas, y en nuestro caso retomándolo para la danza, la cuestión decisiva está siempre en saber si tratamos de comprender la función a partir del producto, en este caso la manifestación misma, o la manifestación de la danza a partir de la función; en saber cuál está *fundamentada* en cual. Sin embargo, se puede plantear la reciprocidad dialéctica entre uno y otro, pues ésta es la cuestión que constituye el vínculo espiritual que une los distintos sectores que conforman las formas y es lo que generaría la experiencia estética en una manifestación cultural, o bien, esta reciprocidad dialéctica podría entenderse en términos de juego, como plantea Gadamer, pues el juego puede verse como un “[...] hacer comunicativo en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego”.²

El principio fundamental del conocimiento se traduce concretamente en que lo universal solo puede captarse en lo particular, mientras que lo particular también puede pensarse solo en relación con lo universal, y es esta interrelación la que se encuentra en

¹ Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Correo: fayne_kyo@hotmail.com

² Hans- Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 69.

todas las formas fundamentales de la creación espiritual, es la relación que se encuentra en una manifestación dancística en particular. “[...] una experiencia [...] mediante la que «lo particular se presenta como un fragmento de ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponde con él»”.³

La danza como una forma simbólica y experiencia estética

La danza de los parachicos forma parte del reino de los fenómenos (sociales), esto quiere decir que pertenece al campo propiamente dicho de lo que puede saberse y conocerse en su inalienable pluralidad, condicionalidad y relatividad. Además de llevarse a cabo en el contexto más amplio que es la fiesta, visto como “el lugar donde se recupera la comunicación de todos con todos”.⁴ Por lo que puede ser analizada desde la crítica filosófica del conocimiento; pues partimos de que esta crítica debe seguir y examinar en su conjunto el camino que las ciencias particulares recorren individualmente, debe plantear la cuestión de si los símbolos intelectuales con los cuales examina y describe la realidad, las manifestaciones, las disciplinas particulares pueden pensarse como un simple agregado o pueden concebirse como diversas manifestaciones de una y la misma función espiritual fundamental.

El acto de acercarse al conocimiento e interpretación de una danza, por más universal y comprensivo que se le conceptúe, no representa más que un tipo particular de conformación dentro de la totalidad de aprehensiones e interpretaciones espirituales del ser, pues todo conocimiento trata de someter a la pluralidad de los fenómenos a la unidad de una proposición fundamental.

Por eso, como forma fundamental del espíritu, la danza, al aparecer y desarrollarse, procura darse no como una parte sino como un todo, reclamando con ello, una validez social absoluta y no meramente relativa. No se conforma con un dominio particular sino que trata de imprimir el sello peculiar que porta a la totalidad del ser y de la vida espiritual construida socialmente, pues la función ontológica de una experiencia estética en una manifestación cultural consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real.⁵

³ Rafael Argullo, *Introducción* en Hans- Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*, p. 21.

⁴ Hans- Georg Gadamer, *ob. cit.*, p. 45.

⁵ *Ibidem.* p. 52.

La danza puede ser vista como ese algo que encierra una energía del espíritu que es autónoma y a través de la cual la simple presencia de la manifestación, o del fenómeno como menciono arriba, recibe una *significación* determinada, un contenido ideal peculiar, contenido que puede ser construido social y por lo tanto culturalmente.

Este tipo de fenómenos, se presentan, o viven en mundos de imágenes peculiares, en los cuales, no se refleja simplemente algo dado empíricamente sino que más bien se le crea con arreglo a un principio autónomo. La danza, crea entonces sus propias configuraciones simbólicas que se equiparan a los símbolos intelectuales ya que su origen radica en el ámbito de lo espiritual.

Es preciso, comprender entonces la función del origen en la que se fundamenta el ejecutar esta manifestación, es decir, cómo se lleva a cabo, a partir, no tanto como un configuración perfectamente determinada de la comunidad, sino más bien, para la comunidad, encaminada hacia un conjunto significativo objetivo y una visión total de ésta, en donde sus formas y direcciones fundamentales de su creación no pueden ser desvinculadas, pues el *ser* no puede aprehenderse de otro modo que en la acción.

Esta función colabora pues, con la danza como una energía espiritual en donde se participa de un modo especial y se colabora con la constitución del yo y del mismo mundo, siendo una auténtica fuente luminosa, las condiciones de la visión y los orígenes de toda su configuración.

Una acción que es una creación espiritual, con una forma interna definida:

[...] en toda su diversidad interna, vuélvense partes de un único gran complejo de problemas, vuélvense impulsos múltiples referidos todos a la misma meta: transformar el mundo pasivo de las meras impresiones en las cuales parecía primero estar atrapado el espíritu, en un mundo de la pura expresión espiritual.⁶

Como acción, la danza es el medio por el cual el contenido del espíritu se descubre; la forma ideal de la danza es reconocida sólo en y por la totalidad de los signos sensibles de los cuales se sirve para expresarse. Además, no es sólo una expresión individual, sino social, un proceso siempre progresivo de determinación que imprime su sello al desarrollo total de la conciencia, de donde se busca la función de símbolo, para la conformación de su

⁶ Ernst Cassirer, *Filosofía de las Forma Simbólicas*, p.21.

identidad; y si esta acción la consentimos nuevamente como un juego, se observa que todos somos jugadores en ella, no hay separación entre la propia ejecución de la danza y el que la observa.

La danza contiene elementos, es decir, formas, que la complementan, y de ellas surge una sola forma lógica en donde puede hallarse en absoluto un estricto sistema dancístico de estas formas. Vista como símbolo, lo que es su función principal en la comunidad, alcanza a formar parte también del mundo de las impresiones con una permanencia completamente nueva en virtud de generar una nueva articulación espiritual. Esto se clarifica con la siguiente cita, en donde Cassirer dice que:

[...] todos estos símbolos se presentan desde el principio con una determinada pretensión de valor y objetividad. Todos ellos van más allá del círculo de los meros fenómenos individuales de conciencia; frente a estos pretenden establecer algo universalmente válido [...]⁷

Considerando en este caso, la identidad de la comunidad como ese *algo universalmente válido*, en donde un determinado contenido sensible aparentemente aislado, puede hacerse el portador de una significación espiritual universal.

Si se piensa en el origen de la danza, el cual se atribuye a un relato conocido por la comunidad y además transmitido generacionalmente por medio de la oralidad, podemos afirmar que, siendo un símbolo y con este origen fundante, se encuentra en el mundo de las formas creadas, según Cassirer, por el mito o el arte, pues también la fantasía mítica, el relato, firmemente enraizada en lo sensible, está por encima de la misma pasividad de lo sensible.⁸ Sus creaciones aparecen simplemente como irreales, pero precisamente en esa irrealdad se revela su espontaneidad y la libertad interna de la función mítica. Sin embargo, no hay que confundir este símbolo y verlo como una alegoría, ya que en ésta última:

[...] lo que habla es la referencia a un significado que tiene que conocerse previamente. En cambio, en el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este

⁷ Ernst Cassirer, *ob. cit.*, p. 30.

⁸ *Ibidem*, p. 29.

particular, e representa como un fragmento de Ser que promete complementar un todo íntegro al que se corresponda con él [...].⁹

El relato mencionado se encuentra en la memoria cultural de la comunidad por lo que, menciona Cassirer¹⁰, el concepto de “memoria” alcanza un sentido más rico y más profundo, pues, para recordar un contenido, la conciencia debe antes habérselo apropiado internamente de otro modo distinto de la mera sensación o percepción.

Al respecto de la memoria, es menester apuntar que es considerada como un medio por el cual se evocan las cosas, hechos, materiales o no, pasadas, presentes, y futuras, mismas a las que, como la semiótica denomina, son consideradas como *textos*. Pero, al ver a la cultura como una de las formas de la memoria misma, está sometida a las leyes del tiempo, y a la vez dispone de mecanismos que hacen resistencia al tiempo y a su movimiento, y que de la misma manera propicia. Dentro de los límites de la memoria cultural, se puede observar también la serie de configuraciones que recorre la conciencia espacial.

Esto quiere decir que, también en el pensamiento mítico, en este caso llámese relato, se presenta una concepción del espacio completamente peculiar, una especie de distribución y *orientación* del mundo desde puntos de vista espaciales, clara y característicamente distintos del modo en que se lleva a cabo la distribución espacial del cosmos en el pensamiento empírico¹¹. De aquí resulta entonces una multiplicidad extraordinaria de conexiones formales cuya riqueza y complicaciones internas sólo pueden verse panorámicamente en el análisis riguroso de cada forma global individual.

En el ejercicio de la memoria cultural, se puede observar que es un momento en el que lo pasado *ya no* está presente en la conciencia, lo futuro *aún no* lo está: ambos no parecen corresponder a su realidad concreta, a su actualidad propiamente dicha, sino parecen disolverse en meras abstracciones mentales; el *ahora*, momento de ejecución, no es más que el límite siempre fluyente que separa lo pasado de lo futuro que se mezcla con el pensamiento mítico en particular y con la representatividad total de la danza en general.

⁹ Hans- Georg Gadamer, *ob. cit.*, p. 85.

¹⁰ Ernst Cassirer, *ob. cit.*, p. 32.

¹¹ *Ibídem*, p. 39.

Dentro de este pensamiento mítico nada parece más seguro que el hecho de que todo lo que en verdad está dado inmediatamente en la conciencia, se refiere a un instante en especial. La danza en ejecución se refiere a un “ahora” determinado en el cual está contenida.

Este ejercicio dialéctico cronológico engloba pues a la forma simbólica dancística en su totalidad, se complementan mutuamente todos los elementos o formas que ella contiene para formar una totalidad y un sistema unitario de la labor espiritual.

Esta manifestación dancística es posible verla como forma simbólica, pues la misma comunidad crea los elementos fundamentales para ella, recordemos, tanto la ejecución como su fundamento mítico. Se convierte así en un sistema de múltiples manifestaciones del espíritu que no nos son asequibles sino sólo recorriendo las diversas direcciones de su creatividad originaria. En ella se ve reflejada la esencia del espíritu, pues ésta sólo puede ser revelada en la configuración del material sensible, entiéndase esta como la ejecución y función misma de la danza. Dentro de esta función que menciono, surgen primero de la corriente de la conciencia, determinadas formas fundamentales invariables en parte de naturaleza conceptual, en parte de naturaleza aprehendida.

La danza constituye en la conciencia de la comunidad la primera etapa y la primera prueba de objetividad, porque sólo mediante la danza misma como símbolo, se le brinda cohesión al constante flujo de los contenidos de la conciencia, porque sólo en ella se determina y se extrae algo permanente pero cambiante a la vez, la identidad. Mediante el símbolo de la danza que se asocia al contenido adquiere ésta una nueva permanencia y una nueva duración, pero sin añadir nada al contenido de lo que designa, sino simplemente retenerlo y repetirlo en su pura integridad.

La reproductibilidad de la danza, en su contenido mismo va unida a la producción de un signo para ella, en el cual, la conciencia procede libre e independientemente. No basta la mera repetición de lo dado en otro momento, sino que en la memoria debe hacerse valer a la vez otro nuevo tipo de concepción y formación. Pues cada reproducción del contenido, entiéndase cada ejecución de la manifestación dancística, entraña un nuevo grado de reflexión, es una reproducción y una representación que es trasladada a la objetividad real sin ser substraída por ello de la subjetividad.

Las diferentes modalidades dancísticas de la conformación espiritual son reconocidas como tales sin tratar de disponerlas en una única serie simplemente progresiva, además, estas modalidades tienen como característica cierta cualidad, misma que nuestro autor define como: *la especie de enlace en virtud de la cual se crean, dentro de la totalidad de la conciencia, series que están sujetas a una ley especial de ordenación de sus miembros.*

Cada cualidad de la conciencia sólo tiene una función determinada en la medida en que sea aprehendida simultánea e inexorablemente unida a otras cualidades y separada de otras más. La función de esta unidad, en la modalidad de la danza como símbolo, y esta separación, no puede desligarse del contenido de la conciencia, sino que representa una de sus condiciones esenciales.

No debe perderse de vista la importancia de dos cualidades importantes implicadas en la danza, el tiempo y el espacio. Como bien menciona Cassirer, la función del tiempo mismo no puede estar dada para nosotros mismos sino representándonos la serie temporal hacia adelante y hacia atrás, aquí entra en función la memoria cultural. El espacio, en su concreta configuración y distribución no está tampoco dado en calidad de posesión ya conclusa del alma, sino que sólo se constituye para nosotros en el proceso de la conciencia y, por así decirlo, en su movimiento total.

Sólo conseguimos intuir determinadas formas espaciales si, por una parte, unificamos en una representación grupos de percepciones sensibles que se desplazan mutuamente en la vivencia sensible inmediata (entiéndase esta por ejecución de la danza para nuestro caso) y, por otra parte, dejamos que esta unidad vuelva a disolverse en la unidad de sus componentes individuales.

Se puede pensar que en cada elemento de la danza, en cuanto lo establecemos como espacial, ya está establecida una infinitud de posibles direcciones y sólo la suma de estas direcciones constituye la totalidad de la intuición espacial implicada en la danza misma. Es decir, que en ella se representa una suma de funciones ideales que se complementan y determinan en la unidad de un resultado.

En la referencia al espacio como suma y totalidad de las posibles determinaciones locales, existe en general una plétora de relaciones a través de las cuales se expresa simultáneamente la forma del todo en la conciencia de lo individual.

Retomando las cualidades, así como en el simple “ahora” del tiempo encontramos simultáneamente expresados el antes y el después, es decir, las direcciones fundamentales del curso temporal, en cada *aquí*, es decir, en cada ejecución, se establece un *allá* y un *acullá*.¹² Algunas de las configuraciones espaciales deben ser fijadas para que pueda constituirse el concepto de *cosa*, manifestación, como portadora permanente de los atributos cambiantes. Pero, la idea de que sea una manifestación, portadora, añade a la intuición de la simultaneidad espacial y de la sucesión espacial un pronto y nuevo factor con una significación independiente.

Al considerar estos elementos que implica el complejo de la danza, es posible aseverar que, dentro de su función como símbolo, puede ser entendida como aquella exposición de la conciencia como un todo que está ya necesariamente contendía o por lo menos delineada en cada momento y fragmento individual de la conciencia. No es una simple copia de una realidad sino que representan las grandes direcciones de la trayectoria espiritual, del proceso ideal en el cual se constituye para nosotros la realidad como única y múltiple, como una multiplicidad de configuraciones que son unificadas a través de una unidad de significación.

Sólo pensando la danza dentro de esta unidad de significación se puede hacer comprensible la especificación particular de los diversos sistemas que están contenidos en ella y el empleo que la conciencia colectiva hace de ellos y en todo esto el espíritu obtiene la intuición de sí mismo y de la realidad.

Se puede entonces tomar, como consideración final de este ensayo que, la vida, con las manifestaciones, en este caso dancísticas, se sale de la esfera de la mera existencia naturalmente dada, es decir, que ya no sigue siendo una mera existencia como proceso biológico, sino que se transforma y convierte en una forma del espíritu, y la danza vendría a ser una de esas formas simbólicas contenidas en la vida social.

Bibliografía

Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas I*, Fondo de Cultura Económica, 2da Ed. México, 1998.

¹² *Ibidem*, p. 45.

Hans- Georg, Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Traductor Antonio Gómez Ramos, Paidós/I.C.E- U.A.B., Barcelona, 1998.

Lotman, Iuri M., *La semiósfera I. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Frónesis, Cátedra Universitaria, Madrid. 1998.

Lotman, Iuri M., *La semiósfera II. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis, Cátedra Universitaria, Madrid 1996.

LA TRAGEDIA DE SIMMEL Y EL MALESTAR DE FREUD: DOS CONCEPCIONES SOBRE EL HOMBRE
EN EL MUNDO MODERNO

*Alejandro Ruiz Zizumbo*¹

En el presente ensayo aborda desde el pensamiento de Georg Simmel y Sigmund Freud la forma en que el hombre se ha relaciona con sus semejantes y con la cultura donde vive, así como también los alcances e influencias que tienen los objetos culturales que el hombre ha producido. Además, se va a señalar la concepción que estos autores tienen sobre la cultura y a partir de eso se expondrán algunas de las similitudes que hay entre el pensamiento de ambos sobre dicho concepto, ya que cada uno desde su disciplina abordo la relación del hombre con el mundo y también los productos que han surgido como parte de esta relación. Al respecto, ambos autores cuestionaron lo que ha devenido en esta correspondencia, ya que para Simmel en esto acontece una tragedia para el hombre y para Freud un malestar.

En este sentido se expondrá la intención que tuvieron al abordar la tragedia y el malestar como una manifestación que ha estado presente en la vida del hombre moderno, ya que estos conceptos están presentes en la obra de estos dos autores cuando abordan la temática de la cultura. Por un lado la concepción que Simmel tiene de la cultura va a remitir a un enfoque trágico, debido a que para él esto se debe en gran parte al pensamiento de la modernidad y a todo lo que se ha derivado de ella. Entre estas situaciones una de las que puntualizo cabalmente fue la realización ilimitada de objetos, ya que como consecuencia cambiarían por completo el sentido de la cultura. Por otro lado, Freud va a abordar la cultura y la relación del hombre con su mundo, en su trabajo va a cuestionar esta relación y las problemáticas que se llegan a presentar, así como también las manifestaciones e implicaciones psíquicas que se derivan de ello, ya que algunas veces la cultura será para el hombre un sistema regulador y de prohibiciones.

Frente a esta desdicha en la que el hombre se encuentra en la cultura las causas se van a manifestar, ya sea a través de síntomas o donde el alma subjetiva encuentra su finitud, siendo esto las tesis que se irán esbozando en los trabajos de cada autor y cada uno

¹ Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Facultad de Filosofía, Maestría en Filosofía de la Cultura. Correo: xpreser@gmail.com

planteándola desde una disciplina diferente. No obstante, ambos van a coincidir en que el destino del hombre frente a la cultura será una tragedia o un malestar.

Cabe mencionar que la temática de la cultura y lo que proviene de ella va a ser abordada por Simmel y Freud desde los aspectos que hieren el ego del ser humano, problematizando cómo el hombre se doblga ante sus creaciones o es atormentado y rebasado por ellas mismas. Cabe señalar que ambos no van a suponer una consumación de la cultura, ya que para los dos por muy degradada que esté la cultura seguirá siendo cultura y el hombre siempre estará presente en ella. Lo que sucede en ambos autores es que su reflexión sobre la cultura la van a plantear y a cuestionar desde una concepción diferente a la que se había venido dando anteriormente, siendo en este otro punto donde ambos pensadores tienen aproximaciones acerca de la relación del hombre con el mundo moderno.

Ambos van remitir a lo que estaba aconteciendo principalmente en Europa, donde a finales del siglo XIX las principales ciudades Europeas comenzaron a crecer a un ritmo mayor, la urbanización y el desarrollo industrial se encontraba en un constante auge y parecía no tener límites, había cada vez mayor movimiento de personas, mercancías y del transporte: “La vida moderna pasó a ser algo normal y, para muchos, inevitable. El brillo y el *glamour* de las metrópolis ocultaban lo que empezó a suceder de manera lenta, pero constante”.² Ante la nueva forma de vida que se estaba estableciendo en los que serían las grandes urbes de manera paralela había también una parte de esa cultura que empezaba a ocasionar cierta preocupación, en esa nueva forma de vida que los hombres estaban adoptando había cosas que no eran del todo agradables.

Va a ser esa parte incomoda de la vida moderna a la cual le van a llamar tragedia y malestar, debido a que ambos ponen el acento en este aspecto de la cultura que implica la parte desfavorable donde el hombre se ve expuesto ante la perplejidad de la vida moderna. Ante el panorama que se veía venir de dependencias hacia los objetos y de un consumismo que se iba a detonar de forma excesiva décadas después, se va a presentar un panorama en donde el hombre se siente perdido y donde algunas veces no sabrá a donde ir; siendo esto uno de los aspectos de la relación del hombre con la cultura.

² Jorge Brenna, *De la tragedia al malestar en la cultura: Georg Simmel y Sigmund Freud*. Revista Argumentos: Estudios críticos de la sociedad. UAM Xochimilco. Año 22, Número 60. p. 60.

Simmel y Freud van a poner la mirada en diferentes sucesos que estaban aconteciendo en la cultura, además de que algunos de estos sucesos estuvieron presentes en sus vidas, como lo fue la primera gran guerra del siglo XX, el auge de la industrialización y algunos otros avances técnicos que estaban dándose en esa misma época, los cuales consideraron que tuvieron influencia en la vida del hombre y en su relación con el mundo, ya que a partir de estos acontecimientos sus tesis sobre el lado desfavorable de la cultura seguirían encontrando un mayor sustento.

Al respecto, muestran parte de la condición humana reflejada en la cultura, ya que el hombre así como ha logrado llevar a cabo grandes proyectos para su beneficio y edificar grandes obras, puede también hacer todo lo contrario. Este golpe al ego y al narcisismo humano que plantean estos dos autores va directo a la medula del pensamiento del siglo XX, poniendo en evidencia cómo los grandes proyectos de la modernidad no pudieron sostenerse ante las calamidades. Por lo tanto, estos dos autores van a mostrar cómo una parte de todos esos proyectos de la modernidad se han venido abajo y han sacado a la luz cada uno desde su disciplina el lado trágico y el lado molesto de la cultura.

Si bien, Simmel va a apostar por la tragedia, ya que en ella ve un “modelo para diagnosticar la lógica y dinámica de la cultura.”³ Esto va a diferenciar su postura de los modelos que en su época abordaban la relación del hombre con su cultura, los cuales iban en contra de cualquier tragedia que se pudiera pensar y Simmel rompe con ese modelo del pensamiento moderno. Además, al abordar la tragedia se va a referir a ella como “lo patético, el fracaso o la pérdida irremisible de la dicha”⁴. Esta filosofía de la cultura que hace Simmel tendría ecos y refutaciones por parte de otros filósofos que con tesis distintas que abordaron la temática de la cultura, uno de ellos fue Ernst Cassirer.⁵

No obstante, a pesar de los cuestionamientos sobre su concepción de la cultura, Simmel había planteado una tesis sobre la tragedia moderna, si bien el concepto de tragedia había sido ya bastante trabajado en épocas premodernas, en su contexto Simmel lo va a plantear en el sentido de una fragmentación del cultura la cual va a ser ocasionada por la modernidad. La perspectiva de Simmel además de ser filosófica será también “una

³ Ramón Ramos, “Simmel y la tragedia de la cultura”. Revista Española de Investigaciones sociológicas. REIS No. 89. p. 38.

⁴ *Ibidem*.

⁵ En contra de una concepción trágica de la cultura, Ernst Cassirer dio replica a Simmel con el texto *La tragedia en la cultura*. Para una revisión detallada del texto se encuentra disponible en: www.philosophia.cl

aproximación sociológica a la realidad cultural que utiliza la tragedia como analizador estratégico”.⁶ Es decir su obra está abierta a la parte trágica de la cultura y a las experiencias humanas que se han caído en ese destino.

A partir de esto, Simmel plantea un mundo fragmentado, en el cual se va a crear una dicotomía que no tendrá fin entre el sujeto y el objeto, teniendo como consecuencia que en medio de este dualismo habite la tragedia de la cultura y donde además el hombre moderno experimentará “innumerables tragedias en esta profunda oposición de forma: entre la vida subjetiva que es incesante, pero temporalmente finita”.⁷ En esa grieta que va a fragmentar, no sólo hará que surja la tragedia de la cultura, sino que también ya no será posible pensar en un mundo unificado.

La tragedia para Simmel es la modernidad, debido a las serie de cambios que origina en la vida del hombre, señalando particularmente hacia el auge de la fabricación industrial, donde la producción ilimitada de objetos culturales va a seguir una lógica distinta, separada a la del sujeto, ya que estos objetos se van a independizar o se van a desviar de su fin cultural. Simmel tenía en claro que la producción de objetos no tenía límites, argumentaba que “la condición de los contenidos culturales va a ser “el fundamento metafísico de esta autonomía con la que el reino de los productos culturales crece y crece”.⁸ Esto va a llevar al hombre a un sometimiento y a una enajenación orillándolo a un nuevo acontecer cultural y de manera adversa producido por él mismo.

En esta tragedia y en este malestar el yo del hombre es quien lo va resentir al estar inmerso en la cultura, por lo que esto será otro de los puntos de convergencia entre dos pensadores, ya que la concepción del yo se hace presente en la obra de Simmel y Freud, cada uno lo aborda de manera diferente. No obstante, ambos convergen en darle un sentido de una instancia inherente al hombre y reflejando en él su parte subjetiva. Freud lo aborda como una estructura del psiquismo y Simmel lo aborda como una parte del sujeto donde se amalgaman diferentes experiencias y en este sentido ambos autores van a coincidir en que el yo está inmerso en la cultura y a la vez ésta incide en él de forma desfavorable.

Ahora bien, el yo va estar atravesado por la tragedia y el malestar que plantean estos dos autores, ya que la mirada de Simmel sobre la cultura se puede concebir un tanto

⁶ Ramón Ramos, *ob. cit.* p. 54.

⁷ Georg Simmel, El concepto y la tragedia de la cultura, en *Cultura femenina y otros ensayos*, p 204.

⁸ *Ibidem*, p. 225.

afligida y hasta amarga, pero para el autor adquiere esta dimensión trágica por el hecho de que “encuentra en las producciones del alma subjetiva una potencialidad, que una vez liberada, pierde la ligazón con el yo; es más, ejercen un dominio sobre él”.⁹ Es decir, los productos que produce el hombre a parte de adquieren cierta autonomía, estos también van a determinar el modo de vida del hombre y por consecuencia van a incidir en lo que respecta a su yo.

En esta misma temática, el yo¹⁰ es para Freud es una instancia psíquica en la que la cultura tendrá bastante relevancia, ya que esta instancia surge a partir del contacto con el otro o si se puede decir de la cultura. Es decir ya en la cultura el hombre tendrá noción de su yo, se dará cuenta de lo que sucede a su alrededor y de cuáles son sus límites corporales. No obstante, “este sentimiento yoico no puede haber sido así desde el comienzo”.¹¹ Para el yo, primero hay un mundo interior y después un mundo exterior, ya que Freud señala primeramente cómo un lactante no tiene noción de un mundo exterior, debido a que en sus primeros meses de vida está a cargo de sus cuidados su madre o de alguna figura materna que los realice y simbolice esta función. Finalmente conforme va creciendo aprende poco a poco diferentes vivencias e impresiones que antes no conocía de su mundo exterior, algunas de ellas pueden ser el dolor y el sufrimiento hacia algo, al respecto la cultura lo irá orientando hacia todas esas experiencias que antes no conocía, es decir la cultura ejerce una influencia sobre la formación del yo y sobre lo que acontezca en él.

Aquí es donde se dará lo que Freud concibe como malestar, al igual que Simmel no es que su postura sea pesimista hacia la cultura, sino que va a señalar de forma distinta lo que se había venido planteando sobre la guerra, religión, sexualidad, sociedad, felicidad y sobre todo la tecnología. Cabe señalar que de esta última teorizo sobre lo que estaba ocurriendo en su época y sobre las capacidades que se desplegarían en un futuro. Además, Freud va a poner en entredicho los adelantos científicos cómo un ideal de progreso en la cultura y por consiguiente la felicidad que estos pueden darle al hombre; cuestionando duramente que ese lado de la modernidad sea el camino por el cual se pueda lograr un estado ideal de la cultura.

⁹ Zulema Morresi, *Georg Simmel: aportes para pensar el devenir cultural*.

¹⁰ Freud tiene una reflexión muy profunda sobre el yo, instancia psíquica a la que la posiciona en su segunda tópica junto con el Ello y el Superyó, la cual aborda constantemente de manera clínica a lo largo de toda su obra.

¹¹ Sigmund Freud, El malestar en la cultura en *Obras completas Tomo XXI*, Ed. Amorrortu. p. 67.

Al respecto, una vez que el hombre está inmerso en la cultura se puede enfrentar a distintas vivencias, muchas de las veces se dará cuenta de que estas vivencias no son del todo agradables o aunque las quiera llevar a cabo hay un orden que lo reprime y que no le permite realizarlas, simbólicamente representa una ley que prohíbe que de manera categórica, esto sería desde la concepción de Freud un superyo¹². Por lo que algunas veces el hombre se puede llegar a dar cuenta de que la cultura va a regular sus acciones y a ponerle límites y al mismo tiempo “la cultura implica varios sacrificios”¹³. Estos límites y sacrificios hacen que en el hombre haya una insatisfacción, ya que la cultura aparte de ser algo que restringe promete también un panorama que no se puede cumplir, puesto que en la cultura hay más sufrimiento y malestar que felicidad desde la concepción de Freud.

Ante este panorama el hombre trata de hacer frente a través de varios medios a la condición de la cultura que le produce malestar, buscará la forma de apartarse del dolor y del displacer. No obstante, Freud argumenta que esto solamente será una ilusión, ya que la condición del hombre tiende hacia el sufrimiento y es imposible que el hombre este fuera de la cultura, ya que “de tres lados viene el sufrimiento desde el cuerpo, desde el mundo exterior y desde los vínculos con otros seres humanos”.¹⁴ En el cuerpo recaerán los síntomas, manifestándose a través de ellos lo que acontece en la cultura ya que estos son un semblante de cómo es la relación del hombre con el mundo, y en el caso de las relaciones con otros con otros seres humanos estas se darán a partir de exigencias psíquicas y pulsionales¹⁵ y serán reguladas e impuestas por la cultura. Estos serán los rasgos más notorios de la cultura y por lo tanto para Freud será la culpa de nuestra desdicha.

Es menester señalar que ante el desconsuelo se va a presentar el progreso técnico y científico, van a surgir objetos y herramientas que facilitarán la vida del hombre en diferentes circunstancias, los caminos se construyen de forma sofisticada para conectar a las grandes urbes, a esto se le une los vehículos terrestres y aéreos, aparece el teléfono y otros inventos. Ante estos nuevos sucesos el hombre se siente orgulloso, pareciera que con

¹² El Superyo para Freud representa una de las tres instancias psíquicas del psiquismo humano (Ello, Yo y Superyo), la cual va más allá de regular y prohibir algunas acciones del hombre. Para una mayor profundización véase *El yo y el ello* en *Obras completas Tomo XIX*, Ed. Amorrortu.

¹³ Sigmund Freud, *ob. cit.*, p. 105.

¹⁴ *Ibidem*, p. 76.

¹⁵ Freud le llama pulsión, es una fuerza que se origina entre lo psíquico y lo somático y tendrá varios destinos a lo largo de su obra va a distinguir varias pulsiones. Para una mayor profundización revisar *Pulsiones y destinos de la pulsión* del mismo autor, en *Obras completas Tomo XIV*, Ed. Amorrortu.

estos logros la modernidad amortiguaría el malestar y aparentemente traería prosperidad al hombre. No obstante, en estas aparentes conquistas que se han hecho sobre el tiempo y el espacio, el haber conseguido someter a las fuerzas naturales: *no promueve el cumplimiento de una milenaria añoranza, la de elevar la medida de satisfacción placentera que esperan de la vida; sienten que nos los han hecho más felices*¹⁶.

En este punto hay un dialogo donde Freud va aproximarse a lo que plantea Simmel sobre de la enajenación de los objetos culturales y de su producción ilimitada, ya que Freud considera al respecto que estos objetos serán abundantes, en el caso de los medios de transporte serán rápidos y seguros. No obstante, estos “se vuelven una exigencias esenciales de la cultura, aunque su necesidad vital no es evidente”¹⁷. La producción, el orden e incluso hasta la limpieza serán exigencias y limitaciones de la cultura a las cuales nadie puede escapar, originando que en la vida moderna se impusiera un orden donde dominaría el consumismo.

Ahora bien, en las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI se han hecho varias reflexiones sobre la relación del hombre con su entorno, muchas de ellas han manifestado la parte individualista y apegada a lo material, la dependencia hacia el progreso técnico, la falta de estar en contacto cara a cara y el auge que han tenido principalmente las redes sociales. Este tipo de vida que cada vez está más patente en la sociedad actual, señalada como una era vacía de sentido¹⁸, un modo de vida donde impera la producción de objetos, el consumismo y lo desechable. Ante esto, cabe mencionar que este modo de vida de la cultura actual no es algo que sea propio de las últimas décadas, ya que Simmel y Freud han sido base de estas ideas, divulgando a través de su pensamiento lo que serían las relaciones y prácticas de la vida del hombre frente a la cultura en el siglo XX.

En este sentido, Simmel y Freud ya habían señalado este lado de la cultura, cada uno desde su perspectiva, incomodando a los modelos de pensamiento modernos que imperaban cuando ellos publican su tragedia y malestar, “ambas reflexiones sustentadas en un estilo original y una voluntad de ruptura con los cánones científicos y culturales de la

¹⁶ Sigmund Freud, *ob. cit.*, p. 87.

¹⁷ *Ibidem.* p. 95.

¹⁸ Para profundizar más sobre esta temática revisar el libro *La era del vacío*, Ed. Anagrama de Gilles Lipovetzky, ya que este autor expresa algunas ideas que varias décadas antes ya habían sido señalado por Simmel y Freud.

época”¹⁹. Ambos llevan a un nivel de expresión la voz del hombre que se siente defraudada por las promesas de la modernidad, ya que desde la Ilustración estas promesas cobraron mayor fuerza, argumentando que con la racionalidad el hombre se libraría de los sufrimientos del mito y la superstición. En un contexto no muy distinto y donde también se ha dado un punto de convergencia a nivel de pensamiento sobre los cuestionamientos del proyecto de la Época Moderna, autores como Adorno y Horkheimer²⁰ algunas décadas después van a señalar que “la Ilustración ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad”²¹.

Cabe mencionar que Simmel y Freud han señalado lo que ha ofrecido la modernidad y las complicaciones que el hombre se ha encontrado en ella. Entre estas complicaciones se encuentra la forma en que el hombre se ha relacionado con el mundo y por lo tanto con la sociedad, debido a que la modernidad también dio la pauta a que el hombre encontrara formas diferentes de comunicarse y de estar en contacto con sus semejantes. En estas nuevas relaciones, Simmel ya se adelantaba a su tragedia y percibía lo que estaba por darse, ya que desde su ensayo de 1903 acerca de *Las grandes urbes y la vida del espíritu*, señalaba que los estímulos de la vida moderna tenían cierta influencia en el hombre y por lo tanto:

Estas formas de comportamiento se deben a que los hombres forman una masa, están muy cerca unos de otros, pero esta cercanía física los hace distantes a nivel psicológico, porque la comunicación no se da más que por esa forma de interacción que es el intercambio. La insatisfacción y la tensión nerviosa son propias de la vida moderna, los permanentes y rápidos cambios de estímulos generan un aumento del nerviosismo, que se manifiesta en la personalidad neurasténica.²²

Va a ser notorio que las formas en las que el hombre se comporta y se relaciona en la actualidad no distan mucho de lo que Simmel reflexiono hace más de un siglo, ya que ahora la tecnología ha hecho que no haya límites para que el hombre este comunicado e informado sobre lo que pasa a su alrededor, esto se debe en gran medida a que han ido

¹⁹ Jorge Brenna, *ob. cit.*

²⁰ Adorno y Horkheimer desde su línea de pensamiento desarrollaron una reflexión bastante profunda y crítica sobre el pensamiento moderno.

²¹ M. Horkheimer, T. Adorno, “La dialéctica de la ilustración”, p. 59.

²² Zulema. Morresi, *ob. cit.*

perfeccionando las herramientas que hacen posible llevar a cabo dicha práctica, como lo son el teléfono, computadoras, video llamadas y todo lo que se ha derivado del internet principalmente. Esto ha traído como consecuencia que las distancias sean más cortas, que las noticias lleguen al instante o que la información se más accesible. A pesar de todo esto desarrollos en el ámbito de las comunicaciones, surge una contradicción, como lo señalo Simmel, el hombre se siente más lejano de sí mismo y de sus semejantes.

Ciertamente, ambos autores han señalado el devenir de la modernidad en las primeras décadas del siglo XX, proyectando incluso lo que estaba por manifestarse en décadas posteriores, en este sentido ambos señalaron que lo que le esperaba al hombre entre tantos avances técnicos y descubrimientos científicos no era un camino de satisfacción y progreso, ya que sobre todo van a poner en entredicho la felicidad del sujeto en la modernidad. Tanto a Simmel como a Freud les tocó vivir conflictos que posteriormente desencadenarían lo que fue la primera guerra mundial y en el caso de Freud también le tocaría vivir circunstancias que desencadenarían la segunda guerra mundial. Ambos autores han señalado las calamidades de la modernidad haciendo un diagnóstico sobre lo que estaba aconteciendo y de sus consecuencias desde la filosofía de la cultura y el psicoanálisis, por lo que sus reflexiones sigue vigentes, ya que actualmente sigue estando presente una parte trágica y un malestar, que aunque se trate de seguir ocultando con los avances científico-técnicos, el hombre siempre buscara las vías para manifestar de alguna manera su desesperación, frustración y el coraje de vivencias que surgen en la cultura

El hombre de hoy se sigue encontrando con prohibiciones y regulaciones por parte de la cultura y éstas siempre van a estar presentes en su vida, orillándolo a que realice varias renunciaciones e insatisfacciones. Si bien en el contexto de 1930 cuando Freud publica su malestar a razón de que estas prohibiciones y normas se instauran en el psiquismo del hombre y van a influir en las relaciones con sus semejantes y con el mundo. Esta renuncia es la que da lugar a que en el hombre haya un deseo de insatisfacción, sin embargo, a raíz de la sobreproducción de objetos y la invención de nuevos productos tecnológicos, esta insatisfacción va a ser “cubierta” por el consumo de dichos objetos y aparentemente la va a desplazar. En el fondo el hombre se va a dar cuenta de que el hecho de obtenerlos sólo va a calmar su insatisfacción de manera momentánea, orillándolo a una práctica constante y

repetitiva hacia los objetos, originándose un mercado que promete en sus objetos cierto tipo de felicidad.

No obstante, desde el pensamiento de Simmel y Freud detrás de esa aparente felicidad el hombre se dará cuenta de que reside un malestar y una tragedia psíquica que se manifiesta hoy bajo formas que “se deslizan en el horizonte de nuestra época: bulimias, anorexias, pasajes al acto, adicciones en general, ataques de pánico, depresiones, fenómenos psicósomáticos, melancolizaciones”.²³ Si bien el pensamiento moderno y los objetos que se han producido en la cultura han ofrecido un supuesto panorama de satisfacciones, estas han servido de poco para contener el sufrimiento psíquico que recae en el hombre.

Todas estas vivencias que en el pensamiento de Simmel y Freud son tragedias, las cuales generan ese malestar van a ser un rasgo de la cultura que ambos han expuesto y que ha acompañado al hombre, algunas veces se desvanecen, pero luego surgen, ya sea de forma inesperada o a consecuencia de algún suceso que las provoca. Para Simmel “la tragedia es especialmente esclarecedora cara al presente y más específicamente, para dar cuenta de los rasgos sobresalientes de la cultura”.²⁴ Por lo tanto estos autores no sólo han reflexionado ampliamente sobre el tema, sino que ambos desde su perspectiva pudieron ver el reverso del progreso técnico y las consecuencias que este traería sobre el hombre, ya que sus tesis se han mantenido vigentes dándoles la razón sobre las peores desgracias que se desplegaron en la cultura del siglo XX y a lo que ahora también se le puede agregar los acontecimientos de siglo XXI.

Finalmente esta perspectiva que tuvieron de la cultura será la que los lleve a ser cuestionados como pesimistas en la relación que el hombre guarda con la cultura o por otro lado lo que les ha permitido que sus concepciones sigan vigentes, debido a que la filosofía de Simmel y lo que Freud desarrolla sobre la cultura están abiertas a lo trágico y a lo que produce malestar en el hombre, no sesgan esa parte ni tampoco la minimizan, al contrario lo retoman en su justa dimensión y con esto han podido dar dos concepciones bastante pertinentes que exponen la vida del hombre en el mundo moderno.

²³ Rosa Aksenchuk. “El malestar cultural en el cruce modernidad/postmodernidad”.

²⁴ Ramón Ramos, *ob. cit.*

Bibliografía

Aksenchuk, Rosa, *El malestar cultural en el cruce modernidad/postmodernidad*, Observaciones Filosóficas - Nº 3 / 2006.

Disponible en <http://www.observacionesfilosoficas.net/elmalestarcultural.html> (consultado el 11 de junio de 2013).

Brenna, Jorge, *De la tragedia al malestar en la cultura: Georg Simmel y Sigmund Freud*, Argumentos, 2009, 22 (Mayo-Agosto).

Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59512089004> (consultado el 28 de junio de 2013).

Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, en Obras completas Tomo XXI, Traducción de José Luis Etcheverry, Ed. Amorrortu, Argentina, 2006.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *La dialéctica de la ilustración*, Traducción de Juan José Sánchez, Ed. Trotta 3ª edición, España, 1998.

Morresi, Zulema, *Georg Simmel: aportes para pensar el devenir cultural*, La Trama de la Comunicación - Volumen 12 – 2007. Disponible en

<http://www.latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/67>. (consultado el 26 de junio de 2013).

Ramos, Ramón, *Simmel y la tragedia de la cultura*, Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas, Año 2000, Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99717889002> (consultado el 18 de junio de 2012).

Simmel, Georg, *El concepto y la tragedia de la cultura*, en Cultura femenina y otros ensayos. Ed. Alba, Barcelona, 1999.

RAZONES PARA UNA RE-CONSTRUCCIÓN EPISTEMOLÓGICA DESDE LA ESTÉTICA COMO SABER
Y SUS DESPLAZAMIENTOS ACTUALES

Alicia Pino Rodríguez¹

Mayra Sánchez Medina²

Norma Medero Hernández³

José Ramón Fabelo Corzo⁴

Quiero por mi parte habituar al pueblo a que piense por sí, y
juzgue por sí y se desembarace de los aduladores que de él
obtienen frutos...

José Martí

La violación de las fronteras disciplinares en la construcción necesaria de un nuevo modelo del saber es ya un hecho en la existencia de conceptos que hoy son imposibles de delimitar en las fronteras de las ciencias o disciplinas tradicionales.

Para el proyecto de estudios que desarrolla el Grupo de Investigación sobre Estética, Cultura y Arte (GISECA), es una afirmación de principio establecer *coordenadas* para repensar los discursos en torno a la estética, la cultura y el arte. La complejidad de la socialidad estético-cultural actual y sus impactos nos han llevado a la reconfiguración *del lugar desde donde mirar*; lo que explica la prioridad que le otorgamos al discurso epistemológico. Es la interpretación del lugar como noción de construcción epistemológica, noción matriz que direcciona una mirada investigativa, teórica, a la que le es constitutiva una emergencia interpretativa metodológica al comprometerse con lo alternativo, lo emergente y el cambio progresivo en contra de cualesquiera sean las formas de dominación que un modelo impone para descalificar a otros. Esto ha significado ir construyendo una matriz epistémica para tal fin.

¹Instituto de Filosofía de La Habana. Coordinadora del Grupo de Investigación sobre Estética, Cultura y Arte (GISECA) del Instituto de Filosofía de Cuba.

²Universidad de las Artes de Cuba, Instituto de Filosofía de Cuba, colaboradora de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

³ Instituto de Filosofía de La Habana. Instituto Superior de Arte de la Habana (ISA).

⁴Instituto de Filosofía de la Habana, Profesor-Investigador y coordinador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

El proceso de *estetización* de la vida y la experiencia, signo esencial de la socialidad actual, ha descentrado el objeto tradicional de la estética, por lo que resulta imprescindible reconstruir críticamente aquel discurso universalizante, en clave eurooccidental, purista y elitista, discriminatorio, para construir otro que pueda responder, finalmente, preguntas sobre la condición de esteticidad de las relaciones y prácticas en la cotidianidad del existir. Esto fundamenta el hecho de este trabajo.

Hoy identificamos algunas estrategias que funcionan en el saber, las praxis y sus discursos, que amparan la invisibilidad de las diferencias. Una de ellas es la propia inclusión del modelo de desarrollo civilizatorio, una compleja condición de nuestra época que, paradójicamente, no puede considerarse desde criterios democratizadores, sino de mercado, con el subsiguiente desplazamiento de identidades mediante el consumo de masas (consumidores y conectados como condición de ciudadanía y soberanía). Otra es la colonialidad, como dominación encubierta de discursos y descalificación de saberes, lenguajes, imaginarios... que no se ajusten a los centros de poder.

Al colocar al mercado en el centro de la sociedad, al modelo neoliberal le son imprescindibles mecanismos sutiles de control que garanticen la ocupación de lugares significativos para su sostenimiento. Industrias que modelan los sentidos, valores, significados, representaciones, ideales, soportes de la maquinaria económica, que no sobreviven sin ellos, porque se constituyen en dispositivos de control mediante las estrategias del consumo.

La subjetividad humana impactada por las estrategias de usurpación a través de lo cultural-estetizado, deviene espacio central para entender las dinámicas sociales. De aquí lo inoperante de seguir considerándolo como meramente espiritual, superestructural, o forma de conciencia. *La subjetividad de hombres y mujeres*, modelado por las industrias de la subjetividad⁵, es el *lugar* comprometido hoy en la estrategia económica, las maniobras políticas..., y consiguientemente, en cualquier búsqueda epistemológica que se pretenda actual.

⁵ José Luis Brea. *El Tercer Umbral*. CENDEAC, España, 2003, p. 15.

Ni nuestra América ni Cuba escapan a la transformación de la socialidad y los modos de explicarla. Mirar hoy desde la visibilización de las relaciones estetizadas a escala social general, constituye una vía necesaria y pertinente.

El contexto epistemológico de lo cultural en la sociedad actual.

El hombre construye casilleros y busca meter la realidad dentro de ellos. Luego, provisto de las tijeras de la razón, procede a recortar las partes sobrantes... en homenaje al casillero.

Rabindranath Tagore

Hoy la ciencia está en función de dar respuestas inmediatas a imperativos económicos, no para satisfacción de necesidades existenciales, precisamente. Sus resultados se estiman valiosos solo en tanto son fuente de enormes ingresos para la economía mundializada. De tal forma, la propia existencia y desarrollo del saber ha sufrido los signos de tal transformación como herramienta al servicio de un capital trasnacionalizado, con pretensiones de universalización de un modelo único de estudio, representación, simbolización y acciones estratégicas acordes para su sostenimiento y permanencia.

Este modelo del saber se encuentra caracterizado paradójicamente por *la fragmentación y la homogenización* que colocan a los investigadores en la encrucijada de sobrevivencia ante una academia ambigua, al final excluyente para los que intentan realizar otro tipo de discurso.

La fragmentación supone una forma aparentemente permisiva de los discursos que intentan visibilizar o legitimar la diferencia, pero su resultado ha sido provocar en el terreno de las praxis la incompreensión de objetivos y problemas comunes de solución en una totalidad diferenciada.

Por su parte, la homogenización tiene como fuente la asunción de la cultura de masas como herramienta para crear una aparente convivencia humana para todos, homogenizando las diferencias a través del consumo en el mercado. Se propone, como única forma de libertad, la del consumo, anclada en el deseo, la seducción y la espectacularidad; sus instrumentos constituyentes que transforman a los sujetos y su subjetividad.

Enajenación y fetichismo se manifiestan en dimensiones nuevas, poco estudiadas en sus impactos para todas las regiones del mundo, grupos sociales y el individuo. Los sujetos sociales intentan, integrados o apocalípticos, enfrentar tal situación de la usurpación de su intimidad golpeada, llegando hasta la individualización extrema para sobrevivir sus impactos.

La revolución científico-técnica más radical de la historia cambia a cada instante las formas de comunicarnos, informarnos, sentir, simbolizar y gustar o no del mundo. Especialmente la revolución de los medios ha hecho envejecer, en sólo décadas, las formas tradicionales de la sociabilidad humana. Su impacto es generalizado, a pesar de la existencia planetaria de zonas oscuras, sujetos desconectados y urgencias humanas que parecen pertenecer a edades primitivas de la humanidad, pero que siguen existiendo como exclusiones invisibilizadas.

Ante estos y otros problemas, lo social impacta en la construcción del saber porque se ha hecho evidente que ningún desarrollo alcanzado es factible sin el hombre o sin que tribute de alguna forma a él. Otra concepción del saber conduce a su fracaso por desconocimiento. Una concepción del saber que base su desarrollo en un tributo al progreso económico, con ideales de que mayores riquezas alcanzadas son equivalentes a una cuota de felicidad mayor, ha conducido a una crisis ecológica sin salidas previsibles hasta hoy.

Debe considerarse también el hecho de la conversión del saber en mercancía, lo que ha determinado normas de exclusión para la participación de los investigadores y la redistribución injusta de los resultados alcanzados. Los retos para una construcción democratizada del saber y un cambio de su naturaleza presuponendejar de entender a las ciencias sociales como portadoras de barreras disciplinares infranqueables, como ha sido infructuosamente interpretada hasta hoy, sino la superación de una construcción del conocimiento por separado de las transformaciones que en el paradigma del saber han sido ya reconocidos.

Hoy el saber tiene que contestar a preguntas como las siguientes: *¿cómo impactar en la solución de los problemas sociales? ¿Qué sujetos investigadores ser? ¿Cómo percibir-explicar-entender el contexto, lo global, lo planetario, lo grupal, lo individual y*

sus relaciones? ¿Cómo articular esto con las construcciones epistemológicas? ¿Cuál historia es la que estudiamos y la que vivimos, como sujetos? ¿Cómo respetar la singularidad, la particularidad, la libertad?

Los siglos pasados impusieron normas para la construcción de la verdad, dejando como legado al presente sus errores y aciertos. Conocerlos es una prioridad. Sus normativas permanecen aún hoy en las bases epistemológicas desde las cuales se asume el desarrollo del conocimiento. Por ejemplo, se sigue asumiendo como necesaria la apelación a la imparcialidad en la construcción de la verdad. El sujeto o el grupo de sujetos que investiga deben hacer dejación *de filiaciones políticas, ideológicas o creencias. La garantía de la objetividad y la construcción de leyes* que expresan regularidades de necesidad solo son posibles en estas condiciones.

Sin embargo, hoy se viene abriendo paso la idea que considera imprescindible la inclusión en el saber de lo que fuera asumido como demonizado o maldito, lo epistemológicamente condenado: la imaginación, la intuición, la fantasía... Una construcción a contracorriente de la racionalidad clásica, que entienda al sujeto en las responsabilidades de sus resultados, los problemas en sus condiciones históricas y los errores de las construcciones teóricas. El saber actual no puede adscribirse a la neutralidad y el objetivismo. La construcción científica debe considerarse un proceso intersubjetivo, holístico. Se necesitan estudios sobre la subjetividad: las percepciones, representaciones y opiniones de los sujetos involucrados. El conocimiento es un proceso de negociaciones con los actores sociales implicados.

La responsabilidad del científico está comprometida con la emancipación, lo que significa, en el terreno de la construcción del saber, la negación de cualquier dependencia, para tener *capacidad de acción científica*, para proponer una solución y visibilizar la territorialidad, *para la asunción crítica y transformadora de cualquier concepción*, para asimilar las propuestas de cambio, para realizar estrategias, reconocer al otro, construir y reconstruir subjetividades.

En este contexto epistemológico aparecen las polémicas sobre lo cultural, cuya primera versión reproduce la contienda de siglos sobre la existencia de dos formas de hacer ciencia, adoptando entonces la denominación de “*dos culturas*”.

Lo cultural irrumpe como signo en los problemas del saber entre el escepticismo y el apocalipsis que despiertan en los teóricos el impacto, maduro ya después de la Segunda Guerra Mundial, de la cultura de masas, la revolución de los medios y las industrias culturales. Sus impactos hacen considerar a los sujetos y sus relaciones de sociabilidad, sus formas de comunicación y simbolización, su identidad, la formación de su personalidad, las formas y modos de instruirlos para una economía transformada, sus gustos y preferencias, su individualización y su soledad, nuevas formas de participación y aislamiento, la reconfiguración del espacio público, la política y su ejercicio, la puesta en escena del mundo desde posturas hegemónicas, extendiéndose el poder hacia la subjetividad y la intimidad.

La recepción de tales problemas fue ambivalente en sus inicios, pasando más tarde al ejercicio crítico sobre el reconocimiento de un poder más allá de los conocidos en los discursos tradicionales, otras formas de enajenación y fetichismo, que impactaba la cotidianidad, y no solo los ámbitos habituales del ejercicio de democracias y trabajo.

Desde el proyecto, cuando determinamos que *la cultura es un conjunto de relaciones de agenciamientos múltiples, que conforman la territorialidad donde existen los sujetos*, señalábamos el hecho de que los cambios producidos planetariamente tenían contextualmente como soporte la transformación de la propia sociabilidad humana, ya sea por su inserción, por impacto o por la resistencia a ellos. Este impacto visibiliza, por una parte, el acto de criticar aquellas zonas de oscuridad con que la *iluminación moderna* diseñara su modelo de *civilización*: negros, mujeres, homosexuales, enfermos, latinos, analfabetos... salen a la palestra desde los más diversos foros, por lo que la visibilidad es un problema de actualidad. Hacer visibles a los excluidos se constituye, prácticamente, en un primer acto de justicia.

Lo cultural en nuestros puntos de vistas teóricos se debate entre el cambio, el desplazamiento y la asunción del pensamiento planetario, intentando resguardar su historia y su memoria, pero asumiendo el reto de una transformación radical que nos impacta de forma integral, cambiando nuestras formas tradicionales de asumir la construcción y el cambio de nuestras sociedades, partiendo del hecho, las menos de las veces declarado, del impacto de un proceso de estetización que, basado en inicialmente en necesidades de

cambio del mercado, abarca hoy cualquier esfera, cualquier sociedad, cualquier postura ideo-política, incluso aquella que se enfrenta a la omnipotencia del mercado. La estetización se constituye en un atributo global de la sociedad contemporánea. Y se trata de un proceso que hace mucho desbordó el discurso tradicional que acompañó a la estética como saber y a la teoría de la cultura.

Ya casi nadie pone en dudas que vivimos en una sociedad estetizada. *El proceso de estetización del mundo, reconocido por la teoría desde hace varias décadas, ha significado el reconocimiento del lugar acrecentado de la variable estética en la vida cotidiana.* Al mismo tiempo ha evidenciado que esta forma de relación social no es inédita; forma parte del dominio humano del mundo, solo que ha permanecido inexplicablemente invisibilizada y poco estimada por la teoría. Para escudriñar un poco más en el legajo de las exclusiones y recuperar, al menos a nivel teórico, otra de las formas históricas con que la Modernidad expropió, desconoció, vilipendió..., es necesario también desenmascarar la expropiación estética del hombre común, lo cual permite resaltar *el lugar que debe ocupar la estética como saber en su reivindicación.*

Los análisis realizados en nuestro contexto geográfico sobre lo subalterno, la posoccidentalidad, la poscolonialidad, la posmodernidad, los estudios culturales, entre otros, sean “integrados o apocalípticos”, mantienen sin embargo total pertinencia al evaluarse en ellos nuestro derecho o no a lugares de enunciación o discursos, legítima o no el agenciamiento a las diferentes teorías que sobre la cultura marcan sin duda el panorama del saber mundial.

Desde *la colonialidad* sesilencian y enajenan los resultados investigativos. Se reproducen paradigmas del saber distanciados de la variabilidad y la diversidad, centrando su mirada en un único modelo de formación de la socialidad. Asumir tal paradigma significa, en el terreno de la construcción teórica para el ejercicio de las praxis, neutralidad, dogmatismo, apocalipsis y exclusión... De esta forma, el trabajo teórico resulta incapaz de cambiar, proponer lo nuevo, divisar los conflictos, por la invisibilización, consciente o no, de los propios *lugares* de transformación.

Boaventura de Sousa Santos describe la necesidad de *nuevas epistemologías del Sur* que propicien otras estructuras para la acción, el estudio de espacios tiempos en que los

actores viven y de las formas de poder que los acompañan. También resalta la importancia del análisis prioritario de la colonialidad, puesto que ésta supone una actitud, consciente o no, de dominio y hegemonía de formas de saber impuesto. Se trata de develar las diversas formas de *poder y opresión*, muchas de ellas invisibilizadas para los propios sujetos que en ellas existen y construyen saber.⁶

La expresión actual de esta preocupación es manifiesta en la denominada *condición de colonialidad*, que evidenciaría la dependencia epistemológica de los diferentes saberes, incluso, en sus supuestas diferencias y estructuras. La crítica a la colonialidad, como lógica cultural del colonialismo que lo sobrevive hasta hoy, es pertinente en nuestra valoración para las construcciones teóricas desde nuestra territorialidad. La perspectiva crítica de la colonialidad es, por tanto, uno de los nodos o nociones matrices que asumimos de las tendencias y autores en el debate actual latinoamericano. Su presencia se ha hecho visible en este análisis.

Respecto al tema, salta a la vista todo el debate en torno a los llamados estudios poscoloniales. Su recepción resulta conflictiva sobre todo si se piensa en el “pos” como demarcador epocal, como una época histórica más en la linealidad de la narrativa de lo histórico que construyó la Modernidad. Cuando es utilizado en ese sentido literal,⁷ el término resulta justamente ahistórico y sumamente despolitizado, pues parece dar por concluido un fenómeno que, lamentablemente, aún sigue vivo en las manifestaciones neocoloniales e imperialistas de nuevo tipo que determinan aún los destinos de millones de hombres y mujeres del mundo. Por esto no nos adscribimos al uso literal del término poscolonial. Tampoco nos es útil cuando funciona en el sentido en que generalmente se utiliza en el ámbito literario. Los estudios literarios poscoloniales, por cierto, el espacio donde se dan a conocer en el mundo académico, se reducen a intercambios eruditos en relación a textos literarios que no rebasan su propio marco, lo que de algún modo encubre el carácter histórico de los temas que refiere, en sí mismos extratextuales, y terminan siendo también retrógrados por su gesto despolitizador.

⁶Boaventura De Sousa Santos, *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social* (encuentros en Buenos Aires). Agosto. 2006. ISBN 987-1183-57-7.

Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/santos/Prologo.pdf>

⁷Miguel Mellino. *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Paidós, Buenos Aires, 2008.

Sin embargo, hacer girar lo colonial sobre ejes políticos y epistemológicos resulta pertinente y necesario, pues aún queda pendiente la reconsideración de la historia colonial, su huella sobre el presente, al que ha impactado desde la distribución aun desigual de la riqueza, del poder, del saber y de los accesos culturales; así como también, desenmascarar su presencia en las dinámicas geopolíticas y culturales del mundo de hoy.

Además, para nosotros, lo más valioso de todo el discurso de lo poscolonial, es el vínculo que, siguiendo al posestructuralismo y especialmente a Foucault, establecen entre saber y poder, abriendo el camino para la discusión sobre los criterios de legitimación establecidos por el poder colonial, ya anteriormente puestos en sospecha de forma aislada por pensadores como Fanon o Césaire. Además, ha resultado muy provechoso para las ciencias sociales la puesta en relaciones conceptuales de su consideración del colonialismo e imperialismo como fenómenos discursivos, y no solo como fenómenos político-económicos, lo cual pone el acento en ellos como espacios de producción de sentido, dando gran connotación del ámbito cultural como lugar ineludible en las estrategias de emancipación.

En el debate, la crítica va dirigida hacia el peso que aún mantiene un discurso eurocentrista que permea no solo el campo investigativo, sino las formas disciplinares, contenidos y asignaturas de los diferentes niveles de enseñanza en Latinoamérica. Por otra parte, a pesar de una crítica mantenida desde nuestro país en los diferentes ámbitos del quehacer intelectual, sobre el proceso de colonización y sus consecuencias desde el punto de vista histórico, su crítica desde el saber es aún un aspecto de insuficiente presencia.

Desde la Estética debemos asumir ciertas posturas sobre tales pugnas. Situarnos filosóficamente desde lo epistemológico, hace necesario estudios no realizados con anterioridad referidos a la historia, la sociología de la ciencia, porque los debates asumen los retos de resignificar no solo la estética, sino las ciencias sociales en general. Por tanto, clarificar las relaciones entre estética, cultura, arte y ciencia, también nos es pertinente.

Estar en el lugar, cartografiar desde lo epistemológico, supondrá una dirección de la mirada y una base sociocultural del emplazamiento epistemológico y esto hace necesario reconsiderar el contexto; es lo que llamamos contextualizar. Esto no podría ser realizado sin aclararnos definitivamente otras relaciones conceptuales también en pugna como *lugar*,

territorio, mediación y la misma cartografía, todo ello en los marcos de lo que se califica como *actualidad*.

Precisamente por ello había que repensar este último concepto, la *actualidad*, como emplazamiento teórico-metodológico para facilitar la comprensión de que es el sujeto, inmerso en su propia temporalidad, el protagonista de la construcción y reconstrucción de los saberes, en tanto es el que porta la capacidad de aprehensión de realidad. Luego, son determinados hombres y mujeres los que, desde sus múltiples relaciones y posiciones de poder, y en acuerdo con su posicionamiento dentro de cada entramado social, deciden cuáles son los modos de ser, pensar, actuar..., que han de ser considerados como válidos en cada época y contexto. Son ellos los que establecieron, pues, los paradigmas del saber y el hacer por los que han transitado las diversas culturas de la humanidad. En el caso que ocupa, se trata de la necesidad imperiosa y de la posibilidad que nos asiste para actualizar el conocimiento a favor de una mirada otra a la que se instituye y expande globalmente desde los centros hegemónicos.

Actualidad supone que todo lo que existe lo es en tanto acto-actuante. Acto que en lo real (inteligible, factual, conceptual o virtual) tiene presencia actual y poder de actuación, y justo en ese camino capacidad de actualización. Apunta a captar ese tiempo-instante de cada acto y sus acciones, esas que deciden el devenir de los procesos y por lo tanto, igualmente, el espacio-lugar de su realización. Se trata de una perspectiva lo suficientemente abierta, dinámica y compleja para asumir la diversidad, lo múltiple... y desde ahí intentar aproximarse a la praxis cultural toda en tanto producción simbólica. Toda práctica cultural devela en cada acto las múltiples fusiones que le son inherentes. Así, se favorece la necesaria sistematización, dentro de la dispersión conceptual reinante, a fin de orientar la mirada desde el ahora, ese que contiene las huellas de todo un pasado, y desde ahí hacer visible cómo, desde dónde y hacía dónde, transcurren los procesos de generación, producción y realización de la cultura. Actualidad es un llamado a posesionarnos hoy desde el reconocimiento de que toda nuestra herencia cultural resulta de un proceso de construcción de pensamiento sustentado en una praxis colonialista, purista, elitista y discriminatoria; y en atención a aquello que hoy se nos trata de imponer desde los centros de poder hegemónico solo que a partir de nuevas y más sutiles estrategias de posicionamiento.

Resulta muy interesante y esclarecedor cómo Pierre Bourdieu —desde la sociología y entre otros con el objetivo de delimitar un campo artístico— se acerca al mundo de lo social, lo discierne, y determina los mecanismos que aseguran la reproducción de lo que él llama el espacio social y el espacio simbólico. En la teoría de Bourdieu lo simbólico retoma un lugar central en la construcción de lo social, ese que le fuera arrebatado torpemente por el racionalismo, para dejarlo reservado solo a lo artístico. Lo simbólico recubre entonces *el vasto conjunto de los procesos sociales de significación y comunicación*. Así, lo cultural es producción simbólica, del mismo modo que la práctica artística es solo uno de los modos en que esta se despliega.

En las sociedades del capitalismo cultural, la dominación no tendría el éxito que tiene, amén de que se presenta desde lo simbólico en términos de humanismo absoluto, si no existiera este como cualidad característica intrínseca de su ser. Lo simbólico se ha privilegiado por sobre todo lo demás. Es desde y en ese lugar donde se gestan las peores y más sutiles formas de dominación humana, es allí donde cada uno puede ser reducido, inmovilizado en sus capacidades liberadoras, y lo peor es que esto se hace en nombre de las libertades humanas. Es el poder de lo simbólico el que —en última instancia— ha decidido la transformación del orden social a escala global e impactado todo lo local. Desde lo simbólico es que es posible anular a las inteligencias más vivas. Urge revertir tal proceso y ponerlo realmente a favor de los seres humanos y en esa dirección de ese *mundo mejor que es posible*.

En relación con lo que está aconteciendo con el arte hoy, Nestor García Canclini señala: “[...] artistas, curadores y museos despliegan procedimientos visuales semejantes a los que se usan para colocar productos en los mercados, políticos en las disputas públicas y representaciones médicas del cuerpo”.⁸ Igualmente se detiene García Canclini en las implicaciones que tal fenómeno tiene para los artistas y qué es lo que está decidiendo, a su modo de ver, la situación actual del arte cuando señala como “primer problema: el entrelazamiento entre las intenciones de los artistas y las estructuras sociales y políticas que organizan las imágenes. Las ciencias sociales han hecho visible que lo que sucede con las imágenes trasciende las intenciones de los creadores y tiene que ver con instituciones

⁸ Néstor García Canclini. *El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional*. Centro Cultural Criterios. Tomado de: Los mil y un textos en una noche. volumen II, p. 1.

como los museos y las revistas, con redes de interacción social complejas como los mercados, ferias y bienales, y últimamente con circuitos de poder económico nacional y transnacional”.⁹ Se entra de ese modo en una especie de juego en el que el artista se integra, muy pocas veces desde sus propias intencionalidades, para resultar integrado a toda suerte de fabricación simbólica dentro de las maquinarias de producción de capital. Son innegables las ofrendas que ha de hacer el arte hoy a favor de la producción de imaginarios.

Si bien, de todo esto resulta también que la artísticidad—y esto es algo positivo—ha sido recuperada como patrimonio de lo social en tanto lo simbólico se expande hacia la vida cotidiana, no es razón para que el arte como práctica social termine siendo deshabilitado por las maquinarias productoras de imaginarios colectivos. Hoy más que nunca adquiere valor la capacidad de las prácticas artísticas de existir como entes sociales vivos, con la función de desocultar problemáticas existenciales del individuo común, de producir conocimientos críticos, de recordarnos de dónde venimos, quiénes somos, hacia dónde se puede andar.

En el tema objeto de interés se asume, además, una postura otra en relación con las prácticas artísticas. Estas no se identifican con la ya reconocida praxis del arte, sino que se intenta incluir el espacio a otras praxis que igual tienen sus propios circuitos de creación, circulación y legitimación, esas que son desplegadas por aquellos que, en virtud de un proceso colonizado, se les ha designado con el título de artesanos, artistas populares, folcloristas. Porque igual quedó establecido, como producto necesario de la modernidad/colonialidad, que tiene que existir un alto-bajo, un centro con sus márgenes, aun arte popular que no es culto, puesto que *culto* es una designación que solo se alcanza al precio de resultar integrado a lo que se ha de dictar desde los centros de poder.

Una cultura desbordada de sus tradicionales límites moderno-coloniales, conduce a una mirada desprejuiciada que va de lo concreto a lo abstracto y viceversa, visibilizando y actualizando, por el camino, preguntas sobre cómo entender las relaciones estetizadas en fronteras límites de identidad, racialidad, sexo, grupo político, nación o cualesquiera sean las condiciones generales en las cuales se han establecido tradicionalmente. Por tanto,

⁹*Ibidem.*

lugar y territorio como cartografía se hacen necesarios como emplazamientos epistemológicos para considerar nuestros objetivos. Esto significa que el ejercicio de contextualizar en Latinoamérica o Cuba precisa también de un ejercicio epistemológico, desde una mirada y una dirección.

Lo contextual debe también ser resignificado epistemológicamente en relación con las prácticas artísticas, así como con “los lugares de enunciación” desde donde se realizan los discursos de tales prácticas y su necesaria resignificación en contextos de críticas a un pensamiento inscripto en la colonialidad. Del mismo modo ha de tenerse en cuenta los impactos en las lógicas comunicativas de la transformación sociocultural actual y su contrario, el impacto de lo comunicativo en las prácticas artísticas.

El desplazamiento de las relaciones entre la cultura, la política y la economía forma la base fundamental para entender los discursos latinoamericanos y cubanos hoy. Por consiguiente, las consideraciones sobre lo histórico-cultural y el cómo se piensa, se visibilizan en las denominadas políticas culturales y en la riqueza de apreciaciones desde *otros saberes*.

Latinoamérica y Cuba como lugares

El proceso histórico de constitución de muchos de los territorios a escala planetaria -no solo de Nuestra América y de nuestra propia nación- supone la determinación de un proceso colonial (irredimible, al decir de José Martí)¹⁰ que marca un conjunto de fenómenos que en mucho sobrepasan las cuestiones económicas, políticas y sociales tradicionalmente analizadas.

¹⁰Porque nosotros hemos padecido de hojiosidad, como nuestros bosques. La pompa del follaje no ha dejado ver la substancia del tronco. Han sido nuestros pueblos, venidos a la existencia en el esfuerzo de una violación irredimible, en el impío maridaje de una azucena y una lanza, como esos poetas novicios que derraman, en frasea confusas y rimas incoloras, su vaga ansia de músicas celestes, antes de que la vida, recia y viril, haya sazonado con sus jugos amargos los afectos desgarradores que engendran la poesía. Dotados al nacer de masas incultas por una parte, fuertes y temas como todo lo que arranca nativamente del suelo en que vive, y de minorías preocupadas por la otra, ahítas con nombre de ciencia, de culturas griegas y latinas que no nacen del suelo nativo, ni tienen acomodo, ni mercado, ni influjo posible en él; cerrados así, por esta educación universitaria, falsa por estéril, los caminos naturales y honrosos de la prosperidad en pueblos nuevos, donde la cultura no ha tenido todavía tiempo de distribuirse en la masa con la abundancia necesaria, para que consuma con una demanda legítima y firme esos productos de cultura acumulada que se llaman Artes y Letras... (José Martí, Obras Completas, t.8, pp. 19-20).

Una amplia literatura sociológica ampara el problema de las migraciones. Las migraciones señalan el desplazamiento del lugar tradicional. Era planetaria interconectada por la velocidad del desplazamiento es al mismo tiempo para una buena parte del planeta, era de desplazamientos necesarios para la supervivencia. Nómadas modernos, jerarquizados por el ocio, el placer, la curiosidad o la necesidad más imperiosa, sus itinerarios no pueden ser solo medidos en coordenadas geográficas o índices demográficos. Ese nómada actual, ese nomadismo, como ha sido llamado, significa no solo el desplazamiento del territorio, sino la transformación de su subjetividad, es el desasimiento de lazos territoriales y la aceptación en contradicciones subjetivas o impactos de incertidumbre de los símbolos, agenciamientos y pertenencias de otros lugares.

Pero la pregunta sería: ¿sin desplazarnos en el territorio, no estamos ya en otro lugar? Muy bien se señala que el Sur significa manos vacías y ojos llenos de imágenes del mundo. ¿Escapa algún territorio de semejante impacto?

Como en épocas pasadas, los relatos de viaje señalan direcciones al deseo. El Dorado, como atractivo para la búsqueda de nuevas rutas comerciales, nos llega hoy a todos en una estrategia planificada y pensada para conducirnos a nuevos lugares. Redes mundializadas virtuales nos colocan como paseantes de una nueva realidad (la virtualidad) ante el nuevo Dorado. Allí están los ideales de la realización de proyectos de vida individualizados y posibles. Desear ser, al mismo tiempo, otros, los que han ganado, los que tienen éxito, el camino de lo pragmático.

Es un planeta interconectado, real o imaginariamente, la pregunta sería: ¿qué impacto sufre la subjetividad de hombres y mujeres en crisis y con carencias ante la propuesta de una posibilidad deseada, de un lugar que es, no territorio sino proyecto de vida deseado?

¿Son Latinoamérica y Cuba territorios que viven al margen de los impactos de las estrategias de dominación que hemos explicado? ¿Acaso los cubanos y cubanas de hoy no buscan el Dorado, no intentan desplazarse, real o imaginariamente, de su lugar de origen, sea territorio o nación?

Lugar hoy apunta a itinerarios y escaramuzas. Es a un tiempo existencia acotada por diferentes formas de dominio y espacio de liberación o soledad. Vivir sería el lugar de

construir, producir, realizar, soñar, donde nos hacemos parte, a donde pertenecemos. Sin estudiar la diversidad constitutiva de la socialidad en época de migraciones, crisis, hegemonía, dominio con estrategias de fragmentación, colonialidad y homogenización, ¿cómo indagar sobre lo que es el lugar?

Santiago Castro-Gómez recuerda que “nos encontramos ingresando a territorios globales, que han dejado de ser colombianos, mexicanos o estadounidenses para convertirse en lugares que pueden ser habitados por cualquier persona de cualquier país, lengua, raza, o ideología”.¹¹

Se trata, desde la reconstrucción del saber estético sociocultural, de identificar los signos, símbolos, valores, representaciones, creencias que pueden identificar al lugar a partir de los sujetos que así lo reconocen.

Porque sin duda, en lo que nos ocupa, el saber sociocultural, el problema está en que: “algo le está sucediendo al modo en que pensamos sobre el modo en que pensamos”.¹²

Muy bien señala Certeau que la racionalidad moderna convirtió en líneas a la metáfora, *es la mirada de Dios*, un Dios situado, un Dios colocado muy por encima de la diversidad humana y que, omnipotente, al mirar desde tanta distancia, solo ve líneas donde los sujetos realizan sus escaramuzas del vivir: “Es el triunfo de la visión objetivante de la realidad que inaugura la representación perspectivista, en tanto comprensión moderna de un espacio-tiempo homogéneo y matemático.”¹³

El estudio de lo social siguió tal itinerario: de él nació la visión de una historia, un espacio, una cultura, una forma civilizatoria. Lo que no era ajustable a tal modelo civilizatorio fue estudiado como primitivo, sin historia, como barbarie, puro natural, distinto, subdesarrollado, periférico y otros.

¹¹ Varios: Teorías sin disciplina. Introducción: La translocalización discursiva de "Latinoamérica" en tiempos de la globalización, Santiago Castro-Gómez, Eduardo Mendieta.

¹² Geertz, C.: en Géneros confusos: la refiguración del pensamiento social. <http://www.nodo50.org/dado/textosteoria/geertz2.rtf>.
http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/geertz01.pdf

¹³ Adrián Gorelik, Imaginarios urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos (2006), ISSN 0250-7161. Versión impresa, EURE (Santiago) v.28 n.83.

Por tanto: este modelo civilizatorio estableció, de muchas formas, la necesidad de civilizar, rectificar, formar, nivelar (cristianizar, salvar, adelantar, progresar y otras). Todo a través de un único modelo de progreso civilizatorio-cultural. En nombre de tal modelo civilizatorio se han cometido crímenes innombrables, “irredimibles”, que es el mejor concepto, por cierto martiano.

Puede ser recordada la visión amarga de Adorno de la experiencia fascista: “Hay algo con lo que sin duda no bromea la ideología vaciada de sentido: la previsión social. ‘Ninguno *tendrá frío ni hambre: quien lo haga terminará en un campo de concentración*’.” Esta frase, proveniente de la Alemania hitleriana, podría brillar como lema en todos los portales de la industria cultural... Oficialmente, nadie debe rendir cuentas sobre lo que piensa. Pero, en cambio, cada uno está desde el principio encerrado en un sistema de relaciones e instituciones que forman un instrumento hipersensible de control social: *quien siente frío y hambre, aun cuando una vez haya tenido buenas perspectivas, está marcado*. Es un outsider y esta es (prescindiendo a veces de los delitos capitales) la culpa más grave.¹⁴

Descalificar el otro distinto en nombre de algún modelo que se siente y procede como superior es una buena parte de la historia planetaria: conquista, inquisición, guerras. La existencia del poder erigido en modelo único de desarrollo es su causa.

Desde el siglo pasado, sobre todo a partir de su segunda mitad, este modelo de poder, no lo es solo político-económico, es del deseo y del saber. Por tanto, construyó no solo armas de exterminio y dominación tácitas, no solo usó esas armas para la hegemonía, el dominio, a través incluso del exterminio masivo de grupos, etnias y pueblos. Fabricó también razones, explicadas en ideologías y ciencias para efectuar el genocidio.

Debe reconocerse y realizarse los balances críticos adecuados de este aparente cambio de modelo, calificado como posmodernismo, capitalismo tardío, capitalismo cultural, sociedad transparente, del simulacro, de la información y otros. Estos calificativos acompañan a un discurso, a un tiempo del saber e ideológico, que califica al nuevo modelo como inclusivo de las diferencias, para lo cual se sustenta en el supuesto fin de los metarrelatos. Es en nombre de tales razones que hablan de la desaparición del

¹⁴Mark Horkheimer y Theodor W. Adorno. *Dialécticadel iluminismo*, idem, p.62.

universalismo que, sin embargo, sigue siendo, como estrategia política, el aspecto fundamental de las políticas exteriores de los centros. El neoliberalismo como modelo de imposición se hace imprescindible para clasificar como potencial receptor de las necesarias ayudas para las periferias. Como modelo económico el neoliberalismo está también acompañado del saber. Es el fin de otras formas económicas y el triunfo del individualismo como espacio único de libertad en el consumo y la propiedad.

Desde el saber siguen dominando los consensos epistemológicos a partir de estrategias más sutiles, incluido el reconocimiento de la diversidad que, a fin de cuentas, lo que ampara es la fragmentación. Desde el siglo pasado se fabrica el consenso a través del placer, la seducción y el espectáculo en la cultura de masas. Formas de dominio, más sutiles, pero sin duda efectivas para controlar y usurpar.

El sujeto se transforma con el triunfo de otro tipo de soberanía practicada o deseada, el exceso (Bataille) en el gasto improductivo, que irrumpe en la transformación de la socialidad a través del deseo, la novedad y el espectáculo. Las vidrieras, como mercados de Tiro—dice Martí—abiertas al público en metáforas de mercancías, convierten al paseante común en el sujeto-deseante.

Desde tal modelo civilizatorio hoy, al parecer, tenemos permiso los diferentes, los otros, a ser diferentes, siempre que desde las praxis y el saber no nos pongamos en contra, mientras que no descalifiquemos tal modelo, mientras, en fin, no nos atrevamos a declarar como inoperante, excluyente, violento y dominante, insostenible, a tal modelo y no nos atrevamos a realizar nuestras prácticas civilizatorias acompañadas de saberes y deseos de otra forma.

Es esto lo que transforma definitivamente el mapa. *El lugar es una nueva composición intersubjetiva que se encamina hacia el predominio de la estetización en un cambio cultural de radicalidad nunca prevista.*

Porque si realmente queremos saber sobre lo social humano, el mapa tradicional no da cuenta del territorio. Él no incluye diversidad y acontecer, rutas, tácticas, escaramuzas (Certeau), nomadismo o tribalismo (sociología inglesa), las formas del simulacro como estrategia de impacto (Baudrillard), la estetización del hombre común en la cultura de masas, la soledad en la individualización de la virtualidad como espacio de la experiencia

(Cuadra), los recorridos, encuentros y desencuentros, agenciamientos y pertenencias posibles y reales en la red (Castell). La diversidad en la diferencia, no solo clasista, los lugares donde diferentes poderes se hacen hegemónicos, los lugares de la resistencia y del cambio, de lucha por la emancipación y la esperanza. Los espacio-tiempos distintos que no son sólo variables físico-empíricas o geopolíticas, ni siquiera solo discursivas, sino el acontecer de los grupos humanos que van construyendo o muriendo en espacios diferentes, y, sin embargo, siguen obedeciendo las leyes del mapeado elitista, centralista y dominante de una racionalidad muerta.

Hoy Gorelik lo dirá así: Ya no es un diagnóstico que sacude el sentido común, de su sopor modernista, sino un nuevo sentido común que se autorreproduce y generaliza sin ninguna posibilidad de interpelar alguna realidad específica. Lo que la gente desea o siente, la multiplicidad de sus experiencias frente a la ambición reduccionista de los planificadores.¹⁵

Es por eso que desde el Sur, ante el descentramiento de los relatos tradicionales sobre la relación occidente-oriente, civilización-barbarie-cultura, progreso-desarrollo-cultura, a pesar de una dominación no solo geopolítica del Occidente-centro, sino discursiva, se intenta una reconstrucción de locaciones epistemológicas que comienzan a intentar reconocerse en sus lugares y espacio-tiempos (estudios culturales, poscolonialidad, estudios subalternos y otros). Es cierto que sus resultados son aun difusos, incoherentes a veces en la conceptualización, con desajustes y desbalances epistemológicos y políticos, todavía padeciendo de normas disciplinarias férreas y dogmas de fuerza sobre investigadores y pedagogos, pero sin duda con aperturas sugerentes por estudiar y con resistencias que son necesarias si queremos efectivamente lograr estrategias de cambio.

Por todo ello hoy el discurso sobre el territorio se hizo metafórico al añadir lo real social. Es por tanto pertinente intentar, para buscar el lugar, nuestro lugar, cuestionar seriamente desde lo epistemológico, la territorialidad de una socialidad radicalmente cambiada, con conciencia de que lo contextual solo es posible de analizar desde espacios tiempos múltiples, yuxtapuestos, intersubjetivos y esto definitivamente nos coloca ante el imperativo metodológico de entender de una nueva manera el mapeado, el cartografiar.

¹⁵AdrianGorelik. "Imaginarios urbanos e imaginación urbana". ed. cit.

Ya en la 7ª Bienal de La Habana entre noviembre de 2000 y enero de 2001, Nelson Herrera Ysla nos decía:

Envejecidas parecen coexistir las habituales formas de comunicación y relaciones humanas: asambleas gremiales o partidistas, radio, prensa escrita, carteles, reuniones comunitarias. La sociedad que surge del entramado mediático las arrincona porque las redes actuales son suficientes para una sociedad que se proyecta más individualista que todas las anteriores. Es el individuo conectado en la oficina, auto, avión, café, casa. [...] en una operatoria de integración a los nuevos tiempos, el hombre se enchufa a los equipos y desaparece de los escenarios tradicionales de encuentros.¹⁶

Es la necesidad de otro trazado del mapa cultural descalificando al fin la dominación de una epistemología de carácter histórico, donde todos los fenómenos sociales giran alrededor de un eje temporal y quedan ordenados según criterios secuenciales y evolutivos. Es necesaria una nueva construcción social del tiempo y el espacio, así como su legitimación teórica por parte de las ciencias sociales, localizada, configurada topológicamente, delineada por relaciones de poder que se despliegan en territorialidades específicas.

La presencia desde la década del 90 del siglo XX de un discurso sobre *el lugar*, cartografiar, espacios-tiempos distintos, en fin, *nombrar*, está vinculado de forma más concreta a la pregunta: ¿en qué espacio habitamos realmente?

La evolución científico técnica de los medios coloca el asunto en la perplejidad, al poner ante nuestras relaciones una nueva forma de realidad y de existir en ella: la virtualidad. Ante esto apocalípticos e integrados intentan una polémica que aún no concluye y que determina discursos sobre el sujeto y su identidad, colocada en la incertidumbre de la red.

Para Álvaro Cuadra: “En pocas palabras, el espacio virtual no es el lugar de la experiencia sino la experiencia en sí”.¹⁷

Walter Mignolo, por su parte, afirma: “La última etapa de la globalización está haciendo posible una transformación radical de la epistemología al llamar la atención entre espacios geográficos y localizaciones epistemológicas”.¹⁸

¹⁶7ª Bienal de La Habana: <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien7/s-thema.htm>

¹⁷Álvaro Cuadra: De la ciudad letrada a la ciudad virtual. p. 161

Se señala en la teoría la alteración de los principios mismos del mapeado, movimiento de fronteras en disputa, saberes más allá de los lugares, producción de diferencias, espacios profundamente interconectados, culturas limitadas espacialmente, que Castro Gómez explica a partir de que *se borran las fronteras entre "ellos" y "nosotros"*:

[...] la oposición entre lo propio y lo ajeno se desdibuja en la medida en que los bienes culturales o de consumo son des(re)territorializados, es decir, arrebatados de sus contextos originarios e integrados a nuevas localidades globales. [...] nos encontramos ingresando a territorios globales, que han dejado de ser colombianos, mexicanos o estadounidenses para convertirse en lugares que pueden ser habitados por cualquier persona de cualquier país, lengua, raza, o ideología. [...] ¹⁹Nos encontramos, pues, frente a una polémica de gran calidad intelectual, destinada a revitalizar la ya bicentennial pregunta por la identidad y el destino de estos pueblos que, bien o mal, hemos venido denominando "América Latina". Una pregunta que, por la complejidad misma de su objeto, ha conservado siempre un carácter transdisciplinar. [...] sociólogos, antropólogos, historiadores, críticos literarios, semiólogos y filósofos, todos ellos y ellas reunidos en torno a una sola temática. Se trata, pues, de verdaderas teorías sin disciplina que convergen o divergen, pero que, en cualquier caso, dialogan entre sí.²⁰

Lo cierto es que desde el Sur, desde la periferia, se intenta una relación crítica hacia el discurso del centro sobre todo por lo que éste tiene de excluyente, reconstruyendo el lugar. Los aspectos que se tratan son sugerentes para la realización del balance crítico y la reconstrucción desde alternativas opuestas al modelo civilizatorio dominante:

- El reconocimiento de que la reconstrucción del saber desde otro lugar, el nuestro, no está desligado de la construcción del saber planetario. No debe ser principio de nuestros nuevos discursos descalificar al otro.
- Recuperar la memoria histórica, desde un balance crítico actualizado. Nuestro relato es plural desde las raíces.
- Diseñar nuestras locaciones epistemológicas como ejercicio, no solo de interpretación, sino de transformación. Nuestro propósito es de construcción

¹⁸Walter Mignolo: Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos: www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html

¹⁹Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Ángel Porrúa 1998. p. 8.

²⁰*Ibid.* p. 21.

de procesos y estrategias no hegemónicas, un concepto progresivo del desarrollo con todos, para todos, que tribute a la satisfacción y la felicidad sin que esto signifique la diferenciación prejuiciosa, dominación o descalificación del distinto, sin la carga especulativa de la insostenibilidad que significa la explotación ilimitada del planeta.

- No es posible un único discurso de modelo progresivo humano, pero vivimos en una totalidad, diferenciada cierto, pero con problemas globales solo posibles de resolver en comunidad.
- Esta totalidad que convive hoy en una socialidad transformada debe entenderse con los signos cambiados. La revolución de los medios y las industrias de la cultura, así como los sectores crecientes de trabajadores simbólicos, son parte del proyecto que ideemos para una construcción de futuro.
- Las políticas, aquellas alternativas al capital, deberán saber y promover la reconstrucción del saber, instar a las investigaciones que clarifiquen estos nuevos lugares en los cuales habitamos.
- El lugar es simbólico y visual, de representación, valoración e idealización, de significación, sentimientos y sensibilidades que confluyen en su construcción; es también de saberes, normados o no, saberes diversos de tradición y costumbres, pero al mismo tiempo, de necesidades varias, de información variable, nueva no acotada aun a planes de estudio, disciplinas diseñadas u otras estrategias de instrucción.

El lugar es epistemológico en el saber. Por tanto, urge construir desde nuestros propios enclaves. El lugar es ideológico-político, por tanto la afirmación de nuestros principios nace también de la aprensión de los mismos a través del vivir y el saber con actualidad. Pero sobre todo el lugar es el de vivir, producir y reproducir la existencia, lo que significa reconocernos en los proyectos, y reconocernos solo es posible cuando pertenecemos. Pertenecer no es para nada un número o variable empírica en una lista de cualquier tipo, es la participación efectiva de conocimiento, construcción y deseo de estar, es ser parte de, simbolizar y significar el ser parte. Este lugar adquiere ese carácter intersubjetivo de las relaciones sociales, tan material y objetivo que el lugar permite la

realización de un proyecto de vida con calidad, tan subjetivo como que satisface ese proyecto de vida, motiva y da certidumbre, señala la posibilidad de futuro para nosotros y las generaciones venideras.

El lugar si es el del vivir, conlleva la posibilidad de la realización de proyectos de vida acordes con nuestra concepción de modelo de desarrollo. En circunstancia de cambio y crisis el lugar se torna indeterminado y de incertidumbre. Provocando trastornos de pertenencia y conformando estrategias de agenciamientos difusas y no siempre bien documentadas, guiadas por la inconformidad y, sobre todo, por las circunstancias controvertidas de los procesos de información actuales.

¿A qué me agencio y a dónde o a qué pertenezco? No son cuestionamientos retóricos, son los que conforman la estrategia de vida de los sujetos en el vivir que es el habitar.¿Impugnamos entonces el territorio? No, no lo hacemos, cuestionamos el hecho de que el territorio se desborda a sí mismo.Por tanto, si nuestra preocupación es sobre la formación de mujeres y hombres en alternativa de mejoramiento humano y la construcción alternativa contra el modelo hegemónico, deberemos atender que no es suficiente el mapa para entender la complejidad de las relaciones.

Estar en el lugar, por otra parte, supone que somos capaces de asimilar críticamente la variabilidad signica, simbólica, textual, visual, cognoscitiva e ideológica, en la sociedad actual. Por tanto, nuestra tarea pasa por planes de formación e instrucción que nos permita, colocados en el mundo, realizar nuestros agenciamientos a través del ejercicio del criterio: *“La crítica no es la censura; es sencillamente y hasta en su acepción formal —en su etimología—es eso, el ejercicio del criterio.”*²¹

Los impactos de esto cultural desbordado en hombres y mujeres pueden clarificarse en esta relación conceptual: lugar-espacio-tiempos y cartografías en clave social. El espacio-tiempo es la totalidad controlada, que sujeta a los sujetos y que legitima el mercado. El motivo cultural de la diferencia y la fragmentación legitima el motivo político de la desigualdad y la fractura. Los sujetos se agencian, mentalmente, oníricamente en los espacios donde existen los objetos del deseo. Las motivaciones son de carencia-deseo y

²¹ J. Martí.: Ob.Cit. t.19, p.366.

agenciamiento a emociones, placeres y complicidades sociales Intercambio basados en una (novedosa e increíble) capacidad de fascinación mutua.

Este mundo según Kohan es el de: “Una seducción excitante, caliente, lasciva, una magia cautivante y encantadora, las mercancías seducen al sujeto, lo acarician, lo envuelven y enamoran mostrándole un orden perfumado y rutilante, aparentemente autónomo y autosuficiente”.²²

El deseo, la emoción y el placer, así como la seducción son estrategia: aprender a desear los deseos de los otros, a emocionarnos con las emociones de los otros y a sentir placer con (los placeres) de los otros: fundirnos en-con los otros, convirtiéndonos (en cierto modo) en ellos. Hoy los estudios sobre el “cuerpo”, no solo tienen como perspectiva la salud o el mejoramiento físico, sino son dirigidos por una poderosa normativa del deseo, que es estrategia también del consumo. Ya no se trata de normativas y preferencias o prejuicios étnicos solamente, el cuerpo se ha convertido en un lugar: de contradicciones, interrelaciones y dependencias. El cuerpo es el lugar de concreción de memoria, deseo, sexualidad y poder.

Ya no se trata solo de que en él se ha inscrito la historia de la dominación, que deja huellas del despojo, no se trata solo de que el cuerpo, recordemos los testimonios gráficos de los campos de concentración, las terroríficas imágenes de la Hiroshima, los despojos de las guerras, las hambrunas dejando impalpablemente en la memoria una suerte de asombro sobre la condición humana. Hoy es marca, símbolo y representación, canon dictado desde el poder, espacio de descalificación y marginación.

Urge otra mirada al territorio: su resignificación como forma de existencia de la socialidad; una socialidad socio-estética-cultural que desborda las variables y coordenadas empírico-físicas, geopolíticas, sociológicas, en una nueva asunción de la integralidad del vivir y sus estrategias relacionales sociales. Una resignificación que permita la visibilidad del cambio, la crisis y sus impactos, la necesidad de la participación como requisito en la construcción de las estrategias de un modelo de cambio alternativo y anti hegemónico. Por esto el territorio deviene territorialidad.

²²Néstor Kohan: Marx en su (Tercer) Mundo, hacia un socialismo no colonizado.p. 127.

Mirar desde la territorialidad hace posible: *la visibilidad de la resistencia, creación, negación de la dependencia, propuestas de soluciones, capacidad del saber para la acción, asunción crítica de los lugares y estructuras del poder, realización de estrategias, reconocimiento del otro, construcciones y reconstrucciones de la subjetividad.*

Hay que entender entonces que la territorialidad *es la expresión teórico-conceptual de la forma de existencia actual de la socialidad, que reconoce diversos espacios-tiempos, que coexisten simultáneamente en un mismo contexto epocal, rebasando las relaciones sustancialistas entre cultura y territorio.*

Considerando la territorialidad, la teoría sobre la cultura latinoamericana y cubana manifiesta problemas que precisan instrumentos de análisis para la evaluación de lo contextual, acompañado del entendimiento de su variabilidad, en un espacio-tiempo distinto, y como un lugar con referentes históricos específicos.

Analizamos entonces partiendo de *actualizar la mirada*, es decir mirando desde el aquí y ahora la historia y el contexto pertinente, en una apertura hacia las relaciones planetarias que han sido el signo que nos impacta, como país, con sentido nuevo, desde más o menos la década del 90 por razones que sabemos. Por tanto, sin urnas de cristal, los impactos en la socialidad cubana actual son un hecho.

Realizamos un balance atendiendo a lo que denominamos estetización de las relaciones y por tanto de la socialidad, como signo que acompaña al ciudadano común casi a escala planetaria, estrategia del capital en el consumo de masas, a la cual no somos para nada ajenos. *La visibilidad* de tales aconteceres es evidente en algunos estudios teóricos pero es carencial en otros.

Miramos desde una cultura trascendida en su territorialidad lo que significa que tanto el contexto como la historia misma requieren de otra forma de apreciarse y estudiarse: migraciones, corrimientos identitarios palpables, sentidos de pertenencia yuxtapuesta, confusos, definidos en contracorriente a los que solemos habitualmente decir en los discursos. Vivir experiencias espacio-temporales distintas en la misma región y en el mismo barrio, de casa a casa, gestadas en tradiciones, costumbres, formas de vida, sobre la base de proyectos de vida *diferenciados por convicción, asunción o impacto*, por tanto,

imaginarios, gustos, deseos y representaciones diversas que solo cartografiando con variables intersubjetivas somos capaces de entender.

Nuestra inserción en el acontecer del planeta, una sociedad radicalmente cambiada ante los impactos de una revolución radical de los medios, en una cultura convertida en mercancía e industria llegan a nosotros no sólo en intercambios formales y no sólo con el turismo, sino en el mismo consumo formal de nuestros medios o de manera informal en un mercado creciente de productos culturales o subculturales de demanda en la familia cubana común. Esto nos dice de la necesidad de un vuelco en las formas y métodos de la formación del cubano que debe abordar con conocimiento y por tanto críticamente, como ejercicio del criterio, tales aperturas que no son posibles de regularse en políticas. Un creciente flujo migratorio turístico o familiar nos cuenta del mundo más allá de las capacidades o no de ese eterno encuentro-desencuentro del isleño con *lo de afuera*.

La obra cultural revolucionaria ha dejado generaciones de hombres y mujeres cultivadas y diestras en los análisis más disimiles. Ellos viven la territorialidad actual en su cotidianidad diversa y dispareja, con miradas inteligentemente críticas. La teoría psico-sociológica cubana de hoy analiza la marginalidad y la pobreza, la violencia, las diferencias generacionales, la transformación valorativa, el crecimiento disparejo de nuestra demografía, nuestras nuevas vulnerabilidades, no solo geográficas, sino sociales, la discriminación racial, de género o de orientación sexual. Las crisis, nuestras difíciles relaciones económicas con el mundo, dejan su huella en los imaginarios y en las claves, nociones, coordenadas que han acompañado nuestros años de revolución. Hoy, identidad y territorio, fronteras y relaciones de agenciamiento y pertenencia no son homogéneos para los cubanos. En pugna entonces están nuestras concepciones sobre nacionalidad e identidad porque, incluso hoy, tras los estudios actuales, quizás deberíamos preguntarnos si alguna vez no lo estuvieron.

Entender ese lugar epistemológico de lo cultural desde el contexto cubano, pasa por revisar una variabilidad de temas insertos en la reflexión crítica-teórica sobre: prácticas artísticas, medios de comunicación, impactos de la relación cultura-política, balances históricos sobre problemas sobre nación, nacionalidad, cubanidad, identidad, formaciones puntuales de enclaves identitarios (religiosos, de género, sexuales, generacionales y otros),

de agenciamientos diversos, sentidos de participación, gustos, productos formalizados o no, estudios de públicos, análisis de espacio público, formas de organización, proyectos comunitarios, percepciones de la ciudad, balance crítico sobre prejuicios y marginalidad por sexo, edades o raciales, en los medios, en los sectores económicos u otros, balances críticos implícitos en las estrategias de la batalla de ideas, las emergencias, tanto de maestros, o instructores de arte, es decir formalizadas en estrategias o informales, o marginales en mercados culturales y otros tantos. Presencia en la implementación en los Lineamientos Económicos y Objetivos del PCC, sobre tales implementaciones reconociendo allí el lugar que tienen o no lo cultural como signo de la socialidad cubana actual y la necesidad de estudios sobre esto desde las más diversas áreas de la estrategia de cambio.

Al realizar un balance crítico general sobre el tratamiento teórico-conceptual de corte epistemológico podríamos decir: lo cultural y sus transformaciones están presentes como parte de diversos tratamientos teóricos, presentes en *el guion*, diríamos, de las relaciones política-cultura, educación-cultura, identidad-cultura, historia-cultura. Tal cosa significa que los estudios sobre lo cultural transformado, en esta territorialidad transformada, son escasos. Son adicionalmente de dos órdenes esencialmente:

1. Unos, asumen la cultura en su sentido conceptual a la manera decimonónica, como dijera la doctora Graciela Pogolotti. Sería esto una cultura entendida como superestructural, forma de la conciencia social; otros intentan trascender la diferencia entendiendo lo cultural en la relación espiritual-material (sobre todo en los avances de temas como lo medioambiental y la complejidad por razones obvias). Unos y otros impactan en temas de urgencia para la toma de decisiones y estrategias de cambio que en mucho rebasan las políticas culturales y siguen padeciendo entonces de cierto carácter de abstracción, de elitismo, por separación de la cotidianidad y de purismo (reproducción de discursos de ideales de fines de armonía y perfección como llegados sin un camino de recorrido).

2. Otros, los que logran mayor actualidad en construcciones o reconstrucciones de carácter epistemológico, siguen colocando lo cultural como necesario, pero entre paréntesis, desarmando así, sin proponérselo, la riqueza que aportaría, bien entendida, la

interpretación de lo cultural como condición de la socialidad actual, desbordada y pertinente a ella. Tal proceder empobrece los resultados investigativos que hoy se intentan sobre la subjetividad, cambios en el paradigma del saber, formas y métodos de educación y formación crítica.

Existen en ellos grandes ausencias: el tratamiento a la vida cotidiana y *su necesaria reconstrucción desde una concepción teórica sobre proyectos de vida, organización, masividad y participación en la territorialidad de cambio cubana actual*. En nuestras investigaciones y en nuestras maneras de organizar la formación de hombres y mujeres, es decir, planes, programas de estudio, formación posgraduada y otros, habría que considerar que ellos son producto de estructuras y jerarquías de carácter organizativo-institucional y por tanto de las demandas establecidas desde tales enclaves hacia lo social. De tal forma las jerarquías institucionalizadas determinan la formalización de temas y miradas sobre los temas, en este caso lo cultural.

El nuevo siglo ha significado, a partir del impacto de las nuevas tecnologías y los medios de comunicación, la visibilidad de nuevas mediaciones en el campo cultural. Esto obliga a la apertura hacia nuevos enfoques teóricos venidos de los centros y la periferia del saber. Su asimilación todavía pasa por una insuficiente mirada crítica o una insuficiente crítica desde enclaves propios, pero han condicionado la apertura de lo cultural ahora haciendo pertinente el consumo y los medios, lo medioambiental, lo comunitario, lo local, lo organizacional en esta reconstrucción de lo cultural teórico.

Se habla de formación ciudadana, nacionalidad, identidad y otras, al menos en varios aspectos de importancia estratégica. El estudio de grupos y comunidades que expresan sentidos de agenciamiento y pertenencia que conforman una reconstrucción del pasado relativas a la fe en diversas expresiones religiosas y sus prácticas y el cambio de gustos, sensibilidad y por tanto consumo de producciones culturales que desbordan las formales instituidas en el mercado marginal y la existencia de agenciamientos y pertenencias definidos como subculturas donde los enclaves de relaciones son tan diversos como la moda o el agenciamiento de mitos generalizados como símbolos en esta cultura planetaria e impactante.

Estas nuevas formas de pertenencia nos dicen de la erosión de las formas de agenciamiento tradicionales, lo que debe constituirse en un doble alerta: es necesario la reconstrucción de las bases en las cuales mirábamos la tradición y determinar en cuanto estas conservan o no su carácter pertinente.

La permanencia de *la tradición* existe en su colisión, crisis y cambio con la actualidad. Identidad es sentido de pertenencia. Nuestra historia actual es como siempre ha sido, la representación intersubjetiva con el contexto cambiante. Esta se transforma ineluctablemente, por tanto, la mirada y su dirección debe aprehender la historia cubana desde sus diferentes enclaves. Sin embargo, la *cubanidad* sigue expresándose en discursos y conceptualizaciones abstractas, lineales y despojadas de la certidumbre de que habitamos espacios-tiempos distintos, en un planeta de crisis y alternativas emancipadoras.

Alfredo Guevara en conversación con los estudiantes de la Facultad de Comunicación, argumentaba: “Ustedes tienen una suerte enorme: ser muy jóvenes, a ustedes les tocará, según se desarrolle la Revolución y se puedan dar algunos pasos que hay que dar para no perecer. Que hay que dar y que se darán, con voluntad o sin voluntad; yo creo que con voluntad.”²³

Seguimos pensando que la integridad del investigador depende de su acercamiento crítico a las praxis y su acontecer y que nuestra función es indagar y esclarecer para que cada una de nuestras estrategias esté en acuerdo con nuestra memoria e historia. La dirección de nuestra mirada reproduce el camino de mejoramiento humano como alternativo al modelo civilizatorio impuesto hoy desde la teoría centro.

Nuestra responsabilidad, como bien señalaba Guevara, es la formación de hombres y mujeres instruidos y educados para el ejercicio del criterio, para la reconstrucción socio-cultural y del saber, necesaria hoy ante este mundo de transición que vivimos.

²³Alfredo Guevara, conferencia de Alfredo Guevara en la Facultad de Comunicación de la Universidad de la Habana el 5 de mayo de 2010. Disponible en: <https://eltaburete.wordpress.com/conferencia-de-alfredo-guevara-en-la-facultad-de-comunicacion-de-la-universidad-de-la-habana/>

Bibliografía

- Barbero-Martín, J. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura, hegemonía.* Gustavo Gilí. México, 1987.
- Bordieu, Pierre. *Sociología y Cultura.* Editorial Grijalbo. México, 1990.
- Bovisio, María Alba. *Algo más sobre una vieja cuestión: "Arte" ¿versus? "Artesanías",* Buenos Aires, Fundación Telefónica para el Arte Argentino, 2001.
- Brea, Jose Luis. *El Tercer Umbral. El estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural.* CENDEAC, España, 2003.
- Castro Gómez, S. y Mendieta. Teorías sin disciplina. Introducción. Teorías sin disciplina. "Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón" Castro-Gómez, S. y Mendieta, E.: La translocalización discursiva de "Latinoamérica" en tiempos de la globalización, en Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate).
- Cuadra, Alvaro: De la ciudad letrada a la ciudad virtual.
- De Sousa Santos, Boaventura. Prólogo. En publicación: *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires).* Agosto. 2006. ISBN 987-1183-57-7. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/santos/Prologo.pdf>
- De Toro, Alfonso. *La Postcolonialidad en latinoamérica en la era de la globalización.* ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano? Universität Leipzig Centro de Investigación Iberoamericana
- Eduardo Mendieta. Propiedad intelectual n°: 114.238, Santiago de Chile. Año 2003 p. 137.
- Escobar, Ticio. *Zona en litigio. Los extraños lugares del arte en los tiempos del esteticismo total,* en: La Gaceta de Cuba, UNEAC, 2006.
- Follari, Roberto. Los estudios culturales como teorías débiles, (Univ. Nacional de Cuyo – Mendoza, Argentina), ponencia al Congreso de la LASA, realizado en Dallas (Texas), 27-29 de marzo de 2003 Sitio web: <http://www.educ.ar>
- _____, Estudios sobre postmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos?
- _____, Pensar la posmodernidad.
- Lanz Rigoberto (comp.): Enfoques sobre Posmodernidad en América Latina. Editorial Sentido, Caracas, 1998.p. 155-182.

García Canclini, Néstor. El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional. Centro Cultural Criterios. Tomado de: Los mil y un Textos en una noche. Volumen II, La Habana, 2011.

Sobre objetos sociológicamente poco identificados: IX Congreso Español de Sociología, Barcelona, septiembre de 2007. Conferencia de clausura Néstor García Canclini Archivo.

Geertz, C.: en Géneros confusos: la refiguración del pensamiento social. Disponible en: <http://www.nodo50.org/dado/textosteoria/geertz2.rtf>

Gorelik, Adrián: Imaginarios urbanos e imaginación urbana Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos. EURE (Santiago) vol.28 no.83 Santiago 2002. Follari, Roberto. Pierre Bourdieu y la complejidad de lo social. IN MEMORIAN. Utopia y Praxis Latinoamericana. Año 7. no. 16 (marzo, 2002). p. 119-121.

_____, Imaginarios urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos (2006), ISSN 0250-7161. Versión impresa, EURE (Santiago) v.28 n.83.

Guattari, F.: Las tres ecologías. PRE-TEXTOS, 1996, España.

Guevara, Alfredo: Versión de la conferencia de Alfredo Guevara en la Facultad de comunicación UH (5 de mayo de 2010). Disponible en: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/geertz01.pdf

Gustavo Ogarrío: El lugar que viene de lejos. Cartografías contemporáneas de la cultura latinoamericana. Año I, número 5 y 6, octubre 2003-enero 2004.

Horkheimer; M. y Adorno, T. W.: Dialéctica del iluminismo.

Isla, Nelson: Centro de arte contemporáneo Wilfredo Lam, 2000-2001.

Jameson, F.: La lógica cultural del capitalismo tardío. Centro de Asesoría y Estudios Sociales. Sitio web: www.nodo50.org/caes

Kohan, Néstor. Marx en su (Tercer) mundo. Hacia un socialismo no colonizado. Centro de Investigación y desarrollo de la cultura cubana: Juan Marinello. La Habana, 2003.

Lauer, Mirko. La producción artesanal en Latinoamérica. Lima, Mosca azul, 1989, p.64.

LinsRibeiro, Gustavo en Post-imperialismo: para una discusión después del postcolonialismo y multiculturalismo.

- Mellino, Miguel. La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales. Paidós, Buenos Aires, 2008.
- Mendieta, E. "Modernidad, posmodernidad y poscolonialidad: Una búsqueda esperanzadora del tiempo".
- Mignolo, W. "Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina".
 _____, Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos.: Disponible en: www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html
 _____, Herencias coloniales y teorías postcoloniales
- Morin, Edgar y Kern, AnneBrigitte, 1993 "La Reforma del Pensamiento", en Tierra Patria. Barcelona, Editorial Kairós, p.189-203.
- Ogarrio, Gustavo. El lugar que viene de lejos. Cartografías contemporáneas de la cultura latinoamericana Año I, número 5 y 6, octubre2003-enero 2004.
- Pogolotti, G.: algunas reflexiones sobre política cultural, 4 de septiembre de 2012 www.cubadebate.cu (tomado de la Jiribilla).
- Richard, Nelly .Saberes Académicos y Reflexión Crítica En América Latina. Universidad de Arcis, Chile. Correo electrónico: Revista@entelchile.net
- Rodríguez, Ileana. "Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante".
- Rotman, Mónica. "Apuntes sobre la artesanía en Latinoamérica". [online] En: Boletín Unid@s. Publicación de la Fundación Unidas, a. 2 n. 2. Dic. 2005.
- Varios. Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). Edición de Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. Disponible en <http://people.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/Teoriassindisciplina.pdf>
- Von der Walde, Erna "Realismo mágico y Poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad".
- Zavala, Lauro. La tendencia transdisciplinaria en los estudios culturales.

LA PREOCUPACIÓN POLÍTICA EN EL ARTE Y LA LITERATURA ACTUALES

Angélica Tornero¹

Los “nuevos” medios de comunicación no son dispositivos adicionales, es decir, adyacentes a las formas de relacionarnos, por lo que su utilización ha dejado de ser opcional. La interconexión del planeta, a través de los sistemas cibernéticos que regulan transacciones financieras, que hacen posible el flujo de información institucional y el intercambio personal a través de redes sociales, define, de manera creciente, el modo de ser en el mundo actual. En este contexto, se hace necesario analizar los distintos ámbitos, político, económico, social, cultural, artístico, desde una perspectiva que permita comprender esta situación. En este trabajo, analizamos un ámbito específico, el de las expresiones artísticas y literarias que hacen uso de la tecnología de comunicaciones. El objetivo es mostrar que, a pesar de insertarse en el circuito mediático y de consumo, estas expresiones pueden revelar una preocupación crítica y política si se reflexiona más allá de su mercantilización y su condición de objetos, no porque se nieguen, anulen o descarten, sino porque la limitación a estos ámbitos de análisis, que en muchas manifestaciones artísticas es una realidad innegable, impide observar el compromiso político que se tiene con la época.

La idea de “industria cultural” apareció por primera vez en *Dialéctica de la Ilustración* (Ámsterdam, 1947).² En esta obra, Adorno y Horkheimer optaron por ese concepto en vez del de “cultura de masas”, para, escribió Adorno, “evitar la interpretación que agrada a los abogados de la causa: que se trata de una cultura que asciende espontáneamente desde las masas, de la figura actual del arte popular”.³

Para Adorno la industria cultural no asciende desde las masas, sino que es “completamente diferente de esto, pues reúne cosas conocidas y les da una cualidad nueva. En todos sus sectores fabrica de una manera más o menos planificada unos productos que están pensados para ser consumidos por las masas y que en buena medida determinan este consumo”.⁴ La industria cultural no se relaciona con la construcción desde “abajo”, desde

¹ Profesora-investigadora de tiempo completo, Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

² Theodor W. Adorno, “Resumen sobre la industria cultural”, p. 295.

³ *Ídem.*

⁴ *Ídem.*

las masas, como querrían algunos; más bien, “integra a sus consumidores desde arriba”.⁵ Esto es así, porque las masas no intervienen, no definen la industria, sino que son definidas por ella. Dicho de otro modo, en la operación de la industria cultural, el cliente no manda, como se pregona: no es sujeto, sino objeto. Las masas no son la medida de la industria cultural, “sino su ideología, igual que la industria cultural no podría existir si no se adaptara a la masa”.⁶

Walter Benjamin fue optimista al considerar las oportunidades que tendría el arte en la nueva era, marcada por el desarrollo de la técnica. El arte de vanguardia ofrecía esperanzas para pensar que con la inserción de la tecnología, las obras pos-auráticas propondrían un comportamiento revolucionario ejemplar. El aura, entendida como: “apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”,⁷ es una cualidad de nuestra experiencia de los objetos, cualesquiera que estos sean. En el caso del arte, esta cualidad está ligada a su dimensión espiritual, *cuasi* religiosa. La tecnología abría una dimensión nueva a la cualidad de la experiencia de los objetos, ahora, de orden político. Para que esto ocurriera, habría que ejercitar a las masas en el uso democrático del “sistema de aparatos”; de este modo, los sujetos podrían recuperarse social e históricamente.⁸ La función del arte ya no tendría su fundamentación en ese sentido de religiosidad, ahora la tendría en la política.

Esta perspectiva benjaminiana, comenta Bolívar Echeverría, fue duramente refutada por Adorno y Horkheimer en el capítulo “La industria cultural”, contenido en *Dialéctica de la Ilustración*.⁹ Mientras que para Benjamin, el arte en la era de la reproductibilidad técnica podía llegar a tener una función política, para Adorno, lo que define a la industria cultural es que: “no contrapone estrictamente al principio aurático algo diferente, sino que conserva el aura en descomposición como una niebla. De este modo se convence inmediatamente de su maldad ideológica”.¹⁰ En *Teoría estética*, Adorno señala que el defecto de la teoría de la reproducción de Benjamin es que “sus categorías bipolares impiden distinguir entre la

⁵ *Ídem*.

⁶ *Ibidem*, 296.

⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 47.

⁸ Bolívar Echeverría, “Arte y utopía”, en *La obra de arte*, *op. cit.*, p. 22.

⁹ *Ídem*.

¹⁰ Theodor W. Adorno, “Resumen sobre la industria cultural”, *ob. cit.*, p. 298.

concepción de un arte desideologizado hasta en su capa fundamental y el abuso de la racionalidad estética para la explotación y el dominio de las masas”.¹¹

Lejos de promover la diversidad, la industria cultural favorece la realización del hombre como ser genérico; es decir, existe una tendencia a la homogeneización. La ideología de la industria cinematográfica, escriben Adorno y Horkheimer, exige la igualdad esencial de los personajes, con la excepción del malo, hasta llegar a la exclusión de las fisonomías reluctantes, lo que a primera vista hace más fácil la vida a los espectadores, quienes comprenderán que no hay necesidad de ser distintos de lo que son y que eventualmente pueden también alcanzar el éxito.¹² Adorno insiste en que la industria cultural no ofrece salida hacia la emancipación porque se inserta en la lógica del capitalismo. Las obras “espirituales” asimiladas por la industria cultural, ya no son, escribe Adorno, “también’ mercancías, sino que son mercancías y nada más.”¹³ Esta industria no necesita ir tras las obras de arte para venderlas, porque las obras se han convertido en mercancía; es decir, son objetos de venta y consumo, como cualquier otro. De acuerdo con esta crítica, Bolívar Echeverría comenta: “la revolución que debía llegar a completar el ensayo de Benjamin, no solo no llegó, sino que en su lugar vinieron la contrarrevolución y la barbarie”.¹⁴

No es fácil contradecir las lúcidas reflexiones de Adorno y Horkheimer, aun cuando medien ya algunas décadas entre los días en que estos pensadores nos ofrecieran su visión y los días que corren, y el capitalismo tenga una configuración distinta, e incluso comience a “naturalizarse”. Especialistas han señalado las modificaciones que el capitalismo ha sufrido en el siglo XX, sobre todo después de la segunda guerra mundial. A finales de los años cuarenta, la mayoría de los países todavía controlaba las transacciones internacionales de capitales; gradualmente fue suprimiéndose dicho control, y tras el derrumbamiento del bloque soviético, los mercados financieros se hicieron realmente globales.¹⁵ Hace ya veinticinco años que vivimos en un mundo en el que los mercados financieros globales (lo que aquí entendemos por globalización) han experimentado condiciones inmejorables de desarrollo, lo cual, quizá, ha beneficiado a los países desarrollados, pero en las economías

¹¹ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 82.

¹² Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, p. 176.

¹³ Theodor W. Adorno, “Resumen sobre la industria cultural”, *ob. cit.*, p. 296.

¹⁴ Bolívar Echeverría, *ob. cit.*, p. 25.

¹⁵ George Soros, *Globalización*, p. 20.

emergentes solamente están provocando devastación.¹⁶ Ni siquiera los esfuerzos que se hacen para paliar los efectos de la globalización en las sociedades más vulnerables, han detenido el avance desaforado de este fenómeno. Como avalancha imparable, esta dinámica financiera ha consumido no solo las esferas en las que ya se movía el capital privado con el estado benefactor, fundado tras la segunda guerra mundial, sino también, aquellas que en esos años “todavía no” eran mercancía: salud, educación, cultura. Actualmente, no solo productos como el cine o la literatura inglesa del siglo XVIII, que hace apología del progreso, como menciona Adorno,¹⁷ son mercancía; muchos productos culturales, dentro de los cuales ubicaremos a las expresiones que todavía hoy denominamos artísticas, son mercancía. No pretendemos, con estas afirmaciones, implicar que hemos claudicado frente a la diatriba que sostiene que vivimos en la era de los epílogos, fin de la historia, fin de las ideologías, entre otros finales, de manera irreparable o que no hay ya alternativa. Lo que aquí y ahora nos interesa, es intentar avanzar en la respuesta a la pregunta: las expresiones artísticas que utilizan la “técnica” o los medios de comunicación de masas, ¿son irremisiblemente solo mercancía y nunca más otra cosa?

La postura de Adorno frente a la industria cultural sigue vigente, nos parece, especialmente en lo que se refiere a la manera en que se ejerce coerción social. Coincidimos con Mateu Cabot en que el pensamiento de Adorno ha sido falseado, en ocasiones, porque se ha confundido el núcleo de la crítica del filósofo, que “no es tanto el carácter mercantilista de la cultura de masas, aunque sea mercantilista en grado sumo, ni el carácter monopolista y autoritario de la gran industria del entretenimiento, que lo es, sino el mecanismo social por el que se acepta —“libremente”— la coerción, incluso en el modo de percibir el mundo circundante”.¹⁸ Los productos de la industria cultural, incluido el cine, en una primera etapa de reflexión de Adorno, tiene como prioridad el efecto, “el cual es calculado exactamente”.¹⁹ Los productos “espirituales” de esta industria se alejan del carácter enigmático del arte, de su “autonomía”, no porque formen parte del circuito de la mercancía, sino porque están calculados para provocar el efecto esperado y, lo peor, la

¹⁶ *Ibidem*, pp. 24-25.

¹⁷ Theodor W. Adorno, “Resumen sobre la industria cultural”, *ob. cit.*, p. 297.

¹⁸ Mateu Cabot, “La crítica de Adorno a la cultura de masas”, p. 136.

¹⁹ Theodor W. Adorno, “Resumen sobre la industria cultural”, *ob. cit.*, p. 296.

gente está dispuesta a dejarse engañar y a aceptar, con una especie de autodesprecio, lo que les sucede [...]”.²⁰

Insistiremos en que la crítica de Adorno al capitalismo y a la industria cultural es actual. Los productos de esta industria están orientados por la lógica empresarial, y diseñados para obtener jugosas ganancias. Coincidimos en que la industria cultural, no promueve la democracia, ni la libertad y que contribuye a la simulación. Sin embargo, el propio desarrollo tecnológico ha hecho posible, en los últimos tiempos, que la gente, las “masas” tengan acceso a la “técnica”. Cuando el cine inició, hace más de cien años, solo los empresarios podían poseer la tecnología necesaria para producir. Hoy, una cámara de fotografía y/o video está al alcance de un grupo de la población mundial mucho más numeroso que el puño de empresarios que gozaban de esta posibilidad hace solo algunas décadas. La tecnología afortunadamente está también al alcance de aquellos a los que aún denominamos artistas; al ser manipulada por estos, ha sobrepasado los límites de su razón de ser. Desde la época de Adorno y Benjamin, la reproductibilidad técnica del arte ha sido propiedad de los poderosos; todavía hoy, estos cuentan con un potencial enorme de explotación de los artefactos para lograr sus fines comerciales. Lo que ha cambiado es lo que los artistas, incluso los escritores, han logrado hacer, por un lado, al apropiarse de los instrumentos y, por otro, al insertar sus “productos” en el mercado, proceso que inició a finales del siglo XIX.

En la primera mitad del siglo decimonono, los “aparatos” a los que se refiere Benjamin, especialmente las cámaras fotográficas, no gozaban de popularidad entre artistas e intelectuales. En sus inicios, la fotografía fue considerada como un medio para captar la realidad tal como era, por lo que la cámara de Daguerre fue inmediatamente denominada “espejo” del mundo;²¹ se pensaba que se podría captar el mundo tal cual es, sin la intervención creativa del ser humano.²² La imagen fotográfica se convertía, así, en la representación de lo real, con una concepción mimética, lo que provocaba irritación a los poetas de la época. Es el caso de Baudelaire, quien se expresó con tremendo desprecio en relación con aquellos que veían en la fotografía la afirmación de la idea del arte como reproducción exacta de la naturaleza. El verdadero deber de la fotografía, decía el poeta y

²⁰ *Ibidem*, p. 299.

²¹ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, p. 127.

²² André Bazin, “*The Ontology of the Photographic Image*”, p. 13.

ensayista, es el de ser la criada de la ciencias y las artes. Baudelaire opinaba que “la industria fotográfica era el refugio de los pintores fracasados”.²³

El desarrollo de la técnica fotográfica mostró el potencial del medio para hablar de lo real, con la idea de la representación. Este ímpetu fue asimilado por otras artes y por la literatura, y el realismo y el naturalismo adquirieron un lugar privilegiado. Unos años después, la reacción adversa de la vanguardia a la estética realista, replanteó la relación de las artes con los otros medios. Los vanguardistas consideraron la imagen fotográfica más real que la cosa misma; poseedora del magnífico poder de representar y presentar. La imagen visual adquirió una potestad que antes no había tenido, porque se volvió específica, concreta y, además, conjuntaba lo efímero con lo que permanece.

Los surrealistas se sintieron cautivados por la fotografía e inmediatamente la introdujeron en sus propuestas, incluso en las literarias. La relación entre literatura e imagen visual fue muy estrecha entre los miembros del grupo encabezado por André Breton. Para estos escritores, la fotografía no era solamente una ilustración, sino que complementaba el trabajo literario. El surrealismo se expresa en las fotografías de dos maneras. Por una parte con el uso de diversas técnicas que producían efectos, como distorsiones de figuras humanas, sombras, imágenes poco definidas. Por otro lado, se inclinaron por las imágenes que registraba fragmentos de la realidad tal como los capturaba la cámara; tomar aspectos de la ciudad y sus habitantes, espontáneamente, sin manipular la escena.

Si al inicio la fotografía fue utilizada para mostrar la “realidad” a través de postales de las grandes urbes modernas, y si fue empleada también para rendir culto mediante retratos a los seres amados o fallecidos, pronto el medio fue utilizado de distinta manera. En palabras de Walter Benjamin, la fotografía se alejó del “valor ritual” y se aproximó al “valor de exhibición” —es decir, dejó de ser menos importante que las imágenes existieran y más importante que fueran vistas— con Eugène Atget, quien “introdujo la liberación del objeto del aura, mérito éste el más indudable de la escuela de fotógrafos más reciente”.²⁴ Este fotógrafo francés de mediados del siglo XIX, privilegió el valor de exhibición, al obtener imágenes de calles de París deshabitadas. “El lugar de los hechos, dice Benjamin,

²³ Charles Baudelaire, “*Salón de 1859*”, p. 343.

²⁴ Walter Benjamin, “*Pequeña historia de la fotografía*”, p. 40.

está deshabitado; si se lo fotografía es en busca de indicios”.²⁵ En sus fotos, los sitios de la ciudad se presentan vacíos. “No es que estén esos lugares solitarios, sino que carecen de animación; en tales fotos la ciudad está desamueblada como un piso que no hubiese todavía encontrado inquilino”.²⁶ Esta presentación de la realidad crea un extrañamiento ente el hombre y el entorno.

Aun cuando Adorno se mostraba reacio a considerar que en el marco de la industria cultural sería posible un arte en el que prevaleciera la función política, en un artículo titulado *Filmtransparente* de 1966, su apreciación sobre el llamado séptimo arte se modificó, no de manera radical, pero si notablemente. Mientras que en las reflexiones anteriores, el cine no tenía oportunidad alguna, en este ensayo, el filósofo descubre un aspecto importante de la manipulación de la técnica, que “irrita”, podríamos decir, el principio de configuración del medio: “En los rasgos de lo que en comparación con él es torpe se ha inscrito la esperanza de que los ‘medios de comunicación’ puedan ser algo cualitativamente diferente”.²⁷ Adorno escribió que “resultan liberadoras las obras que no dominan por completo su técnica, por lo que tienen algo indómito, contingente”,²⁸ y que es precisamente esto lo que constituye el carácter estético del arte producido por los medios masivos. A esta posibilidad que Adorno observa en la técnica, hay que sumarle las reflexiones que el filósofo realizó en *Teoría estética* sobre el planteamiento de Benjamin en torno al montaje: “El montaje juega con los elementos de la realidad del incontestado sentido común para arrancarles una tendencia cambiada o, en los mejores casos, despertar su lenguaje latente. Sin embargo, el montaje no tiene fuerza si no hace saltar por los aires a los elementos mismos”.²⁹ En “Cultura y administración”, Adorno deja abierta la posibilidad de que con una aproximación crítica a la cultura administrada se incida de otra manera: “Las diferencias mínimas de lo siempre igual [...] representan, de un modo en cualquier caso desvalido, la diferencia relativa al todo; en la diferencia misma, en el desvío, se ha concentrado la esperanza”.³⁰

²⁵ *Ibidem*, p. 58.

²⁶ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, *ob. cit.*, p. 42.

²⁷ Theodor W. Adorno, “Carteles de cine”, p. 309.

²⁸ *Ídem*.

²⁹ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, *ob. cit.*, p. 82.

³⁰ Theodor W. Adorno, “Cultura y administración”, p. 136.

Estas consideraciones adornianas y, desde luego, las realizadas por Benjamin ofrecen la posibilidad de pensar que aun cuando la tecnología de comunicaciones ha sido desarrollada en el marco del capitalismo y que la llamada “comunicación de masas” es más bien “comunicación para las masas”, y es administrada desde la industria, algunos individuos y colectivos han logrado emplear dicha técnica de manera diferente. Adorno y Benjamin señalaron, cada uno a su modo, posibilidades de utilización de la técnica en favor de la emancipación. Benjamin consideraba que el valor de exhibición de la fotografía, introducida solo por algunos fotógrafos, modificaba la función del arte: de ritual a política; Adorno introdujo en algunos ensayos reflexiones sobre la idea de que una cierta manera de emplear la técnica abría posibilidades para convertirse en propuesta crítica frente a la cultura administrada. Estos dos autores coinciden, me parece, en que si bien la modernidad ha implicado una modificación, incluso, en la manera de percibir, hay un modo en el cual es posible entrar en relación dialéctica con la elaboración artística. Ambos parecen coincidir, también, en que en este requerimiento a la vivencia, más que a la experiencia, como planteaba Benjamin,³¹ los artistas pueden insertar elementos que “hagan estallar” las contradicciones. Para Benjamin, Atget o Baudelaire habrían logrado incrustar sus propuestas, que son también históricas y sociales; insertarlas dialécticamente para mostrar otros aspectos de dicha modernidad. De manera semejante, ya nos referimos a esto arriba, Adorno, consideraba que en las obras que no dominan su técnica puede lograrse la emancipación.

En el marco del pensamiento de estos autores, podría decirse que si bien las relaciones sociales racionalizadas, técnicamente perfeccionadas, de la modernidad, conducen eventualmente a la catástrofe, expresada en términos de enajenación, cosificación, pérdida de sentido, entre otros aspectos, dentro de esta formación histórico-social, también es posible encontrar un modo de manipular la técnica que permita poner de manifiesto aquellos elementos que provoquen efectos contrarios, logrando una tensión dialéctica. Los artistas no han dejado de buscar los resquicios o espacios vacíos para insertarse con distintas propuestas. Desde hace algunas décadas, estos artistas —y ahora también los aficionados al arte— han encontrado “con” estos medios la posibilidad de manifestar y difundir visiones alternativas a las del *mainstream*. Ahora bien, este

³¹ Cfr. Walter Benjamin, “*Sobre la percepción*”.

acoplamiento ha implicado una variación sustantiva en la manera de concebir el arte. Benjamin había señalado el cambio que se experimentaba con la llegada del cine, no solo en las condiciones materiales de producción, sino incluso en la percepción y, por tanto, en nuestra concepción del arte. Como hemos dicho ya, el autor de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* advirtió también sobre la indefensión de los humanos frente a los nuevos “aparatos”. No obstante, logró observar —como había ocurrido con la llegada de la prensa, que los escritores se multiplicaron porque los lectores se volvieron escritores—³² que los receptores de cine ganaban espacios paulatinamente, por ejemplo, el derecho a ser filmados,³³ y diremos ahora, también a ser cineastas o “videoastas”, si se prefiere.

Tenemos, así, que inicialmente las expresiones artísticas se volvieron mercancía con la llegada de la industria cultural, en la perspectiva de Adorno, y décadas después, consideramos, algunas “mercancías” mantienen su “modo de ser” artístico, no por formar parte de la industria, sino por diversas condiciones que se han suscitado de manera simultánea. Primero, los artistas, no los empresarios, utilizan “aparatos”, como los llamaba Benjamin, de esta industria. Segundo, los artistas se sirven de los medios de comunicación de masas para hacer arte y para difundir sus creaciones. Tercero, las prácticas artísticas no se resuelven solamente a partir de la alteración de la manera de percibir, lograda a través de formas alternativas de organizar el tiempo y el espacio, sino de la relación entre estas configuraciones textuales y los contextos de recepción. En los siguientes párrafos haremos algunas consideraciones sobre estos asuntos.

Las prácticas artísticas y literarias actuales, no resultan solamente de la manipulación de la forma, de la aproximación no representacionista o no mimética, y mucho menos de la apropiación de la creación artística por un discurso ideologizado de izquierda. Cuando hablamos de la preocupación política en el arte y la literatura no nos referimos a acciones políticas, a representaciones, sino a prácticas artísticas y literarias como actos complejos en los que se involucran aspectos de intertextualidad, interdiscursividad, intermedialidad, que configuran lo no-idéntico de las prácticas artístico-estéticas, aquello que dificulta subsumirlas a consideraciones conceptuales de manera

³² Walter Benjamin, *La obra de arte...*, *ob. cit.*, p. 76.

³³ *Ibidem*, p. 75.

unívoca. Para seguir con el desarrollo de esta reflexión, dejaremos de lado las ideas de arte y artes, y emplearemos el sintagma descriptivo: prácticas artístico-estéticas. Al utilizar este sintagma queremos incorporar dos aspectos: por una parte, la configuración “en” el medio y, por otra, el contexto de refiguración o recepción de lo sensible.

Las prácticas artístico-estéticas actuales, entre las que consideramos aquellas configuradas con estrategias de intertextualidad, interdiscursividad e intermedialidad, son prácticas artísticas complejas, porque ofrecen, como el caleidoscopio, distintas realizaciones, ya como prácticas críticas, ya como prácticas funcionales. El aspecto que queremos destacar aquí es que si consideramos solamente uno de los constitutivos de estas prácticas, configurarse “en” el medio, podríamos concluir que todo se reduce a espectáculo. Sin embargo, si consideramos ambos, este y su correlato, el contexto de refiguración de lo sensible, podemos entonces pensar en comunidades sensibles en las que la realización de estas prácticas artísticas será crítica y política.

Podría decirse, entonces, que este tipo de prácticas artístico-estéticas —no el arte— no han muerto con la simulación, propia de la época actual, como apuntaba Baudrillard,³⁴ sino que “parasitan”, para usar la expresión de Gregory L. Ulmer,³⁵ la simulación para subsistir en el marco de la propia simulación y, a la vez, contienen un potencial para diferenciarse en relación con los contextos de refiguración de lo sensible.

Para ejemplificar lo que se ha dicho, en este trabajo retomaremos solamente un tipo de prácticas artístico-estética proveniente del contexto estadounidense: el “appropriation art”, que describe el trabajo realizado por varios artistas a partir de la década de los ochenta. Michel Basquiat, Keith Haring, Jeff Koons y Sherrie Levine, entre otros, practicaron la apropiación como modo de expresión artística en una época agotada en términos de posibilidades combinatorias para la creación de obras originales, de acuerdo con Frederic Jameson.³⁶

Para algunos estudiosos del arte, el “apropiación art” es una expresión crítica, mientras que para otros es, más bien, positiva y afirmativa o, dicho de otro modo, conservadora. Entre los principales defensores de la postura crítica se encuentran Craig Owens, Hal Foster y Douglas Crimp. Estos autores consideraron relevante señalar, como

³⁴ Cfr. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*.

³⁵ Cfr. Gregory L. Ulmer, “*El objeto de la poscrítica*”.

³⁶ Frederic Jameson, “*Posmodernismo y sociedad de consumo*”, p. 171.

argumento principal para sostener que se trata de una aproximación crítica, la idea de la “muerte del autor”. La práctica de la apropiación implica militancia. Sherrie Levine, una de las principales exponentes del apropiacionismo, se apropiaba de las fotografías de otros autores del sexo masculino, con lo cual inscribía su creación en la idea de la “muerte del autor”; al realizar este acto de “piratería” las fuentes autoriales quedan cuestionadas. Ahora bien, la intervención no tiene como resultado, en relación con la recepción, un ejercicio de abstracción en torno de la idea de la “muerte del autor”, sino que se observa desde una posición política. Para Owens, la negación de la autoría, en Levine, es un rechazo al papel del creador como “padre” de la obra, incluso, de los derechos paternales que la ley otorga al autor. Craig Owens escribió: “La falta de respeto de Levine por la autoridad paternal sugiere que su actividad no es tanto de apropiación como de expropiación: expropia a los apropiadores”.³⁷ Así, las artistas coetáneas a Levine, como Barbara Kruger y Jenny Holzer, Dara Birnbaum, orientan sus expresiones desde su condición de mujeres, y es precisamente esto lo que añade el componente crítico a la expresión artística, ya que hay implicada una posición política. Para Owens, estas artistas no desvelan programas ideológicos ocultos en la imagería de la cultura de masas, sino que: “se ocupan de las imágenes de las mujeres que tiene la cultura de masas. [...]”.³⁸

De manera semejante al planteamiento que hiciera Benjamin sobre la alegoría en *El origen del drama barroco alemán*,³⁹ Craig Owens considera que la manipulación que hace el “appropriation art” vacía a los referentes de significación, haciéndola opaca. Al resultar poco transparente para los receptores, estas imágenes frustran el deseo de claridad y aparecen incompletas: fragmentos o ruinas que deben ser descifradas.⁴⁰ Craig Owens coincide en que este tipo de prácticas artístico-estéticas se han insertado en los espacios vacíos de los nuevos medios de comunicación.

La aproximación de Tim Woods a la “apropiación” es también interesante para reflexionar en torno a la función crítica o política de estas expresiones: “‘Appropriation’, like myth, is a distortion rather than a negation of prior semiotic images. It maintains but shifts the former connotations to create a new sign, and accomplishes this covertly, making

³⁷ Craig Owens, "El discurso de los otros. Las feministas y el posmodernismo", p.116.

³⁸ *Ibíd*, pp. 115-116.

³⁹ Cfr. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*.

⁴⁰ Cfr. Craig Owens, “*The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*”.

it all seem ordinary and ‘natural’”.⁴¹ Adorno no se refirió exactamente a esto cuando habló de las posibilidades de manipular la técnica, pero sí a las “obras” que “no dominan su técnica”, en las cuales podría advertirse una condición para la liberación. Si la apropiación distorsiona, como apunta Tim Woods, puede pensarse que ocupa los resquicios que hay en los nuevos medios de comunicación y que, eventualmente, puede contribuir a formar conciencia crítica.

Ahora bien, hay que señalar que no todos los autores coinciden en que la apropiación constituya una práctica crítica, de aquí que, consideramos, la reflexión no pueda circunscribirse solo al texto o al medio, sino también al contexto, a la situación en la que se recibe. Es interesante cómo los mismo críticos difieren en relación con ciertas prácticas artístico-estéticas, como es el apropiacionismo y pueden llegar a consideraciones contradictorias. Lejos de lo que plantea Owen en relación con el “appropriation art”, Donald Kuspit considera que este está preñado por un signo de decadencia y de muerte del arte. Es la crisis, en términos del sentido del arte: “Appropriation art is informed by the decadence syndrome; the sense of the decline and impending death of art”.⁴² Kuspit sospecha que en este arte prevalecen vestigios conservadores, relacionados con la postura de la vanguardia, específicamente en relación con las obras en las que se realizan mezclas o combinaciones de estilos, temas, escuelas. Las prácticas de apropiación se convierten en maneras personales de expresión y, con ello, lo que se confirma es la individualidad del artista, tal como lo hizo el arte moderno, y no el poder del estilo, considerado históricamente.⁴³

Hal Foster ha sostenido que hay dos tipos de posmodernidad: la reactiva y la resistente. La primera es autocomplaciente y cínica y la segunda, proviene de sectores de la población, que defienden causas de grupos tradicionalmente marginados.⁴⁴ Más allá de estos dos tipos de posmodernidad, podríamos hablar de la complejidad no solo en la forma del “texto”, sino también en las implicaciones del contexto en el que se realizan las prácticas artístico-estéticas, en las que se incluye, evidentemente, la recepción.

⁴¹ Tim Woods, *Beginning Posmodernism*, p. 130.

⁴² Donald Kuspit *ap.* Woods, *ob. cit.*, pp. 130-131.

⁴³ *Ídem.*

⁴⁴ *Ibídem*, p. 132.

Como se observa, el “appropriation art”, como práctica artístico-estética compleja, puede dilucidarse desde varios flancos complementarios, sin que ninguno de ellos constituya una verdad ontológica. Se ha considerado que el constitutivo político de las expresiones de estos artistas, palidece después del S-11, porque la política con mayúscula ha opacado a los que ahora resultan “divertidos intentos” del “art appropriation”. Sin embargo, algunos críticos, como Gerard Vilar, consideran que “las obras de arte de denuncia de género, identidad sexual, minorías, etc., resultan obras logradas con mayor frecuencia que las que se enfrentan a los grandes daños. Basta un repaso a la producción artística en torno al 11-S”.⁴⁵ De acuerdo con Vilar, consideramos que ese juicio también palidece frente a la realidad de un mundo “en” recursividad constante, es decir, en constante ir y venir, que ha borrado fronteras, coordenadas, por lo que para hablar de la preocupación política en prácticas artístico-estéticas, es preciso revisar constantemente las configuraciones “en” los medios en relación con los contextos de refiguración de lo sensible.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Dialéctica del Iluminismo*,
_____, “Resumen sobre la industria cultural”, en *Crítica de la cultura y sociedad I, Obras completas- 10/2*, Madrid, Akal, 2009.
- _____, “Carteles de cine”, en *Crítica de la cultura y sociedad I, Obras completas- 10/2*, Madrid, Akal, 2009.
- _____, “Cultura y administración” en *Escritos sociológicos I, Obras completas- 8*, Madrid, Akal, 2004.
- _____, *Teoría estética*, Obras completas - 7, Madrid, Akal, 2004.
- Baudelaire, Charles. “Salón de 1859”, en Calvo Serraller, F. et. al., ed., *Fuentes y documentos para la historia del arte. Ilustración y romanticismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2007.
- Bazin, André. “The Ontology of the Photographic Image”, in *What Is Cinema?* Hugh Gray ed., Vol. 1, Berkeley, University of California Press, 1967.

⁴⁵ Gerard Vilar, “CAMAS: Un lugar de la reflexión sobre el daño en el arte contemporáneo”, s/p.

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- _____, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- _____, “Sobre la percepción”, en *The Walter Benjamin Research Syndicate*. http://www.wbenjamin.org/WB_spanish.html (Consultado: 23 de enero de 2015).
- _____, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Cabot, Mateu. “La crítica de Adorno a la cultura de masas”, en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, Madrid, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Diciembre, 2011. www.constelaciones-rtc.net/03/03_07.pdf
- Echeverría, Bolívar. “Arte y utopía”, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997.
- Jameson, Frederic. “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en H. Foster, ed., *La posmodernidad*, Barcelona, Colofón, 1988.
- Jay, Martin (1994) *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, California, University of California Press.
- Soros, George. *Globalización*, Barcelona, Plantea, 2002.
- Ulmer, Gregory L. “El objeto de la poscrítica”, en H. Foster, ed., *La posmodernidad*, Barcelona, Colofón, 1988.
- Vilar, Gerard. “CAMAS: Un lugar de la reflexión sobre el daño en el arte contemporáneo”, Representación de la violencia y el mal en la cultura y el arte contemporáneos, Universidad Complutense de Madrid/Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, s/p. Disponible en: <http://www.pendientedemigracion.ucm.es/info/varte/actividades/.../vilargerardr04.pdf> (Consultado: 14 de Septiembre de 2014).
- Woods, Tim. *Beginning Posmodernism*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

CONTRIBUCIONES ESTÉTICO-ECOLÓGICAS DE LA HERMENÉUTICA Y LA FENOMENOLOGÍA PARA
UNA COMPRESIÓN DEL CONCEPTO DE NATURALEZA EN AMÉRICA LATINA

Angelina Paredes Castellanos¹

...En América Latina tenemos el enorme desafío de
pensarnos como las selvas, las playas o las praderas.
¿cuál es la sabiduría que podemos llegar a encontrar
en nuestros paisajes?

Eduardo Gudynas, *Ecología, Economía y Ética del Desarrollo Sostenible*.

Introducción

Actualmente, uno de los problemas más importantes para la filosofía latinoamericana y su realidad continental es el tema ambiental. El naciente pensar latinoamericano sobre la naturaleza se va construyendo desde el diálogo con los trabajos de destacados autores, especialmente europeos, y la reflexión de algunos intelectuales latinoamericanos sobre sus circunstancias ecológicas. Desde una inquietud estético ambiental, nos interesa reflexionar en la respuesta estética, que ciertos filósofos latinoamericanos, han presentado ante el problema ambiental desde su propio contexto. Desde tal análisis se pretende ahondar en lo que podríamos denominar un nuevo fenómeno de dominación estética que pesa sobre el continente. A través de la investigación de la interpretación estética que tiene la modernidad de lo que llamamos “naturaleza latinoamericana” nos interesa elaborar un análisis crítico en torno a una concepción alienante de la misma, por la época actual.

El presente trabajo es un resumen de una investigación en proceso que pretende plantear las contribuciones filosóficas de la hermenéutica gadameriana (la revisión de las diferentes concepciones de la naturaleza) y la fenomenología de la percepción, hechas por algunos pensadores latinoamericanos centrados en la apreciación estético-ecológica de la naturaleza, para estudiar la interpretación estética de la naturaleza latinoamericana, al reflexionar en torno a un concepto de belleza alienante, particularmente, al advertir el concepto de naturaleza como territorio-paisaje y territorio-cuerpos. De lo que se trata es de

¹Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro”. Morelia Michoacán, México. Correo: angelinacastell@gmail.com

exponer, la manera en que la nueva forma de dominación estética, que pesa sobre lo que empezamos a conceptualizar pornaturaleza en América Latina, hace que el tema ecológico se presente difícilmente resoluble para nuestro continente, constantemente expuesto al saqueo y, a la contaminación como uno de sus efectos, no sólo por la demanda de su territorio y sus recursos naturales sino actualmente por la demanda exótica de sus recursos corporales.

En primer lugar, nos centramos en las reflexiones hermenéutico-fenomenológicas de autores latinoamericanos donde es claramente manifiesto el interés por destacar el tema de la naturaleza desde los ámbitos cultural y estético. A partir de estos breves análisis, el objetivo de nuestro trabajo es responder a la siguiente interrogante: ¿cuál es el estado estético de la naturaleza latinoamericana en la modernidad?

Gracias a los planteamientos en torno al medio ambiente, que periféricamente se encuentran en las obras de los filósofos europeos, Maurice-Merleau Ponty y Hans-Georg Gadamer, el tema de la naturaleza florece en América Latina como un asunto central a pensarse por la filosofía. Recordemos que en las filosofías de los estudiosos europeos, hay una crítica a la modernidad y a su afán decosificación del mundo. Además, hay un rechazo a la pretensión moderna de eliminar otras interpretaciones más significativas del entorno. Para la visión moderna, según Gadamer, la naturaleza ha sido definida como máquina, es decir, como objeto. Otras interpretaciones significativas acerca de la naturaleza han sido eliminadas, olvidadas o silenciadas. El mismo Gadamer explora las transformaciones en la interpretación y la relación con la naturaleza a lo largo de la historia de la cultura occidental, mostrando especial preferencia por la cultura griega antigua, da cuenta de que existen otras concepciones significativas dentro del ámbito de la cultura de occidente, olvidadas como cosmos divino, *physis*² o creación divina. En estas interpretaciones hay una referencia a imágenes que nos ofrecen una visión más amplia de la naturaleza.

El recibimiento, de estas ideas filosóficas, entre más temas, en América Latina ha sido inigualable y muy enriquecedor. A los temas frecuentemente explorados en Merleau-Ponty o en Gadamer acerca de la corporalidad, la tradición, el lenguaje o la ciencia,

² Hans-Georg Gadamer, *El inicio de la sabiduría*, p. 40. La constitución ontológica de la naturaleza, *physis*, hace referencia a la capacidad de la naturaleza en moverse por sí misma: la intuición de la naturaleza del universo enseña que éste se sostiene a sí mismo, se mueve y se ordena, es equilibrio en sí mismo.

proponemos sumar el tema de la naturaleza como un aspecto crucial dada nuestra identificación con nuestro mundo ambiental. Y, es que podríamos decir, que el tema de la Tierra es el gran tema de la historia Latinoamericana. Decir naturaleza y América Latina parece ser la misma cosa, casi sinónimos. La historia de América Latina es la historia de su naturaleza, de su abundancia, de “su exuberancia”, sus luchas, de los hechos penosos o esperanzadores que esto ha traído como consecuencia de su destino histórico ambiental.

Cuando los europeos llegaron a América Latina tenían una concepción acerca de la naturaleza que poco a poco sería parte de la vida moderna de muchos ciudadanos en el mundo. Los nuevos descubrimientos acerca de la naturaleza y la nueva forma de auto-interpretación del hombre durante el Renacimiento marcarían con el paso del tiempo una nueva interpretación que se tornaría objetiva de la naturaleza. Dicha concepción europea que pesa también sobre la naturaleza latinoamericana es expuesta muchas veces por Hans-Georg Gadamer, en su crítica a la objetivación de la naturaleza. Gracias a este pensador europeo, entre más pensadores podemos hoy comprender y estudiar que el concepto de naturaleza europeo ha estado definido por la cosificación y la instrumentalización. Asunto que con la crisis ambiental mundial entra a un primer plano de preocupación epistemológica ambiental. No sólo la hermenéutica sino también la fenomenología francesa están evidenciando y contrarrestando esta forma maquinal de entender a la Naturaleza. Piénsese en Merleau-Ponty, filósofo francés, como uno de aquellos autores que apelan a la idea de *Cuerpo del Mundo* para entender al todo natural diferente a una visión instrumental y fragmentada del mismo. Esta concepción de la naturaleza, como objeto a disposición de un sujeto racional, es algo que los pensadores ambientales latinoamericanos reconocen como un concepto igualmente interiorizado en la vida cultural actual del continente.

Así pues, desde cualquier parte del mundo, pero sobre todo desde nuestro espacio, cabe preguntarnos ¿cuál ha sido la concepción predominante del medio ambiente que nos ha conducido a la denominada crisis ambiental? Gadamer, es precisamente quien nos aporta la noción de círculo hermenéutico de la comprensión para responder esta pregunta. El filósofo alemán nos invita a investigar acerca de nuestros presupuestos y prejuicios, es decir, en aquellos preconceptos o interpretaciones dominantes sobre el medio ambiente.

De este modo, podríamos hacernos la misma pregunta pero orientada hermenéuticamente desde nuestro contexto: ¿cuáles son los estereotipos o cómo ha sido interpretada la naturaleza en el ámbito latinoamericano? Entre más preguntas podríamos considerar las siguientes ¿cuál es el concepto o la mentalidad sobre la naturaleza con la que llegaron los europeos a América Latina? ¿Cuáles han sido las interpretaciones que tenemos acerca de la naturaleza a lo largo de la historia en Latinoamérica? ¿Ante el concepto predominante de naturaleza-máquina (definido por Gadamer entre otros filósofos europeos) propia de la modernidad, con qué concepto de Naturaleza contamos en esta parte del mundo para afrontarlo? ¿En qué circunstancia epistémico-hermenéutica acerca de la naturaleza y los cuerpos latinoamericanos nos encontramos iniciando el siglo XXI? ¿América Latina tiene un concepto de naturaleza propio?

Específicamente, la hermenéutica nos lleva a plantearnos las diferentes concepciones de la Naturaleza en América Latina. Así, hemos de responder pensando en el concepto de naturaleza y sus diversas interpretaciones desde nuestra historia. Recordemos que los prejuicios en torno a la misma parten de la visión heredada de los europeos que la han definido como objeto de dominación, mercancía, medio de explotación, saqueo, y cosificación (y pensamos que en el mundo globalizado es interpretado como un objeto de un “placer desinteresado”). A su vez, para nuestro caso, según Gudynas, a lo largo de la historia latinoamericana la naturaleza ha sido definida como frontera salvaje, canasta de recursos, sistema y capital natural,³ todos estos significados, centrados en la supuesta disposición de la naturaleza al hombre moderno, progresista, superior y europeo frente a todo cuanto le rodea. Esta misma tendencia de entender la naturaleza, se ve reflejada en cada época de la historia latinoamericana desde apropiaciones, interpretaciones, significaciones e imágenes para interpretarla desde prejuicios dominantes como: naturaleza conquistada, naturaleza colonizada, naturaleza explotada, naturaleza como mercancía, etc.

Llegar a ser conscientes del tema de la Naturaleza en América Latina como cuestión central es un aporte que la hermenéutica puede incitar. Ser consciente de este aspecto es poner en un primer plano la manera en que la naturaleza latinoamericana ha sido interpretada por propios y ajenos a lo largo del tiempo, es ser conscientes, además de los

³ Eduardo Gudynas, “Concepciones de la naturaleza en América Latina”, en *Ecología, Economía y Ética del Desarrollo Sostenible*, pp.9-26.

nuevos problemas que significa seguir con la misma concepción estereotipada sobre la naturaleza como “canasta de recursos” para nuestro continente.

Consideramos que la situación estética de la naturaleza en nuestra región apela igualmente a un planteamiento hermenéutico-histórico en torno al concepto de Naturaleza en América Latina, pues a nuestro juicio permite, en un plano más amplio, apreciar la compleja interpretación, a nivel estético, de la misma a lo largo del tiempo⁴. Estéticamente a la naturaleza en nuestro contexto, se la ha definido como: naturaleza indomable, salvaje, peligrosa, exótica, fértil, deleitosa, abundante, servil⁵ y, consideramos como un nuevo fenómeno de interpretación moderno: “fuente de recursos (territorio natural y territorio corporal) de un placer sin un interés”... más allá que el subjetivo (turismo occidental).

En la historia, las interpretaciones acerca de la naturaleza latinoamericana fueron fundamentadas por los europeos que la conquistaron, quienes la entendieron como un objeto de conquista, por tanto, de control, dominio y saqueo. Al respecto, consideramos que necesariamente, a una interpretación de la naturaleza como servil o domesticada le corresponde lógicamente una interpretación estético-objetiva de la misma. La interpretación de la belleza de la naturaleza sujeta a su objetivación es también la de la dominación moderna. Aspecto, que consideramos es más visible de captar y evidenciar en nuestros días.

Para comprender esto, recurrimos al filósofo brasileño Mauro Grün, dado que este autor nos explica, que en Gadamer hay un rechazo a la apreciación de la naturaleza desde su dominación, es decir, se niega a concebir a la naturaleza como un objeto de explotación o un útil, ya que Gadamer, no ve a la naturaleza como un medio para el consumo. Veamos que para el mundo moderno, la naturaleza no es vista como un fin en sí misma, sino como un medio para otra cosa que no es ella misma. Recordemos el pasado, dice Gadamer, pues para los griegos el todo del Cosmos representaba un gran respeto. En la auto-presentación de la naturaleza era concebida su dignidad. La naturaleza no servía para fines instrumentales, es decir, no era un medio para otra cosa, por tanto, no era bella porque fuese servil u obediente al hombre. Al contrario, la naturaleza era bella en ella misma, con sus

⁴ Isabel Carvalho, “Los sentidos de lo ambiental: la contribución de la hermenéutica a la pedagogía de la complejidad”, en *Complejidad ambiental*, pp. 95-97 La autora nos dice que para la mentalidad europea, que privilegia los valores de la razón, en la época de la industrialización del mundo, la naturaleza se tornó estéticamente fea, desagradable y amenazante, por tanto, un ambiente en contacto con la naturaleza (como la vida en el campo) fue desdeñado o mal visto. Esta idea señala la interpretación que la dominación de la racionalidad impone sobre la apreciación estética de la naturaleza.

⁵ Eduardo Gudynas, *ob. cit.*, pp. 12-14.

características propias. Tan sólo su presencia libre y natural era digna de consideración y contemplación estética⁶, entre más actitudes de respeto y religiosidad.

Como vemos, estamos hablando de dos conceptos de belleza. Un primer concepto de belleza, el que nos recuerdan los griegos, donde el Universo era manifiesto, sentido, admirado en su dignidad y auto-presencia. Donde el hombre se sentía y se auto-interpretaba como parte de la misma naturaleza o *physis*. Y el segundo concepto de belleza, donde es bello aquello que puede ser dominado por el hombre, es decir, sólo aquello que obedece dócilmente, que no tiene una verdad en sí misma que dialogar o que está al amparo de los dictados o modificaciones que haga el hombre de ella, es bella. Una “naturaleza salvaje” por el hombre moderno, en última instancia es considerada algo terrible, horrible y, por tanto, interpretada desde una fealdad insoportable, querida lejana, y con pretensiones de dominación para el hombre moderno y racional, que ante todo intenta someter aquello que es diferente a sí mismo sin jamás reconocerse a sí mismo en lo que niega.

Con Grün, podemos darnos cuenta que tales suposiciones basadas en la superioridad de la razón, han impedido una mejor comprensión de nosotros mismos y nuestro lugar, cercanía y pertenencia al cosmos⁷. Es más, concebir a la naturaleza como objeto y como objeto de una belleza ideal, han nublado nuestra percepción a tal grado que para nosotros es bello lo que se puede controlar, lo que se somete a nuestro designio y posesión.

Consideramos que, a nivel estético ambiental, dentro de la cultura occidental, el concepto de belleza propio de la modernidad coopera o es complemento de la dominación científicista del Ser. Por tanto, es un concepto falso porque elimina toda posibilidad de auto-comprensión del ser humano y su relación con el mundo debido a su sujeción a una categoría tan importante pero manipulada ideológicamente como es el concepto de belleza.

Piénsese, tal situación desde el contexto latinoamericano. Aquí, podemos entrever que la naturaleza concebida como objeto desde una categoría de belleza alienante como imagen-cosa termina por fortalecer una mentalidad de sometimiento al concebirse en términos de un objeto que satisface un placer enajenante. Así, resulta sospechoso, no dejar de notar, como es posible que al mismo tiempo que la naturaleza sirva para la utilidad y para la explotación, a la par, la naturaleza se vea como bella, sin más. Necesariamente el

⁶Mauro Grün, “A Outridade da Natureza na Educação Ambiental”, in *Pensar o Ambiente: bases filosóficas da Educação Ambiental*, p. 178.

⁷*Ibidem*, p.177.

concepto de belleza que acompaña una visión de dominación de la naturaleza no puede ser la de un elogio o reivindicación de la misma, porque en realidad se esconde un concepto de belleza manipulado por orientaciones de control; impuestos idealmente por una conciencia dominante que no atiende el *logos*, la verdad, la sabiduría, la significatividad, y la pertenencia que significa la belleza natural para los seres humanos en términos más amplios. Esto último, si lo comparamos como dijimos antes con la noción de belleza que los griegos atribuían al cosmos. En la modernidad, la naturaleza pierde la dignidad que los antiguos le atribuían en el mundo de las cosas bellas. En principio, en el mundo actual, la naturaleza queda fuera del campo de su auto-presentación libre y significativa. En la modernidad científico-tecnológica, el universo se torna un espejo donde el obedecimiento, a la par que el máximo placer y utilidad de los “recursos naturales”, son obligados a ser usados conforme a los fines e intereses de la subjetividad moderna.

Lo que pretendemos es criticar un concepto de belleza (exótica) injusto, parcial, objetivo, y complementario de la visión cosificante propia de la modernidad, que tiende a definir muchas veces, todo lo que comprendemos por naturaleza (plantas, animales, playas, bosques, territorio y cuerpos en América Latina) como objetos de dominación por “fuerzas extrañas”. En este caso pretendemos denunciar, estéticamente, que las interpretaciones de la naturaleza y los cuerpos vistos como objetos exóticos o “fuentes de gozo” al servicio de un “placer desinteresado” están a la base de un aparato de dominación mental que se expresa en la cosificación y explotación tanto del “suelo” como de los cuerpos latinoamericanos. La naturaleza en América Latina ha sido y continúa, lamentablemente, siendo un objeto para la explotación, no sólo su territorio con sus nefastas consecuencias ecológicas, sino también; ahora su “territorio corporal”, está sometido a los actuales fenómenos de demanda exótica de “recursos corporales”. La interpretación de la naturaleza (corporal) latinoamericana sigue siendo considerada en la misma calidad de saqueo, esclavización y explotación que tuvo en el pasado, pero a un nivel de una estetización falsa. Para nosotros, se trata de rechazar la interpretación de la naturaleza latinoamericana como objeto de mercancía, deleite y placer para el consumo, porque esto históricamente se ha llamado esclavitud. Esta afirmación no es sólo una cuestión de denuncia política, sino que es una cuestión de una denuncia estético-política, donde un concepto de belleza alienante se ha ido implantando históricamente en la cultura occidental, aquejando a todas aquellas otras

culturas denominadas periféricas (especialmente en Latinoamérica) donde sus tierras, sus ríos, sus montañas, sus valles, sus superficies, sus alimentos, sus pieles, y ahora sus cuerpos son juzgados y devaluados, bajo este pretendido único parámetro de belleza objetivante. De este modo, proponemos el planteamiento del tema de la belleza en términos territoriales para combatir y rechazar una estética de la dominación basada en una imagen de belleza alienante, una imagen falsa que no nos define.

Como podemos intuir, el discurso ecológico en América Latina, necesariamente despierta a su vez otros planteamientos históricos, culturales, epistemológicos, estéticos, hermenéuticos, políticos, etc., que nos hacen entrever que la situación ambiental en nuestro continente es también una cuestión filosóficamente discutible en términos más allá de los ambientales (protección de la naturaleza) y estéticos (belleza) tradicionales. Y lo es porque la interpretación estética de la naturaleza latinoamericana está más lejos de una visión o definición acerca de su “belleza” está, más cercana lamentablemente, a una visión de dominación, en tanto, explotación exótica de los cuerpos y el Territorio. Como vemos, en efecto, el tema ambiental en América Latina despierta un interés por la conservación del medio ambiente, pero a su vez arroja luz sobre más problemas, al parecer interminables, que aquejan a la región desde la época de la Conquista, y que pueden derrumbar toda posible solución al problema ecológico para nuestro continente. Llevando nuestro destino hacía lo incierto⁸.

Pero, cabría empezar por plantear un cambio de imagen sobre América Latina ante el mundo; rechazando ser la canasta de medios para la explotación, es decir, debemos transformar la imagen de nuestro continente como “cosa”, por una imagen dignificada que enaltezca la sensibilidad, verdad y dignidad que también somos. Aspecto que en el pasado muchos han tratado de combatir, arriesgando y otras veces entregando su vida al luchar contra la dominación y explotación que constantemente aquejan a nuestra región. Lo han hecho, entre más ámbitos, a nivel político, epistemológico, educativamente, regionalmente. Creemos que las micro luchas que se libran cotidianamente en nuestro

⁸ Debido a la preocupación mundial sobre el medio ambiente en América Latina se ha dado una fuerte polémica, pues la naturaleza con la que nos encontramos actualmente está contaminada, empobrecida, limitada, agotada, destruida, erosionada y dañada. Aquella naturaleza que fue interpretada por los conquistadores, como la gran “canasta o fuente de recursos naturales y humanos, ilimitados que los hacía ricos, está hoy evidenciada como finita y acabada. Como tarea, para los latinoamericanos, nos queda recuperarla, trabajar ecológicamente en ella. Y seguir afrontando la misma concepción de la naturaleza...

territorio son y seguirán siendo aspectos decisivos para que América Latina no sea un continente sin tierra, sin agua, sin alimentos, sin personas, sin historia y sin futuro.

Hablar de respeto, dignidad y de una apreciación artístico-estética diferente de la naturaleza, los cuerpos y la vida en América Latindígena, es importante para tener otro acceso, otra interpretación, otra imagen significativa y verdadera de nuestra realidad.

Bajo el mundo moderno en América Latina, la naturaleza tiende a ser ignorada u olvidada. Alternativas, a la tan fuerte visión explotadora-comercializadora de la naturaleza han sido poco exploradas, opacadas o acalladas como vías de solución.

Cuando se piensa en el tema del medio ambiente en América Latina, poco se hace referencia a propuestas distintas de interpretarlo, es decir, diferentes a la visión occidentalizada, que ve a la naturaleza como un objeto mercantil barato, un útil, es decir, un objeto del que se puede obtener el máximo provecho y placer. Igualmente, se evade combatir la versión de la naturaleza como un objeto de una exuberancia tropical, fuente de un exotismo placentero pero desinteresado para los sujetos despreocupados por su dignidad geográfica, histórica, ambiental y sus problemas, propio de la propaganda del turismo hoy.

Un reconocimiento digno de lo que significa la naturaleza por las tradiciones con una religiosidad ambiental ancestral queda muchas veces eliminado. Los y las indígenas saqueados, despojados y abusados constantemente durante la historia en América Latina, nos muestran efectivamente, una consideración y valoración de empatía, pertenencia y cercanía con la naturaleza como un asunto ejemplar a considerar. En sus tradiciones el ser humano es un elemento más dentro de la Naturaleza, considerada un hogar. Su interpretación de la naturaleza planteada en plena era ecológica es una respuesta clave, una posible solución, no necesariamente pragmática y funcional (tal vez sí desde el consumo reservado) pero sí dentro de un ámbito cultural y social en crisis. Y es que a diferencia de la visión religiosa occidental de la naturaleza, los pueblos originarios nos señalan un camino espiritual y esperanzador, de una consideración respetuosa de lo que nos rodea⁹.

⁹ La desilusión de una espiritualidad cristiana que lejos de orientar una conducta de respeto hacía el mundo, ha desorientado y perdido el destino de muchos humanos, al fomentar de fondo la desconexión del hombre con la tierra. No sólo la filosofía y la religión han promovido esta forma de entender el mundo, el total de la sociedad moderna contribuye con su inercia cultural enajenante a fomentar esta separación y olvido de la Naturaleza. En suma, la crisis ambiental es también una crisis cultural, de la comprensión del ser humano y su relación con el mundo.

Si hacemos caso del legado de la hermenéutica gadameriana sobre el tema de la tradición, y si nos ubicamos en el contexto latinoamericano para pensar el tema de la naturaleza, sin duda tenemos que considerar y atender las antiguas concepciones del cosmos en la presencia indígena del continente, es decir, hay que poner atención al gran legado de la tradición prehispánica. Gadamer lo hizo desde su propio horizonte europeo, occidental. Así, volvió a la tradición europea antigua de los griegos que consideraban el mundo como *physis*, para ver como desde aquella comprensión del mundo la naturaleza era respetada y percibida por los antiguos como una parte integral de su ser.

He aquí, la peculiaridad contemporánea de la identidad latinoamericana, que radica en esta duplicidad que la identifica, pues es suya por un lado, la herencia europea de la tradición que empieza con los griegos y, por otra parte, es heredera de una tradición indígena de conocimientos compartidos acerca de la naturaleza que también nos conciernen. El reconocimiento del papel central de los pueblos indígenas en Latinoamérica en torno al tema de la Naturaleza es un asunto reciente. Poco a poco se van incorporando sus conocimientos a las academias y a las instituciones. A las mentes y a los corazones.

A estas visiones alternativas de cosmovisión indígena de la naturaleza se unen propuestas de artistas latinoamericanos, que ponen en entredicho el estado de cosas en que se basa la sociedad moderna occidental. Tanto, el arte latinoamericano (pro naturaleza o ecológico) y las cosmovisiones indígenas del mundo de los pueblos originarios, son palancas críticas, movimientos, organizaciones de denuncia, resistencia y combate de la actual dominación “pseudo-estética de cuerpos, tierra y naturaleza latinoamericana...”.

Gadamer nos dice que el arte nos ayuda en nuestra comprensión del mundo, de la naturaleza y nosotros mismos, pues posee una visión no objetiva de nosotros y del mundo.

En ese sentido, y en contra-postura a la visión estética de la dominación de la naturaleza en América Latina, la consideración del arte latinoamericano sobre la naturaleza es crucial para advertir argumentos estéticos, que nos permitan captar y reflexionar sobre otra concepción de belleza más abarcante e inclusiva de los rostros, los cuerpos, la tierra, el paisaje, el conjunto del entorno natural latinoamericano y a sus ciudadanos. El arte, según este autor, proporciona ante todo un nuevo conocimiento acerca de nosotros.

Si esto es así, habría que preguntarnos desde nuestro lugar. ¿Qué nos puede enseñar el propio arte latinoamericano, sobre nuestra historia en cuanto a la comprensión que

tenemos de la Naturaleza en América Latina? ¿Qué nos enseña el arte latinoamericano con respecto al tema de la naturaleza en términos más significativos y más incluyentes? Consideramos que el arte latinoamericano recoge una visión de la naturaleza, propia de esta región, capaz de enseñarnos un tipo de belleza y dignidad de la Tierra, que al ser considerada fuera de los conceptos de belleza-placer-cosificación-explotación, de tipo moderno-occidental, niega las interpretaciones estéticas de la dominación. El arte latinoamericano puede ser ante todo una crítica, una revelación y, de hecho, es una de las primeras muestras en denunciar y mostrarnos su rechazo a la interpretación de la naturaleza latinoamericana como objeto, que como hemos insistido a lo largo del texto, es propia de la trampa de la modernidad global para nuestro continente.

Ejemplo: Arte y naturaleza de América Latina

Joaquín Rodríguez del Paso. Artista de Costa Rica

<http://www.joaquinrdelpaso.com/>



Café Paraíso, óleo sobre tela 2008. Óleo de Joaquín Rodríguez del Paso.

Esta obra pertenece a un conjunto de pinturas en las que el artista costarricense Joaquín Rodríguez del Paso, busca representar las actitudes culturales entorno al turismo y su supuesta propaganda de *Tropicalidad* y *Felicidad*. El autor ironiza y es sarcástico con los estereotipos sugeridos por los personajes en la obra (meseros y prostitutas: ambos mujer y hombre latinoamericanos vistos como “serviles”). A su vez, el paisaje exótico, sostenido, por los otros dos meseros en forma de cuadro, muestra un estereotipo falso de la Naturaleza latinoamericana, igualmente puesta al servicio del consumidor. El artista busca representar, en el fondo, las verdaderas condiciones sociales de servidumbre que representan dichos personajes. Se evidencia el ofrecimiento de placeres como el alcohol, el cuerpo de la mujer

y el cuerpo del mesero como elementos a encontrar en las selvas tropicales para el “goce” y “placer” del “viajero”. Su obra de arte es una interpretación, que en el fondo demuestra, la realidad latinoamericana de pobreza, discriminación, esclavización y explotación. Consideramos que la obra de este artista de Costa Rica, evidencia la imagen falsa de dominación del territorio como paisaje y del territorio como cuestión corporal en América Latina.



Acrílico y esmalte de Joaquín Rodríguez del Paso, del 2008.

La figura del mesero es constantemente citada en la obra del artista costarricense para mostrarnos un supuesto carácter “servil y entreguista”, tanto del hombre como de la naturaleza latinoamericana, ambas imágenes, con las que falsamente se hace un estereotipo del hombre y la mujer latinoamericanos, lamentablemente, en relación de subordinación frente a un dominante “turista extranjero”. La mujer como prostituta ofrecida en el plato, es una imagen que denuncia, a su vez, la falsa imagen estereotipada de la mujer latinoamericana.

Bibliografía

- Acosta, Alberto, *La maldición de la abundancia*, Abya-Yala, Quito Ecuador, 2009.
- Alimonda, Héctor (coord.), *La Naturaleza Colonizada, Ecología, política y minería en América Latina*, CLACSO, Ediciones CICCUS, Buenos Aires, Argentina, 2011.
- Carvalho, Isabel, Grün Mauro, Avanzi Maria Rita, “Paisagens da compreensão: contribuições da hermenêutica e da fenomenologia para uma epistemologia da educação ambiental”, *Cad. CEDES* vol.29, no.77, Campinas, jan./abr.2009.

- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, tr., de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca 1977.
- _____, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, tr. Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 1991.
- _____, *Estética y Hermenéutica*, tr., Ángel Gabilondo, Tecnos, Madrid, 1998.
- _____, *El inicio de la sabiduría*, tr., Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 2001.
- Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo XXI, México, 2011.
- Grün, Mauro, *Pensar o Ambiente: bases filosóficas da Educação Ambiental*. Ministério da Educação e Cultura, Brasília, 2007.
- _____, *A estética ambiental de Gadamer: algumas considerações para a educação ambiental*, ULBRAGT: Educação Ambiental / n.22.
- Gudynas, Eduardo, *Ecología, Economía y Ética del Desarrollo Sostenible*, Coscoroba CLAES, Montevideo, Uruguay, 2004.
- Leff, Enrique, compilador, *La complejidad Ambiental*, Siglo XXI Editores /PNUMA/ UNAM, México, 2000.
- Mires, Fernando, *El discurso de la naturaleza, ecología y política en América Latina*, Espacio Editorial, Argentina, 1990.
- Ramírez, Mario Teodoro, *Escorzos y horizontes Maurice Merleau Ponty en su centenario (1908-2008)*, Jitanjáfora, Morelia Michoacán México, 2010.
- _____, *Cuerpo y arte para una estética merleauPontiana*, Universidad Autónoma de Edo. de México, México, 1996.

LA KOKA NO ES COCAÍNA. AVATARES ENTRE LO LEGÍTIMO Y LO LEGAL

BOCETACIÓN INICIAL Y NOTAS A PIE DE PÁGINA

Carolina Martínez Uzeta¹

En el borde del limbo

*La koka*² *no es cocaína*, es una sentencia que se sitúa en el terreno retórico del lenguaje como una enunciación paradójica;³ la estructura (*no es*), supone términos independientes y en ocasiones opuestos de dos magnitudes, cuya combinación invita a adentrarnos en un significado más complejo e incisivo sobre lo que (*síes*); por tanto, destacar su aparición implica como resultado dismantelar la premisa argumental entre *lo real* y los *sistemas derepresentación*⁴ de la realidad.

Ejemplo paradigmático de esta figura trópica aplicada a la imagen en la historia de la pintura y referente de la cultura visual de occidente, es el óleo sobre tela —*La traición de las imágenes* (1928-1929)— del pintor francés René Magritte, obra mejor conocida como *Esto no es una pipa* con la que nos permitimos parafrasear el objeto de la presente investigación en creación. Sin duda, Magritte no desconoce el temperamento dadaísta, irrumpe en el terreno expresivo del asunto puramente plástico y visual hacia una postura más reflexiva, teórica y conceptual que redundará en la línea intelectual del surrealismo.⁵

¹ Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia. Correo: zavinka@hotmail.com

² De la familia Erythroxylaceae, la especie *Erythroxylum coca* es el nombre taxonómico según clasificación científica en el campo de la botánica.

³ Para una mayor ampliación de esta figura literaria, su análisis aplicado a la imagen y otros tropos visuales se recomienda: Alberto Carrere y José Saborit, *Retórica de la Pintura*, Editorial Cátedra, Colección Signo e Imagen, 2000.

⁴ El sistema de representación sobre el que profundiza el autor es el *semiótico – discursivo*, o *constructivista*, tomando como contrapunto teórico a Ferdinand de Saussure y Michel Foucault. Además de exponer otros dos enfoques (*reflexivo e intencional*), para explicar cómo la representación del sentido trabaja a través del lenguaje. *La relación entre las cosas, conceptos y signos está en el corazón de la producción de sentido dentro de un lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos y los convierte en un conjunto es lo que denominamos representaciones*. Stuart Hall, ed., *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, pp. 13-74.

⁵ Es frecuente vincular el universo onírico al Surrealismo a través de la obra del español Salvador Dalí; sin embargo, René Magritte, a través de las versiones de *esto no es una pipa* y su obra en general, le aporta al movimiento de vanguardia una agudeza conceptual que confirma sus reservas y distanciamiento a las imágenes del subconsciente, como tema; logrando en sus propuestas una exigencia analítica entre los textos constitutivos de la imagen. Michel Foucault, en su ensayo sobre la obra de Magritte, diserta. *Lo que desconcierta es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo (a lo cual nos invitan el demostrativo,*

Por tal razón, la paradoja señalada en el título alcanza tanto en su enunciación como en el ámbito social de la vida cotidiana, una resistencia conceptual aún más fuerte; pues entraña una contradicción que para el grueso de los colombianos y comunidad internacional se traduce en equivalencia, *koka* y *cocaína* son en el imaginario social, lo mismo. Tal percepción hace parte de las dinámicas propias de un país que constantemente lidia con la dimensión negativa de un insumo que, siendo la base de una economía local, y cuyos dividendos son del orden simbólico por una apuesta de identidad y cohesión cultural indígena, ha presenciado la degradación de sus fines hacia otra economía, la de *la violencia fundada en el narcotráfico*.

Indagar en torno al comportamiento físico de la *hoja de koka*, hace parte de las inquietudes iniciales del proyecto, permitiendo comprender su potencial en la extracción de celulosa para la elaboración de *hojas de papel*,⁶ las que posteriormente son cortadas en un formato convencional de papel moneda. Para estos fines, la *hoja de koka* —*variedad pajarita*— fue suministrada por la *Fundación Indígena Sol y Serpiente de América*,⁷ a través de una relación de *trueque* en la que se establece la función altruista del *intercambio de saberes* como definición y sentido de cooperación entre las partes; ya que la *compra, tenencia, transporte, transformación y comercio* de la *hoja de koka* es considerada en nuestro país un asunto de orden legal,⁸ en tanto el estigma del *narcotráfico* continúa

el sentido de la palabra pipa, el parecido con la imagen), y que es imposible definir el plan que permita decir que la aseveración es verdadera, falsa, contradictoria. Foucault, *Esto no es una pipa*, p. 32.

⁶ Este proceso cuenta con la asesoría del Taller artístico *Papel Zepia*, fundado en 1987 por la artista Nirma Zarate como continuidad al Proyecto de Investigación N° 1101-08-050-87 avalado por Colciencias y la Universidad Nacional —*Estudio sobre plantas colombianas aptas para la elaboración manual de papel con adaptación artística*—.

⁷ Con su sede al occidente de Bogotá en el reconocido sector *Centro Urbano Antonio Nariño*, la *Fundación Indígena Sol y Serpiente de América*, entidad sin ánimo de lucro, *apoya* como lo expresa el objeto de su actividad ante Cámara y Comercio *a los pueblos indígenas de Colombia para la propia consecución de su desarrollo económico y social con la activa y consciente participación de las mismas comunidades*. Su constitución como persona jurídica le es otorgada el 30 de junio de 2000 previa certificación del Ministerio de Interior el 23 de junio del mismo año.

Tiene a su cargo entre otras actividades:

- a. Desarrollar investigaciones y programas que permitan la restauración, fortalecimiento, conservación y certificación de los sistemas y productos ancestrales para el aprovechamiento económico de las mismas mediante la ubicación del comercio justo en el mundo, con los pueblos indígenas y comunidades rurales de América.
- b. Realizar acciones dirigidas al mercadeo, comercialización nacional e internacional de los siguientes productos ancestrales: alimenticios, medicinales, bebidas ancestrales, artísticos con su respectivo sello de origen ancestral.

⁸ Decreto 3788 de 31 de diciembre de 1986 por el cual se reglamenta la Ley 30 de 1986 o *Estatuto Nacional*

ocupándose de condenar las formas de *apropiación cultural* de una planta emblemática del *herbario andino*.⁹

Un requerimiento determinante para el proyecto, ha sido la consecución de *hoja de koka*, estimada en 100 kilos; lo que significa para los autores en el proceso de investigación y la *Fundación Indígena Sol y Serpiente de América* un momento de incertidumbre, mientras que para algunos funcionarios públicos no pasó de ser un despropósito acompañado de burla e ironía. Resulta interesante conocer las pericias que ante el *marco legal e institucional* del país, la fundación ha debido sortear para *legitimar* en parte la sostenibilidad económica de sus productos, la transmisión cultural y legado de las comunidades indígenas que representa. Además de las instancias de regulación del Consejo Nacional de Estupefacientes CNE,¹⁰ se suman el Ministerio de Interior, el Instituto Nacional de Vigilancia de Medicamentos y Alimentos —INVIMA— y Cámara de Comercio; al respecto comenta el señor Fredy Romeiro Campo Chikangana, poeta Yanacona, antropólogo y representante legal de la Fundación:

[...] el INVIMA se mostró renuente a otorgarnos un tipo de registro, por las connotaciones políticas que existen en el país en relación a la koka, pero dejaron abiertas las posibilidades para los productos elaborados, controlados e impulsados por las comunidades indígenas.¹¹

de Estupefacientes. En su capítulo V —*De los Delitos*, Artículo 32. El que sin permiso de autoridad competente cultive, conserve o financie plantaciones de marihuana o cualquier otra planta de las que pueda producirse cocaína, morfina, heroína o cualquiera otra droga que produzca dependencia, o más de un (1) kilogramo de semillas de dichas plantas, incurrirá en prisión de cuatro (4) a doce (12) años y en multa de diez (10) a cuatrocientos (400) salarios mínimos mensuales.

En: www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=2774

⁹ Terceros P. Quelca B. Solares M. *Plantas medicinales en Bolivia. Estado del arte*.

En: www.unido.org/fileadmin/import/69936_Plantas_medicinales_en_Bolivia_Estado_de_Arte.pdf

¹⁰ El CNE es creado mediante decreto número 1206 en junio 26 de 1973 como un órgano asesor del Gobierno Nacional con el fin de formular para su adopción, las políticas, los planes y programas que las entidades públicas y privadas deben adelantar para la lucha contra la producción, comercio y uso ilícito de drogas o sustancias que producen dependencia física o síquica.

En: <http://www.dne.gov.co/?idcategoria=801> (Consultado: 25 de mayo de 2011).

En atención al artículo 90 de la ley 30 de 1986, a su vez modificado por el artículo 35 del Decreto 2159 de 1993, el CNE está conformado por cinco Ministerios (Justicia, Defensa Nacional, Educación Nacional, Relaciones Exteriores y Salud Pública —hoy de Salud Pública y Protección Social; otras entidades de acompañamiento son la Dirección Nacional de Estupefacientes, la Procuraduría General de la Nación, el Departamento Administrativo de Seguridad, la Policía Nacional y la Fiscalía General de la Nación, representadas por sus respectivos directores o delegados.

¹¹ Comunicado *Palabras de koka al corazón de los colombianos*.

En: www.colectivodeabogados.org/PALABRAS-DE-KOKA-AL-CORAZON-DE-LOS (Consultado 17 de noviembre 2010).

En febrero de 2010 a través de diferentes medios de comunicación, fue anunciada en calidad de *dealerta sanitaria* una *medida de control* para *retirar* del mercado los productos que incluyen como parte de sus ingredientes a *la hoja de koka*; considerando *ilegal* la producción y comercialización realizada por fuera de los resguardos indígenas y *fraudulenta* aquella mercancía que en su empaque presentara Registro Sanitario del INVIMA.¹²

Durante el gobierno del presidente Juan Manuel Santos,¹³ se ha presenciado por decisión del mandatario colombiano, el proceso de liquidación de algunas empresas del estado; nos convoca aquí, mencionar el inicio de tal medida para la Dirección Nacional de Estupefacientes (DNE) y el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), en septiembre y octubre de 2011, respectivamente. En ambos casos, su liquidación como única salida y con un plazo no mayor a un año, espera *sanear* la corrupción administrativa que las ha condenado y *librarlas* especialmente de los escándalos mediáticos más recientes; *la custodia* y *carrusel* de bienes incautados al narcotráfico, y el asunto de *las chuzadas* en lo que respecta a *la seguridad nacional*, son tan sólo dos de sus efectos.

Frente a estos acontecimientos, parece ser más peligroso para la sociedad civil, avalar el permiso de funcionamiento mercantil a una persona jurídica —*Fundación Indígena Sol y Serpiente de América*— en cuyas actividades participan alrededor de 80 familias dedicadas al cultivo de *hoja de koka* en los departamentos del Huila y Tolima; así como otorgar credibilidad y respaldo a proyectos de investigación académica, privilegiando prejuicios en su valoración.¹⁴

¹² Afirma la entidad de control “[...] que estos productos no cuentan con Registro Sanitario y los beneficios de tipo medicinal, preventivo, curativo o terapéutico que se anuncian por su consumo, no se encuentran autorizados ni avalados [...]”.

En: <http://web.invima.gov.co/portal/faces/index.jsp?id=32642> (Consultado 10 de noviembre 2010).

¹³ Informe ejecutivo “Plan Nacional de Desarrollo 2010- 2014. Prosperidad para todos”, Item 7, Buen Gobierno, participación ciudadana y lucha contra la corrupción.

En: www.dnp.gov.co/LinkClick.aspx?fileticket=4-J9V-FE2pI%3D&tabid=1238 (Consultado 27 de octubre 2011).

¹⁴ El ejercicio de *gestión* propio a la ejecución del proyecto de investigación en creación *La koka no es cocaína*, avalado en primera instancia por el *Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico* de la Universidad Distrital de acuerdo al requerimiento de *Año de Prueba* para los docentes nuevos de carrera, según convocatoria No. 01-2008, suscita una serie de tareas con destino a firmar Acta de inicio y firma de contrato. Entre ellas, se considera la solicitud de cotizaciones en relación a compra de insumos con la respectiva documentación legal del proveedor; en nuestro caso *la hoja de koka* comenzó a generar en la

A este respecto, el episodio protagonizado en el aeropuerto El Dorado de Bogotá el 31 de mayo de 1993, por el entonces viceministro de Agricultura Carlos Ossa Escobar, miembro de la Asamblea Nacional Constituyente (1991) y Rector de la Universidad Distrital (2007-2011), entre otros cargos de dirección y representación social institucional a lo largo de su vida pública; se antoja *comodín* para retar la memoria. Fue detenido por llevar consigo una *dosis personal de marihuana*, situación que le llevó a encarnar el rol *dechivo expiatorio* en una sociedad que como él mismo expresó “[...] golpeó a mucha gente que peca en privado y acusa en público”;¹⁵ además de entregar su renuncia al presidente César Gaviria Trujillo (1990-1994), al cargo como integrante de la Junta Directiva del Banco de la República y ser objeto de detención carcelaria.

La noticia —*perla periodística*— registrada en prensa, caratula y artículo de la revista *Cambio 16*;¹⁶ entre otros medios de comunicación; correspondencia y comentarios de tinte mal intencionado, generó estupor en algunas esferas y comprensión en otras. *Para bien o para mal*, hoy sigue teniendo alcance en reseñas serias de investigador,¹⁷ reflexiones

dirección del CIDC suspicacias y remisión a otros espacios como el Ministerio de Interior y DNE para la consecución de los permisos, sin los cuales no se daría inicio formal al proyecto. Se recuerda que *la hoja de koka* hace parte de un intercambio por talleres a la fundación. Con esta sugerencia, la visita a la DNE no superó la ventanilla de información, allí explicaron que se debía hablar directamente con el *Ministerio de Interior* por ser ésta la instancia legal y superior de control.

Una vez agendada la cita con el funcionario, la respuesta no pudo ser menos que grosera y desesperanzadora. “[...] debo partir que todo lo que me está diciendo es mentira”, fue la sentencia inicial, luego de escuchar la propuesta presentada también en documento físico; continúa revisando los papeles legales de la Fundación Indígena Sol y Serpiente y lanza un segundo dardo “si no le dimos permiso a Silvia Tcherassi para realizar un vestido en hoja de koka porqué le deberíamos dar permiso a usted”; fue argumentada la pertinencia social del proyecto en una comunidad académica en el marco de una universidad pública; y aparece el broche de oro con el cual se cierra la conversación, “qué se puede esperar de una universidad con un rector marihuanero”. Ante lo descrito, confirmamos la motivación que nos ha llevado a encarar la falta de comprensión de *la koka* y *la cocaína* por parte de un sector del país que se regocija con los volúmenes incautados y hectáreas destruidas de la planta, parapetados en estatutos, decretos y artículos; dejando de lado también, la dimensión pedagógica y función crítica de posturas de orden ético y estético.

Sin éxito, se solicita entrevista con el Secretario de la Rectoría de la Universidad Distrital, con miras a tratar el tema en Consejo Superior; él muy amablemente sugiere cambiar algunos aspectos del documento y confirma verbalmente el apoyo para continuar. No obstante, el carácter de un proyecto de investigación en creación de corte crítico tendería a desdibujarse. Para diciembre de 2010 se allega un comunicado remitido por el CIDC a la docente Carolina Martínez Uzeta en el que se expresa el cierre unilateral del Proyecto.

¹⁵ El efecto marihuana. En: http://caribaniamagazine.webcindario.com/1ASEP_6/h_spt/amaría.htm (Consultado 18 de enero de 2012).

¹⁶ Darío Restrepo Velez, “Tu nombre me sabe a hierba”. *Revista Cambio 16*, pp. 14-19.

¹⁷ Vid: Anibal Gärtner Tobón, *Globalización, Drogas, Prohibicionismo*.

En: <http://es.scribd.com/doc/9559434/Globalizacion-Drogas-Narcos-Prohibicionismo> (Consultado 20 de enero de 2012). Y Juan Carlos García Hoyos, *De la coca a la cocaína. Una historia por contar*.

críticas e ironías de escritor,¹⁸ apuntes rigurosos de periodista, *en honor a la verdad*; en espacios de opinión donde *crear un foro constructivo de convivencia y reflexión* es en general para quienes lo alimentan una práctica más bien esquivada.

He aquí el comodín. Transcripción de un hinchaa propósito de su apreciación sobre la sanción de un año en las canchas del país, al futbolista colombiano Wílder Medina del equipo Deportes Tolima¹⁹ por *dopaje positivo*, en un partido contra el Deportivo Cali en marzo de 2011.

Pero si donaron al rector de la U. Distrital, CARLOS OSSA ESCOBAR, y hay esta campante enseñándole de cómo tirar papas bombas y bombas molotov a sus muchachos, (sic) [...].²⁰

Recobremos la línea argumental en torno a las *pericias* y prejuicios de valoración. En lo que podría llamarse un manifiesto —*Palabras de Koka al corazón de los colombianos*—,²¹ se percibe desde la creación de la *Fundación Indígena Sol y Serpiente* aspectos de su trasegar. El señor Fredy Campo narra:

[...] en ese trayecto de tiempo todo ha sido una gran lucha y esfuerzo por hacer pedagogía ante las instituciones de gobierno y ante la ciudadanía en general, ha sido un trabajo al interior de las comunidades por recordar y valorar la memoria a partir del buen uso de la hoja de koka y ha sido un caminar en el país presentando alternativas al buen uso de esta planta sagrada.

La primera vía de esta afirmación, llama la atención por cuanto no es difícil imaginar la relación con el aparato institucional ya mencionado; la segunda nos ubica en la propia labor de presencia, sensibilización y visibilidad social que la Fundación se ha

¹⁸ *Vid:* Antonio Caballero, “La estúpidez de Ossa”

En: www.semana.com/opinion/estupidez-ossa/53728-3.aspx (Consultado 24 de enero de 2012).

¹⁹ Olga Lucía Garzón, “Habla el goleador del Tolima ‘Ahora aborrezco la marihuana’”.

En: www.elspectador.com/impreso/deportes/articulo-302064-ahora-aborrezco-marihuana-wilder-medina?page=1 (Consulta 18 de enero de 2011).

²⁰ Opinión por Leftright, Mar, 27 de septiembre de 2011 a las 07:28.

²¹ Fredy Campo Romeiro, “Palabras de koka al corazón de los colombianos”

En: www.colectivodeabogados.org/PALABRAS-DE-KOKA-AL-CORAZON-DE-LOS (Consultado 17 de noviembre de 2010).

forjado en diversos escenarios dentro y fuera del país. Su participación en proyectos de investigación académica,²² eventos temáticos como el *Pabellón Colombia Indígena*, realizado en Corferias (2005) y ponencias contextuales en seminarios internacionales,²³ respaldan su *misión y visión*. No obstante, las responsabilidades compartidas en algunas experiencias, especialmente en territorio nacional, les han dejado sinsabor y desconfianza lo cual permea la interacción de un primer acercamiento; explica el señor Campo “nos hemos sentido utilizados y sin ningún tipo de contraprestación”.

Estas formas contemporáneas *decolonización* recuerdan el régimen de ocupación y dominación que ha caracterizado al *hombre civilizado*. Cuando ya no es posible arrancar de su territorio geográfico a las comunidades indígenas y explotar sus *riquezas*, nos queda el exotismo de sus relatos y formas de vida, adquiriendo un *interés especial*, escarbar la *cantera de sus prácticas* en pro de *la memoria, el patrimonio y la cultura*.

Cabe resaltar que, el trabajo al interior de las propias comunidades es quizás el más complejo de llevar a cabo, pues junto a la siembra y cultivo de *hoja de koka*, la cual reviste en su *cosmogonía* un valor sagrado, le acompaña hoy *el miedo, la incertidumbre, el desplazamiento forzado, confrontaciones directas* con la guerrilla y grupos paramilitares. El representante de la Organización Indígena de Antioquia (OIA),²⁴ Omar Tascón, denuncia en comunicado de 2011 el asesinato de indígenas en respuesta a procesos de resistencia contra un bloque de guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC).

Los grupos armados ilegales quieren aprovechar los territorios indígenas para sembrar coca y como las comunidades le están haciendo resistencia a eso, por el daño que le hacen a los bosques nativos porque los tumban y porque contaminan las fuentes de agua, entonces, ahí es cuando vienen las amenazas, los asesinatos y los desplazamientos.²⁵

²² Panel “Plantas medicinales y productos naturales. Una alternativa sostenible”, en el Laboratorio regional latinoamericano sobre medicina tradicional. Realizado en Leticia, entre el 10 y 12 de Mayo de 2007. Universidad Nacional de Colombia – Sede Amazonía. Las memorias del Seminario Académico se recogen en el libro: Giovanna Reyes Sánchez, *Diálogo de saberes. Plantas medicinales, salud y cosmovisiones*. Arfo Editores, 2009.

²³ II Foro Internacional de la Hoja de Coca “*Las fronteras de la Coca*”, celebrado en la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA. Octubre 6 al 8 de 2006. Interviene con la ponencia “El Maternal de la Koka en Colombia. Alimento, Espíritu y Medicina Ancestral desde las Culturas Indígenas”.

²⁴ www.oia.org.co/index.html (Consultado 22 de diciembre de 2011).

²⁵ “Cultivos ilícitos, principal amenaza para los pueblos indígenas de Antioquia” En: [http://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/informe_completo%20\(1\).pdf](http://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/informe_completo%20(1).pdf)

Hace diez años, el matiz del conflicto presentía otro horizonte:

La resistencia indígena que no consiste en demostrar fuerza sino fortaleza en términos de cohesión social, es una respuesta al acoso insurgente y paramilitar [...] se sustenta en ese sentido de pertenencia que le brinda la cohesión social y el arraigo territorial para defenderse y permanecer en sus territorios ancestrales así como mostrar la autonomía en el control y administración del territorio, en los recursos naturales y en los asuntos comunitarios [...].²⁶

El envés de las hojas

Como resultado de la primera etapa del proceso de investigación, el *objeto de creación* consistió en apilar una serie de fajos de *papel artesanal*²⁷ cuyas dimensiones y cualidades físicas denotan billetes, con los cuales se establece *un kilogramo* de peso y a éste, en unidad de medida como relación potencial de magnitudes entre *precio* y *peso*—USD/kg—; atendiendo así a unas lógicas de enunciación en el proceso de producción y comercialización del cultivo de *hoja de koka*, transformación en *pasta base* y extracción del alcaloide —*cocaína*—. La *denominación virtual* de los billetes, está dada en la presentación del *papel crudo*, es decir sin ningún proceso de impresión gráfica,²⁸ develando en el *billete verde* correspondencias al dólar como moneda de transacción en la tasa de cambio y cotización de un mercado, estableciendo una lectura potencial del *valor de cambio* en la cadena de producción y distribución en la *economía subterránea del narcotráfico*.

²⁶Rubén Dario Guevara Corral, “La Nueva Colonización Urbana: El desplazamiento forzado”, *Salud y Desplazamiento en Colombia*. En: www.disasterinfo.net/desplazados/documentos/asprodeso/LaNuevaColonizacionUrbana.htm (Consulta 15 de enero de 2012).

²⁷La experiencia de 23 años del Taller *Papel Zepia* a través de investigaciones y exploración desde pulpas vegetales y exploraciones, permite concluir que durante el proceso de formación de la pulpa para el papel — extracción de celulosa de una planta—, se precisa de un volumen considerable de materia prima, estableciendo así un porcentaje de fibra útil para la elaboración del sustrato. En el caso de la hoja de coca variedad pajarita, correspondió al 10%. Se reconoce como artesanal por la intervención manual de las diferentes etapas de producción, el carácter único de los gestos del papel como la irregularidad en los bordes o *barbas*, sutiles variaciones en su gramaje, textura y superficie, entre otras.

²⁸El papel moneda emplea para sus maneras de impresión: la litografía y la tipografía además del ensamble, marca de agua e *intaglio*, este último para el código braille.

Los fajos están dispuestos en una *urna acrílica* transparente, rodeados de *cal marina*²⁹ empleada ésta por algunas comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta con la *hoja de koka* para el *mambeo*;³⁰ con ello se espera, sea leída, desde una mirada desprevenida, por su forma en polvo blanco como *alcaloide*. De esta manera, el lugar para dismantelar tal percepción nos sitúa en el espacio del *simulacro*; en cuyo caso el *valor signo*,³¹ constituye el interés discursivo de la propuesta. Aun cuando sin ser billetes y cocaína, la *cal marina* surte conceptualmente su efecto catalizador para subvertir el prejuicio de su relación.

El *valor signo* implica la autonomía del objeto, ya no por lo que es —*valor de uso, valor de cambio*—, es decir *mercancía*; unidad de medida que establece el tiempo empleado para la *producción* del bien, ni a la distinción otorgada al sujeto que lo porta (valor símbolo), sino a la capacidad transgresora del lenguaje, a la potencialidad crítica, discursiva y reflexiva para elevar el objeto a un estatus en relación con otros objetos. “No está ya más un objeto dado ni cambiado: está apropiado”.³²

Para una segunda etapa del proyecto, se espera en *trabajo de campo* establecer *acciones* para el intercambio y socialización de saberes en torno a los usos de *la hoja de koka* en las comunidades indígenas *Yanakuna, Nasa y Wounaan*, representadas por la *Fundación Indígena Sol y Serpiente de América*, esperando visibilizar las lógicas de *producción de sentido*, derivadas de su identidad, cosmogonía y prácticas socio culturales que entrañan su desarrollo vital.

Como bien manifestara Van Rensselaer Potter, en la década del setenta, la bioética definía *la ciencia de la supervivencia*; de forma tal que hoy sus alcances, también nos

²⁹ Puede ser la concha de caracol (que en lengua wiwa o dumana significa la Dusha) o de cualquier otra especie marina. De ellas los *Kogui, wiwas y Arhuacos* sacan la cal que mezclan con la hoja de coca o ayo a través del *mambeo* [...]. La palabra “cal” en las diferentes lenguas tradicionales es Inpusi (ikun, lengua Arhuaca), Nugi (Koguián, lengua Kogui), Dombulo (Dumana, lengua Wiwa).

³⁰ De acuerdo a la investigación realizada por Juan Carlos García: *De la coca a la cocaína, una historia por comprender* “la acción de consumición de la hoja de coca se le denomina de diferentes maneras, dependiendo de la región, predominando en Colombia, la palabra coquear, en Bolivia, charcar y en el Perú acullicar [...]” p. 52.

³¹ Jean Baudrillard, establece esta categoría conceptual en su trabajo teórico, refiriéndose a ella como una relación sólo posible de entender en el marco de la economía de la *sociedad posindustrial*, en la que las dos relaciones de valor instauradas por Carl Marx en torno al Capital —valor de uso y valor de cambio— son insuficientes para entender las formas de relación del objeto en tanto mercancía y forma hedonista de interacción con el consumidor.

³² J. Baudrillard, *Economía política del signo*, p. 55.

interpelan sobre los modos de configurar *tejido social* y con él, *la memoria y formas de representación simbólica* que definen a las comunidades indígenas que hacen uso de los recursos naturales. Sus prácticas nos han de orientar hacia un camino ético con la vida, con miras a transformar los espacios en donde pueda permear su sabiduría en provecho de la sostenibilidad del propio entorno. En este sentido, el proyecto espera tender un puente para la circulación de preguntas sustanciales en tanto pueda contrastarse la *dimensión ética* en la economía de comunidades indígenas y la economía irracional, soportada en leyes, que empobrece el acervo cultural de nuestro país; y la *dimensión estética* como un ejercicio de traducción de la realidad social.

Bibliografía

- Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI, México, 1980.
- Baudrillard, Jean, *Economía Política del Signo*, Siglo XXI, México, 1983.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos*, vol. 1, Taurus, Madrid, 1982.
- Cáceres, Jesús Galindo, coord., *Técnicas de Investigación en sociedad, cultura y comunicación*, Alhambra Mexicana, México, 1998.
- Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la Pintura*, Cátedra, Madrid, 2000.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, España, 2002.
- Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones*, Convenio Andrés Bello, 2003.
- Foster, Hal, *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture*, Ediciones New Press, Nueva York, 1998.
- Hall, Stuart, “Representation: Cultural Representations and Signifying Practices”, en: www.unc.edu/~restrepo/simbolica/hall.pdf (ultimo acceso: 03 de junio del 2011).
- Rancière, Jacques, *Le destin des images*, La Fabrique editions, París, 2003.

EL ASPECTO POLÍTICO DE LA OBRA DE ARTE LITERARIA: APROXIMACIÓN DESDE LA OBRA
TARDÍA DE W. BENJAMIN

Chpir Etétzi Sánchez García¹

La obra de arte sólo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro.

André Bretón, *Primer manifiesto surrealista*

Introducción

El presente ensayo tiene como objetivo analizar el vínculo que existe entre la literatura y lo político expresado en la obra tardía del filósofo alemán W. Benjamin. Consideramos que no es posible entender este vínculo desligado del diagnóstico que nos ofrece del estatuto del arte de su tiempo, razón por la cual retomaremos el análisis que ofrece de tal problemática en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, obra de 1936 y *El surrealismo*, ensayo de 1929. Además de analizar tal estatuto de la obra de arte en general, nos serviremos de dos obras tardías del berlinés para comprender cuál es la situación particular y específica que tiene la literatura dentro de su constelación conceptual: *El autor como productor* de 1934 y *El narrador*, obra contemporánea al famoso ensayo sobre la obra de arte. En tales escritos, sostendremos, encontramos un análisis más detallado de la función social y política del intelectual y del escritor en una sociedad estructurada por el capitalismo y la cultura de masas, así como una alternativa para hacer frente a esta nueva realidad utilizando como herramientas los nuevos modos de percepción que se han generado desde ahí.

En este sentido, decidimos estructurar el presente trabajo en dos vertientes fundamentales que siguen la estructura de pensamiento benjaminiano: Un primer momento, de crítica cultural, donde, por un lado, abordaremos la relación entre el arte y la política en el diagnóstico que elabora Benjamin tanto de la sociedad previa a su época, como de su contemporaneidad, así como la exploración, por otro lado, de esta misma relación centrándonos especialmente en el tema de la literatura. En un segundo momento, que es el

¹Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Facultad de Filosofía. Correo: chpir.etetzi@gmail.com

que comprende el aspecto propositivo en el pensamiento de Benjamin, apuntaremos las alternativas que éste nos ofrece para entender la relación entre literatura y política, a través de los textos mencionados correspondientes a la época tardía de su pensamiento.

El vínculo del arte con lo político.

Ya en 1929, cuando publica su texto *El Surrealismo*, Benjamin reconoce la liberación como la meta más alta de cualquier fuerza política y de cualquier orientación que pueda tomar la cultura. Haciendo suyos algunos de los principios de este movimiento de vanguardia, Benjamin sostiene que “la lucha por la liberación de la humanidad en su más simple figura revolucionaria (que es la liberación en todos los aspectos) es la única cosa que queda a la que merezca la pena servir”.² Su intención fundamental en este escrito es resaltar cómo el surrealismo ha logrado hacer frente a este imperativo de liberación en las prácticas sociales. Para Benjamin, el problema que está de fondo es la cuestión de la vinculación entre teoría y praxis, entre el pensamiento y acción, entre el estado actual de cosas y la revolución. Este problema, recordemos, es uno de los retos principales lanzados por Karl Marx en la muy conocida onceava tesis sobre Feuerbach: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”.³

Así, recuperando el espíritu del marxismo, Benjamin apela políticamente, como los surrealistas, por la respuesta del comunismo. En él encuentra el camino de la progresiva liberación social. Y el papel que queda para el intelectual y para el artista en esta posible liberación incluye dos aspectos: “la tarea de la inteligencia revolucionaria es doble: derribar el predominio intelectual de la burguesía y ganar contacto con las masas proletarias”.⁴ Respecto de la primera tarea, Benjamin considera que gracias a movimientos artísticos como el surrealismo, donde se descubren regiones hasta el momento descartadas para el pensamiento como el sueño o lo inconsciente, se ha logrado ir desterrando poco a poco la idea del arte asociado a la “alta cultura”, es decir, una visión del arte burguesa. Con el surrealismo, de las experiencias más cotidianas, como el sueño, surgen las potencias

²Walter Benjamin, “El surrealismo”, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, pp. 57-58.

³Karl Marx, “Tesis sobre Feuerbach” en Karl Marx y Friedrich Engels. Biblioteca de autores socialistas. En: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/oe1/mrxoe101.htm> (Consultado: 29 de julio de 2013).

⁴W. Benjamin, “El surrealismo”, *op. cit.*, p. 60.

transformadoras de la realidad: “penetramos el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica”.⁵

En cuanto a la segunda tarea del intelectual —lograr contacto con la masa proletaria—, Benjamin, reconoce que se ha fracasado por completo, pues desde siempre se ha considerado la actividad del pensador o del artista como eminentemente contemplativa, alejada en su funcionamiento cotidiano de la realidad de los trabajadores. De lo que se trataría aquí, dice Benjamin, es “menos de hacer al artista de procedencia burguesa maestro del 'arte proletario', que de ponerlo en función, aun a costa de su efectividad artística, en los lugares importantes de ese ámbito de imágenes”.⁶ Es decir, el artista tendría el compromiso de renunciar al aspecto *burgués* de su arte, para acercarse al lugar de generación de las imágenes que nutrirán positivamente su trabajo: el mundo del proletariado. Incluso, Benjamin admite la posibilidad para el artista de dedicarse al trabajo del proletario, con tal de cumplir la función principal de todo pensamiento que es la liberación social: “¿No debiera incluso ser la interrupción de su 'carrera artística' una parte esencial de esa función?”.⁷

Entre 1934 y 1936, algunos años después, Benjamin matiza su postura respecto de las posibilidades tanto del comunismo como del surrealismo para pensar el aspecto político del arte. En la conferencia que ofrece en 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo en París, ya en el exilio, publicada bajo el título *El autor como productor*, Benjamin hace un desplazamiento de las preocupaciones político-marxistas respecto al arte que había desarrollado anteriormente: “antes de la pregunta: ¿cuál es la actitud de una obra frente a las relaciones de producción de la época?, quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas?”.⁸ Esto es, más que pensar ahora en la integración del artista al proletariado para el desarrollo de su actividad, Benjamin apunta más a una especificidad del trabajo del intelectual y su contribución particular dentro de la red de relaciones de producción.

De igual modo, en 1936, momento en que escribe *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin ya ha tenido la posibilidad de ver más de cerca la posición de uno de los pilares del surrealismo, Bertolt Brecht, entablando una amistad con

⁵*Ibidem*, p. 58.

⁶*Ibidem*, p. 61.

⁷*Ídem*.

⁸W. Benjamin, *El autor como productor*, pp. 24-25.

él. Respecto del marxismo, a pesar de que muchas de sus premisas siguen formando parte de las principales directrices del pensamiento benjaminiano, el distanciamiento a nivel práctico es tal que incluso le niegan la publicación del mencionado ensayo sobre la obra de arte en la edición alemana del periódico ruso *Literatura Internacional*.⁹ En cuanto al movimiento surrealista, Brecht escribe en su diario después de la publicación de este mismo texto que el concepto de aura ahí desarrollado por Benjamin encierra una mística que está en contradicción con el materialismo que dice defender.¹⁰

A pesar de su distanciamiento con ambas maneras de comprensión del aspecto político de la obra de arte, Benjamin no dejará de reconocer en ningún momento su herencia tanto del movimiento surrealista como de los desarrollos teóricos deudores del marxismo. Sin embargo, él mismo está consciente del matiz peculiar que encierra su aportación. Así, en su escrito sobre la obra de arte declara: “los conceptos que seguidamente *introducimos por vez primera* en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo. Por el contrario son utilizables para la formación de las exigencias revolucionarias de la práctica artística”.¹¹ Tales conceptos podríamos articularlos alrededor de la noción de reproductibilidad del arte que ahí desarrolla, y, para los fines del presente, quisiéramos retomarla desde tres aspectos distintos: la idea de la pérdida de aura del arte, la cuestión de la masificación del mismo, y, finalmente, el problema de su autenticidad. Todos estos conceptos en conjunto constituyen la propuesta de una politización de la estética, que quedará solamente apuntada en el escrito *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pero que, sostendremos, será ampliada un poco más en *El narrador*, del mismo año. Posteriormente, en la segunda parte del presente ensayo, nos serviremos de los tres conceptos mencionados para analizar la especificidad que otorga Benjamin a la relación entre la literatura y la política, en particular desde el ya mencionado texto sobre la narración.

⁹ María Luciana Espinosa, “El hombre en juego. Una lectura sobre la politización del arte en Walter Benjamin”, *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, p. 81. En: <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n11/espinosa.pdf> (Consultado: 24 de julio de 2013).

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos*, p. 18; subrayado de la autora.

En primer lugar, la cuestión de la reproductibilidad hace referencia a la posibilidad de la obra de arte de ser imitada técnicamente. Esta potencialidad de la obra artística siempre ha estado presente a lo largo de su historia, pero ha cobrado un auge especialmente relevante en la época de la producción capitalista. La reproducción creciente de la obra de arte ha provocado, para Benjamin, un desplazamiento del carácter de irrepetibilidad de la obra, el cual está vinculado estrechamente con su salida del contexto en el cual fue gestada originalmente: “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición”.¹² La separación de la obra de la tradición que le da sustento es lo que Benjamin denomina la pérdida de su aura. El aura es el “aquí y ahora”¹³ de la obra de arte, y se va desvaneciendo en la medida en que se separa, por su multiplicación constante y descontextualizada, del ritual y del culto que le dieron origen: en efecto, para Benjamin, en sus inicios, la obra de arte surgió como objeto de culto que tenía una función concreta en un ritual. En el ejercicio de esta función la obra de arte tenía un valor cultural, que es desplazado, en la época capitalista, por el valor exhibitivo que posee ahora, acercándose cada vez a un número mayor de personas. Tal como lo reconoce María Cisneros: “lejos de aspirar a ser contemplado por unos pocos como antaño lo hacía, en la era de la reproductibilidad técnica, el arte aspira a acercarse espacial y humanamente a las masas”.¹⁴

El problema que observa Benjamin es que, en ese acercamiento masivo a la colectividad, la obra artística modifica su carácter mismo, pasando de ser el objeto de una experiencia místico-religiosa a ser un mero entretenimiento: “en el fondo se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación, pero el arte reclama recogimiento”.¹⁵ Tal estado de disipación a través del arte es notorio, sobre todo, a través del cine y la fotografía, artes que representan más vivamente la condición del arte en la época de la reproductibilidad técnica. El problema que deriva de ello es que la trasfiguración de la dinámica entre el arte y su recepción reflejada en estas artes nuevas es aprovechada políticamente por los sistemas totalitarios como el fascismo, quienes logran a través de ellas modificar la percepción a tal

¹²*Ibidem*, p. 22.

¹³*Ibidem*, p. 20 y ss.

¹⁴María José Cisneros, “Walter Benjamin: cultura de masas y esteticismo político” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. En: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/wbenjamin.html> (Consultado: 24 de julio de 2013).

¹⁵W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *op. cit.*, p. 53.

punto que eventos como la guerra son asimilados por la masa como necesarios y justificados. Es decir, logran, al movilizar cantidades enormes de voluntades, lo que Benjamin denomina una estetización de la política que, al tiempo que modifica el modo de percibir el mundo por la técnica, logra que el estado de las condiciones económicas permanezca invariable: “sólo la guerra hace posible movilizar todos los medios técnicos del tiempo presente, conservando a la vez las condiciones de la propiedad”.¹⁶ Frente a tales circunstancias, la solución que observa Benjamin es una inversión de la fórmula del fascismo: la búsqueda ya no de una estetización de la política, sino de una politización del arte posible desde y por el comunismo, sugerencia que queda, sin embargo, sin mayor desarrollo en el escrito sobre la obra de arte.

Frente a tales condiciones económico-políticas, es difícil precisar cuál sería la posible alternativa para reivindicar el papel del arte. Para Benjamin, el auge de los modos de producción capitalistas ha arrastrado consigo un cambio en la manera en que se estructura la obra artística y, en consecuencia, un cambio también en la manera en que percibimos nuestro mundo: “la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible”.¹⁷ ¿Cuál sería entonces la posibilidad del arte para constituirse de un modo distinto y, al mismo tiempo, contribuir en la modificación de las condiciones socio-políticas en las que se encuentra? Al respecto nos gustaría recuperar la posibilidad que vislumbra Benjamin para la literatura en el apartado siguiente.

La literatura y la política

La primera pregunta que podemos plantearnos respecto a la literatura es si ésta no se ha visto influida estructuralmente por la reproductibilidad técnico-artística en la era del capitalismo. Así como la fotografía y el cine transformaron la manera de comprender la imagen en el arte, haciendo indistinguibles el original y la copia, propiciando la desvinculación de ésta con su contexto en la pérdida del aura, ¿no habrá tenido un efecto parecido la invención de la imprenta para la literatura? La respuesta de Benjamin al

¹⁶*Ibidem*, p. 56.

¹⁷*Ibidem*, p. 43.

respecto es oscilante, al menos en lo que se refiere a los dos textos que analizaremos en el presente apartado: *El autor como productor* y *El narrador*.

Respecto a *El autor como productor*, que como mencionábamos fue resultado de una conferencia en el Instituto para el Estudio del Fascismo, Benjamin encuentra en la prensa escrita, en el periódico, la posición técnica literaria más importante. En ella se aglutinan diferentes modos de expresión que antes se consideraban opuestos como la ciencia, el arte, la cultura o la política. El resultado, sostiene Benjamin, es una confusión de sentidos distintos que resisten a cualquier forma de organización y, en consecuencia, la constitución de un nuevo tipo de lector ávido de novedades que asimila hechos indiscriminadamente.¹⁸

El problema que encuentra Benjamin en ello es que, dependiendo de la posición política que sostenga la prensa de la que se trate, se considerará su importancia y pertinencia en el ámbito de la cultura. Por ejemplo, la masificación de la información a través de la prensa escrita ha traído como consecuencia la disolución creciente del límite que separa al lector del escritor: “la persona que lee está lista en todo momento para volverse una persona que escribe, es decir, que describe o que prescribe. Su calidad de experto —aunque no lo sea en una especialidad sino solamente en el puesto que ocupa— le abre el acceso a la calidad de autor”.¹⁹ Esto, para la prensa soviética —ejemplo que interesa particularmente a Benjamin—, representa una ventaja, puesto que significa la intervención de la clase proletaria en el proceso productivo de la superestructura. En cambio, para la prensa occidental significa que, puesto que aún constituye un instrumento del capital, se transforma en “el escenario del más desenfrenado envilecimiento de la palabra”.²⁰

La razón de ello es que el escritor, mientras se encuentre en un modo de producción capitalista, difícilmente someterá su obra a un examen revolucionario donde contemple la relación y posición que tiene ésta respecto a los medios de producción, y, en consecuencia, su obra, más que contribuir a la liberación, contribuye a perpetuar las relaciones de poder dominantes: “mientras el escritor experimente su solidaridad con el proletariado sólo como

¹⁸Cfr. W. Benjamin, *El autor como productor*, *op. cit.*, p. 29 y ss.

¹⁹*Ibidem*, p. 30-31.

²⁰*Ibidem*, p. 30.

sujeto ideológico, y no como productor, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria”.²¹

Por otro lado, en *El narrador*, escrito dos años después, encontramos una postura más crítica respecto de las posibilidades emancipatorias de la prensa, aún si ésta se encuentra en un régimen económico socialista. En este trabajo, Benjamin contrapone la información, como nueva forma de comunicación generada por la prensa, a la narración, forma ancestral de comunicación humana que está a punto de desaparecer en la cultura de masas. Aún más, Benjamin agrega otra forma originada a partir de la imprenta — instrumento de reproducción literaria de las sociedades capitalistas—, que ha contribuido a esta progresiva desaparición de la narración: la novela.²²

El problema fundamental que observa Benjamin desde la creación de la imprenta, es decir, desde la reproductibilidad técnica de la obra literaria, es el del retiro progresivo de nuestra facultad de intercambiar experiencias. La narración, que se nutre de la capacidad de transmitir experiencias de boca en boca, es la forma artesanal de la comunicación. En consecuencia, tal como lo describía Benjamin respecto de la imagen en el cine, el desplazamiento de la narración por la prensa y la novela arrastra consigo la desvinculación de la obra artística del contexto que la origina, que en este caso es la transmisión de una experiencia vital. La narración, nos dice Benjamin, siempre está orientada hacia lo práctico: “aporta de por sí, velada o abiertamente su utilidad; algunas veces en forma de moraleja, en otras, en forma de indicación práctica, o bien como proverbio o regla de vida. En todos los casos, el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha”.²³

Tal vinculación de la narración con lo que llama una “sabiduría entretejida en los materiales de la vida”,²⁴ se distingue de la información en cuanto ésta se rige siempre por el criterio de la novedad, mientras que la narración tiene un carácter inagotable en tanto expresa una “amplitud de vibración de la que carece la información”.²⁵ Esto es: la información exige al tiempo que novedad, una pronta verificabilidad y justificación; la

²¹*Ibidem*, p. 33.

²²W. Benjamin, “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, pp. 111-134.

²³*Ibidem*, p. 114.

²⁴*Ibidem*, p. 115.

²⁵*Ibidem*, p. 117.

narración, en cambio, no necesita explicaciones, lo que permite al que la escucha un margen más amplio de interpretación y utilidad.

Por otro lado, la narración se distingue de la novela, en cuanto ésta tiene una “dependencia esencial del libro”.²⁶ Es justo en tal planteamiento que encontramos el aspecto político del análisis de Benjamin: al depender exclusivamente del libro, la novela es un instrumento que segrega tanto al escritor como al lector. La narración, por el contrario, al transmitir una experiencia de manera oral, se vincula directamente con el escucha y vuelve, de hecho, la escucha el fundamento de la comunicación: “todo aquel que escucha una historia, está en compañía del narrador [...]. Pero el lector de una novela está a solas”.²⁷ Es decir, contrario a lo que podía pensarse respecto de la masificación que trae consigo la técnica, en la novela este fenómeno tiene un efecto de aislamiento, a diferencia de la narración, que tiende a fortalecer la comunidad. Y la fortalece porque la narración se origina en ella misma: “el gran narrador siempre tendrá sus raíces en el pueblo, y sobre todo en sus sectores artesanos”.²⁸

Sin embargo, hay un aspecto de reproductibilidad de la narración que no es ignorado por Benjamin: el recuerdo. Así como la novela y la prensa escrita se sostienen y originan en la invención de la imprenta como mecanismo de reproducción inagotable, la narración también incluye un cierto aspecto de repetición pero en un sentido completamente distinto: “el punto cardinal para el oyente sin prejuicios es garantizar la posibilidad de la reproducción”.²⁹ Esto con el objetivo de ser capaz de retransmitir la narración (y con ello la experiencia) que se le ha ofrecido.

En todo caso, en la narración está supuesto un olvido de sí tanto de parte del que escucha como de parte del que cuenta la historia. Respecto del que recoge la narración, Benjamin sostiene que “cuanto más olvidado de sí mismo está el escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído”.³⁰ Y en relación al que narra la historia, Benjamin afirma que el relatar en primera persona no resulta ya en absoluto relevante, puesto que lo que interesa es la experiencia y la sabiduría contenida en la narración. De este

²⁶*Ibidem*, p. 115.

²⁷*Ibidem*, p. 126.

²⁸*Ibidem*, p. 127.

²⁹*Ibidem*, p. 124.

³⁰*Ibidem*, p. 118.

modo, tanto en este olvido de sí que vincula al narrador y al escucha, como en la poca importancia concedida al individuo (a diferencia de la novela burguesa), Benjamin encuentra la posibilidad de comprender el aspecto político de la palabra. La pregunta que queda para nosotros es la de averiguar si, con el surgimiento de la técnica que multiplica las obras artísticas, queda algún lugar aún para la literatura, resarcido el lugar que ocupa dentro del entramado político y orientando sus esfuerzos creativos en sus posibilidades emancipatorias. Esta pregunta, que arriesgadamente podríamos decir abrevia todo el esfuerzo de pensamiento de Benjamin a lo largo de su obra, supone una revisión exhaustiva y necesaria de todo el conjunto de problemas involucrados. Baste el presente trabajo como un esfuerzo modesto de introducción a esta interesantísima problemática.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1988.
- _____, *El autor como productor*, Ítaca, México, 2004.
- _____, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 2001.
- _____, *Discursos Interrumpidos*, Taurus, Buenos Aires, 1989.
- Cisneros, María José, “Walter Benjamin: cultura de masas y esteticismo político”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009, No. 43, en: www.ucm.es/info/especulo/numero43/wbenjamin.html (último acceso: 24 de julio de 2013).
- Espinosa, María Luciana, “El hombre en juego. Una lectura sobre la politización del arte en Walter Benjamin”, *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 2012, No. 11. En: <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n11/espinosa.pdf> (último acceso: 24 de julio de 2013).
- Marx, K. (1845). “Tesis sobre Feuerbach” en *Karl Marx y Friedrich Engels. Biblioteca de autores socialistas*, Universidad Complutense de Madrid. En <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/oe1/mrxoe101.htm> (último acceso: 29 de julio de 2013).

SCHOPENHAUER, UNA ESTÉTICA DEL CUERPO COMO MEDIO DE APERTURA AL EN SÍ DEL
MUNDO

*Christian Guillermo Gómez Vargas*¹

Es preciso detenernos pues en el vértigo del infinito que siempre nos invade.

Martins D., *Bergson. La intuición como método en la metafísica*

La epistemología trascendental que fue formulada durante la Ilustración, por Kant, conocida en términos de idealismo, enunciaba la distinción entre la *cosa en sí*—el Ser del mundo que no se muestra—y la apariencia. El conocimiento en sentido estricto se elabora y deambulaba en el mundo de la representación, paraje en el que se desenvuelve el sujeto debido a los estrechos cotos a los que se encuentra arrojado en su capacidad de aprehender “lo real”. La *cosa en sí* nunca aparente—lo nouménico en términos kantianos que posibilita entera certidumbre epistemológica del objeto— gravitaba como un presentimiento, un supuesto nunca comprobable mediante examen fundado en la representación, puesto que ésta se encuentra circunscrita al *principium individuationis* y sus formas puras: tiempo, espacio y causalidad. Así el mundo —sostiene Schopenhauer— está determinado por dos partes irreductibles: por un lado el sujeto que conoce a través de la representación los objetos que aparecen a su conciencia —gracias a la sensibilidad y el entendimiento— y por otro lado, el mundo como *cosa en sí* que es su fundamento, pero que no aparece sino bajo una forma velada.² El mundo de la apariencia equivale a una sombra que se desliza —por señalar una metáfora— en la oscuridad de la caverna platónica. Sin embargo, Schopenhauer partiendo de tales los presupuestos sostiene que la formulación trascendental del idealismo coincide con planteamientos de diversos mitos y tradiciones que datan desde hace milenios, como el de la caverna de Platón, así como la doctrina de los Vedas, que sostiene que el mundo fáctico equivale a *velo de maya*.³ Mitologías las cuales, para el filósofo, no significan más que una formulación poética de las conclusiones a las que arribó “la filosofía

¹Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Correo: eslespiritudeltiempo1@gmail.com

²Cfr. Rudiger Safranski, “Caminos hacia el exterior”, *Los años salvajes de la filosofía*, p. 278.

³Cfr. *Ibidem*, p. 160.

trascendental tras un supremo esfuerzo y la más laboriosa investigación”.⁴Basándose en las premisas epistemológicas de la filosofía de Kant, Schopenhauer cree haber despejado la incógnita del sistema trascendental kantiano: la incognoscibilidad de la *cosa en sí*. Desvelamiento que no será propiciado por el vehículo de la razón. Puesto que ésta únicamente traza relaciones causales operando mediante vínculos que se circunscriben a la esfera medios-fines. Conocimiento que se elabora gracias a la mediación de los conceptos abstractos, es decir, a las representaciones de segundo grado que aluden finalmente a las de primero: a las intuiciones sensibles. Por ello la razón —apunta Schopenhauer— es impotente para aprehender la esencia del mundo, lo no visible de éste. Así el mundo fenoménico —el que nos aparece a la consciencia— equivale a representación, mediado por el *principio de razón*, corresponde a *velo de maya*.⁵ Su estudio nos posibilita a construir una ciencia fincada en lo ente, en lo físico, gracias a un pensar instalado en la cadena causal. Y sus aplicaciones nos brindan la posibilidad de erigir dispositivos, aplicaciones técnicas. Sin embargo, el estudio de lo externo, deja intacto lo más grave y sumo, que para Schopenhauer equivale a los fenómenos del espíritu, entre ellos el ético o el artístico. Ya que el método de las representaciones de la conciencia, para descifrar el “laberinto del mundo”, es similar a la metáfora que plantea Schopenhauer de la “ardilla que corre en la rueda”, creyendo que ésta avanza hacia el horizonte, sin percibir que sólo gira en el mismo sitio.

Los conceptos abstractos son nulos para tocar lo más acuciante, el núcleo del mundo, el cual equivale a un océano agreste de lo innombrable, de lo no visible pero que es fundamento de lo visible, lo nouménico. Debido a que nuestro entendimiento no se aventura más allá de las seguras riveras de las representaciones sensibles y sus formulaciones abstractas. Las categorías de nuestro entendimiento: el tiempo, espacio y causalidad, pertenecen a nuestro modo de representarnos el mundo que nos aparece a la conciencia. Tanto mundo y sujeto se corresponden en un dualismo simétrico e inextinguible, pues si llegara a faltar alguno de los términos ninguno existiría. Así el sujeto nunca llega a traspasar los gruesos muros del mundo de la representación mediante los instrumentos de la razón y los conceptos, porque estos se deslizan en la esfera de las apariencias. Más bien se necesita una potencia —un impulso— que logre traspasar el velo

³Cfr. Roberto R. Aramayo, “Introducción” en Arthur Schopenhauer, *Metafísica de las Costumbres*, p. XVII.

⁵Cfr. *Ibidem*, p. 121.

del mundo fenoménico; como si de un claro de luz que atraviesa la oscuridad del bosque se tratara. Por ende, Schopenhauer propone que para el estudio de la esencia del mundo, es decir, para la cavilación metafísica, habría que abandonar la senda esgrimida por el binomio razón-conceptos, y adoptar el binomio pasión-intuición. Puesto que el sentimiento no es un concepto abstracto elaborado por la razón, sino que escapa de ésta. No proviene de lo externo, su fuente brota como una incógnita, sino que se da el extraño caso de que es intuitivo a priori, es decir, que se tiene una certeza intuitiva de él sin mayor examen puesto que se resiste —en último término— a traducirse mediante de los conceptos abstractos.

Para descifrar la esencia del mundo Schopenhauer incurre a una premisa, el dolor padecido por el sujeto —debido a que el dolor es lo mejor repartido del mundo— equivale a lo más universal. De modo que el sujeto al sentir su propio dolor es presa de un extrañamiento, un desapego de la existencia fáctica, desplazamiento que escapa por momentos a las fuerzas de la representación. Lo que implica una fisura de las mediaciones fenoménicas, un retiro y ausencia. Entonces subrepticamente comienza a vislumbrar —el individuo— como un claro del bosque que su constitución —su esencia— es lo más próximo, pero a su vez lo más lejano, lo más extraño, insondable y misterioso pero a su vez lo más íntimo e inmediato. Misterio y claridad que anuncia Schopenhauer se convertirá en un punto de sujeción para desocultar el enigma del mundo, el cual se vislumbra entre un farrago de impulsos y deseos sentidos desde el interior del cuerpo, es decir, se trata de la *voluntad*.

La *voluntad*, dentro del sistema schopenhaueriano, es el equivalente a la “esencia del mundo”, —lo nouménico kantiano— que se encuentra allende de toda representación, pero que no obstante, es aquello que posibilita la entera representación, y además, anima todos los fenómenos de la naturaleza.⁶Cada fenómeno que acaece en la naturaleza está determinado por una causa eficiente, pero la fuerza que alienta su existencia no la tiene, porque es un grado de objetivación de la voluntad —de la cosa en sí— que carece de causa. Toda la naturaleza y todos los fenómenos existentes no son más que distintos grados de la manifestación de la voluntad. Así la naturaleza —siguiendo esta argumentación—no es más que el vehículo —o el pretexto— de una voluntad de vida en su infinito afán por

⁶Cfr. Ana Isabel Rábade Obradó, *Conciencia y dolor: Schopenhauer y la crisis de la modernidad*, p.27.

manifestarse. Voluntad que alcanza diversos y más perfectos grados de objetivación — como si avanzara en una escalera— hasta arribar a su cumbre álgida —monte de Olimpo— de la individuación, es decir, al objetivar al fenómeno humano. Momento en el que el desenvolvimiento de la metafísica de la voluntad hacia el camino de su individuación — *principium individuationis*—se hace consciente de sí. “[...] precisamente ese cuerpo, objeto inmediato de la representación, [es] lo que nos proporciona la *puerta trasera* que nos permite superar la exterioridad de la representación y acceder al en sí de nuestro propio fenómeno y del mundo”.⁷ Por ende, el cuerpo humano —en el sistema schopenhaueriano— equivale a la objetivación más perfecta de la voluntad, movimiento en el que la propia esencia del mundo puede vislumbrarse a sí misma.

El sujeto deviene fenómeno, en tanto que se convierte en objeto de su propia representación, la de otros, o cuando se percibe a sí mismo, pero a su vez se experimenta como algo más, como un sustrato que se resiste a la entera representación. Sino que se advierte también como voluntad —como la fuerza que habita el universo— que no obstante se despliega en su oscuridad más silenciosa. Esencia última del mundo, que “aparece en cada una de las fuerzas ciegas de la naturaleza, en la conducta reflexiva del hombre, y en toda su diversidad, sólo se diferencia en el grado de sus manifestaciones, y no por la esencia del fenómeno”.⁸ La Voluntad —entonces—equivale a un infinito afán de vivir y manifestarse, es decir, no es más que deseo de expansión *devida* y *existencia*. Anhelos que se encuentran allende de toda superficie fenoménica, pero que no obstante, corresponde al fundamento último e irreductible de todas las cosas. Por tanto, la voluntad de vivir es lo único metafísico o la cosa en sí, y de ahí que sea inextinguible dada su condición.

Así, para el sistema de Schopenhauer, en la interioridad del sujeto —en la inmediatez de su cuerpo— se abre el umbral para descifrar la clave del enigma del mundo, es decir, ello implica el *lugar* idóneo para el análisis y reflexión metafísica. De modo que la hondura interior donará los signos, gestos, pistas y señales para perseguir el hilo de Ariadna por el cual se van desentrañando todas las cosas:

⁷ Pilar López de Santa María, “Introducción” en Arthur Schopenhauer, *El Mundo como voluntad y representación I*, p.12.

⁸Silvia Silveira Laguna, “Dolor del mundo y valoración estética de la realidad en el pesimismo trágico de Schopenhauer”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía. Servicio de publicaciones*, pp.135-136.

Más obsérvese, por otro lado, que un conocimiento de la naturaleza lo más completo posible supone el más correcto planteamiento del problema de la metafísica: de ahí que nadie pueda atreverse a entrar a ella sin haber adquirido antes un conocimiento de todas las ramas de la ciencia natural, aunque sea general, pero fundado, claro y coherente. Pues el problema tiene que preceder a la solución. Pero luego la mirada del investigador debe volver hacia dentro: pues los fenómenos intelectuales y éticos son más importantes que los físicos, [...]. (Así que) *Los misterios fundamentales últimos los lleva el hombre en su interior*,* y este es lo más inmediatamente accesible para él, por eso ahí tiene esperanza de hallar la clave del enigma del mundo y captar en un solo hilo conductor la esencia de todas las cosas. El terreno más propio de la *metafísica* se encuentra, pues, en lo que se ha denominado filosofía del espíritu.⁹

Mediante el cuerpo le es apreciable al sujeto la esencia del mundo, que aparece como afirmación de vida, de modo que el cuerpo, en este sentido, deviene punto de unión y quiebra, —ruptura instauradora— posible puerta de acceso a la *voluntad*, pero condición de posibilidad de la pluralidad, de lo *otro*, de la representación.¹⁰ El cuerpo se desliza entre las representaciones causales, temporales y espaciales del mundo, de modo que es ancla de todo pensamiento, pero a su vez es pensado, y umbral de la revelación de la esencia, desplazamiento ejecutado desde la intimidad e inmanencia corporal. Así, la acción del cuerpo no es más que el desenvolvimiento de la voluntad objetivada, patencia metafísica recubierta de los velos de la representación. Lugar de tránsito que nos brinda las claves para deducir *el Ser*. El cuerpo implica —por ende— un punto cardinal para explorar la naturaleza, ya que todas las cosas que acaecen en el mundo fáctico no son más que la objetivación de una y la misma voluntad. Así Schopenhauer mediante su análisis metafísico revalora el papel del cuerpo en la tradición del pensamiento, pues es sabido que éste ha sido duramente desprestigiado por diversas filosofías como un obstáculo para alcanzar la virtud. Éste ya no es considerado —desde el horizonte schopenhaueriano— cárcel del alma, como sostenía el platonismo.¹¹ Sino apertura a los misterios últimos y fundamentales, porque

*Cursivas del autor.

⁹ Arthur Schopenhauer, “Complementos al Libro I”, *El Mundo como voluntad y representación II*, pp. 217-218.

¹⁰ Cfr. A. Schopenhauer, “La voluntad ante la autoconciencia”, *Los dos problemas fundamentales de la ética*, p.51.

¹¹ R. Safransky, *op. cit.*, p. 309.

accede a ellos desde la inmediatez, a partir de las voliciones sentidas en la interioridad del cuerpo; comarca en la cual se libran todas las batallas.¹² Puesto que en dicha estancia se revela la esencia del mundo. *Experiencia interior*—expresión que Bataille empleará posteriormente—en la que se desvela la esencia del mundo como *voluntad*. En este sentido, tal método de acceso al en sí, que persigue Schopenhauer, tiene afinidades y semejanzas con el de la tradición mística en general, en tanto que intenta descifrar el “nudo gordiano de lo real”, desde un movimiento no vertical —trascendente— sino que apunta a una circunvalación interior.

La voluntad—en este sentido— se anuncia como ese fárrago de deseos por vivir y manifestarse, así que cada individuo de la especie manifiesta la intención general de la voluntad. Condición que sumerge al sujeto en un egoísmo férreo por vivir y manifestarse. Puesto que el deseo persigue un ciclo nunca apurado, ya que éste admite bienes relativos y provisionales que silencian por momentos sus anhelos, pero nunca encuentra un bien absoluto que lo concluya a cabalidad, ya que éste—el deseo— expresa la voluntad de vida de la totalidad. Los deseos —en este tenor— se asemejan a las vasijas de las Danaides, es decir, aparecen desfondados. De ahí que para Schopenhauer la insatisfacción humana sea un paraje común de la existencia que sólo puede acallar por instantes el placer, pero al placer le sucederá inexorablemente el hastío el cual conjura simultáneamente un nuevo deseo. Dinámica férrea que se desarrolla asemejando a la rueda de Ixión¹³ de los trabajos forzados o lo que tendrá la misma intención y efecto en este contexto, la rueda del Samsara. Un ciclo de eterno devenir de la voluntad ajeno a todo origen, aspiración y finalidad necesaria. Por consiguiente, el entramado en el que se desenvuelve todo este mecanismo implacable tiene como escenario *el dolor del mundo*, en el que se proyecta el drama humano en un juego de apareceres y sombras, y que exhibe que los hombres son meras máquinas deseantes arrojadas a un mundo sin sentido. Así el hombre se revela como el

¹²Cfr. A. Schopenhauer, “Complementos al libro I”, *El Mundo como voluntad y representación II*, p. 218 (199).

¹³Ixiónes un Dios de la mitología griega que fue castigado por el asesinato de Deyoneo que tuvo que exiliarse para evitar el escarnio y el aborrecimiento de sus contemporáneos. Imploró el perdón Zeús y éste se apiado de él y purificándole le invitó a la mesa de los dioses. Pero Ixión lejos de estar agradecido intentó seducir a la Hera-la mujer de Zeus- que indignada le contó al marido. Para probar si las suposiciones eran ciertas, Zeus creó una nube con la forma de Hera que hizo aparecer a Ixión quien cayó en la trampa. Zeus castigó a Ixión condenándolo al Tartaro donde Hermes le ató con serpientes a una rueda ardiente que no se detenía jamás. Cfr. Carlos Parada, “Ixion” en *Greek Mythology Link*, (Consultado 16 de noviembre de 2012).

único animal metafísico, pues posee certeza de su finitud y el más descubijado, debido a que la razón le otorga una nueva suerte de dolores a los que se ven privados los seres sin razón. La voluntad de vida conjura contra sí misma mediante el vehículo de sus objetivaciones, es decir, por medio de los diversos individuos en los que se manifiesta, puesto que cada uno de ellos aspira a la totalidad. Por tanto, *el otro* implica un adversario y rival a vencer, ello abre una veta de lucha perpetua, condición que halla su imagen de expresión más elocuente en el de una voluntad que se devora a sí misma. Se trata de mantener la existencia a costa de la existencia de los otros, sumergiéndose a la completa vida en el escenario del *bellum omnium contra omnes* (Lucha de todos contra todos). Pues “el camino de la voluntad, sigue una línea ascendente, que recorre en el combate, y cuanto más avanza hacia la individualidad, más conciencia toma de la oscuridad creciente de ese combate”.¹⁴ Esta existencia arrojada a una milicia perenne será la principal causa del sufrimiento. Dicho de otra manera, la voluntad de vivir, desde lo inorgánico hasta el hombre, es el texto que entretiene el lugar del mundo en términos de dolor.¹⁵ Mostrando en su fenómeno más acabado la desnudez de la voluntad de vivir vertida en un egoísmo metafísico, en el dominio, en el mal, en la lucha y la muerte violenta.

Al advertirse como representación pero a su vez como voluntad, el sujeto habita entre los umbrales y fronteras del mundo —entre la necesidad y la libertad—, es decir, entre lo decible e indecible —formulación que no deja de tener su eco de parangón con la sentencia final del *Tractatus* de Wittgenstein—,¹⁶ colinda con la otra cara no visible del mundo —con lo nouménico—corresponde a ese aspecto metafísico de la existencia que no es accesible mediante la razón. Gracias a esa doble condición, ello le dará —al individuo— una posición ontológica privilegiada, pues le será posible trazar un subterfugio que lo arrebatase hacia una conciencia mejor de la diseñada mediante el yugo de la voluntad.

Dicha sensación nouménica que se experimenta en la inmediatez, equivale al sustrato último que no puede ser apurado por representación alguna.¹⁷ Aunque, paradójicamente, dicha condición le impida al sujeto explicar plenamente su experiencia,

¹⁴ S. Silveira Laguna, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵ Cfr. Alexis Philonenko, “La espiral de Schopenhauer”, *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, p. 20.

¹⁶ “De lo que no se puede hablar hay que callar”. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, p. 183.

¹⁷ Cfr. R. Safranski, *op. cit.*, p. 164.

puesto que la “vivencia” de la cosa *en sí*, abandona parte de sus recubrimientos fenoménicos, sin los cuales no es posible representarse el mundo y mucho menos expresarlo. La vecindad del cuerpo y el dolor sentido posibilitan una visión trepidante de la existencia que la arranca de su eterno devenir, mediante un desocultamiento sensitivo. Pero no sólo eso, dicha anuencia sensitiva posibilitará otra forma de aprehender el mundo que aspira a hacer aparecer lo esencial, por medio de un conocimiento que participa del sentimiento: el arte. Así el arte implica en la posición schopenhaueriana una visión ascética que desarraiga a la existencia por instantes de su necesidad, dolor, fatalidad y contingencia, porque capta las ideas eternas, la contraparte no visible del entramado que compone el mundo. En este punto Schopenhauer trata de seguir a Platón, lo que para el primero constituyen las ideas eternas, no son más que para el segundo los grados de la objetivación en los que avanza la voluntad en su intento de manifestación. Por tanto, el arte conquista una mirada incisiva que traspasa las leyes de la individuación y del principio de razón instalado en la esfera medios-fines. Conlleva un claro del bosque que implica una apertura del mundo desprovista de interés. Es decir, que renuncia a percibir “lo real” como un objeto manipulable y que se puede emplear como instrumento para satisfacer los deseos o necesidades. A través de una contemplación desprovista de la utilidad, puesto que el arte arrebatada por instantes al conocimiento del fárrago de representaciones regidas por el apetito nunca consumado, que sumerge al sujeto en un egoísmo inexorable. Así el hombre-artista se encuentra arrojado a la estancia de la mera contemplación. Y ésta funge como un método que desvela lo que hay de esencial y permanente en los fenómenos del universo. Allende de la contingencia e inexorabilidad fáctica del mundo práctico, lo que significa detener por instantes la rueda de Ixión de los trabajos forzados —del apetito nunca cesante y la guerra perpetua— mediante una percepción estética que logra captar la otra cara no visible del mundo, que permaneciendo oculta se manifiesta.¹⁸

De modo que el arte es más potente que la razón para acceder a la cosa en sí, sostiene Schopenhauer en un planteamiento no original pues ya lo había formulado el Romanticismo temprano (*Frühromantik*). En esto el arte tendrá puntos de parangón con dolor, ya que ambos fungen en calidad de dispositivos que desvelan *el Ser*. Por

¹⁸Cfr. *Ibidem*, p. 30.

consiguiente, el arte más perfecto para Schopenhauer es aquel que conjuga ambas siluetas, es decir, la Tragedia (*Tragödie*). Género artístico que dota de una valoración estética y trágica a la realidad. Schopenhauer considera al género trágico como la forma más acabada de la intervención del hombre-artista, debido a que logra mostrar ese aspecto terrorífico de la vida, de los pesares, angustias y tribulaciones que sumergen a la humanidad en el dolor mediante lo bello, por tanto, el artista trágico es un verdadero conjurador de claroscuros. La tragedia —en este horizonte— es la representación del triunfo de la voluntad contra sí misma en toda su extensión y horror, que se manifiesta en el grado más perfecto de objetivación de la voluntad, el hombre. Aquí el legado schopenhaueriano tendrá sus más caros adeptos con la música de Wagner y en la posterior filosofía de Nietzsche.

Se expresa por medio de este género "lo trágico", como la esencia misma del mundo, la misma voluntad, que es una, y que vive y se manifiesta en todos; también es el espejo claro de cómo se manifiesta en el mundo, sus manifestaciones luchan y se destrozan entre sí. En realidad por el drama, lo trágico, el individuo se purifica y ennoblece por el mismo dolor, llegando a un estado en que el mundo exterior no le engaña, de tal forma que consigue ver claro a través de la forma del fenómeno, o principio de individuación. El egoísmo, consecuencia de este principio, desaparece de él; nos trae un conocimiento perfecto de la esencia del mundo, obrando como aquietador de la voluntad, trae la resignación y la renuncia, no sólo de la vida, sino de toda voluntad de vivir.¹⁹

Así que el arte desgarrar por jirones el *velo de maya* y toca por momentos la verdadera esencia del mundo, es decir, el contenido de los fenómenos que no está prescrito en el devenir. En un modo semejante al que Wittgenstein —con su método filosófico— sentencia el arte como un acontecimiento que se encuentran allende de lo que se puede predicar materialmente del mundo ordinario. Esta revelación del arte como método para captar la faz no visible del mundo, se desarrolla en contraposición a la pretensión de los saberes actuales, ya que no posibilita domesticar o manipular el mundo, sino que únicamente aspira a desocultar mediante la contemplación los velos de las apariencias. Capta lo eterno en lo contingente, lo infinito en lo finito, la luz en la oscuridad. De modo que semejante aprehensión representa un aquietador del deseo —al igual que el dolor—

¹⁹ S. Silveira Laguna, *op. cit.*, p.143.

porque revela el armazón artificioso en el que está constituida la conjuración de la voluntad, en el que el sujeto corresponde a un simple engranaje deseante en un mundo carente sentido y finalidad necesaria. Así que el género trágico es aquel que mejor logra expresar la condición sufriente de la existencia. El arte representará ese claro del bosque que permite por instantes vislumbrar un subterfugio de los entramados de la voluntad. Es un liberador del conocimiento del mundo instalado en la mera representación- en la rueda del deseo nunca apurado. El arte equivale a un subterfugio —puerta de escape— que explora más allá de los cotos fenoménicos del mundo aparente. A diferencia del artista, el individuo ordinario recorre su destino siguiendo el camino trazado por el principio de razón, impulsado por la esfera del interés y las motivaciones egoístas —cree que avanza hacia el horizonte, pero únicamente se desplaza en círculos a su derredor— en la perpetua rueda de Ixión del apetito —subordina la cuestión más acuciante y esencial. Por otro lado, el artista, a diferencia de éste, conduce su peregrinar en el mundo allende del ámbito utilitario, ulterior del deseo de servir exclusivamente a sus apetitos egoístas. Rasga el velo de la superficie fenoménica para acceder al *en sí* de la existencia, y al contemplar semejante revelación ello provee un aquietador de la voluntad, una *epoje* del deseo. En este contexto el artista es un explorador de cartografías no trazadas por la razón, sobrevuela ese océano agreste de lo misterioso, comarca metafísica, sin otra mediación más que la apertura estética de la existencia.

Bibliografía

- LagunaSilveira, Silvia, “Dolor del mundo y valoración estética de la realidad en el pesimismo trágico de Schopenhauer”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía. Servicio de publicaciones*, Universidad Complutense, 1999, N. 16.
- Philonenko, Alexis, *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Rábade Obradó, Ana Isabel, *Conciencia y dolor: Schopenhauer y la crisis de la modernidad*, Trotta, Madrid, 1990.
- Safranski, Rudiger, *Los años salvajes de la filosofía*, traductor José Planeéis Puchades, Alianza Universidad, Madrid, 1991.

Schopenhauer, Arthur, *El Mundo como voluntad y representación I*, traductora Pilar López de Santa María, Trotta, Madrid, 2004.

Schopenhauer, Arthur, *El Mundo como voluntad y representación II*, traductora Pilar López de Santa María, Trotta, Madrid, 2003.

Schopenhauer, Arthur, *Metafísica de las Costumbres*, traductor Roberto R. Aramayo, Trotta, Madrid, 2001.

Schopenhauer, Arthur, *Los dos problemas fundamentales de la ética*, traductor Pilar López de Santa María, Siglo XXI, Madrid, 2002.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, Alianza Editorial, España, 2009.

ARTE Y CIUDAD CONTEMPORÁNEA: LA REFLEXIÓN POSMODERNA EN EL ESPACIO

Citlalli Sánchez Martínez¹

La identidad se convierte en algo así como un faro:

fijo, excesivamente determinado,
solo puede cambiar su posición
a costa de desestabilizar la navegación,

Rem Koolhaas, *La ciudad genérica*

La ciudad es el espacio que habita una buena parte de la humanidad, en ella el ciudadano es, trabaja, se desplaza de un sitio a otro, se entretiene y se dispersa. Para Lefebvre la ciudad no es un objeto en el que el sujeto meramente exista, la ciudad es obra, como una obra se mantiene en constante diálogo con sus habitantes y se modifica por este diálogo. Aquí, Lefebvre está comprendiendo la *obra* en el sentido hegeliano, donde la obra es la subjetividad expresada en el objeto, por esto mismo el sujeto se reconoce en la obra. Sin embargo ¿qué tanto reconocemos la ciudad contemporánea como la expresión de sus habitantes? Es decir, ¿qué tanto la ciudad se corresponde con las necesidades de sus habitantes?

La época posindustrial aceleró el proceso de urbanización sin que hubiera una planificación o en el mejor de los casos una reflexión sobre las nuevas necesidades que plantea la era posindustrial. Oscar Oléa analiza este desbordamiento de las urbes que, en lugar de plantear la ciudad como obra de arte, plantean una distopía para sus habitantes. Lo paradójico para él es cómo, aún dadas las posibilidades materiales y los recursos tecnológicos, las grandes ciudades siguen planificándose por el accidente, o la planificación urbana suele llegar demasiado tarde, el acelerado crecimiento siempre rebasa esta planificación.

El urbanismo sigue experimentando con megalomanía, especulando, retrocediendo, perdiendo o ganando. En ella habitamos e improvisamos el caos. Se pretendía un crecimiento organizado y dirigido, las luces de la razón no imaginaban la industrialización

¹Universidad de Guanajuato. Correo: cicali.9@gmail.com

de nuestra era. Hoy se levantan edificios de un momento a otro, la demanda de alimentos, vestimenta, casa y otros objetos aumenta con la explosión demográfica, la producción ya no es ni puede hacerse a escala humana, del mismo modo en que la ciudad dejó de tener esta escala. A pesar del tono entusiasta, la contaminación visual y sonora de cualquier megalópolis es la distopía de la moderna ciudad.

Los problemas a los que se enfrenta el arte en la ciudad contemporánea encuentran su reflejo en el pensamiento posmoderno pero ¿qué o desde dónde podemos hablar de posmodernidad?, como delimita Hal Foster:

Está claro que cada posición sobre el posmodernismo o en el interior de éste, está marcada por “afiliaciones” (Said) y programas históricos. Así pues, la manera de concebir el posmodernismo es esencial para determinar la manera que representamos el presente y el pasado, en qué aspectos se hace hincapié y cuáles se reprimen, pues ¿qué significa periodizar desde el punto de vista del posmodernismo? ¿argumentar que la nuestra es una era de la muerte del sujeto (Baudrillard) o de la pérdida de las narrativas dominantes (Owens), afirmar que vivimos en una sociedad de consumo que hace difícil la oposición (Jameson) o en medio de una mediocridad en la que las humanidades son realmente marginales (Said)?²

Así, Foster identifica dos posturas posmodernas, el posmodernismo de reacción y otro de resistencia. Foster se pronuncia a favor de un posmodernismo de resistencia que denuncie y critique los vicios de la modernidad. Contrario a un posmodernismo de reacción que se vuelve conservador de las viejas tradiciones, sin pasar por la crítica o la vigencia de éstas. Conciliando superficialmente las profundas diferencias en un pluralismo armónico, bastante esquivo. En cambio, el posmodernismo de resistencia apuesta por una deconstrucción crítica de la tradición:

Vemos, pues, que surge un posmodernismo de resistencia como una contrapráctica no sólo de la cultura oficial del modernismo sino también de la “falsa normatividad” de un posmodernismo reaccionario. En oposición (pero no solamente en oposición), un posmodernismo resistente se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop o pseudohistóricas, una crítica de los orígenes, no

²Hal Foster, “Introducción al posmodernismo”, *La posmodernidad*, pp. 10-11.

un retorno a éstos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas.³

El término posmodernidad ha de lidiar necesariamente con la tradición, puesto que la posmodernidad es también la crítica a la modernidad, en concreto a su connotación colonial del universalismo. La posmodernidad no puede desprenderse de la crítica al afán totalizante del proyecto moderno. Esta cuestión adquiere una especial dimensión de frente a la ciudad. Las ciudades contemporáneas son una serie de un mismo modelo, se importan distribuciones de las actividades humanas, modelos de edificios, de centros comerciales y de poder, etcétera; los rasgos distintivos de las ciudades permanecen inmóviles y son cada año restaurados.

En las periferias de la ciudad se crean islotes de bonanza o pobreza, se oculta la última en los oasis multifuncionales, guetos de felicidad y ascetismo. Dentro, el sujeto como transformador de su objetividad vive un simulacro, no por ello menos real, aunque sospechoso, la sospecha de los autos y casas repetidos, de lo cómodamente ergonómico y bello, que busca afanosamente autenticarse, identificarse, individualizarse, darse una identidad.

En este esfuerzo la ciudad vuelve la mirada a sus centros, en una oda al colonialismo, los edificios, monumentos, fuentes y palacios, las calles, los autóctonos y los símbolos, son restaurados, recuperados y revalorizados hasta caricaturizarlos. La ciudad se convierte en obra de arte, en museo, su arquitectura se mantiene intacta y el tiempo parece no pasar. Jameson advierte sobre esta sensación esquizofrénica de intemporalidad que deviene de la conservación del pasado.⁴ Quizá por esto el artista Christo envuelve catedrales y edificios para mostrarlos, ya como mercancía, ya como un empaque para congelarse en el tiempo.

La reflexión posmoderna arrastra un valor moderno, la ciudad. La ciudad como obra de arte, sitio en el que se llevarían las luces de la razón: ágora del arte, la cultura, la historia y las ciencias. A pesar de su acogida mundial, de su exportación y expansión, de sus redituables ingresos, la ciudad se ha momificado antes incluso de su muerte, como el

³*Ibidem*, p. 12.

⁴Frederic Jameson, "Posmodernismo y sociedad de consumo", *La posmodernidad*, p. 177.

modernismo, del que dice Habermas “es dominante pero está muerto”. Esta ciudad se exporta a tales latitudes que, por más que conserven sus monumentos históricos, no es posible hablar ya más que de ciudades genéricas como propone Rem Koolhaas:

En la medida en que la historia encuentra su yacimiento en la arquitectura, las cifras actuales de la población inevitablemente se dispararán y se diezmarán la materia existente. La identidad concebida como esta forma de compartir el pasado es una proposición condenada a perder: no sólo hay —en un momento estable de expansión continua de la población— proporcionalmente cada vez menos que compartir, sino que la historia también tiene una ingrata vida media, pues cuanto más se abusa de ella, menos significativa se vuelve, hasta el punto de que sus decrecientes dádivas llegan a ser insultantes.⁵

Los aeropuertos y hoteles de las ciudades genéricas están decorados con elementos distintivos de una cultura local extenuada de simbolismos. Como ya Walter Benjamin preveía, la reproductibilidad técnica de éstos los ha despojado del áurea. O bien puede ser, como sugiere Marcel Duchamp, que el áurea sea un privilegio momentáneo y difuso, después de lo cual, se convierte en pieza de museo o en un signo repetitivo, en una investidura que otorga identidad, cada vez más confeccionada.

La producción masiva de signos se diversifica hasta llegar a ser individualizante, o subjetivizante. Bourriaud apunta que en los años noventa la mercadotecnia se diversificó para ofrecer productos más dirigidos, menos masivos, más individualizantes. De los centros immaculados, se torna la mirada a la periferia. En los guetos, las *favelas* y en los barrios se autentifica la ciudad. Incluso en la publicidad se busca la marginalidad, con raspones maquillados y callejones montados; se invita al público a formar parte del gran espectáculo, mostrando a un consumidor *real*. El mercado y la publicidad se han vuelto incluyentes, tanto como el discurso democrático, pero esta tolerancia resulta ya no sólo sospechosa sino indeseable, pues para ello se requiere disfrazar al otro, adjetivarlo, reinterpretarlo, acogerlo con caridad, embellecerlo de salud y bienestar, hasta que el otro se convierte en la caricatura que se le muestra. Más que tolerancia es la homogeneización de las diferencias que hoy conviven en un pluralismo armónico.

⁵ Rem Koolhaas, “Introducción”, *La ciudad genérica*, p.7.

Con sus francas o infranqueables desigualdades, hoy vivimos una creciente democratización del arte, de la cultura y de la belleza. La ciudad genérica está diseñada y restaurada, se ofertan festivales artísticos que acarrearán a miles de turistas. El “distintivo de la ciudad”, reluce en recuerdos y panfletos dejando una derrama económica, educativa y hasta emocional en sus habitantes. Y si esta imagen aparece como insulto es que quizá aún se tiene el vicio de la nostalgia, por un pasado que no se vendía y al que se le dejaba irse muriendo sin remordimiento, sin tener que resucitarlo en cada evento solemne.

Si el siglo anterior vivió un aceleramiento insospechado de la industria, el nuestro verá un aceleramiento de los flujos, y como contrapartida, una identidad recalcitrante, entre otras consecuencias que señala Michaud:

El turismo tiene una repercusión enorme en muy numerosos aspectos de la vida, por ejemplo: los transportes, la construcción, la hotelería, la industria restaurantera, el empleo, el tiempo libre, las comunicaciones, la situación ecológica, el sexo, la salud y, claro, las artes y la cultura. Las migraciones de poblaciones de turistas no dejarán nada al cual: los aeropuertos se multiplican y extenderán, las infraestructuras de circulación y de alojamiento requerirán hormigón por doquier, los empleos de los servicios de todos tipos tendrán un crecimiento que debería tranquilizar a los que piensan que el trabajo se va acabar. Las consecuencias de las transferencias de riquezas o de la contaminación serán inmensas: transformación del paisaje, proliferación de las zonas de restaurantes y de tiempo libre, embotellamientos, destrucción de los recursos naturales, difusión de un pidgin internacional a base de inglés, contaminaciones sexuales, difusión de virus y bacterias, etc. Ya los autobuses rodean los monumentos históricos y los vendedores de suvenires abren boutiques al pie de los tesoros de la humanidad. Hay que prepararse para un mundo de enorme valor pero, al mismo tiempo, devastado por un proceso de masificación del turismo, en comparación con el cual la industrialización de la época victoriana fue simple juego. Los museos, los centros de arte y las manifestaciones artísticas de todo tipo tienen y han tenido, en todo este proceso, un papel considerable.⁶

La industria del siglo es el entretenimiento y con él el arte, prueba de civilidad, cultura y hasta de profundidad de una ciudad. El arte si no quiere concluir en el mero aplauso debe recurrir no sólo a nuevos lenguajes, sino a la parodia de sí mismo, al pastiche,

⁶Yves Michaud, “La demanda de estética, hedonismo, turismo y darwinismo”, *El arte en estado gaseoso*, pp. 154-155.

al kitsch y aún más, como propone Félix Duque, al terror, tan necesario en una sociedad anestesiada, que desprecia el dolor y la fealdad sino son meras representaciones o pequeñas dosis apenas catárticas. Sin embargo, para Baudrillard cualquier esfuerzo por conservar una unidad semántica, sea de resistencia o terrorismo, cae en el vacío de la masa que absorbe toda clase de significados, neutralizándolos; aún más, ese esfuerzo sólo aumenta la entropía, la saturación de información implosiona en ese agujero negro que es la masa. Así el arte, por disonante, dionisiaco, terrorista o reaccionario que sea, desaparecerá en la indiferencia de la infinidad de diferencias.

La posmodernidad, como reflexión y como arte, no es un relato más sino su imposibilidad. La posmodernidad no encontró un nombre más esquivo que ése que se opone a la modernidad para no nombrarse a sí misma, y no a falta de categorías, límites o caracterizaciones de ambiente de época, sino por el exceso y la renuncia a éstas, negándose así a ser parte de la evolución crítica e ilustradora que, llevada al infinito resulta no sólo insostenible, este contenido crítico queda absorbido ya en la positividad, homogeneizando la diferencia, como ya denunciaban Adorno y Horkheimer en *Dialéctica del Iluminismo*.

Como la ciudad genérica, las vanguardias artísticas experimentaron hasta la extenuación también, movimientos pronunciados en cada manifiesto. Hoy el arte se vuelve escapista, escapa al cubo blanco que lo contiene, a la ficha que lo describe, a la belleza, a un sitio o a una identidad. En esta progresión el arte se vuelve horrible y el turista permanece asombrado, acto seguido acostumbrado. Pareciera como si los recursos expresivos se agotaran en el mismo instante en que se producen. Podrían enunciarse estrategias que salvaguardan los significados del arte, un nomadismo radicante como el que propone Bourriaud, y denunciar que la nuestra es una época de un nihilismo laxo. Lo que no deberíamos de hacer es obviar este discurso, denunciarlo como una caricatura de la modernidad.

Hay quienes anuncian que ya hemos sobrevivido a la posmodernidad, como si fuese sólo un lapso en la historia y no el descrédito a esa historia que se presenta como evolución, con un futuro prometedor que llegará pasada la crisis. Esta crisis generalizada no es, por supuesto falsa, se vive en el hambre, en la confusión, en la saturación de imágenes e información e incluso, en los desastres naturales, pero ha servido bien de pretexto para

continuar experimentando la realidad como proyecto, como provocación, como lucha o como progreso sin fin, esto en un contexto en el que las contradicciones se agravan.

Quizá hoy puede parecer anacrónico hablar de la ciudad como una obra de arte y sin embargo, este proyecto moderno ha sido llevado a cabo solo en su modo distópico, como ciudad industrial, seriada, gris y monótona. Pero, desde este mismo soporte crítico de la posmodernidad, tampoco podríamos apelar a una utopía urbana en la ciudad, o a la edificación de la ciudad como obra de arte, pues esta relación del sujeto como transformador de su objetividad, es la que ha entrado a juicio. El arte es quizá el último reducto de la metafísica y de los grandes relatos, por donde de nueva cuenta, una élite se legitima y se distingue: “El coleccionista ha adquirido un valor simbólico extra, incalculable, un valor lejos del monopolio, un valor de cambio social, de impulso vital”.⁷ Esto lo supo bien la Escuela de Frankfurt, por ello Adorno opone con insistencia un arte disonante y huidizo. Por ello Adorno no le perdona a Marcuse pensar en un *topos* donde el arte tendría la función de regular nuestra economía libidinal. Porque no regresaremos a la teología a llenar el mundo de significado estético. Ahí donde se encontraría el espíritu absoluto, el triunfo de la subjetividad que encuentra en los objetos su reflejo y su reconocimiento y cae en la cuenta de que lo que vive no es más que un simulacro. Como en la dialéctica del amo y del esclavo, el amo ya no puede rebasar su condición, encuentra la afirmación de sí en todo cuanto existe. De ahí que el mismo Hegel haya matado el arte y paradójicamente al idealismo.

Ya no hay por qué alarmarse, hoy el patrimonio está resguardado, los centros culturales crecen y el arte se vuelve democrático. Si hoy hay nostalgia es por lo auténtico, por el tiempo que carcome las paredes y oxida los metales, ¿no es este el sentido del *vintage*? Y las impresiones vernáculas del arte, su búsqueda grotesca ¿no es también esto mismo? El derecho a olvidarse de la belleza y de una historia que además, no fue ni heroica ni romántica.

⁷Caleb Olvera, “Metarrelatos de sublevación”, *Tercer Arte*, p. 56.

Bibliografía

Bourriaud, Nicolás, *Radicante*, trad. Michelle Guillemont, ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.

Duque, Félix, *Terror tras la postmodernidad*, ABADA editores, Madrid, 2008.

Foster, Hal, *La posmodernidad*, trad. Jordi Fibla, Kairós, Barcelona, 1988.

Koolhaas, Rem, *La ciudad genérica*, trad. Jorge Sainz, Gustavo Gili, México, 2007.

Lefebvre, Henri, *El derecho a la ciudad*, trad. J. González, ediciones península, Barcelona, 1978.

Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, trad. Laurence Le BouhellecGuyomar, FCE, México, 2007.

Olvera, Caleb, *El tercer arte*, ed. Académica Española, EUA, 2011.

HETEROTOPÍAS PIRATA. PRÁCTICAS ALTERNATIVAS A LA MIRADA TRANSPARENTE

*Cynthia Ortega Salgado*¹

*Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza*²

El primer régimen moderno que marcó Martin Jay fue el del Renacimiento. Hubo varios quiebres, uno con respecto a la conceptualización medieval de la luz que de algún modo tuvo efectos idolátricos, de inmediato el protestantismo vinculó la apreciación iconoclasta con la veneración idolátrica, queriendo sacar la representación del adoctrinamiento religioso, lo que facilitó que la imagen se independizara.



La adoración de los magos (Alberto Dürero, 1504)

¹Universidad Autónoma del Estado de México. Correo:hopperonmirror@hotmail.com

²Universidad Autónoma del Estado de México. Correo:una2020@hotmail.com

Hay un término que es muy poderoso para Jay y es la “desnarrativización de lo ocular”³ este es uno de gran importancia porque marcó el principio en la transparencia de la mirada. ¿Qué quiere decir? La separación de los textos y de las imágenes. En estas últimas se vertió la capacidad de alfabetizar a los pobres y de contener un espacio narrativo, sin embargo el poder de la imagen comenzó a suplantar los textos ya que no había conexión entre los signos visuales con los lingüísticos, específicamente los significantes con sus significados. Lo que generó la pérdida del vínculo con las narraciones y sólo quedaron las representaciones literales que no aludían más que a su denotación.

Otro importante paso fue la aparición de la perspectiva, que rápidamente transgredió su aparente innovación técnica para consolidarse como agente que desnarrativizaba la imagen ¿por qué un avance en la técnica sería tan revolucionario en cuanto al significado? Aunque en el arte de la edad media hubo una cierta perspectiva en cuestión de planos, ésta se limitaba a tres o cuatro horizontes y las figuras humanas casi siempre conservaban el mismo tamaño, sin embargo es notorio que cada imagen estaba colocada como pieza argumentativa de una historia, en este caso religiosa. La técnica, el color y la luz estaban al servicio absoluto de los significados, mientras que la inserción renacentista de la perspectiva fue de tal precisión y planeación matemática que el espacio “[...] era menos el escenario donde desarrollar una narración, que el eterno recipiente de procesos objetivos”.⁴ Si se pudiese pensar en el binomio espacio-tiempo se diría que en el medievo prima el segundo y se describe diacrónicamente a través de la importancia de los actores, su postura y el lugar de la escena, mientras que en el renacimiento lo importante es cómo juegan y se presentan los elementos en y para el espacio. La perspectiva logra descorporeizar al espectador y al pintor a través de la pirámide de Alberti, que salía como punto de fuga del cuadro y se reflectaba de nuevo al ojo del público, quitó la narración del cuadro y abrió una fosa insalvable entre imágenes y textos; Alberti no formuló una ventana, sino un espejo, el espejo sin mácula de la mirada totalizadora que aniquiló el vistazo natural que antes se realizaba con todo el cuerpo. En la intrigante metáfora que usa John Berger en su libro *Modos de ver* cuando dice que “es como el haz de un faro, con la salvedad de que la luz no viaja hacia fuera, sino que las apariencias viajan hacia dentro” el ojo funge como canal

³ Martin Jay, *Ojos abatidos*, p. 47.

⁴ *Ibidem*, p. 48.

único para comprender e interiorizar la realidad, un eco del ojo de Dios para la organización de lo real; ésta fue una de las razones para tener la aprobación de la iglesia, sin imaginar que este simple vehículo técnico sería el principio de la era de la mirada sin ningún detenimiento ético, que suplantaría el mundo por el campo, el tiempo diacrónico de la narración en la imagen por el instante único y absoluto de la mirada, donde el mundo se hacía inteligible a la contemplación de cualquiera pero, completamente vacío.



Bodegón con copa Römer, taza de plata y panecillo(PeterClaesz, 1637)

Un régimen escópico alternativo al dominante es el que Jay ubica como el arte nórdico, un “arte de describir”.⁵ Este es uno que anula al ojo monocular y que dota de vida a los sucesos que existen fuera de él. El velo Albertiano quedó corto para ubicar espacialmente los objetos, pues la descripción y no la narración echaban luz a los objetos. Centrado en la descripción del mundo natural, la posición del marco que antes jugaba como tablero isotrópico, se relega a la existencia de la escena, es decir, el marco es la sección o corte que el pintor elige hacer de todo el panorama. Contrario al racionalismo de la perspectiva, el arte holandés portó el estandarte del empirismo, donde la base de todo conocimiento no es la experiencia intelectual sino la fenomenológica, o sea la observación de la sensación y esta idea es clave para adelantos posteriores como la fotografía o la pintura moderna. Hay un tema de quiebre que debe ser distinguido, el velo de Alberti emergió como un punto abstracto del ojo monocular, era una red que se extendía hasta el cuadro y de regreso, mientras que el arte holandés, exhibió en el vistazo o la ojeada dos ojos posicionados en un cuerpo que revelaron, por medio de la sensación, un mapa creado a partir de un territorio, una descripción de lo que sucedía frente a ellos, un recuento no narrativo sino simplemente una enunciación a detalle. Este inventario devolvió la sensación al observador porque lo convirtió en espectador de un cúmulo de objetos únicos, evidenciados a través de su superficie, de su textura y de la luz como la caída de un suave enigma ante la existencia de los seres y las cosas, es decir que los delató de a poco, más allá de su forma geométrica, posición o dimensión.

Que apareciera un régimen alterno al dominante quiere decir que siempre existen dos maneras de ver que se contradicen o se complementan, en este caso prima la sensación reconocida por el mapa como un sistema topográfico y no se ve a través de él como en el velo Albertiano, lo que hace el arte holandés es reconocer la importancia del fragmento y utilizar una forma inductiva de hacer conocimiento. Una de las diferencias fundamentales con el perspectivismo cartesiano es el uso de la línea como concepto, en la perspectiva este elemento traza los caminos verticales y horizontales por los que emergen los objetos y crea un plano constructivo donde se ordenan mediante un punto de fuga abstracto, es decir la representación se reduce a una traducción matemática de los elementos del dibujo. Por otro

⁵M.Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, p. 231.

lado, la línea en el arte holandés es inexistente, es decir los cuerpos se modelan gracias a la luz pero no hay una clara división entre ellos (tal y como sucede en la realidad), todos pertenecen a un fragmento de sustantividad, a una primera impresión dada por la inmediatez del vistazo a la escena. La pintura holandesa es el gusto por mirar, es el placer de llenar los ojos como si hubiéramos sido convidados de una escena íntima en la vida de los objetos, que existe independientemente del espectador.



El martirio de San Mateo(Michelangelo Merisi Caravaggio, 1599)

Otro momento clave de rompimiento para el perspectivismo es el barroco, con extrañeza se señala que esta corriente se gestó dentro del renacimiento, pero ¿qué sucedió en ella? La palabra *barroco* es un préstamo del portugués, donde significa perla de forma extraña, perla de forma irregular; al emplearla en arte, no se trata de la esfera que encontraríamos en el perspectivismo, sino de una en cuya superficie se reflejan múltiples luces arrojadas de diferentes lugares. Tal vez sea éste su principio más trascendente, el

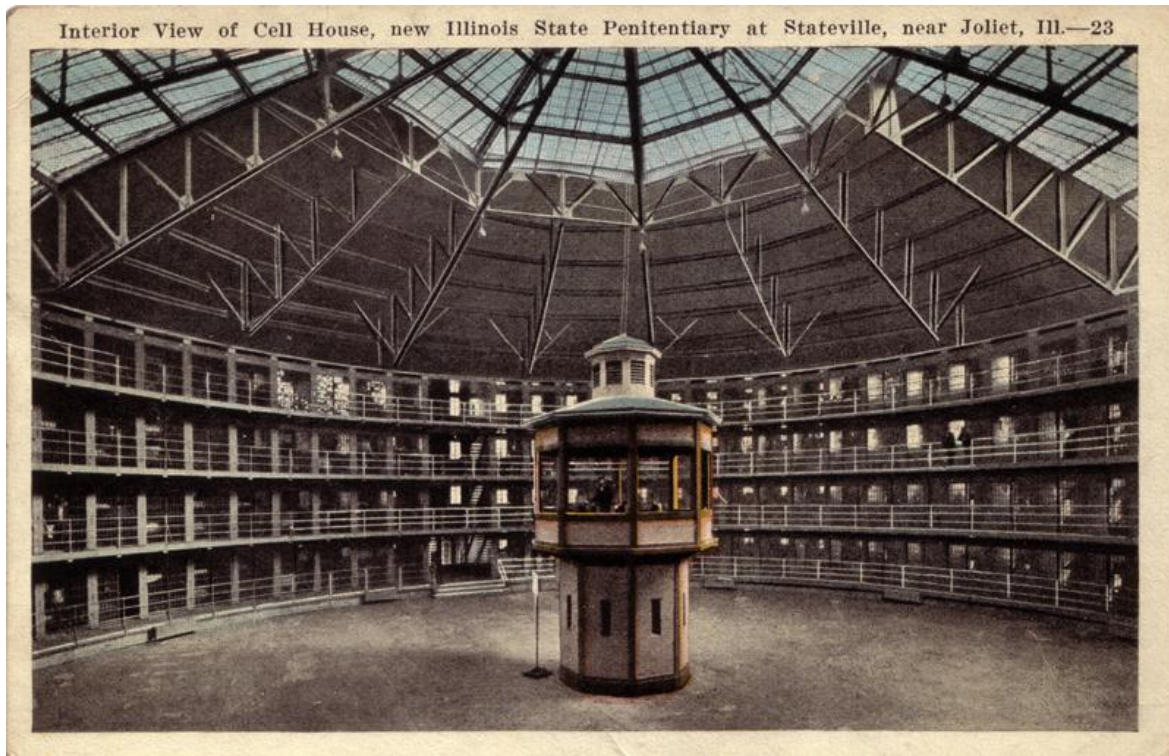
barroco muestra demasiadas acciones en una misma, es exuberante, ilegible, jubiloso; dentro de su marco el ojo no sabe hacia dónde mirar y el no poseer, esa incapacidad genera deseo. El barroco goza de esta contradicción y al contrario que la pintura holandesa descubierta desde la luz, el barroco se descubre desde la oscuridad, un halo opaco –contra la luz– lo ronda; por supuesto esto no era lo que la Iglesia católica tenía en mente cuando lo usó como respuesta a los avances científicos y al protestantismo, simplemente “recurrió conscientemente a la seducción sensual para volver a ganarse a las masas”⁶ valiéndose de estrategias como la teatralidad en las representaciones religiosas y de la corte y la seducción generalizada que éstas generarían. El barroco es lo que la filósofa francesa Christine Buci-Glucksmann denomina “locura de la visión”⁷ porque incluso los movimientos rápidos y naturales del ojo llamados sacádicos, se forzaron a ir más deprisa por la cantidad de información en diferentes planos del marco. Otra cualidad del barroco es que el espejo que se usó fue el anamórfico, que cóncavo o convexo deforma o distorsiona en lugar de dar una versión visual *acertada*, pero también es capaz de reformar imágenes alteradas, lo que en términos de una correcta visión es inconcebible, la moraleja de esta metáfora dirigida al sistema de dominación visual imperante es que hay diferentes maneras de ver de acuerdo con el medio en que la luz se refleje.

Martin Jay terminó de escribir a principios de la década de los noventa los tres momentos más importantes de la modernidad, ¿qué nuevos estadios de la mirada o mezcla de ellos vivimos una veintena de años después? La idea de 1791 de la cárcel panóptica de Jeremy Bentham cobra mucho sentido en la actualidad porque relaciona la mirada con el poder y con la creación de mecanismos diseñados como máquinas totalizantes, construidas para que todos se sintieran vigilados e interiorizaran en todo momento el acecho, sintieran permanentemente ojos detrás de la espalda. Es aquí cuando la idea de mirada se relaciona con desconfianza, hay una exhibición íntegra de lo visible pero, como nunca, esto levanta sospechas en todos los niveles: entre los presos, entre los guardias y entre los superiores que están a cargo, vigilados y vigilantes se disciplinan mutuamente dentro de una maquinaria que Michel Foucault llamó diabólica. El carácter moral que guio a Bentham para el diseño del panóptico, se regía por el principio de que al ser los individuos

⁶M.Jay, *Ojos abatidos*, p. 43.

⁷*Ibidem*, p. 44.

observados podrían reformarse, no pensar en el mal, ningún mal podría tener cabida bajo la mirada certera de los presos, de los inspectores detrás de la torre principal y de la estructura orwelliana de la cárcel. Una idea base del panóptico que se ha impuesto poco a poco en la actualidad, aunque por muy diversos motivos, es la irrenunciabilidad a ser mirado por estar expuesto todo el tiempo, la sociedad actual o sociedad de la mirada, se distingue por la compulsión de ser mirado.



Fotografía de cárcel panóptica

El derecho a ser mirado y por tanto el derecho a tener una imagen, surge de la “angustia de desaparecer, de no haber existido nunca”,⁸ la pulsión de hacernos visibles y de exhibirnos todo el tiempo, el horror de no tener seguidores, comentarios o *likes*, la pantalla blanca es simplemente aterradora, insoportable no ser llamado, nombrado o visto. Pero ¿qué tipo de imagen es la que se expone al escrutinio público? una suplantación: las personas por sus fotografías, la identidad por su representación, la imagen por lo real.

⁸Gérard Wacjman, *El ojo absoluto*, p. 224.

Es necesario acotar un punto en la historia reciente que dejó tierra fértil para esta siembra y ése es la imagen televisiva del 11 de septiembre en 2001. El hecho de pulverizar a casi tres mil personas es atroz, pero lo que es más maquiavélico y aterrador es la forma en que se ejecutó pensando en la imagen: primero en aquella reducida de las personas que morirían y, a la vez, la de la terrible implantación del suceso en el imaginario colectivo. Gérard Wacjman explica con maestría estas ideas uniéndolas mediante *comas*, hace alusión a un espectador que presencié la forma en que las personas de las torres se suicidaban y cómo sus cuerpos en la caída parecían comas, agrega que “para consumarlo, fue preciso que algunos hombres vieran a los hombres como pequeñas imágenes [...] Ellos concibieron este crimen mirando el mundo en la pequeña pantalla de una cámara digital [...] captando de lejos, o desde muy arriba, insignificantes pequeñas comas humanas”.⁹

Hace unas líneas se describió al hecho como “la imagen televisiva” y no en sí el choque de los *boiengs* ¿por qué se sustenta esta afirmación? Hay imágenes terribles de las grandes catástrofes del siglo XX pero casi todas son parabólicas a los incidentes, como las referentes a la gran guerra o al holocausto, sin embargo, en el caso del 9/11 hay una cantidad increíble de videos grabados desde todos los ángulos posibles, sobre todo a partir del primer impacto, el mundo entero vivió “la historia en directo”¹⁰ y como imagen técnica está condenada a repetirse —y a verse— millones de veces, pixel tras pixel. Según Slavoj Žižek “lo que tuvo lugar el 11 de septiembre es la entrada de esa pantalla fantasmática en nuestra realidad. La realidad no irrumpió en la imagen: es la imagen la que irrumpió en nuestra realidad [...] y la hizo estallar”.¹¹ La imagen irrumpió en la realidad para mostrar algo que no se pudo decir ni representar después, lo que sí sucedió fue que era imposible dejar de ver, una y otra vez en un *loop* infinito. Todos los acercamientos que hubo para tratar de entender tal horror hablaron de infinitas posibilidades de narración, el *fallingman*, los impactos en geometría e ingeniería que exponían los choques de los aviones contra las estructuras, la valentía de los bomberos, el trabajo de los migrantes, los *illuminati*, etc. pero ninguna interpretación pudo mirar de frente lo que había sucedido; excedido de toda interpretación el 9/11 obligó a todos a bajar la mirada.

⁹G.*op. cit.*, p. 184.

¹⁰*Ibidem*, p. 181.

¹¹*Ídem*.

El tema de la visibilidad/invisibilidad es uno apremiante en nuestro siglo, los avances tecnológicos han colocado a la imagen sobre la persona, sobre el nombre, sobre la identidad, hay un escaneo del iris, de concordancias en la morfología del rostro, en la seriación de líneas en las yemas de nuestros dedos, ahora más que nunca se busca ver dentro de nuestro cuerpo, a través de él, rayos X y mejor, cadenas de ADN, el ejemplo más cercano está en los aeropuertos, cada vez más feroces e invasivos. Las cámaras de circuito cerrado CCTV, vigilantes en pos de nuestra seguridad, tenían un defecto: estar fijas, pero eso ha quedado atrás con la movilidad de los drones y su irrefutable utilización en Afganistán o su comprobado uso en la captura de Osama Bin Laden; en el mes de marzo de 2013 la revista *National Geographic* les dedicó el artículo de fondo “¿Los nuevos policías?” para demostrar algunos de sus alcances y su uso doméstico en un futuro cercano. Ante una visión total que observa cada rincón y suprime la oscuridad, lo que resulta de este exceso de visibilidad es que todo aquello que se alumbra queda anulado por la súper potencia de la luz “La mirada [...] que intenta disolver el mundo entero en la luz visible”,¹² todas las esquinas son manifiestas y las figuras están tan iluminadas que se han vuelto transparentes; hablamos de símiles traslúcidos que usurpan sospechosamente a los originales, no echan sombra porque no tienen dimensiones ni actúan naturalmente en lo social porque ya no viven ahí, sino dentro de la pantalla, ésta es la era de la proyección.

¿Cómo podría el arte escapar de la mirada si esta es una de sus principales fuentes de apreciación y crítica?, ¿cómo podría desaparecer dentro del mismo sistema al que pertenece? Ante la demasía de luz, se proponen ciertos grados de invisibilidad del artista, un cambio radical en los modos de difundir y pensar su producción, antes llamada obra. Los postulados de la *Société anonyme* creada entre otros por José Luis Brea en 1990 arroja varias ideas: formar a un creador de experiencias colectivas donde todos participen, la aparición de las piezas como actos performativos que resuenen en la comunidad y la definición de los artistas como creadores de “riqueza inmaterial”¹³ cuyo papeles ser “un genuino participante en los intercambios sociales —de producción intelectual y producción

¹²G. Wacjman, *op. cit.*, p.147.

¹³La Société Anonyme, “Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47)”. En: www.ccapitalia.net/tip/process/hyo/bey_taz.pdf (consultado 12 de noviembre de 2013).

deseante”.¹⁴ Como aspiración ideológica se enuncia a la zona temporalmente autónoma (TAZ por sus siglas en inglés) definida por Hakim Bey como “una operación guerrillera que libera un área —de tierra, de tiempo, de imaginación— y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo”,¹⁵ que más que figurar como utopía anarquista, se debe pensar como paraje momentáneo o heterotopía pirata para repensar el acontecimiento que supone el arte en nuestros días. Nuevas prácticas se deben poner en juego: salir del campo de visión y serintrazable, ya que “el arte no reproduce lo visible, vuelve invisible”.¹⁶

Bibliografía

Bey, Hakim, “La zona temporalmente autónoma”, en: www.ccapitalia.net/tip/process/hyo/bey_taz.pdf, (último acceso: 12 de noviembre de 2013).

De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. I Las artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1999.

Jay, Martin, *Ojos abatidos*, AKAL, Madrid, 2007.

_____, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

La société anonyme, “Redefinición de las prácticas artísticas, s.21 (LSA47)”, en: <http://aleph-arts.org/lisa/lisa47/manifiesto.html>, (último acceso: 12 de noviembre de 2013).

Wacjman, Gerard, *El ojo absoluto*, Manantial, Buenos Aires, 2011.

Imágenes

La adoración de los magos, tomado de: www.mossenjoan.com/nadal/epifania/epifania13.jpg

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ Hakim Bey, “La zona temporalmente autónoma”, En: www.ccapitalia.net/tip/process/hyo/bey_taz.pdf (consultado 12 de noviembre de 2013).

¹⁶ G. Wacjman, *op. cit.*, p.159.

Bodegón con copa Römer, taza de plata y panecillo, tomado de:
www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/bodegon/oimg/0/

El martirio de San Mateo, tomado de:
http://es.wikipedia.org/wiki/El_martirio_de_San_Mateo_%28Caravaggio%29

Fotografía de cárcel panóptica, tomada de:
www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.lapala.cl/wp-content/uploads/2011/09/Pan%25C3%25B3ptico.jpg&imgrefurl=http://www.lapala.cl/2011/4%25C2%25B0-parte-y-final-de-entrevista-con-michel-foucault-en-bentham-jeremias-%25E2%2580%259Cel-panoptico%25E2%2580%259D&usg=__VhKf3M-KM5E5-axAD-FqtHj_uPM=&h=516&w=800&sz=519&hl=es-419&start=5&zoom=1&tbnid=9r9DMWCyE_bHyM:&tbnh=92&tbnw=143&ei=nO6CUteEBE082gWxm4C4BA&prev=/search%3Fq%3Dpan%25C3%25B3ptico%2Bentrevista%2Bcon%2Bfoucault%26client%3Dfirefox-a%26hs%3DVp7%26rls%3Dorg.mozilla:es-MX:official%26tbm%3Disch&itbs=1&sa=X&ved=0CDIQrQMwBA

EL ARTISTA ELECTRÓNICO, UNA TECNOFÁBULA CON MORALEJA

*Daniel Enrique Monje Abril*¹

A finales de la década de 1970 transmitían un seriado televisivo los sábados en la mañana que llevaba por título *El hombre nuclear*. Aunque su título en inglés era *The six million dollar man*, en Latinoamérica el Coronel Austin, un astronauta reconstruido con partes cibernéticas, era “El hombre nuclear”. Este mote de nuclear, dado por la empresa que hizo el doblaje, se remite a un único parlamento del primer capítulo donde se dice que sus prótesis usan este tipo de energía moderna. Este título tendía a ocultar a las audiencias hispanas el punto clave de la historia del hombre de los seis millones de dólares, el elemento dramático que garantizaba el desarrollo de la historia, Steve Austin no era un hombre libre. Resumiendo un poco la historia, el Coronel sufrió un accidente aéreo fatal, justo al mismo tiempo que la OSI (*Office of Scientific Investigation*) necesitaba un sujeto para fabricar un prototipo de cyborg. Sus piernas, uno de sus brazos y uno de sus ojos serán reemplazados con implantes cibernéticos a un costo de seis millones de dólares. Los nuevos órganos cibernéticos permiten a Steve Austin correr más rápido, saltar más alto, golpear más fuerte y ver más lejos. En pago por estas mejoras, nuestro héroe deberá trabajar como agente de la OSI y arriesgar su vida semana a semana para cumplir con peligrosas misiones y en ocasiones salvar al mundo. El hombre nuclear no es un hombre libre pues se encuentra supeditado al servicio técnico de la OSI, por eso debe hacer lo que ellos le pidan, pues ellos son los únicos que saben cómo reparar sus prótesis. Si un cyborg no sabe cómo reparar sus partes cibernéticas estará entregando su libertad a aquellos que sí lo saben.

Un episodio similar al de Steve Austin sucedió ya hace mucho tiempo y no mucha gente ha escuchado hablar de él, se trata del Artista de los seis billones de dólares. A diferencia del moderno coronel, el accidente que cambió la vida de nuestro artista no tiene que ver con máquinas voladoras, para ser completamente honestos, ni siquiera se trató de un accidente, esto fue un atentado. Las impresionantes heridas en el cuerpo de este artista fueron causadas por las ondas de choque de una bomba estética, una trampa dejada a su generación por sediciosos revolucionarios burgueses que buscaban acabar definitivamente con los ideales y las formas artísticas de la antigua clase dominante. La onda de choque lo

¹ Estudiante del Doctorado de Imagen, Cultura, Arte y Sociedad, en la UAEM (Cuernavaca, México).

alcanzó plenamente poco antes de graduarse de la universidad en 1830, las heridas en su cuerpo al principio no parecían ser de mayor gravedad, pero en el transcurso de los próximos 180 años se harían cada vez mayores hasta el punto en qué no se reconoce qué parte del artista es máquina y cuál es humana.

Lo primero que afectó la bomba fue el ojo derecho del artista. La medicina tradicional hubiese extirpado el ojo y se lo hubiese dado de comer a los cuervos, pero para mediados del siglo XIX en París solamente existía la medicina burguesa y nuestro artista fue recibido como paciente de esta disciplina. El médico moderno, para funcionar como médico, necesita ordenar al cuerpo en una estructura maquina, en un aparato compuesto por órganos independientes pero coordinados en un símil al proyecto político de la revolución en curso. Cuando en el cuerpo como fábrica un órgano ha fallado, o no cumple con las expectativas del patrón, es intercambiado por uno nuevo, generalmente uno mejor. El artista fue atendido por un cirujano francés y un médico de origen inglés. El doctor inglés era un afamado investigador científico, quien logró, después una larga investigación, solucionar el problema de reemplazar al ojo por una máquina; el doctor francés era un afamado cirujano y era quien sabía como conectar la novedosa prótesis con el artista. Este equipo quirúrgico europeo había logrado lo que muchos estaban buscando lograr, integrar lo que nos hace humanos y lo que nos hace máquina en un solo cuerpo, en una sola identidad.

Por tratarse de una prótesis básica y primitiva, hecha de madera y vidrio, los doctores le enseñaron rápidamente al artista a usarla, a repararla, y toda la ciencia que se encontraba tras esta maravilla científica. Era un verdadero milagro el nuevo ojo, aunque su visión no era tan clara, nítida y rápida como el cambiante mundo de las artes lo requerían; finalmente, después de varios años, optó por la prótesis del doctor Eastman, un médico americano famoso por hacer disponibles ojos maquina para todas las personas. Esta fue la segunda de muchas prótesis oculares que el artista usaría en su ojo derecho. Para ese entonces el ojo izquierdo había comenzado a fallar y los médicos le aconsejaron cambiar su ojo izquierdo por una prótesis diferente, un complejo aparato francés que implantado cambiaría sus estructuras visuales para siempre.

La prótesis francesa venía con varios manuales de uso diseñados por bio-psicólogos rusos; en estos manuales no sólo le enseñaban a ver, le enseñaban a pensar lo

que estaba viendo como una estructura estable de contenidos orgánicos y como un modelo de sociedad. Esta nueva mirada le permitió a nuestro artista hacer muchas cosas nuevas, reestructurar sus imágenes en el tiempo y así crear obras que nunca hubiesen sido posibles sin estas prótesis. Pronto todos los espectadores se acostumbraron a las nuevas ocurrencias visuales de nuestro artista y las comerciaron en el mercado de bienes simbólicos.

Poco tiempo pasó para que comenzara a buscar en sus nuevos ojos posibilidades que los hombres de ciencia no habían previsto. Comenzó a preguntarse si podía romper los espacios lógicos de las imágenes, cambiar el orden del tiempo, alterar la gravedad y muchas otras cosas de este mismo orden. Fue cuestión de pocas semanas para que descubriera que podía alterar sus ojos mecánicos, podía cambiar las estructuras mismas de sus sentidos y generar nuevas formas de usarlos. Como es de suponer, a los doctores no les gustó mucho esta idea, inclusive el doctor Edison llegó hasta la corte de justicia, armado de millares de convincentes radiografías de la cabeza y los órganos de nuestro artista, para obligarlo a usar las prótesis que él había diseñado. Afortunadamente, nuestro artista pudo escoger qué máquinas usar y en esta ocasión no perdió la libertad.

Algunos años pasaron y un día, mientras caminaba por las calles de New York, los síntomas del antiguo trauma estético reaparecieron. Su mano derecha se estaba afectando, estaba perdiendo movilidad y algunas partes del tejido estaban presentando las primeras señales de necrosis. Intensos dolores recorrían todo su cuerpo mientras los órganos rebeldes se negaban a vivir, la oxigenada sangre se retiraba de sus dedos y célula tras célula se declaraba en huelga y moría. Los doctores le quitaron varias falanges para detener la infección. Lastimosamente, en esta ocasión, no hubo piezas de repuesto al órgano perdido, los hombres de ciencia no sabían como reemplazar los dedos del artista. Resignado, el artista volvió a su actividad trabajando con su otra mano y pidiendo ayuda a amigos y conocidos. Fue un artesano amigo suyo quien le sugirió usar cuchillos donde antes había dedos, si bien es cierto que ya no podría usar su mano izquierda para pintar podría usarla para cortar.

De esta forma el artista se apropió del mundo. Con sus cuchillos podía cortar un fragmento de una visión atrapada en sus maravillosos ojos, pasarlo por sus diestros dedos humanos y unirlo con otro fragmento ajeno, generando una imagen nueva, un módulo original nuevo. Pronto tenía un repertorio de herramientas intercambiables para sus ojos y

su mano, podía retirar un cuchillo y colocar una regla, podía cambiar sus ojos y cada prótesis diferente le daba resultados diferentes. Fue una época maravillosa, nuestro artista producía obra a ritmos acelerados y el mercado respondía muy bien a sus nuevas ideas. Se sentía bien e inclusive en las inauguraciones ya nadie decía nada de la extraña apariencia de nuestro artista con todas sus partes de madera, vidrio y metal.

Varios años pasaron sin que el extraño trauma incrementara los bizarros síntomas del artista, pero la constante exposición a las ondas de choque de la bomba estética finalmente afectó sus oídos. Esta vez los médicos decidieron usar una nueva tecnología para reemplazar al extinto sentido, se trataba de componentes electrónicos miniaturizados que, conectados al cerebro y a las cuerdas vocales reemplazaban todo el sistema de comunicación sonora del artista. Muy pronto sus composiciones musicales habían cambiado totalmente pues había involucrado las mismas estrategias simbólicas que había usado previamente en su trabajo visual. Cuando cualquier sonido se convierte en el potencial fragmento de un collage, la música se hace imagen técnica. Con su nuevo aparato sonoro el artista fue capaz de hacer música a partir de la música de otros. Podía, usando sus maravillosos oídos, capturar una pieza musical completa, cortarla con sus dedos-cuchillo y reorganizarla, repetirla o deformarla para crear nuevos objetos sonoros. La música era por fin libre.

Paradójicamente algunos músicos no estaban tan felices con esta situación como lo estuvieron los artistas unos años antes. Nuestro artista tardó muchísimo tiempo en convencerlos de la infinidad de ventajas de liberar la música, hasta que eventualmente llegó al punto en que la gran mayoría de los músicos comenzaron a usar las novedosas prótesis electrónicas. Uno a uno, cambiaron sus oídos, completamente sanos, por nuevos órganos electrónicos, hasta que sólo unos pocos rebeldes continuaron usando sus antiguos oídos biológicos. Los médicos, emocionados por el éxito comercial de sus invenciones, invirtieron más tiempo y dinero en generar nuevos oídos, órganos cada vez mejores, más económicos y fiables para su creciente clientela. No había pasado un año cuando nuestro artista tuvo de nuevo problemas para oír, acostumbrado como estaba a reparar él mismo sus prótesis, se quitó los oídos y los colocó sobre una mesa. Se dio cuenta entonces que no sabía nada de electrónica, que sus órganos ya no estaban hechos de vidrio, metal y madera. Esta intervención debía ser hecha por un profesional. Entonces, llevó sus oídos al relojero

que le reparaba sus ojos cuando le fallaban, pero el relojero no tenía los conocimientos ni los equipos necesarios para reparar la falla. Nuestro artista tuvo que comprar nuevos oídos, pero esta vez aprovechó y compró dispositivos de diferentes marcas, de esta forma si alguna fallaba podría cambiarla definitivamente. Pronto se dio cuenta de que, a pesar que eran diferentes en calidad, estructuralmente eran iguales y que lo que hacía con una marca podía hacerlo muy bien con otra.

Nuestro artista no le prestó atención a este minúsculo detalle y volvió pronto al trabajo, estaba muy emocionado de la increíble recepción de su obra como para preocuparse por la naturaleza técnica de sus prótesis, simplemente funcionaban y eso era lo importante. Si algún tecno-órgano se dañaba la mejor opción siempre era comprar uno nuevo, uno mejor, más fiable, más rápido, más exacto y sobretodo más complejo. Así fue como uno de sus dedos se transformó en un láser, su trasero en una fotocopidora y hasta sus piernas fueron removidas para ser reemplazadas por prótesis estéticas capaces de bailar. El artista fungía como un ente polifacético capaz de emprender cualquier tipo de empresa simbólica y el público amaba todo lo que de él provenía. El artista se sentía en control total y absoluto de su producción y su vida.

Una nueva generación de médicos comenzó a pensar que, de igual manera que las antiguas prótesis habían unido todas las formas sensibles, ellos podrían unir las prótesis en una sola forma tangible. Los profesionales de la salud decidieron volverse ellos mismos interdisciplinarios, decidieron buscar la forma de vincular a la literatura con la biomecánica, la poesía con la matemática y la biología con las artes. De nuevo, el conejillo de indias fue el protagonista de nuestra historia. Lo convencieron repitiendo la promesa moderna: más nítido, más rápido, más bello, más posibilidades, más prótesis. Le ofrecieron una multiprótesis mitad máquina y mitad texto literario. Esta vez una sola súper-prótesis reemplazaría todos los órganos del artista y este no tendría que andar cargando a todas partes sus cientos de aparatos diferentes. Entusiasmado por las promesas, el artista cambió todo su cuerpo por esta nueva tecnología y para celebrar, donde tenía el corazón le colocaron una manzanita. No tardó más de una tarde en aprender a manejar su nuevo organismo. Podía hacer audiovisual, combinarlo con gráfica, hacer música e inclusive podía desde su propio cuerpo publicar sus obras para que fueran disfrutadas directamente en los cuerpos de los demás. El secreto de la nueva máquina radica en el poder de convertir en

texto poético cualquier realidad sensible, tecnopoemas modulares que vienen a reemplazar las anticuadas e inexactas imágenes. Son tan poderosos estos nuevos poemas, tan intensos, tan radicales, que no pueden ser leídos por personas, deben ser interpretados previamente por las entrañas mismas de nuestros nuevos tecno-órganos. De esta forma nuestro artista captura el mundo, transformándolo en texto tecnopoético para componer, mezclar y publicar tecno-imágenes. Y acá fue, cuando sin darse cuenta, nuestro artista perdió la libertad.

Al principio la ausencia de la libertad no fue notoria, pues cada vez que una parte de su cuerpo se dañaba, cualquier técnico podía reemplazarla por una nueva y económica pieza, inclusive podía escoger entre qué doctores visitar y qué marcas de prótesis usar. La libertad no se la quitaron las máquinas ni sus fabricantes, la libertad se la quitaron los tecnopoetas a través de un simple ardid legal. Si la tecnopoesía es una forma escritural, debe regirla las mismas leyes que rigen a cualquier producción escrita. Cada obra tecnopoética tiene un dueño que decide cómo este texto interpreta el mundo y esa interpretación no puede ser cambiada. No importa si el artista cambia de prótesis, pues todas son en mayor o menor medida iguales, y todas interpretan el mundo desde su componente tecnopoético no desde su componente físico.

Estos nuevos escritores posmodernos van a dar al artista herramientas increíbles, capaces de generar realidades que hasta este momento de la historia no eran posibles. El poeta gasta varios cientos de millones de dólares en su educación, en la infraestructura técnica y burocrática necesaria para escribir estos nuevos poemas. Crea entes colegiados de poetas que estarán avaluados en varios billones de dólares y estas inversiones, para que sean rentables, deben ser protegidas. Como los tecnopoemas son modulares, los colegios de poetas van a contratar abogados para convencer a médicos y políticos que los textos originales de los tecnopoemas deben ser secretos, para evitar que otros escritores contemporáneos usen algunas de sus valiosas ideas para crear nuevos textos. Van a prohibir cualquier intento de estudiar los poemas originales y van a prohibir que las personas vendan los tecnopoemas, que los regalen, que los compartan o que los modifiquen.

Por primera vez en su larga vida nuestro artista no sabe qué pasa al interior de sus prótesis estéticas. Por increíble que parezca, esto no le importó en lo más mínimo, estaba ocupado creando obras, cada vez mejores, más nítidas, más rápidas, más complejas y estaba

ganando más dinero que nunca. La revista *Forbes* lo llamó “El Artista de los seis billones de dólares,” pues esto era lo que ganaba entre sus obras gráficas, sonoras y audiovisuales. En medio de tanta riqueza su libertad no parecía en riesgo y por un corto tiempo fue feliz.

Comenzó a tener problemas con los tecnopoetas en una ocasión que un amigo le pidió prestado el nuevo poema que coordinaba el ojo con la mano. Este amigo fue descubierto mientras leía el poema y los abogados decidieron multar a nuestro protagonista por haber prestado su copia del texto. Ese día él supo que no debía compartir los textos pues eso era una mala costumbre propia de piratas y bucaneros. El verdadero problema surgió el día que se le ocurrió una imagen que nunca nadie había hecho, era tan diferente que ninguno de los tecnopoemas que poseía podía generarla. Un amigo suyo que había estudiado tecnoliteratura le explicó que era posible hacer un pequeño cambio en el poema para expandir su capacidad simbólica, pero esto es ilegal, pues los poemas no se pueden modificar sin la autorización del autor. Nuestro artista fue hasta las oficinas del colegio de poetas a suplicar los cambios necesarios para poder completar la obra, pero la burocracia del colegio no pudo dar respuesta a sus necesidades. Los poetas mismos eran prisioneros de los abogados y economistas del colegio, ahora son ellos los que controlan el sistema y los que a fin de cuentas deciden cuándo y cómo se hace arte.

En un último intento nuestro artista fue a visitar a dos poetas americanos que estaban experimentando con otras formas de negociar los derechos de autor de los tecnopoemas. Le presentaron una gran cantidad de libros que contienen miles de nuevas obras poéticas capaces de administrar los contenidos simbólicos de sus prótesis y que no están sujetas a *copyright*. Le explicaron que en lugar de recurrir a un solo poeta, o a un único colegio de poetas, la tecnopoesía tiene que ser una actividad comunitaria, donde nada se mantiene en secreto y donde compartir no es un delito. Por último, le explicaron que tendría que cambiar su forma de usar los poemas, que no podría seguir siendo únicamente un lector pasivo, que tendría que convertirse en una parte activa del proceso, tendría que trabajar un poco más cada día por su libertad, pues es lo que los seres libres hacen, trabajar diariamente por su libertad. Y el artista tuvo que tomar una decisión, usar los poemas que siempre había usado, que ya sabe cómo funcionan y que son fáciles de manejar, pero que restringen su libertad creativa; o, por otro lado, aprender a usar los nuevos poemas y aprender un poco de tecnopoesía para mantenerse siempre libre. En un triste desenlace, el

artista escogió la primera opción.

Finalmente en mayo de 2030, 200 años después del primer impacto, el atentado se ha completado y las antiguas instituciones han sido aniquiladas, la última onda de choque afectó su cerebro y este tuvo que ser reemplazado por una prótesis electrónica. Ese día nuestro artista no despertó, o por lo menos no lo hizo como todas las mañanas, ese día nuestro artista antes de abrir los ojos hizo secuencia de *booteo* en un sistema operativo que no conoce. La prótesis y el tecnopoema han reemplazado al artista.

CLAVES PARA LEER LA CIUDAD DESDE EL ACCIDENTE VISUAL

*Edward Jimeno Guerreo Chinome*¹

“Cuadrícula de jardines y edificios; construcciones que se comieron los jardines, sueños verdes que ya son meras esquinas. Zigzag, zigzag: camino del mar a la montaña, de la montaña al mar. Los catalanes dicen que suben, que bajan, yo sólo voy, llego, me acerco, me alejo a nada, a nadie. En la diagonal regreso: zigzag, zigzag, quiero ver otras calles, no son iguales, otras aldabas de bronce, gárgolas curvilíneas y acechantes, busco otras sombras huidizas de los balcones, en una calle ennegrecen la acera, en otra los frisos de los portones de madera, hierro y cristal o ensombrecen los aparadores que venden mercancías varias, pero que ofrendan la idea de tener quehacer, de abrir... cerrar al mediodía... la siesta... las cinco: cortina arriba... las ocho: vamos a casa.”

Mauricio Tenorio, *El Urbanista*²

Los transeúntes urbanos que se desplazan por la ciudad contemporánea establecen rutinas de tránsito de manera repetida, instaurando las denominadas rutinas cotidianas. Los elementos de la visualidad que surgen de manera inesperada, se convierten en detonantes para incentivar a una experiencia estética en la ciudad y un campo productivo para la investigación de las fortalezas de la imagen en la actualidad. La imagen de la ciudad contemporánea reconstruye las formas de leer la urbe, reconoce apropiaciones e interpretaciones a partir de los recorridos urbanos.

En la actualidad, donde el auge interdisciplinar está presente en la construcción de nuevas formas de producción de conocimiento, es necesario que se permita una constante de reorientación, acentuando el estatus de participación desde los conceptos de las diferentes áreas, permitiendo que el ejercicio de las profesiones no se quede como simple herramienta de representación académica, sino que contribuya a la transformación de las estructuras de pensamiento actual. El proponer a la ciudad como un objeto de estudio donde las imágenes recuperadas de manera accidental constituyen los caracteres que conforman

¹ Universidad Autónoma del Estado de México. Correo:guerrerochinome@gmail.com

² Mauricio Tenorio, “Barcelona”, *El Urbanista*, p. 183.

un texto, se convierte en una forma de re-pensar desde nuestras disciplinas de trabajo tomando conceptos de otras, y resaltando a la imagen como un constructor de conocimiento.

Accidentes visuales, la imagen un acontecimiento.

En el transitar diario de la ciudad, en el ejercicio de los recorridos cotidianos, en el descubrimiento de los nuevos espacios al caminar, en la interpretación de los signos urbanos, el transeúnte se prepara para conocer acerca de la historia de un lugar, de su identidad, de sus habitantes, de sus costumbres, y experimenta su relación con ese espacio transitado. Sin embargo, esto es posible sólo si se deja seducir por las alteraciones que se presentan dentro de lo planeado de sus desplazamientos, las cuales permiten la transformación de sus trayectos influyendo en su experiencia de hacer y vivir ciudad.

Dentro de una ciudad existen objetos que nos permiten construir narraciones del acontecer diario desde un lenguaje visual, estos elementos se pueden hallar en cualquier parte, en las señales, en el asfalto, en las fachadas de las casas, en los semáforos, en el caminar de las personas, en los gestos, en la publicidad, en los textos, en las tipografías, en los buses de transporte público, sonidos, conversaciones... En cada uno de estos elementos, el transeúnte puede dedicarse a la narración de historias por medio de elementos de la cotidianidad³.

Esos aspectos, propios del paisaje urbano, se encuentran allí para ser referidos dentro de los relatos que representan el sentido del transitar. El transeúnte que atraviesa la ciudad, el devenir diario, debe estar en la capacidad de descifrar y dejarse tentar por cada uno de las imágenes que rodean su experiencia urbana.

Si bien, existe un número de imágenes que forman parte de la conciencia del transeúnte, es de resaltar que sólo algunas son tomadas en cuenta y otras son despreciadas. Las imágenes se propagan en todas las direcciones y se presentan sin estarlas buscando. “Las imágenes flotan en solitario, moviéndose dentro y fuera de diferentes contextos,

³ Carmen Grisolia. “Un lenguaje visual para las ciudades”. En: <http://foroalfa.org/articulos/un-lenguaje-visual-para-las-ciudades> (Consultado 15 noviembre de 2013).

liberadas de su origen y de la historia de su procedencia”⁴. Sin embargo, sólo aquellas que lo detienen, que irrumpen en su ritmo, que llaman la atención e incitan a la reflexión, al pensar, al comprender que algo se sale de la normalidad, son las que puedo llamar accidentales y se convierten en la pieza fundamental de las narrativas que el transeúnte puede relatar.

Las imágenes permiten que cada transeúnte reconstruya su relación con la ciudad, las imágenes accidente, nos permiten acercarnos a un lugar de manera diferente, al originariamente destinado. Aun en la misma ciudad, como lugar físico, nos podemos someter a múltiples acontecimientos que desencadenan ciudades y apropiaciones mentales. En *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino, el viajero Marco Polo, le comentaba al gran Kublai Kan sobre sus narraciones de ciudades visitadas⁵, esas historias recreadas a partir de una misma ciudad, desencadenaban miles de ciudades; estas ciudades son construidas a partir de miradas, influenciadas por los diferentes accidentes visuales captados durante uno o varios recorridos.

Los accidentes visuales, nos remiten a una “imagen momento”, un estadio de la imagen que propongo. Los acontecimientos suceden en espacios y tiempos específicos durante el recorrido del transeúnte. Los relatos, como registro de la experiencia de esos periodos, sólo pertenecen a su evaluación posterior. La imagen momento, corresponde al instante preciso de la intensificación de experiencias estéticas en la ciudad. Esta imagen momento, presentada de manera accidental, detiene el ritmo y el devenir de los trazados planeados, dando paso a toda una serie de posibilidades en la mente del transeúnte urbano, deconstruyendo el objeto ciudad, situándolo en angustia, pero conformando la reconstrucción de ese espacio.

Nuestros desplazamientos por el entorno urbano, están sometidos a una serie de acontecimientos que se presentan sin estarlos buscando, sucesos que alteran el orden regular de las cosas. En un accidente automovilístico, se detiene el tiempo, el movimiento y el sentido, el suceso sobreviene inesperadamente. En un accidente musical, el bemol, el becuadro, los silencios, los sostenidos, alteran las tonalidades del sonido. En la gramática

⁴Susan Buck-Morss, “Estudios Visuales e imaginación Global”, en José Luis Brea, comp. *Estudios Visuales, la epistemología de la visualidad contemporánea*, p. 183.

⁵Italo Calvino, *Las ciudades Invisibles*.

tradicional, las palabras varían para expresar categorías de género, número, persona y tiempo, alterando el ritmo de la narración. En los recorridos urbanos las imágenes sobrevienen, alteran la secuencialidad de la cotidianidad y se incrustan en las diferentes capas de lecturas que se realizan.

*Expedición Mexicana*⁶

Un recorrido. Un transeúnte. Una ciudad.

Una práctica de lectura: un recorrido. Del hotel al museo era la premisa. Una posibilidad, un círculo que indicaba la manera de llegar. Caminar, metro, caminar, encontrar... ese era el orden planeado. Un trayecto que se ha interrumpido por conexiones, indicaciones e informaciones. Por caminos, por laberintos, por espacios urbanos me desplazo como transeúnte.

Un recorrido. Un transeúnte. Una ciudad.

Pregunté, escuché, me dijeron. Otra ruta, metro no, un autobús... Auditorio debe decir, abórdelo. La falta de un código, de un lenguaje cotidiano, extraño, extranjero en ese lugar, hizo que me ubicara en un lugar atípico. “Suba, pero este nunca es el lugar. Hay paradas específicas, a la vuelta de la esquina...” Monedas van pero nunca vienen. En un inicio van a parar a un bolsillo, luego a un cilindro de metal. “Es necesario, para la comida completar”... Una vida, una rutina cotidiana, que los transeúntes tejen. Conversaciones que se extienden e imágenes que se describen. Robos, asaltos, lugares. Tiempos y marcas que conforman un espacio, un lugar, un no lugar. Suben..., sólo suben. “No se me emocione, no se me espante, no saque la cartera”... El no-no que permite reconstruir un lugar... “Espacio, con calma, aváncese”, se sigue escuchando...

“Caminar por el centro se puede, pero no se confíe, esto usted ya lo ha vivido, hay rutas de transporte toda la noche, y me parece que su acento es diferente, tenga cuidado”, frases compuestas por palabras con un orden caótico, espacios del laberinto que se cruzan construyendo un sentido. Transeúntes suben, siguen subiendo, se desplazan. La música amplía la cobertura. Cumbia de su tierra. La música relaciona gustos, contempla el paso del tiempo. La imagen por la ventana indica lo “cafre” de un habitante. Lo reconoce y lo

⁶ “Expedición Mexicana”, taller impartido por el artista Alberto Baraya en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el mes de junio de 2013.

enuncia. Gesto y sonrisa se despiden. La voz que permitió abordar indica la llegada. Aquí está, ese es el lugar. Ahora bajan, todos bajan.

Pero ese no es el lugar. Las conexiones están latentes. La fibra que teje el laberinto se conforma, se entrelaza y se mezcla. Indicaciones, más indicaciones. Unos saben, otros no. Los que deberían saber no saben, saben los que no deben. Gestos y caras indican que no es la solución. No es la llegada. “Debe tomar una combi hasta la avenida de regreso, se baja y toma otra combi, para que esa combi lo lleve a donde la otra combi no lleva, porque esa combi lo lleva donde la otra combi no. Está al otro lado y hace como una hora”.

Decido tomar otro hilo, otra hebra que teje el laberinto. Camino, atravieso, me detengo. Reconozco, ya he estado aquí. Reconstruyo, recuerdos llegan y se mezclan con las memorias de otros. Indicaciones falsas, rutas de laberintos que se indican pero que no se tienen en cuenta. Imágenes que se siguen apareciendo, transeúntes inofensivos detenidos; autoridad, habitantes y transeúntes se mezclan. Lo natural y lo artificial, se unen en el mismo espacio y convergen en el mismo tiempo.

Ahora la imagen se traza, se dibuja. Un mapa de referencia se construye. Puente, fuente, avenida, juegos mecánicos y pinos son las convenciones. Una ruta mental que se comparte. Un referente de una habitante forastera, quien camina la ciudad para conocer su historia. “La derecha”, parece ser su frase preferida en esa ruta mental: “camine derecho, en la fuente a la derecha, siga derecho, pasa un puente a la derecha y está a la derecha”, y repite: “siga derecho”.

Una ruta que se construyó, pero que no se siguió. Se alteró de nuevo, la indicación se hace invisible y llega a lugares prohibidos. Prohibidos, pero que responden a dudas que existían. Conversación y sonrisas se encuentran. El regreso debe ser de nuevo la vuelta a la ruta indicada. “No se olvide de la fuente”, se escucha. Ese fue punto de interconexión para seguir leyendo la ciudad. Contraste de color y forma se hallan, el uso y el desuso salen al ruedo; se leen y se registran.

El camino continúa, pero aún no se ve la solución. Puentes y escaleras se mezclan. Se pregunta de nuevo, se pide indicación. Nadie sabe, pero... “siga derecho”. Bajo el puente está la puerta que abre un nuevo camino: “Suba y baje. Luego suba y baje de nuevo. Sube y luego siga derecho”. Arterias de una ciudad en movimiento se atraviesan por lo alto. La soledad hace su presencia. La información que se obtuvo, se cumple a cabalidad. Y de

pronto... por cuarta vez, se escucha la palabra preferida: “Aquí derechito, siga derechitico”...

Respiro y levanto la mirada, accidentes cotidianos que recuerdan otros tiempos y espacios. Zapatos colgados en cables de tensión. Quiero lanzar los míos. Creo que llevo más de una hora. Ya no quiero caminar. Pero debo estar cerca. Un kilómetro, se escuchó en la última pregunta. Es un laberinto, esto es un laberinto. De repente una serpiente se presenta, en lo alto, justo en lo más alto. Miro a otro lado y son dos, dos serpientes. Definitivamente todo es un laberinto, las serpientes se enrollan como una espiral. Laberinto de piedra y laberinto de metal. Una, memoria del tiempo, del pasado, de la historia. La otra, memoria del avance, del trabajo, de la diversión. La serpiente de piedra me conduce. La sigo, la sigo “derecho”.

“Mejor derecho, de otro lado hay un lago”, se escucha. Camino. ¿Estaré cerca? ¿Hablo el mismo idioma? Reflexiono. Manos que señalan e indican, son lo que veo ahora, flechas humanas que revelan una dirección, un sentido. Esferas que se muestran. Domos postrados en la tierra, me dicen que ya llego. ¿Por dónde?... A la vuelta. Y después de un tiempo que ha transcurrido sin cesar y un espacio laberíntico que se ha atravesado, que se ha reconstruido y se ha caminado, finalmente llego. Un grupo de expedicionarios he encontrado.

Fin de recorrido

“Expedición mexicana” se presentó como un espacio y un tiempo, para la experimentación de esos recorridos urbanos sobre los que se basa la investigación, *Recorridos urbanos, claves para reconstruir la ciudad*. La experiencia resalta el factor accidente, durante un recorrido cotidiano. Fue un ejercicio de práctica individual, en el que se confrontó el reconocimiento de cada una de las situaciones momentáneas, acontecimientos que permiten la reconstrucción de los recorridos propios y del espacio ciudad, mediante las prácticas de lectura o el ejercicio de recorrer y transitar la urbe. Cada lectura que se hace de la ciudad, corresponde a lecturas propias e irrepetibles, el transeúnte urbano tiene su propio ritmo al leer las situaciones que se le presentan. En un relato, los signos de puntuación determinan ese ritmo y sus pausas, las lecturas pueden cambiar el sentido del recorrido, pero lo

reconstruyen haciéndose propios en cada lector de acuerdo a su interpretación. La ciudad nos permite construir experiencias a partir de experiencias y relatos a partir de relatos.

Esa contante rítmica, concebida desde marcas, encuentros y acontecimientos, permite hacer énfasis en que lo accidental siempre afecta lo planeado del recorrido. La accidentalidad visual se puede encontrar en cada unión de caminos en medio del laberinto urbano. “Si el laberinto es la representación metafórica de la ciudad, entonces no se puede dudar de que no se sabe lo que aparecerá a la vuelta de la esquina”⁷. Las posibilidades de encontrarse con elementos que reconstruyen un sentido y conducen a un conocimiento, se multiplican a la velocidad del tiempo en que las informaciones visuales se hacen presentes.

Esa diversidad de eventos accidentales permite un sin número de conexiones, que se desarrollan en el ambiente caótico de la ciudad, dando paso a situaciones inesperadas que permiten la reconstrucción de la ciudad. De esta forma, el texto que se obtiene de la práctica de lectura urbana, marcado por lo fugaz e instantáneo de las situaciones, permite una mezcla de diferentes factores que le ayudan al transeúnte a establecer la interpretación de la ciudad. Lo accidental se enmarca entonces como una posibilidad de advertir lo que otros no han visto y construir un sentido propio del tránsito urbano. Esos elementos conllevan a un re-pensar de la ciudad, base de la construcción del sentido urbano.

Este texto, hace parte del capítulo “Composición”, perteneciente al proyecto de investigación: *Recorridos urbanos: claves para reconstruir la ciudad*. Maestría en Estudios Visuales, Universidad Autónoma del Estado de México.

Bibliografía

Tenorio Trillo, Mauricio, *El urbanista*, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Carmen Grisolia, “Un lenguaje visual para las ciudades”, En: <http://foroalfa.org/articulos/un-lenguaje-visual-para-las-ciudades> (ultimo acceso 15 noviembre de 2013).

Buck-Morss, Susan, “Estudios Visuales e imaginación Global”, en José Luis Brea, comp. *Estudios Visuales, la epistemología de la visualidad contemporánea*, Akal, 2005.

⁷Daniel Hiernaux. “Repensar la ciudad: la dimensión ontológica de lo urbano” *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos* [en línea] 2006, IV (diciembre): (Fecha de consulta: 8 de julio de 2013) Disponible en: <http://redalyc.org/articulo.oa?id=74540202> ISSN 1665-8027.

Calvino, Italo, *Las ciudades Invisibles*, Recuperado de:
<http://www.siruela.com/archivos/fragmentos/Ciudadesindd.pdf>

TEORÍA Y CRÍTICA PARA UNA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO

*Elizabeth Valencia Chávez*¹

¿Cómo lo cotidiano ha llegado a ser objeto de estudio para la estética?

Reconstruyendo su génesis hallamos lo siguiente: la filosofía había horadado un camino desde la existencia abstracta del sujeto trascendental kantiano, –el cual combina lo dado por la experiencia con las condiciones a priori puestas por el sujeto, para el conocimiento fenoménico de la naturaleza–y su predominio sobre el planteamiento hegeliano de la objetivación de la conciencia; hasta su adopción por la fenomenología y el existencialismo heideggeriano, donde el *Dasein* en razón de su ser determinado por la existencia es entendido en sí mismo como una realidad ontológica, como expresa Heidegger en *El ser y el tiempo*. Al respecto, nos dice Blanca Muñoz en su libro *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*:

La explicación abstracta de la existencia gira con un fin declarado: constituir una ontología que partiendo de una vaga comprensión del ser, permita y llegue a una determinación completa y plena del ser. Pero el sentido del ser, así como el concepto de subjetividad, se hace tan evanescente que hablando del todo se acabará hablando de la nada. En efecto, el ser y la subjetividad se aunarán en la existencia humana individualizada, existencia que se separa de su contexto histórico, apareciendo como el resultado de potencialidades abstractas, más que como resultado de procesos objetivos.²

Más adelante la autora apunta: “no se puede olvidar la función ideológica que traerá aparejada, para el nazismo y el fascismo, la enunciación del *Dasein* –del ser-ahí–, para la muerte. Dos guerras mundiales harán tristemente realidad este concepto abstracto de existencia.”³

Asimismo, el vitalismo decimonónico de Nietzsche y Schopenhauer hacían de la existencia su centro de reflexión para propugnar la transmutación de la vida y los valores.

¹Doctora en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México

²Blanca Muñoz, “La cultura como análisis de la cotidianidad”, *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*, p. 159.

³*Ibidem.* p. 160.

Pero también se trataba de una consideración de la existencia abstracta donde el sujeto había sido radicalmente separado del objeto. Además, advierte otra vez Blanca Muñoz:

Bajo el ampuloso concepto de vida se encubría el *darwinismo cultural y el elitismo político y social*. Las alusiones de Schopenhauer o de Nietzsche a la sociedad industrial se harán siempre en forma despectiva a la existencia diaria del naciente proletariado y de los movimientos revolucionarios,⁴

Pues bien, la teoría heredera de la dialéctica marxista combatiría desde principios del siglo XX esas consideraciones abstractas de la existencia. Contrariamente a ellas configuraba el marco conceptual para el análisis de las condiciones objetivas de existencia individual y social. Así es como a partir de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* y de *La contribución a la crítica de la economía política*, es el ser social el que determina la existencia como conciencia, y esta no puede desvincularse de unos ideales de transformación. De este modo, el concepto de emancipación entraba nuevamente como personaje principal en la escena teórica de la filosofía. En su aspecto positivo, como esperanza y utopía en la obra de Ernst Bloch, –*acicate y telos* para la praxis revolucionaria– o, en su aspecto negativo, como cosificación en Lukács o como crítica del autoritarismo administrativo en Horkheimer o Adorno. Entre las posibilidades de su realización y los obstáculos que la impedirían, el concepto de emancipación conduciría al estudio de la existencia concreta en dos momentos: un primer acercamiento a la existencia concreta, en la formación de la sociedad industrial capitalista y un segundo acercamiento a ella, en la edificación de la sociedad posindustrial de masas, esto es, antes y después de la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, para el abordaje de la existencia concreta el marxismo se fraccionaría en dos vertientes. Por un lado, el marxismo continental con la Teoría Crítica para la cual la existencia concreta se explicaría desde una formulación macro estructural, o sea, desde la superestructura, enfocando la conformación del Nazismo en la sociedad de masas; o con los estructuralistas para quienes el consumo deviene en el fundamento de la existencia colectiva. Por otro lado, el marxismo inglés que, con el predominio de una sociología funcional-conductista aprecia la existencia concreta como cotidianidad. En

⁴*Ibidem.* p. 159.

adelante el universo de la vida cotidiana será reconstruido desde la literatura, la antropología, la psicología, pero ya no más desde la filosofía. He ahí la respuesta a nuestra pregunta inicial: lo cotidiano ha llegado a ser objeto de estudio para la estética con la conversión de la existencia concreta en lo cotidiano al interior de los Estudios Culturales, en particular en la Escuela de Birmingham. Dice Blanca Muñoz al respecto:

Del análisis filosófico de la existencia, la investigación sociológica pasa a situar en el concepto de *cotidianidad* uno de los núcleos temáticos centrales para comprender la organización social. Se puede afirmar que la gran transformación de la Ciencia Social será la mutación del significado filosófico de existencia en la dirección de un replanteamiento de lo cotidiano.⁵

¿Qué es lo cotidiano desde la perspectiva de los Estudios Culturales y cuáles las consecuencias de su tratamiento?

1. Lo cotidiano es entendido como la referencia a los temas sociales micro históricos. Esto ante los avances de los empirismos, neopositivismos y paradigmas sociológicos; acompañados por el rechazo vehemente de las construcciones intelectuales donde el sentido de explicación desde la totalidad relaciona lo micro con lo macro, es decir, las acciones con las estructuras. Un pensamiento descalificado por los Estudios Culturales como metafísico.

2. Lo cotidiano es ubicado en lo social. Por ende, la vida diaria se contempla en grupos sociales específicos, desplazando el análisis de la fábrica al espacio doméstico, a las esferas del ocio y a la cultura popular.

3. Lo cotidiano es una estrategia para la reivindicación de la historia del pueblo, en la que se piensa hunde sus raíces la cultura clásica, elitista o profunda de una sociedad. Por supuesto, desde esta visión el sentimentalismo y la mitificación de lo popular no se hacen esperar.

4. Lo cotidiano es el marco de la experiencia humana para coleccionar otras experiencias de la cultura popular como en el libro de Edward Thompson (perteneciente a la primera generación de la Escuela de Birmingham) *La formación de la clase obrera. Inglaterra 1780-1832*. En este texto leemos:

⁵*Ibidem.* p. 161.

Me propongo rescatar al humilde tejedor de medias y calcetines, al jornalero ludita, al obrero de los más anticuados telares, al artesano utopista y hasta al frustrado seguidor de Joanna Southcott, rescatarlos de una posteridad demasiado condescendiente. Acaso sus oficios y tradiciones estaban destinados a desaparecer irremediamente. También es posible que su hostilidad hacia el nuevo industrialismo fuese una actitud retrasada y retrógrada, sus ideales humanitarios puras fantasías y sus conspiraciones revolucionarias pretensiones infantiles. Pero ellos vivieron aquellos tiempos de agudo trastorno social, y nosotros no. No deberíamos tener como único criterio de juicio el que las acciones de un hombre se justifican o no a la luz de lo que ha ocurrido después.⁶

De esta manera, lo cotidiano destaca vivencias y comportamientos que definen a grupos e individuos. Estamos ante una sociologización de la historia y una psicologización del sujeto, en las cuales una reconstrucción de carácter descriptivo ha tomado el lugar de la explicación teórica.

5. Lo cotidiano remite a formas compartidas de entender la realidad en el ámbito familiar, festivo, urbano, etc., cuya indagación tiene como propósito su valoración. Esto implica al mismo tiempo limar las asperezas entre clases sociales, porque detrás de la valoración subyace un humanista sentimiento de solidaridad, disolviendo las resistencias, conflictos y contradicciones en pormenorizadas descripciones de las acciones interpersonales.

Cierto es que para la primera generación de la Escuela de Birmingham, sobre todo en Thompson, la identificación de conflictos sirve de eje al estudio de la cotidianidad. Sin embargo, para la segunda generación con Raymond Williams, Stuart Hall y Richard Hoggart la cuestión central será la investigación sobre la fase posindustrial de la cultura y sus nuevos modos de organización de las masas. Esto equivale al interés por los mecanismos y las industrias de la socialización despolitizada de la sociedad. En esta coyuntura, agregaremos una característica más de los Estudios Culturales:

6. Lo cotidiano coincide con la experiencia debilitada de los seres humanos a través de los medios masivos de comunicación y, por ende, con un reforzamiento de lo banal.

⁶ Edward P. Thompson, *La formación de la clase obrera. Inglaterra 1780-1932*, p. 12.

Brevemente mencionaremos dos casos de este tratamiento culturalista de lo cotidiano que, desgraciadamente, ha propagado exitosamente sus apreciaciones.

Uno, la multiplicación de paseantes ciudadanos en busca del arcano social escondido en sus calles, cuyos corazones palpitan de emoción al encuentro de lo maravilloso. Lamentable reduccionismo de la figura del *flâneur* benjaminiano denunciado por Beatriz Sarlo en su excelente artículo “Olvidar a Benjamin”:

Los usos de Benjamin como teórico de los estudios culturales y como teórico de un catecismo para aficionados a la ciudad moderna han llegado a su límite. [...] ni el *flâneur*, ni el coleccionista, ni los espejos, ni la moda, ni los panoramas son categorías plenas. Se trata más bien de descubrimientos bajo la forma de la imagen, de la construcción narrativa o poética de lo histórico. [...] No están allí para que se las lleve, como maniqués, de un escaparate parisino a uno de la ciudad de San Juan, Catamarca o Puerto Rico.⁷

Así sucede en el programa de la televisión mexicana “Aquí nos tocó vivir”. En él, una mirada clase mediera recorre la ciudad encontrando, en quienes el hambre y la miseria han aguzado el ingenio, obras de arte, milagros de la existencia o el placer de vivir.

Dos, la declaración de localidades rurales como “pueblos mágicos” destinados a ser escenarios pintorescos del consumo turístico, ofreciendo a sus habitantes empleos informales en los que el servicio y la servidumbre se confunden y la explotación se perpetúa. Tal es el caso de Real del Monte, en Pachuca Hidalgo, un municipio ubicado a setenta minutos de la Ciudad de México y que formó parte de la región de explotación minera por los ingleses durante tres siglos. Ahora uno puede tomarse la foto vestido de minero, conocer el interior de una mina, bajando en un trenecito al estilo Chapultepec o cualquier otro parque de diversiones, y evocar las leyendas inocentes de sus espacios. Ni una palabra de la explotación, sus consecuencias y sus responsables. Nada de la vida cotidiana de los mineros al borde de la muerte: de los constantes accidentes en el descenso y ascenso en malacate, de los derrumbes subterráneos, de las enfermedades pulmonares por la inhalación constante de gases, etc; todo ha adquirido un toque festivo, la historia de la

⁷ Beatriz Sarlo, “Olvidar a Benjamin”, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, p. 87.

minería ahora es contada sin una gota de sufrimiento para el deleite y beneficio generalizados. Parece que al fin los beneficios de la minería se han quedado en casa.

Lo anterior nos ofrece una estetización o embellecimiento de lo cotidiano; una estética de lo popular en la que la pertenencia a una clase social es cuestión de estilo; pero no una estética en sentido estricto.

¿Se puede abordar de otro modo lo cotidiano?

Sí. El enfoque propuesto en estas líneas es el de una estética-política que devuelve a la existencia humana su carácter histórico, dialéctico y crítico.

La alternativa estética de corte frankfurtiano nos lleva por un camino divergente de la fenomenología heideggeriana en el *Libro de los pasajes* cuando la teoría crítica benjaminiana afirma: “Lo que distingue a las imágenes de las “esencias” de la fenomenología es su índice histórico”⁸ Entiéndase, la historia no puede salvarse de modo abstracto. Por lo tanto, habrá que construir una memoria colectiva que aporte conocimientos sobre las relaciones sociales, económicas y políticas que determinan la existencia diaria de los seres humanos en el mundo, en una época histórica específica. Entonces, la historia como lucha de clases y la conciencia de clase emergerán en el discurso.

Lo cotidiano será insertado como parte de la cultura y esta a su vez como parte de la superestructura ideológica y la base económica y material de la existencia humana. En este marco de pensamiento aparecerá la dialéctica entre acción y estructura, producción y consumo, sujeto y objeto, público y privado, universal y particular, etc.

En cuanto a la crítica, la existencia humana evita la reconciliación con el *statu quo* para plantear las posibilidades de su transformación. La distancia entre lo que es y lo que debe ser será premisa necesaria del razonamiento. La crítica también recobrará el significado de la resistencia frente a la dominación y de la existencia como conciencia frente a la falsa conciencia y la alienación, sobre todo en la sociedad actual de masas y medios masivos de comunicación.

Carlos Fuentes, en su novela *La región más transparente* hace decir a uno de sus personajes “Aquí nos tocó vivir” “Qué le vamos a hacer”⁹Esta podría ser la conclusión

⁸ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 465.

⁹ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, p. 65.

culturalista sobre nuestra cotidianidad. Nosotros, desde una consideración estético-política de lo cotidiano, o mejor, de la existencia humana concreta, concluimos: “Aquí nos toca luchar” “Aquí hay mucho que hacer”.

Bibliografía

Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Akal, Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, y Fernando Guerrero, Madrid, 2005.

Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, [s.p.i.]

Muñoz, Blanca, *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, Barcelona, 2005.

Sarlo, Beatriz, “Olvidar a Benjamin”, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

Thompson, Edward, *La formación de la clase obrera. Inglaterra 1780-1932*, Elena Grau, Lala, Barcelona, 1977.

EL RAP COMO EXPRESIÓN POLÍTICA

Francisco Andrés Valdivieso Mendoza¹

Frecuentemente el opresor sigue adelante
Sin advertir su mal, envuelto en su opresión,
Tanto tiempo como los oprimidos lo aceptan.
Martin Luther King, *La detención decisiva*

Rap

Es el año de 1970 en Brooklyn. Gil Scott-Heron, un joven de 21 años, se acerca al micrófono². Lo acompañan varios percusionistas. En sus manos tiene algunas hojas de papel. Afirma que quiere presentarnos un poema llamado *The revolution will not be televised*:

You will not be able to stay home, brother.
You will not be able to plug in, turn on and copout. (...)
Because the revolution will not be televised.
The revolution will not give your mouth sex appeal.(...)
The revolution will not make you look five pounds thinner.

A lo largo del texto que recita podemos notar ciertas perspectivas temporales implícitas entre sus versos. La revolución es algo inevitable (will), pero además dibuja su certeza mayormente en oposición a algo (will not). La voz lírica no trata de hacer definiciones, sino distanciarse de algunos hechos. Nos dice que no podremos estar en nuestro *hogar, dulce hogar* porque está invadido por un medio de comunicación: la televisión. Y según la voz lírica no encontraremos a la revolución en esta caja. Hay un llamado a la calle en el primer verso que, leído con atención, es realmente un rechazo a este lugar de distracción ideológica que es el hogar gracias al televisor. Distracción en tanto

¹Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Correo: pa.valdivieso@gmail.com

²Flying Dutchman, "Taking off", *Billboard Magazine*, p. 14.

nunca mostrará lo que es realmente importante, lo relacionado con la revolución ¿Y por qué es importante pensar en ella? Porque es algo que nos afectará a todos de manera inevitable ya que nada a lo que nos conectemos, ni nada de lo que encendamos (que puede ser un televisor o un porro) la evitará.

Otro hecho notable es que *The revolution will not be televised* afirma que la cultura de consumo no es la revolución. La publicidad afirma, pero la voz lírica expresa que la revolución no puede articularse con estas afirmaciones. Visto un poco más general, el poema es un llamado a la autoconciencia de la irreversibilidad del tiempo, noción heredada del cristianismo, muy propio de la modernidad. De cierta forma se configura un oponente: aquello que pretende evitar lo inevitable, aquello que deforma el tiempo en tanto pretende negarle su secuencialidad. Un lado del ring, pero ¿quién está en la otra esquina? ¿Cuál es la posición del que trata de introducir a sus interlocutores en esta lucha por defender el paso del tiempo? El lugar de la voz lírica es la esperanza de que el paso del tiempo traerá con su naturaleza un día en que *the black people will be in the Street looking for a brighter day*. Para la voz lírica alguien tiene la capacidad de deformar el tiempo de la gente negra y erigir sobre esta sumisión la permanencia de su poder. No obstante, la revolución es inevitable. Aquello que pueda mostrar la televisión no acercará a los negros a tener el poder de la acción, es decir el poder de conducir porque *The revolution will put you in the driver's seat*. La visión temporal de la modernidad, como heredera de la tradición cristiana está presente y se reafirma a lo largo del texto considerando a la revolución como algo que se acerca al tiempo presente y que llegará el momento en que la gente negra tendrá que vivirla y experimentarla como una suerte de éxtasis irrepetible:

The revolution will no re-run brothers, the revolution will be live.

Esta visión temporal está presente en otros artistas de la época: *The Last Poets*. Conservan una similitud de formato en tanto a la presentación y difusión de sus textos. La puesta en escena se trata de un grupo de percusiones acompañadas por los versos de alguien, grabados y distribuidos bajo la forma de disco de acetato.

Esta forma de expresión se terminó considerando como fundacional en el rap. El año de 1970 testimonió su florecimiento. No es coincidencia, sino más bien un efecto de la

resonancia de activistas como Martin Luther King, H. Rap Brown, quienes buscaban la anulación de aquellas manifestaciones legales que ubicaban a los afroamericanos como seres inferiores socialmente hablando. No obstante, me parece importante considerar al rap como un fenómeno diferente al de los activistas tradicionales. La razón es que Gil Scott-Heron empezó a difundir un discurso crítico que no se enfocaría en circular en espacios académicos o periodísticos, como lo haría un discurso político tradicional, sino más bien en espacios propios de la cultura del entretenimiento, es decir, como un producto de consumo.

Consumo

Existe una especie de tendencia a asociar el término consumo a un esquema de comunicación donde las empresas capitalistas son emisores soberanos todopoderosos y los públicos son masas indefensas que compran lo que se les ordena. La situación me parece un poco más compleja. Me parece oportuno notar que existe un discurso que se ubica entre el producto y el posible comprador: la publicidad. Este discurso no posee la intención de obligar a comprar algo a alguien, sino de seducirlo, o como dirían algunos teóricos del campo de la publicidad, de introducir un producto “en el campo de sus deseos”.³ Si dice la verdad o no es lo de menos, lo importante para la publicidad es la seducción. Este acercamiento de los productos a sus posibles compradores nunca se pronuncia con una verdad seca y aburrida: este producto es un caramelo de menta, tiene azúcar y saborizante artificial, no te provocará mayor suerte con las chicas y tal vez te producirá caries. En su lugar lo que un comercial presenta es a un chico que al meterse un caramelo de menta en la boca automáticamente tiene la atención de la chica que le gusta, muchas veces con ropa a la moda; el comercial se nos presenta con imágenes coloridas que cautivan nuestra mirada. Es decir, el mensaje que apela al espectador para tratar de convencerlo de que compre algo es un mensaje estetizado, que trata de interactuar con las emociones y deseos del espectador. Una toalla sanitaria, nunca se vende diciendo: pónstela y absorberá la sangre que produces en tu período; el comercial te dice, estarás cómoda, si la usas olerás agradablemente, esta toalla tiene una forma que hará que nadie note que la tienes. La publicidad nunca dice una verdad, en su lugar, trata de apelar a la región emotiva de las personas, jugar con aquello

³Al Ries y Jack Trout, “Penetrando la mente”, *Posicionamiento*, p. 15.

que ellos desean o sienten. No es en vano que un comercial sobre perfumes juegue con imágenes con distintas formas, colores, texturas y tiempos; es con los afectos y los deseos con lo que se interacciona ahí. No obstante esta estetización, el mensaje publicitario puede sugerir acciones prácticas, rastreables en nuestra vida cotidiana: es necesario que uses desodorante y sobretodo este desodorante, es necesario que comas esta clase de comida, esta clase de caramelos, etc.

En su libro, *Consumidores y ciudadanos*, Néstor García Canclini define el consumo como “el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos”⁴. A lo largo del texto, el autor no trata de establecer efectos positivos o negativos acerca del consumo, sino más bien identificar sus efectos sociales. Tomando como referencia a autores como Pierre Bourdieu y Arjun Appadurai, Canclini reconoce que en el consumo “se construye parte de la racionalidad integrativa y comunicativa de una sociedad”⁵. Aquello que nos integra se define en relación a lo que consumimos y la ideología o la estética que dichos productos expresan. Lo que comemos, la ropa que vestimos, las artesanías o joyas que usamos, la música que escuchamos, los libros que leemos, todos estos productos son portadores de cierto sentido para las personas dentro de una comunidad. Usar una camiseta con la imagen del Ché, no expresa lo mismo que una camiseta con la cara de Jesús. Es en este sentido que podemos afirmar que las producciones de una sociedad, incluso la producción cultural, es portadora, consciente o inconscientemente de un discurso.

Discurso

Analizamos el discurso en tanto valoramos o criticamos un sistema de valores rastreable a nivel temporal tomando como manifestación física la escritura. Es necesario establecer que lo que permite que determinado texto permanezca en el tiempo no es la intención del autor, ni mucho menos la comprensión del receptor, sino más bien, la posibilidad de apropiación que esta escritura ofrece. Derrida explica esta situación estableciendo que lo que permite que algo pueda ser considerado como escritura es su posibilidad de *iterabilidad*, es decir, de reiteración:

⁴Néstor García Canclini, “El consumo sirve para pensar”, *Consumidores y ciudadanos*, p. 58.

⁵Néstor García Canclini, op. cit., p. 61.

[...] a causa de su iterabilidad esencial, siempre podemos tomar un sintagma escrito fuera del encadenamiento en el que está tomado o dado, sin hacerle perder toda posibilidad de funcionamiento.⁶

Con esto, dicho autor nos sugiere que lo primordial de un texto escrito es que alguien se pueda apropiarse de él. Además, Derrida afirma que la independencia de la escritura no implica su inutilidad, es decir, que a pesar de no portar significados inmanentes, la escritura conserva una funcionalidad.

Sobre esta funcionalidad me gustaría establecer una implicación. La escritura puede generar una actitud hacia el tiempo, puede usarse para generar dolor, para agredir, puede usarse para producir placer, etc. Puede generar efectos en tanto alguien la emplea, se apropia de ella y la usa para producir algo con ella. Nos encontramos con uno de los elementos básicos de la sociedad: la existencia de una o varias personas ejerciendo algún efecto sobre otro u otros mediante la escritura. No obstante, es imposible pensar esta clase de relaciones donde la incertidumbre del significado sea la ley. ¿Cómo podría alguien generar dolor escribiendo un texto si el destinatario interpreta los signos contenidos en él sólo como un montón de incógnitas agrupadas arbitrariamente? El insulto duele no porque sucede, sino porque implica para la experiencia del destinatario una serie de valores dolorosos que se le adjudican con permanencia en el tiempo. Es decir, el destinatario siente dolor en tanto determinada afirmación o signo evidencia la permanencia, no de un significante, sino de cierto orden que permanece en desmedro de él y que los signos (la escritura) permiten mantener.

Además, una escritura (proposición, signo, texto) se repite en tanto existen personas con el deseo de repetirla. Estas personas se encargarán de velar por anclar ciertos significados a ciertos signos para que el deseo de repetición sea factible, pero esta escritura no deberá ser tomada únicamente como la intención de uno o varios individuos, sino también como el símbolo de un sistema de valores que se reiteran, es decir, como un discurso.

⁶Jacques Derrida, *"Firma, acontecimiento, contexto"*, Márgenes de la filosofía, p. 358.

Estas dos posibilidades se interrelacionan a tal punto que pueden ser como las dos caras de una misma moneda. En efecto, podemos notar cómo un discurso se manifiesta y permanece a través del tiempo, pero no podemos adjudicar su permanencia a un poder abstracto con voluntad propia ajena a la de sus “oprimidos”. Al respecto Foucault advierte que:

[...] lo importante es que la historia no considere un acontecimiento sin definir la serie de la que forma parte, sin especificar el tipo de análisis de la que depende, sin intentar conocer la regularidad de los fenómenos y los límites de probabilidad de su emergencia.⁷

Con esto, el filósofo francés nos quiere decir que el discurso es la expresión oral o escrita, en diferentes momentos de ciertas proposiciones relacionadas entre sí; es la aparición de cierto orden que se repite explícita o implícitamente en la voluntad de varios emisores en diferentes momentos. Esto es, dicho sea de paso, lo que permite caracterizar al discurso como algo rastreable.

Esta capacidad que las personas poseen de apropiarse de ciertos sistemas de proposiciones tiene algunos efectos. En primer lugar, podemos decir que cuando se efectúa la reapropiación de ciertas premisas se genera a la vez su permanencia. Más allá del significante está el discurso, no es una conversación ni una canción aunque puede estar en ambas, no es un libro ni un letrero a pesar de que puede aparecer en uno u otro. Es decir, no son oraciones específicas, sino más bien ciertos parámetros que organizan a los sujetos, estableciendo jerarquías entre ellos, condicionando sus enunciaciones, su comportamiento, manifestándose una y otra vez, eso es aquello que podemos denominar discurso.

En segundo lugar, un discurso posee ciertos valores que definen a un grupo en tanto les otorga características similares de comportamiento. Es decir, genera una noción de identidad, basándose generalmente en relaciones de exclusión, pero también enunciando o portando signos que sugieren el deseo de parte de los individuos de expresar ese sistema de valores.

Una vez reconocido esto me parece prudente aterrizar otra vez a Gil Scott-Heron y su discurso. En sociedades donde el desarrollo económico muchas veces genera efectos de

⁷Michel Foucault, *El orden del discurso*, p. 55.

desigualdad social, el ejemplo de Gil, el padre del rap, demuestra que los individuos pueden utilizar ese mismo sistema para la difusión masiva de discursos que critiquen sus efectos negativos para la sociedad y a la vez promuevan una posición crítica en los consumidores.

Bibliografía

Derrida, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín, Cátedra, España, 2006.

Foucault, Michel, *El orden del discurso*, traducción de Alberto González Troyano, Tusquets, Barcelona, 2002.

García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, Debolsillo, México, 2009.

Luther King, Martin, *Un sueño de igualdad*, Editorial Sol 90, 2010.

Ries, Al, *Posicionamiento*, traducido por Gloria Presa Ampudia, Mc Graw Hill, 2002.

Revista

Taking off, Billoboard Magazine, Octubre 2 de 1971, Año 77.

MÁS MADRE QUE MUJER

Gabriela Esparza Robles¹

El libro que describo, así como el presente trabajo es una parte de la investigación realizada mientras cursaba la Maestría en Producción Editorial en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, gracias a una beca que me otorgó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Yo era niña... Y estaba allí,
la vieron mis ojos, mis ojos míos de niña.

Nellie Campobello, *Las manos de mamá*

Descripción del libro

Más madre que mujer surgió de una fuerte necesidad por contar la historia de mi madre, una vida que siempre me resultó terrible y fascinante a la vez. Cuando empecé a trabajar en el libro yo acababa de cumplir veintinueve años y me di cuenta de que a esa misma edad mi madre ya tenía cuatro niñas pequeñas: una de cinco, de tres y medio, año y medio y una bebé recién nacida. Imaginaba cómo debió sentirse sin un compañero que estuviera apoyándola, antes de eso su vida ya había sido difícil.

Este libro narra su historia tal como la recuerdo yo de niña, cómo la viví a ella, cómo hablaba de la ausencia de su padre y del amor de su vida, cómo la veía trabajar dobles turnos, con qué anhelo deseaba un hijo varón, cuántas veces la vi llorar. Estas imágenes fueron muy impactantes para mí por ser la hija mayor, por mi temperamento sensible, y porque durante esos años fui su principal apoyo.

A partir de diecinueve frases cortas e imágenes que me significan describo la vida de mi madre, resuelto en pequeño formato (10 x 14 cm) por ser de carácter personal e íntimo, el cual contiene cuarenta y dos páginas en papel cartoncillo color crema y cubiertas

¹ Diseñadora multidisciplinaria y artista plástica. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Correo: mare.somii@gmail.com

de cartón gris de 1 mm; materiales de bajo costo que refieren el origen humilde y la vida precaria que llevó mi madre. Impreso en transgrafía² en blanco y negro ya que los efectos y texturas obtenidos en ella recrean y desvanecen la imagen denotando un tiempo pasado, íntimo y vulnerable, tal como se viven los recuerdos: fuera de foco y muchas veces incoloros. Además de que potencian el dramatismo que destaca a la vida de mi madre.

Quería contar esta historia en un libro de artista, porque me parece que su contenido y lectura tienen una provocación más profunda e inmediata que la de un libro común. Este libro se ocupa de contar la historia de una mujer, la vida de una madre, de la relación madres e hijos; de las carencias, las ausencias, los recuerdos y afectos.

Mi versión del libro de artista

En el cuadro siguiente expongo a los teóricos y artistas que he estudiado, así como sus definiciones del libro de artista donde al final también presento mi propia definición.

Artista	Esencia	Medio	Intención	Año y fecha de publicación
Ulises Carrión	La forma del libro está intrínseca a la obra misma, no pueden existir sino en forma de libros.	Hechos con papel, tamaños estándar, no utilizan ninguna técnica extravagante de impresión. *No	Dar ritmos muy específicos de percepción y tener una secuencia de tiempo.	Esta charla tuvo lugar en 1987 en el Evergreen State Collage del Estado de Washington, Estados Unidos. Fue transcrita por Bill Ritchie,

² La transgrafía es un proceso plástico que consiste en emplear una impresión digital invertida en acetato o papel y pasarla a un segundo soporte con ayuda de thinner y estopa; prefiero el acetato porque es más fiel. Primero se frota el thinner sobre el papel donde se desea la impresión y en seguida se coloca la impresión invertida, luego se talla por detrás para que la imagen se fije en el nuevo material.

		se dice a qué técnica extravagante de impresión se refiere.		profesor a cargo de la invitación y se publicó por primera vez en la Coedición de CONACULTA y Tumbona: El arte nuevo de hacer libros, Archivo Carrión 1, 2012.
Magali Lara	Una obra que sucede en un libro, que encierra un tiempo y un ritmo.	Materiales perdurables, no muy nobles; medios de impresión como la fotocopia, la mimeografía y los sellos.	Cuestionar el objeto artístico, provocar, contar historias.	Libros de artista en México, 1993
Joanna Drucker	Conciencia de la estructura y significado del libro como forma.	Ni los métodos, ni la calidad de producción pueden usarse por sí mismos como criterios para determinar la identidad de un libro de artista.	Hacer que se oiga una voz, ser una herramienta para el pensamiento independiente y activista.	Capítulo 1. El libro de artista como idea y forma del libro <i>The Century of Artists' Books</i> , New York: Granary Books, 1995

Gabriela Esparza	Deformación de un libro, se juega con la forma y el contenido.	Papel que puede ser resuelto a mano o impreso en cualquier técnica de impresión.	Invitar a la lectura en el sentido más amplio, construir nuevas realidades y sembrar cambios de conciencia.	2013
------------------	--	--	---	------

Se entiende por libro a un conjunto de hojas impresas con texto o imágenes unidas entre sí mediante cosido o pegado, tienen un lomo y unas cubiertas que pueden ser de pasta dura o blanda. Dice Ulises Carrión que los libros de artista intervienen la forma o el contenido de cualquier género de publicación impreso. Es decir, el libro de artista es concebido, conceptualizado y materializado de forma muy distinta a la de un libro común. Pensemos, como señala Carrión, en cualquier género de publicación, este está condicionado por características muy particulares; por ejemplo: un periódico, se espera de él que sea publicado diariamente, semanal, mensual o anualmente, que sus textos estén dispuestos en múltiples columnas, con fotografías a color o blanco y negro, impreso en papel revolución en formato tabloide. Si esas características fueran modificadas notablemente, entonces ya no nos estaríamos refiriendo a un periódico, sino a otro género, quizá se trataría de una gaceta pensando en un formato carta *acaballado*. En ese sentido el libro de artista cuenta con amplia libertad en su materialidad y me parece que ahí es donde inicia la problemática para su descripción y acotación.

En mi experiencia el libro de artista es la deformación de un libro, algo que se parece a un libro común, que está inscrito dentro de la forma del libro, que juega con su contenido y le importa tanto lo que se quiere decir en él como la forma de contarlo. Puede estar hecho de cualquier tipo de papel, acabados y gramajes, incluidos los cartones; y estar resuelto a mano, en máquina de escribir, haber pasado por cualquier programa de edición

digital, impreso en blanco y negro o a color, en laser, inyección de tinta, offset, en una risográfica³ o cualquier técnica de grabado o fotográfica.

El libro de artista invita a la lectura en el sentido más amplio de la palabra, me parece que no todo se puede decir con palabras, como no todo se puede decir con imágenes y así mismo hay cosas que la imagen puede decir mejor que las palabras y otras que se pueden decir mejor con ellas que con imágenes. El libro de artista también construye nuevas realidades, con los ejercicios previos a la versión final que realicé sobre la vida de mi madre, produje distintas versiones sobre ella: algunas apelaban a una vida de sufrimiento y otras brindaban más un aire de esperanza. Un libro de artista también puede sembrar un cambio de conciencia, me parece que mi libro invita a reflexionar no sólo en torno a las relaciones madres e hijos, también se piensa en las vidas de quienes son menos afortunados que nosotros.

Ulises Carrión describe a las páginas de un libro como un rectángulo con un marco blanco y, a la mitad, hileras de palabras dispuestas en párrafos y que esta es la razón por la que tienen que ser identificadas por medio de un número. Ahora pienso en mi libro y algunos otros libros de artista que no tienen folios y creo que no los tienen porque podrían leerse indistintamente: empezar por el centro, ir al final y terminar por el principio. Me parece que en el caso de mi libro podría comprenderse de la misma forma y tener el mismo impacto si se leyera de ese modo. Sin embargo, hay una razón en el orden de mis páginas y es que están narradas de manera cronológica porque para mí era importante contarlos de esa forma.

El público lector de libros de artista son los propios artistas, diseñadores y coleccionistas de estas piezas, que no necesariamente estén interesados en temas de género, sino que aprecian al libro como obras, ya sea por su propuesta conceptual o sus cualidades físicas. Por su parte los libros comunes tienen perfiles de lectores muy específicos, pensemos en la distribución de los libros en una librería, encontramos a los libros de arte junto a los de diseño y fotografía, en otra sección se encuentran los libros infantiles, clasificados a su vez por temas, y todos los géneros literarios aparecerán en otra sección.

³ La risográfica es un híbrido de la fotocopidora, que tiene la cualidad de crear un *master* de papel e imprimir con tintas de offset en colores rojo, azul o negro. Muy recurrente para tirajes de bajo costo en la década de los 70 por ser más rápida que la fotocopidora.

Quienes conocemos la librería y ubicamos las secciones, solemos dirigirnos a las áreas que nos interesan. Imagino que una librería que guarde libros de artista tendrá otros criterios para su distribución, estamos hablando de pequeños públicos. ¿Cuántos de esos libros podrían abordar temas sobre finanzas o derecho?

El libro de artista como producto editorial

El libro de artista es un producto editorial porque, al igual que un libro, se pueden realizar varias copias fieles aunque con tirajes menores que en los libros comunes, debido a sus reducidos públicos. Asimismo se toman decisiones en torno a sus contenidos y materialidad; y se consideran aspectos de producción que convengan económicamente. A diferencia de los libros comunes esta toma de decisiones y consideraciones idealmente las debe resolver el propio autor de la obra, si no es el caso al menos debería estar cercano a dichos procesos.

Otra de las características de un producto editorial son las denominadas obras derivadas, que hacen referencia a los cambios que pueda sufrir la obra primigenia, entiéndase adaptación o traducción. Como el que recientemente sufrió mi libro, al traducirlo en inglés, donde consideré importante aclarar dónde se encuentra y qué son las Islas Marías para darle más contexto al público de habla inglesa.

Bibliografía

Campobello, Nellie, *En la novela de la Revolución, Gran colección de la literatura*, Promexa, México, 1985.

Carrión, Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*, Coedición Tumbona Ediciones y CONACULTA, México, 2012.

Drucker, Johanna, *The Century of Artists' Books*, The artist's book as idea and form, Granary Books, Nueva York, 1995.

Eliacheff, Caroline y Heinich, Natalie, *Madres e hijas, una relación de tres*, Alga Ediciones, España, 2003.

Lara, Magali, "Libros de artista en México", (1993). En:

http://magalilara.com.mx/index.php?mod=textos_c.archivo&clave=71 (último acceso: 7 de diciembre de 2013).

Pinkola, Clarissa, ed. *Mujeres que corren con los lobos*. Zeta Bolsillo, España, 2010.

Pratt, Mary Louise. *Mi cigarro, mi Singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello*, [s.p.i.]

LAS SENSIBILIDADES SUBLEVADAS: RUPTURAS EPISTÉMICAS NO CAPITALISTAS EN
LATINOAMÉRICA

*Gilberto Valdés Gutiérrez*¹

La estética como disciplina filosófica es hija del pensamiento ilustrado europeo, especialmente francés, inglés y alemán. Su objeto se construye a partir de una presunta realidad que adquiere visos de autonomía en relación con el resto de las esferas de la realidad, dada su propia densidad ontológica: el arte. La separación de la utilidad y la belleza, que Kant corona con su concepción del juicio estético como pura satisfacción reflexiva *desinteresada*, ajena a lo cognoscitivo, tanto teórico como práctico, garantiza esa autonomía disciplinar de lo estético como discurso que nace y se vuelca sobre el arte como fenómeno social independiente dentro de la naciente sociedad civil burguesa.

Fabián Beltramino apunta que el discurso sobre el arte (estético) aparece como un acontecimiento autorregulado, que se ubica al lado y con independencia respecto de los otros tipos de discurso, y que está dotado de una validez relativa limitada a su propia esfera. Así, el arte deviene “una entidad que funda su validez únicamente en sí mismo, a partir de su autonomía”.²

Para exponer mis razonamientos acudo a una licencia epistémica recurrente en el pensamiento latinoamericano: el electivismo, gracias al cual me permito asumir algunos referentes que vienen como anillo al dedo a lo que quiero proponer. El primero, la noción de Mayra Sánchez sobre las relaciones estéticas como relación social no determinada ontológica ni históricamente por lo artístico, sino por los intercambios intersubjetivos de efectos sensibles, las relaciones estéticas como hecho comunicativo humano del que generalmente no somos conscientes.

Para la autora, ese canal comunicativo es el de la sociedad mundial estetizada, que impacta por supuesto en Latinoamérica, subordinando nuestras sensibilidades múltiples a un patrón común dictado por lo que Boaventura de Sousa llama la *monocultura del tiempo*

¹ Doctor en Ciencias Filosóficas, Investigador Titular, Jefe del Grupo de Investigación «América Latina: Filosofía Social y Axiología». (GALFISA) del Instituto de Filosofía. Colaborador de la Maestría de Estética y Arte de la BUAP e integrante del Consejo Académico y Editorial de la Colección La Fuente.

²Fabián Beltramino. En: <http://beltraminofabian.blogspot.mx/2008/10/christoph-menke-la-soberana-del-arte.html>, p. 5. (último acceso: 27 de octubre de 2013).

lineal, propia tanto de la modernidad como de cierta posmodernidad que sigue apostando por un itinerario marcado por la ruta de los países centrales del sistema-mundo capitalista, desde el que se ha erigido la escisión arte-vida, la autoconciencia globalizadora de la autonomía del arte euro-occidental, y de las correspondientes identificaciones descalificadoras de las expresiones artísticas y estéticas subalternas que no se afilian al estatus establecido de lo que es arte, gusto, conocimiento, experimentación, ciencia, técnica, modernización, bienestar, desarrollo, globalización.

¿Qué es el universalismo? Se pregunta Boaventura de Sousa: Sencillamente, es toda idea o entidad que es válida independientemente del contexto en el que ocurre. Por su parte la globalización es una identidad que se expande en el mundo y, al expandirse, adquiere la prerrogativa de nombrar como locales a las entidades o realidades rivales. Es decir, no hay globalización sin localización. Cuando globalizas el McDonald's, localizas tus comidas: las tornas étnicas, locales. Y no hay universalismo sin particularismo. Y aquí, en estas dos formas, hay una manera de crear ausencias que es lo particular y lo local. La realidad particular y local no tiene dignidad como alternativa creíble a una realidad global, universal. Lo global y universal es hegemónico; lo particular y local no cuenta, es invisible, descartable, desechable.

Si a lo anterior sumamos la idea de Jorge Riechmann que señala que el ser humano de hoy “vive entre extremos” (“extremistán”), en un mundo crecientemente complejo, dominado por el vértigo de un capital enloquecido y que ha perdido toda medida (“Mediocristán”) se impone adquirir conciencia del “choque” de las sociedades industriales con los límites biofísicos del planeta. Las seducciones de la sociedad contemporánea que nos acercan a ese punto de *no regreso*, no son ética y estéticamente neutrales, es necesario proveer a los individuos y a nivel social de instrumentos críticos que les permitan no ser espectadores pasivos del suicidio colectivo de la civilización/barbarie del capital.

Para Boaventura de Sousa la necesidad de una epistemología del Sur parte de dos premisas. Primera, la comprensión del mundo es mucho más amplia que la comprensión occidental del mundo. Esto significa, en paralelo, que la transformación progresista del mundo puede ocurrir por caminos no previstos por el pensamiento occidental, incluso por el pensamiento crítico occidental (sin excluir cierto marxismo). Segunda, la diversidad del mundo es infinita, una diversidad que incluye modos muy distintos de ser, pensar y sentir,

de concebir el tiempo, la relación entre seres humanos y entre humanos y no humanos, de mirar el pasado y el futuro, de organizar colectivamente la vida, la producción de bienes y servicios y el ocio. Esta inmensidad de alternativas de vida, de convivencia y de interacción con el mundo queda en gran medida desperdiciada porque las teorías y los conceptos desarrollados en el Norte global y en uso en todo el mundo académico no identifican tales alternativas y, cuando lo hacen, no las valoran en cuanto contribuciones válidas para construir una sociedad mejor”.³

Su propuesta es la Sociología de las Ausencias, transgresiva, insurgente, que pretende subvertir las lógicas eurooccidentales hegemónicas que invisibilizan las alternativas y naturalizan el sentido común sobre el presente, como eterno e inamovible, ese sentido común desmovilizador del pensamiento emancipatorio que Gramsci rechazara como “terrible negrero de los espíritus”.

Volviendo a la reflexión de Mayra, no se trata de contraponer un paradigma normativo contra hegemónico a la homogenización capitalista y sus paradigmas estéticos y culturales, que prefiguren un individuo socialmente deseable, positivo, aséptico, sin vínculos con lo marginal, lo vulgar y lo cotidiano, idealizado e inalcanzable en la realidad. Prepararse para escoger y desechar no puede tampoco basarse en una preceptiva apriorística que nos diga lo que tenemos que escoger y desechar, por cuanto esos deslindes son prerrogativa de los individuos, grupos y sectores sociales.

La relación estética-arte, arte-cotidianidad, educación artística-educación estética desbordan los análisis dicotómicos. No hay fenómeno estético o artístico posible que sea representado por una dicotomía, sin despremiar la multidimensionalidad del mismo en aras de la dicotomía en sí. Ya que siempre habrá una zona fronteriza, en la que el fenómeno presentará un rasgo imposible de incluir en uno o en ambos polos dicotómicos. La mirada dicotómica lleva a antinomias que no pueden resolverse dialécticamente, por su carácter unidimensional.

En muchas experiencias alternativas, se han confundido las proyecciones del ideal estético, de los paradigmas socialmente aceptados, con la disposición natural de los seres humanos a comunicarnos desde la sensibilidad y de ser portadores, cada uno de nosotros y

³ Boaventura de Sousa Santos, *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social. Encuentros en Buenos Aires*. En: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/edicion/santos/santos.html>, p. 12. (último acceso: 20 de noviembre de 2013).

nosotras, de nuestra propia personalidad estética. En este sentido la solución no puede ser la de un teleologismo estético y ético. Esto no implica que nos neguemos a ofrecer herramientas, criterios valorativos, técnicas apreciativas para que el individuo tenga más referentes culturales y axiológicos para conformar sus propios gustos. Sin rechazar demagógicamente el rol de educador, se aboga por una praxis educativa dialógica, basada en la relación Sujeto-Sujeto, en la que se combine instrucción del pensamiento y educación de los sentimientos.

En el caso específico de Cuba uno de los retos es el de superar la mirada estereotipada sobre la nueva cotidianidad desde el pasado y el futuro, no centrada en su dignidad y legitimidad ontológica como fuente de satisfacciones e insatisfacciones, de fortalezas y debilidades, de vulnerabilidades, oportunidades, amenazas y riesgos.

La presunción de que la influencia estético- ideológica ocurre como difusión de información cognitiva-racional y emocional-representativa sobre la base del goce o disfrute trascendental, heroico, sacro, de identificación trascendental con los símbolos de la sociedad y no en el goce y disfrute cotidianos, identificado en el trabajo, en el servicio diario en la actividad económica, política, cultural, artística, social, comunitaria. Este estereotipo hace que no se tome en cuenta la necesidad del diseño de la propia sensibilidad en la cotidianidad, para lo que en el país existen suficientes capacidades profesionales, medios técnicos y de diseño.

El énfasis en la sensibilidad como estatuto de lo estético (sin obviar el momento teórico-racional que fija los ámbitos dialécticos de la totalidad) entronca con la otra apropiación electiva que hacemos en esta reflexión; esto es, la propuesta de Ana Esther Ceceña sobre una nueva mirada desprejuiciada de la espontaneidad como espacio-tiempo fértil de rupturas para la generación de nuevos saberes emancipatorios. Para la investigadora mexicana, nos encontramos en medio de un afloramiento de culturas que desbordan los límites impuestos por el capitalismo. “Las concepciones del mundo –escribe-, de la vida, de la relación con la naturaleza y con el cosmos se han disparado y nos obligan a repensar todos los cuerpos teóricos con los que habíamos organizado nuestra propia visión. Las teorías son cuestionadas en su capacidad para responder al nivel que

exige la complejidad y riqueza de esta irrupción cultural que cambia los parámetros de entendimiento tanto como los de la cotidianidad”.⁴

La reflexión anterior supone una mirada epistemológica novedosa para entender el binomio dominación-emancipación en clave compleja, poder develar sus múltiples sentidos y las soluciones más profundas que demandan las luchas por la emancipación humana. En esta dirección Ceceña escribe: “Las bases sobre las que el proceso de dominación-emancipación ocurre distan mucho de poder expresarse de acuerdo con una estructura binaria de pensamiento. La complejidad caótica de la realidad exige explicaciones complejas y la naturaleza de los fenómenos reclama el protagonismo de los sujetos en los cuerpos explicativos”.⁵

El tema de la posicionalidad del conocimiento y la diversidad de *epistemes* (o nichos socio-culturales) desde donde se construyen los saberes, comporta no solo una disposición cognitiva, sino ética. Una indignación ética coherente debe conducir a la profundización del conocimiento de la realidad: a captar que la realidad no es transparente, sino ocultadora de los mecanismos de opresión, a retomar instrumentos de análisis y tratar de conocer las raíces de la injusticia, a descubrir que la injusticia mundial no es casual, sino causada; no es fatal, sino solucionable; no es natural, sino histórica. Adquirir una *conciencia crítica* forma parte de los deberes de la persona humana hacia sí misma (su propia realización) y hacia los demás.

Pero la realidad no es homogénea. Tiene *lugares sociales y perspectivas diferentes*. El lugar que ocupamos en la realidad (la clase, el género, el sexo, la racialidad, el territorio, la cultura, etc.) marca nuestra percepción y hasta de alguna manera nos constituye como sujetos. Sin embargo, los recursos epistémicos, conceptuales e interpretativos no aparecen por el mero hecho de ocupar un lugar en el sistema de sujetos subalternos discriminados y oprimidos. No basta con describir y recoger las situaciones particulares, sino que se requiere un salto conceptual para que sea posible la conciencia emancipada.

En resumen, la epistemología crítica emancipadora, parte de la pluridiversidad de intencionalidades liberadoras y emancipatorias. Es una crítica al racionalismo centrado y excluyente, a la vez que aboga por liberar al pensamiento del empirismo, e individualismo

⁴ Ana Esther Ceceña, “De saberes y emancipaciones”, en Ana Esther Ceceña (coord), *Saberes de la emancipación y de la dominación*, p. 1.

⁵ *Ibidem*.

metodológico. Se cuestiona el principio de verdad como certidumbre y propone la democratización y el ecumenismo epistemológico. Abre el dialogo de saberes solidarios para la aprehensión de la totalidad desde un enfoque hermenéutico, contextual interpretativo. Se funda en los sentidos emancipadores de la diversidad y la subjetividad creativa propositiva, múltiple. Busca la sabiduría sentipensante versus el determinismo cognitivo, los saberes como espacio para múltiples racionalidades.

La intelección de esos saberes se logra como parte del aprendizaje de la lucha, es decir partiendo de los propios sujetos en interacción y de las relaciones intersubjetivas. “El énfasis, por tanto, se encuentra ubicado en el nudo crítico de encuentro y resolución de estas relaciones. Es el espacio del conflicto, así sea latente, donde buscamos los elementos explicativos más trascendentes o esenciales porque es el lugar de expresión de lo que en principio es considerado *irrebasable*, es el espacio del “¡Ya basta!”. Es ahí —enfatisa— donde se establecen los umbrales y donde se dislocan las reglas del juego, donde se profana y se trasgrede. Y también es el lugar de la creación, hasta cierto punto lúdica, de nuevas subjetividades y de nuevas relaciones”.⁶

Ana Esther Ceceña desecha la noción tradicional sobre la espontaneidad de las luchas como un elemento de debilidad o insustancialidad por su carácter efímero o escasamente político. Por el contrario, la autora afirma: “yo entiendo la espontaneidad como expresión de una libertad largamente rumiada en la que no se pasa de un sujetador a otro, porque sería un contrasentido, sino a un espacio de afloramiento o despliegue de lo que yo llamaría *subjetividades desatadas*, que permite construir utopías en la práctica”.

En su opinión no se trata de un culto a lo espontáneo como rechazo de la organización, “sino que le agrega novedades y posibilidades; sirve para inventar mecanismos de defensa a partir de ejercicios autogestionarios que fortalecen los sentidos compartidos y hacen de la práctica de lucha un amasijo en que se combinan medios y fines, realidades y horizontes”.

El carácter desinstitucionalizado de las subjetividades colectivas de resistencia no es una debilidad ni les resta fuerza. Al contrario, es justamente uno de los componentes de su capacidad corrosiva radical: la lucha se construye desde otras bases y por tanto elude las estructuras de sujeción enfrentándolas desde otro lugar y con otras reglas.

⁶ *Ibidem*, p.2.

Quizá por la importancia que asumen los procesos que David Harvey llama de acumulación por desposesión y porque la desposesión alcanza ya los niveles de la esencialidad de la vida, las resistencias de este inicio del siglo XXI se erigen desde las memorias profundas que permiten vislumbrar mundos organizados y concebidos desde sensibilidades no capitalistas. Es decir, estas resistencias se consolidan restituyendo la integralidad de un proceso de creación e intersubjetividad sin escisiones entre naturaleza y sociedad o entre lo social y lo político. La profundidad de esta subversión y la búsqueda por restablecer la integralidad como punto de partida exigen una completa refundación de la sociedad. Por ello los contenidos de la emancipación abarcan todos los campos: desde la reinterpretación del mundo hasta el cambio de mentalidades, dando lugar a la creación de una nueva cultura y de una nueva materialidad. Cada vez es más claro que el proceso emancipatorio no requiere solamente abolir la propiedad privada y reapropiarse los procesos de producción de la vida material sino, fundamentalmente, una desenajenación de la sensibilidad y el pensamiento que permita concebir los espacios y los tiempos de la vida sensible y las racionalidades desde otras bases políticas, éticas y epistemológicas.

Se ha escrito mucho sobre el centro comercial como nuevo palacio de cristal que lleva a cabo la absorción del mundo exterior en un interior planificado en su integridad y los valores que se imponen a las sensibilidades cautivas: Homogeneización. Tedio. Seudodiversidad, Mercantilización. Fetichismo.

El sistema de dominio sustituye las identidades autoproducidas por los sectores subalternos por una serie de identificaciones inerciales, forzadas, que los ha tornado vulnerables, discriminados y rebajados en su autoestima. El lenguaje cotidiano y sus imágenes se transforman en subsistemas del sistema capitalista. Los hábitos lingüísticos del sistema-mundo internalizan la lógica del capital, gracias a la beligerancia hegemónica de una teleoligarquía transnacional antidedmocrática. La actual jerga económica, ética, política, profesional, ciudadana nos hace *sentir y hablar capitalismo*.

Hoy estamos en presencia de un tiempo cuantitativo, vacío, homogéneo y abstracto, como efecto de la universalización del capitalismo y la plena subsunción de la vida al capital. Se ha impuesto la lógica de la mercantilización absoluta y del consumo como sinónimo de felicidad humana. Franco Berardi Bifo lo expresa gráficamente: “Cuanto más tiempo dedicamos a la adquisición de medios para poder consumir, tanto menos nos queda

para poder disfrutar el mundo disponible. Cuanto más invirtamos nuestras energías nerviosas en la adquisición de dinero, tanto menos podemos invertir en el goce. Para tener más poder económico (más dinero, más crédito) es necesario prestar más tiempo al trabajo socialmente homologado. Pero esto supone reducir el tiempo de goce, de experimentación, de vida” Los africanos tienen un dicho para la falta de tiempo del hombre occidental hegemónico: “Todos los blancos tienen reloj, pero nunca tienen tiempo”.

No se trata de rechazar nihilistamente el bienestar, sino de impedir la expropiación del tiempo por el capital, la que se ha extendido desde lo laboral a todos los ámbitos de la vida. Acercarnos a un bienestar medido que no esté centrado en el consumo impositivo, que no pase por alto la advertencia que nos hizo el joven Marx: “La propiedad privada nos ha hecho tan estúpidos y unilaterales que un objeto es *nuestro* solamente cuando lo tenemos --cuando existe para nosotros como capital, o cuando es directamente poseído, comido, bebido, usado, habitado, etc., en fin, cuando es *usado* por nosotros”. Y que podamos recontextualizar en nuestro mundo aquella otra advertencia, más reciente, de Pier Paolo Pasolini: “No les tengas miedo a lo sagrado y a los sentimientos, de los cuales el laicismo consumista a privado a los hombres transformándolos en brutos y estúpidos autónomos adoradores de fetiches.”

Los movimientos van aprendiendo que el monstruo de múltiples cabezas tiene que ser múltiplemente decapitado. No basta con cortar una cabeza porque su capacidad de recomposición es muy grande. Es necesario ocuparse de todas ellas y no perder de vista ninguna, por pequeña que sea. Una de ellas, no menor que las otras, es la *megaindustria contemporánea de subjetividad* y sus redes de distribución transnacional, que ha producido modos de sujeción nunca antes vistos y ha hecho de la enajenación mediático cultural la norma de la vida contemporánea en las sociedades capitalistas, generando a la vez ilusiones y tensiones insolubles tanto en el centro como en la periferia del sistema.

Esto permite dar importancia a las luchas locales, territoriales que, a fuerza de repetirse, terminan logrando modificar los términos de la relación, limitando la impunidad de los poderosos y ganando terreno para la autodeterminación colectiva.

Este es uno de los más grandes aprendizajes de estos tiempos. La planetarización fraccionadora del sistema de poder está siendo confrontada por la planetarización comunalizadora de las luchas, oponiendo a la uniformidad la “fiesta de la diversidad”, pero,

sobre todo, revalorando las acciones modestas de cada colectivo particular como parte de un proceso mundial de rebeldías y de construcción del mundo donde caben todos los mundos, del otro mundo que es posible aquí y ahora. Cada pequeña acción, cada pequeño avance, se engrandece al formar parte de esta enorme lucha colectiva mundial.

La discusión, ahora está en otro nivel: cómo construir el tránsito a ese otro mundo sin reproducir los vicios y los sinsentidos del actual. Pero ¿vemos la posibilidad de construir algo distinto? ¿Hasta dónde ha madurado el imaginario social instituyente de lo nuevo?

Tendría que llegar el día del Gran Deslinde, mas no como salto escatológico. Basta que demos esos pasos que se suman a otros pasos, a tantos pasos. Empecemos por rescatar la política, el trabajo, la salud, la educación, el compañerismo, el amor, el sexo de esa perversa mercantilización de la vida y el deseo. Desenajenación y Oxígeno en la videoesfera para invisibilizar, por incompatibilidad con la vida, las boquitas pintadas de la plusvalía, el carnaval de la futilidad que lleva a la enanización de lo humano, la pornografía política que satura los espacios de la Ciudad.

Sigamos, pues, sintonizando nuestras voces, nuestras sensibilidades y subjetividades, nuestras incertidumbres y regímenes de verdades. Reivindiquemos la necesidad y el disfrute de la comunicación, del encuentro, del sentir, pensar y hacer cosas en conjunto. Construyamos las alternativas que nos colocarán ante nuevos modos de convivencia humana, con justicia social y equidad de género, respeto a la dignidad de cada persona y de cada pueblo, a la diversidad étnica, racial, de culturas, cosmologías, opciones sexuales y sentidos de vida que hacen hermosa a la humanidad. La erótica colectiva para cambiar el mundo.

Bibliografía

Beltramino, Fabián, <http://beltraminofabian.blogspot.mx/2008/10/christoph-menke-la-soberana-del-arte.html>, (último acceso: 27 de octubre de 2013).

Ceceña, Ana Esther: “De saberes y emancipaciones” en Ceceña, Ana Esther (coord.), *Saberes de la emancipación y de la dominación*, CLACSO, Buenos Aires, 2009.

De Sousa Santos, Boaventura, *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social. Encuentros en Buenos Aires*, Biblioteca CLACSO, Colección Edición y Distribuidora Cooperativa, Buenos Aires: CLACSO, agosto 2006, <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/edicion/santos/santos.html>, (último acceso: 20 de noviembre de 2013).

LA VERSIÓN BARTREANA DEL LABERINTO COMO UN ESTUDIO SOBRE EL CARÁCTER NACIONAL
MEXICANO

Jesús Janacua Benites¹

Octavio Paz (1914- 1998) ha sido uno de los escritores y poetas más importantes dentro de la literatura mexicana. Premio nobel de literatura, su legado escrito abarca temas que van desde la poesía, la crítica poética, la política, la historia y la sociología.

El laberinto de la soledad², escrito por Paz en 1949 y publicado en 1950 por Cuadernos americanos³ (Hurtado, 2012), ha sido uno de los mayores referentes dentro de la literatura en el México contemporáneo. Escrito, no obstante, en un lenguaje que raya en lo poético y la sentencia, El laberinto ha sido también, duramente criticado.

Una de las críticas⁴ que se han realizado contra El laberinto de la soledad, es la escrita por Roger Bartra en su libro La jaula de la melancolía (Bartra, 2005). Bartra considera que El laberinto de la soledad pertenece a una serie de estudios que versan sobre el carácter nacional mexicano. Esto para Bartra supone una “entelequia”. “Me interesan dichos estudios –dice Bartra– porque su objeto de reflexión (el llamado «carácter nacional» es una construcción imaginaria que ellos mismos⁵ han elaborado, con la ayuda decisiva de la literatura, el arte y la música.” (Bartra, 2005, 14).

¹Licenciado en Psicología por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en México, actualmente cursa los estudios del Programa Institucional de Maestría en Filosofía de la Cultura en la Facultad de Filosofía de la misma universidad. Correo: jjanacua@hotmail.com

²Según Guillermo Hurtado, *El laberinto de la soledad* no fue un libro concebido como tal, sino que fue escrito y revisado constantemente por Octavio Paz de tal manera que la primera edición no corresponde con la edición de las obras completas editadas por el Fondo de Cultura Económica. Para mayor información al respecto revítese *Octavio Paz. El laberinto de la soledad* de Guillermo Hurtado. En Illades, Carlos y Suárez, Rodolfo (coord.) *México como problema. Esbozo de una historia intelectual*. (2012). Para Enrico Mario Santi también es evidente que *El laberinto* fue un libro que no se escribió desde una concepción única, sino que Paz regresó constantemente al texto para modificarlo y *ponerlo al día* (Santi, 2009, 607).

³Revista mexicana de literatura y pensamiento social, cuyo primer número salió el 29 de diciembre de 1941, fue fundada por los poetas León Felipe, Juan Larrea, Bernardo Ortiz de Montellano y Jesús Silva Herzog. (Silva Herzog, 1971).

⁴Una crítica adicional al *Laberinto*, que no trataremos en este trabajo, es la realizada por Guillermo Hurtado (2012) quien considera que *El laberinto* es en realidad un “palimpsesto” cuyas ideas no siempre fueron las mismas dada la constante revisión que Octavio Paz realizaba sobre sus escritos.

⁵Con “ellos” Bartra se refiere a los intelectuales mexicanos que versaron parte de su obra sobre el carácter nacional mexicano. Un ejemplo notable de ello lo encontramos en “El grupo Hiperión”. Fundado por Leopoldo Zea, el grupo Hiperión fue un grupo cuya reflexión giraba en torno a las posibilidades de hacer filosofía mexicana. A este grupo pertenecieron, entre otros, Emilio Uranga, Salvador Reyes Nevares, Ricardo Guerra, Luis Villoro, Joaquín Sánchez McGregor. (Beuchot, 2008).

A partir de esta crítica, surgen las preguntas: ¿cuál es el problema de suponer que los intelectuales, entre ellos Octavio Paz, no hacían con su trabajo más que una entelequia?, ¿en realidad Octavio Paz forma parte de los intelectuales que, según Bartra, tratan de definir el carácter nacional mexicano?

En este sentido, creemos encontrar argumentos que nos dicen que en realidad la postura de Octavio Paz, si bien fue escrita en una época en la que los estudios sobre el carácter nacional mexicano estaban en boga, se diferencia de éstos porque Paz propone una perspectiva culturalista y en este sentido la entelequia, –crítica de Bartra–no existiría en *El laberinto*, puesto que Paz sostiene que toda cultura está sujeta a cambios y transformaciones. No propone pues, una descripción del *alma nacional*.

Lo anterior, me parece, añadirá una alternativa distinta para leer *El laberinto de la soledad* ya no como un estudio y una descripción burda sobre lo mexicano sino como una crítica cultural, esto, con miras a fortalecer la justificación de mi proyecto de investigación titulado “Sociología de la interactividad desde *El laberinto de la soledad* Octavio Paz”.

*Roger Bartra: la crítica a los estudios sobre el carácter nacional.*⁶

Roger Bartra, investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, comienza su ensayo *La jaula de la melancolía*, diciendo que su propósito es “penetrar en el territorio del nacionalismo mexicano y explotar algunas de sus manifestaciones, para avanzar en el estudio de los procesos de legitimación del Estado moderno” (Bartra, 2005, 13). Bartra cree haber encontrado un resquebrajamiento en dichos estudios: “Me interesan dichos estudios porque su objeto de reflexión (el llamado «carácter nacional») es una construcción imaginaria que ellos mismos han elaborado, con la ayuda decisiva de la literatura, el arte y la música.” (Bartra, 2005, 14)

Lo que surge de lo escrito por Bartra es que el mexicano y por lo tanto el llamado carácter nacional mexicano es algo que no existía a priori, sino que fue construido, en este caso, según Bartra por la *cultura política dominante*. En este sentido, para Roger Bartra los estudios sobre el carácter nacional mexicano son estudios que se “muerden la cola”, según la expresión del propio autor, puesto que son estudios que al tiempo que escriben sobre su

⁶Cabe mencionar que ésta crítica también se encuentra en otros autores. Carlos Monsiváis (2000, 67) escribe acerca de la aparición del *Laberinto*: “Casi de inmediato, el ensayo se convierte en un clásico de las indagaciones sobre Lo Mexicano, inaugurada a principios del siglo XX por Julio Guerrero...”. Por su parte, Jaime Vieyra (2006), también incluye al *Laberinto* dentro de los estudios sobre el alma nacional mexicana.

objeto de estudio, lo construyen. Se comprende que Bartra argumenta que estos estudios al tipificar el carácter nacional mexicano mediante lo que llama estereotipos codificados crean al sujeto mediante un drama psicológico que circula “con mayor profusión por medio del cine, la radio, la televisión, la prensa, los discursos y las canciones.” (2005, 15).

A través de los medios de comunicación se recrean, para Bartra, *estereotipos codificados* que al mismo tiempo provocan *el espejismo de una cultura popular de masas*. Aquí, es donde la crítica de Bartra toma fortaleza. Estas imágenes, estos estereotipos codificados o tipificaciones «sobre lo mexicano» no son en ningún caso el reflejo de la conciencia popular. Es decir, Bartra considera que lo que los intelectuales escriben sobre el carácter nacional mexicano no corresponde con la realidad de la conciencia de aquellos a que se tilda bajo el gentilicio de *mexicanos*. Para Bartra parece incluso, inverosímil, suponer una conciencia nacional como una entidad única y homogénea.

En resumen, las críticas que Roger Bartra dirige contra la literatura que versa sobre el carácter nacional mexicano, y por lo tanto contra *El laberinto de la soledad* en tanto que lo incluye dentro de esta literatura, son las siguientes:

Los estudios sobre el carácter nacional mexicano, y por lo tanto *El laberinto de la soledad*, son estudios que se muerden la cola puesto que al mismo tiempo que estudian su objeto de estudio, lo crean.

El objeto de estudio, por lo tanto es inexistente. “La idea de que existe un sujeto único de la historia nacional —«el mexicano»— es una poderosa ilusión cohesionadora; su versión estructuralista o funcionalista, que piensa menos en el mexicano como sujeto y más como una textura específica —«lo mexicano»—, forma parte igualmente de los procesos de legitimación política del Estado moderno.” (Bartra, 2005, 20)

Bartra ve con sospecha que se pueda hablar con homogeneidad de aquello que se tilda bajo el nombre de “mexicano”. “Los ensayos sobre el carácter nacional mexicano son una traducción y una reducción —y con frecuencia una caricatura grotesca— de una infinidad de obras artísticas, literarias, musicales y cinematográficas.” (Bartra, 2005, 19- 20)

En este sentido, a continuación exponemos los argumentos que encontramos escritos por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, y que nos permiten deslindarlo de los estudios sobre el carácter nacional mexicano o, por lo menos, diferenciarlo a través de la perspectiva culturalista que, a lo largo de su trayectoria, sostuvo.

Octavio Paz: la respuesta a una crítica de entelequia.

La mexicanidad parecer ser el concepto que para Roger Bartra representa el problema con respecto al Laberinto y al resto de los estudios sobre el carácter nacional. En este sentido, vemos que una manera de resolver el problema es, en primer lugar, ofrecer una interpretación de lo que para Octavio Paz significaba tal palabra. ¿De quiénes habla Octavio Paz cuando habla de mexicanos? En segundo lugar, ofrecer una interpretación de lo que Octavio Paz hace de esa supuesta mexicanidad, ¿qué hace Octavio Paz con la palabra mexicanidad?, ¿ofrece una descripción homogénea de la mexicanidad y por lo tanto de los mexicanos? De esta manera podemos resolver, me parece, el drama de las críticas vertidas hacia el Laberinto.

Parece claro que cuando Octavio Paz habla de *mexicanidad* se refiere no sólo a los individuos que viven en el territorio político de aquello que se ha dado en llamar México, sino, además, de los individuos que se identifican con aquello llamado México. Una cosa es, podemos decir, *ser mexicano* y otra, vivir en el territorio políticamente demarcado y delimitado con el nombre de México.

Para ser mexicano en el sentido estricto de la palabra, se requiere principalmente un requisito: identificarse con aquel proyecto llamado México, con su cultura y, por supuesto, con el territorio geográfico- político⁷.

Octavio Paz brinda un claro ejemplo de cómo interpreta él, aquello que se denomina bajo el nombre de mexicano: “No toda la población que habita nuestro país es objeto de mis reflexiones, sino un grupo concreto, constituido por esos que, por razones diversas, tienen conciencia de su ser en tanto que mexicanos. Contra lo que se cree, este grupo es bastante reducido. En nuestro territorio conviven no sólo distintas razas y lenguas, sino varios niveles históricos” (Paz, 1993, 49) Parece claro que Octavio Paz asume que no todos los que viven dentro del territorio geográfico- político de México, se sienten mexicanos.

⁷Para Monserrat Guibernau la nacionalidad consiste en tres factores: el factor psicológico (identificación de los individuos con el proyecto de nación), el factor histórico y el factor territorial. (Guibernau, 2007). En cuanto al concepto de identidad, Luis Villoro supone que “Aplicado a entidades colectivas (etnias, nacionalidades), identificar un pueblo sería, en este primer sentido, señalar ciertas notas duraderas que permitan reconocerlo frente a los demás, tales como territorio ocupado, composición demográfica, lengua, instituciones sociales, rasgos culturales.” (Villoro 1998, 63).

Así, Octavio Paz da a entender que cuando habla de *mexicanos* no habla de todos los que viven en el territorio ocupado por México. México, piensa Octavio Paz, es una invención moderna, antes de México: pluralidad de civilizaciones mesoamericanas.

En este sentido, parece quedar claro que Paz no habla de que todos los individuos que viven en el territorio de México sean, o se sientan, mexicanos. Entonces, ¿quiénes son los mexicanos para los que escribe? Paz da una respuesta clara y concreta: “los que tienen conciencia de ser en tanto que mexicanos” (1993, 48), haciendo una interpretación: los que se identifican con el proyecto de nación.

Sin embargo, Paz parece dar a entender que también hay individuos, que no se sienten mexicanos, que no se identifican con el proyecto de nación pero que viven en el territorio geográfico- político de México: “Queramos o no, estos seres son mexicanos [...]” (Paz, 1993, 50), por vivir en el territorio de México.

Paz no cree que haya un solo tipo de mexicano, es más, no cree que se pueda hablar de una tipología o caracterología de lo mexicano. Esto equivaldría a suponer una cultura y los individuos que viven inmersos en ella, como estática. Paz fue siempre simpatizante de la idea de la transformación (hibridación) y cambio de las culturas. Octavio Paz en un discurso que dictó en el Ateneo Español de París el 18 de Julio de 1951 (un año después de la publicación del *Laberinto*) muestra su adhesión al pluralismo filosófico:

Machado nos enseña que el principio de identidad, sobre el cual se ha edificado nuestra cultura, se rompe los dientes frente a la otredad del ser. Acaso en esto radique la insuficiencia de nuestra cultura. Todo imperialismo filosófico o político se funda en esta fatal y empobrecedora soberbia. (Paz, 1993^a, 436)⁸

Ahora bien, queda un problema. ¿Al escribir para estos mexicanos, con conciencia de sí, Paz escribe una descripción de lo que es ser mexicano? No. Si bien *El laberinto* describe unos posibles rasgos de los mexicanos, Octavio Paz no escribe en ningún lugar de su obra que estos rasgos se encuentren o deban encontrarse en todos los mexicanos, lo cual

⁸Para Jacques Lafaye el que Octavio Paz haya citado a Antonio Machado da cuenta de la posición ideológica de Paz: “Citar a Machado para encabezar *El laberinto*... fue para su autor; en 1949 una manera de definirse, ideológica y políticamente, como libre de toda obediencia y de clamar su admiración por un poeta- filósofo español que fue uno -¡quién sabe si el principal!- de sus guías espirituales. (2013, 110).

sería homogeneizar los rasgos culturales y ya vimos que Paz no está de acuerdo con esta postura.

Me parece que lo verdaderamente relevante en la obra de Paz no son los aislados y escuetos rasgos sin sustento etnográfico que él alcanza a percibir de los mexicanos y a retratar en *El laberinto*. Lo que merece la pena rescatar del pensamiento de Paz es la crítica que hace de estos rasgos que, por otro lado, no son homogéneos, ni constantes ni para siempre.

Por su parte, Oliver Kozlarek (2011) también opina que Octavio Paz no ofrece en *El laberinto* algo así como un esencialismo. “Para Paz, –piensa Kozlarek– parece imposible definir “el ser de los mexicanos” (Emilio Uranga) ya que todo ser humano, los mexicanos cambian constantemente y –hay que agregar– lo hacen en, y a través de, la cultura [...] Está claro que Paz –continúa Kozlarek– desconfía de cualquier tipo de esencialismo o determinismo. Los seres humanos no son esto o aquello, y tampoco son determinados por la cultura, la historia o los dioses; más bien se encuentran en un estado permanente de llegar a ser.” (2011, 65)

Así, Kozlarek considera que en *El laberinto*, Octavio Paz escribe una preocupación con respecto a la modernidad. Para Kozlarek (2011, 69), Octavio Paz veía la modernidad como una “conciencia del mundo” en el que por primera vez nos encontramos en la posibilidad de entrar en contacto con los seres humanos de todo el planeta.

Así, la crítica de Octavio Paz con respecto a los esencialismos y a los “rasgos” del mexicano es que éstos nos aíslan, en realidad, del resto del mundo, nos impiden entrar en comunión. Para Paz, estos rasgos son máscaras que nos impiden salir de nuestra soledad. Paz ve así, que el problema de la modernidad nace del encuentro con los otros, extranjeros colonizadores, y plantea el reto:

[...] vivimos el mundo de la soledad cerrada, que si nos defiende nos oprime y que al ocultarnos nos desfigura y mutila. Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y pensar de verdad. Nos aguardan, una desnudez y un desamparo. Allí, en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres. (Paz, 1993, 177)

Queda claro que para Octavio Paz es necesario realizar una crítica de los rasgos, de las definiciones etnocéntricas del mexicano, de las máscaras que nos ocultan del mundo y nos impiden entrar en comunión con nuestros contemporáneos. En este sentido, se entiende que no propone una definición, y por lo tanto una entelequia, en torno a la figura- imagen del mexicano o del carácter nacional mexicano.

Conclusiones

Me parece que los estudios realizados en torno al supuesto “carácter nacional mexicano”, sobre el “alma nacional” o sobre “lo mexicano”, realizados durante el siglo XX dan cuenta de una capacidad humana de reflexión. Octavio Paz inicia su ensayo con una alusión a esta capacidad: “A todos en algún momento, se nos ha revelado nuestra existencia como algo particular, intransferible y precioso. Casi siempre esta revelación se sitúa en la adolescencia. El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos; entre el mundo y nosotros se abre una impalpable transparente muralla: la de nuestra conciencia”. (1993, 47).

Al iniciar su ensayo con esta reflexión, Paz declara que es de esta conciencia de sí y las inevitables respuestas que damos a ella basadas en la pregunta ¿quiénes somos?, de la que resulta el sentimiento de soledad, no solamente propia de los mexicanos, sino de toda sociedad moderna. En las respuestas se pueden encontrar definiciones marcadas de un exacerbado nacionalismo etnocéntrico que caracterizan a las sociedades de un matiz hermético, sellado a los otros, sellado al mundo.

La mayoría de los estudios realizados sobre el tema del alma nacional mexicana tienen, me parece percibir, este matiz. La propuesta de Octavio Paz, propone algo distinto: una reconciliación con el mundo, del que fuimos arrancados apenas nacimos y una reconciliación con los hombres de otros mundos.

Sin embargo, me parece que no se puede y, quizá no se deba, deslindar al Laberinto del resto de los estudios sobre lo mexicano, éste, se nutre de las ideas de aquellos y ofrece una crítica a los esencialismos que enmascaran a las sociedades modernas.

Con todo, me parece que la crítica de Roger Bartra es, al mismo tiempo, también una aportación a los estudios sobre lo mexicano. Incluso, me parece percibir una gran

similitud en las propuestas de Roger Bartra y Octavio Paz: ambos, cada uno a su manera, busca superar las explicaciones de la identidad etnocéntrica.

Bibliografía.

- Bartra, Roger (2005) *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano.* México: Random House Mondadori.
- Beuchot, Mauricio (2008) *Filosofía mexicana del siglo XX.* México: Editorial Torres Asociados.
- Guibernau, Monserrat (2009) *La identidad de las naciones.* España: Ariel.
- Hurtado, Guillermo (2012) *Octavio Paz. El laberinto de la soledad.* En Illades, Carlos y Suárez, Carlos (coords.) (2012) *México como problema. Esbozo de una historia intelectual.* México: Universidad Autónoma Metropolitana/ Siglo Veintiuno Editores.
- Kozlarek, Oliver (2011) *Octavio Paz: en el laberinto de experiencias (post-)coloniales.* En *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura de la Facultad de Filosofía y el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.* Año XII. No. 23. Enero, 2011.
- Lafaye, Jacques (2013) *Octavio Paz en la deriva de la modernidad.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Mario, Santi Enrico (2009) *Diez claves para El laberinto de la soledad.* En Mario Santí, Enrico (selecc.) (2009) *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica.* México: Era Editorial/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- Monsiváis, Carlos (2000) *A donde yo soy tú somos nosotros. Octavio Paz: crónica de vida y obra.* México: Raya en el Agua.
- Paz, Octavio (1993) *El laberinto de la soledad.* En Paz, Octavio (1993) *El peregrino en su patria. Historia y política de México. Obras completas Tomo 8.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1993^a) *Piezas de convicción.* En Paz, Octavio (1993) *Ideas y costumbres I. La letra y el cetro. Obras completas Tomo 9.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, Samuel (1951) *El perfil del hombre y la cultura en México.* México: Austral.
- Silva Herzog, Jesús (1971) *30 años de labor.* En *Cuadernos Americanos.* Año XXX. Vol. CLXXIX. 1971.

Vieyra, Jaime (2006) El problema del ser del mexicano. En *Devenires*. Revista semestral de Filosofía de la Facultad de Filosofía “Samuel Ramos” y el Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro” de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Año VII. No 14. Julio 2006.

Villoro, Luis (1998) *Estado plural, pluralidad de culturas*. México: UNAM/ Paidós.

MISTERIOS DE LA FE Y PELIGROS DEL ALMA.

EL SOTOCORO DE LA CAPILLA DE SAN ILDEFONSO, PUEBLA, 1625-1627

*Jesús Márquez Carrillo*¹

La historia del arte tuvo en el siglo XX un desplazamiento teórico y metodológico, del análisis de las formas, a la investigación de cómo –en una sociedad y un tiempo determinados– los procesos políticos, socioeconómicos y culturales influyen y dotan de sentido a la producción artística². A partir de los estudios de Emile Mâle (1862-1954) sobre la importancia de la iconografía cristiana y su necesaria historicidad para comprender el arte de la Edad Media y el mundo barroco, o de Erwin Panofsky (1892-1968) y su empeño por profundizar en el significado de las obras de arte del Renacimiento, considerando las conexiones entre fenómenos históricos muy complejos, se sucedió una renovación sin precedentes en este campo del saber.³ Hoy, escribe Santiago Sebastián, “cobra cada día más fuerza la idea de que las creaciones artísticas, especialmente las arquitectónicas, son portadoras de un mensaje, en cuanto a que son eminentemente simbólicas”⁴. Por eso, es cada vez más urgente el estudio “culturalista” de la obra de arte, la develación de su complejo significado histórico, político, filosófico, religioso y social.

En cuanto al templo católico, su simbolismo le viene dado por la verdad revelada en las sagradas escrituras, los evangelios apócrifos, la patrística, la tradición, las opiniones de comentaristas destacados por su sabiduría mística y/o teológica, y por algunas supuestas analogías entre lo profano y lo divino, cuya manifestación más conocida son los bestiarios de la época medieval y los horóscopos que establecían distintas correspondencias astrológicas entre los planetas, los seres materiales y espirituales y aun las partes del cuerpo.⁵

¹ Maestría en Estética y Arte, Facultad de Filosofía y Letras. BUAP. Correo: jesusm146@hotmail.com

² Ulrika von Haumeder, “Hacia el fin de la historia del arte”, *Diógenes*, pp. 21-43.

³ Sobre Mâle y Panofsky, Gilles Chazal “Introducción”, *El barroco, arte religioso del siglo XVII*, pp. 10-14.

⁴ Citado por José Antonio Terán Bonilla, “El templo cristiano”, *Mensaje de las imágenes*, p. 92.

⁵ Sobre los doce signos del zodiaco y las partes del cuerpo, Enrique de Rivas, *El simbolismo esotérico en la literatura medieval*, pp. 182-183. Acerca de la astrología mística, el culto angélico y los jesuitas, Ramón Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, pp. 149-193.

Sobre esta base, el presente capítulo describe y analiza los elementos decorativos ubicados en el sotocoro de la capilla de San Ildefonso, Puebla y ensaya una hipótesis de lectura iconográfica, en el ánimo de descubrir su mensaje teológico y religioso.

El documento

En noviembre de 1622, el obispo de Puebla, Alonso de la Mota y Escobar contrató al capitán Francisco de Aguilar para que bajo su dirección se levantara la iglesia de San Ildefonso.⁶ Como los trabajos fuesen lentos, en noviembre de 1624 se realizó otro contrato. En él se especificó que la iglesia de San Ildefonso, a concluirse en noviembre del siguiente año, "ha ser de media naranja... y ha de hacer en la dicha iglesia una cornisa por encima de las pechinas... y en las dichas pechinas se han de echar cuatro escudos de yesería con las armas de su Señoría, y todo ha de ser con sus partimentos y enlucido de yeso".⁷

Respecto al sotocoro se estableció que se había de hacer

[...] con su arco de cantería en lo bajo con correspondencia al que ha de tener arriba y el cerramiento del dicho coro ha de ser de lunetos y lo mismo ha de tener arriba, y en cada punta del luneto un florón de yesería, y en la clave otro para que haga labor y tenga buen parecer. [Además de] que todos los florones que ha de llevar la dicha obra han de ser de hojas con buen follaje.⁸

El proyecto, sin embargo, sufrió modificaciones cuando pasó a manos de la Compañía. La idea de poner en las pechinas las armas del obispo Mota y Escobar, por ejemplo, no se llevó a cabo (en su lugar aparecen dos santos jesuitas y dos mártires) y el acuerdo de poner un florón de yesería en la clave fue sustituido por una enorme cartela con la imagen del arcángel San Miguel. Así, los jesuitas le imprimieron a este templo su propia perspectiva religiosa, su sentido de grandeza y quehacer en este mundo.

⁶ AGNP. Notaría 4 (Diego Corona Vázquez), 1622, f. 2907, citado por Efraín Castro Morales, "Yeserías manieristas" *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia*, p. 227.

⁷ AGNP. Notaría 4 (Alonso Corona Vázquez), 1624, f. 1566. En el contrato de 1662 se había establecido que la cúpula de la iglesia de San Ildefonso sería de media naranja "enriquecida de compartimientos y fajas en correspondencia a la traza que está hecha". AGNP. Notaría 4 (Diego Corona Vázquez), 1622, f. 2907. Ambas citas en Efraín Castro Morales, "Yeserías manieristas" *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia*, p. 227.

⁸ AGNP. Notaría 4 (Alonso Corona Vázquez), 1624, f. 1566, citado por Efraín Castro Morales, "Yeserías manieristas" *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia*, p. 228.

La yeserías del sotocoro tienen, en la clave, una gran cartela manierista con guías de frutas y flores en los bordes laterales y al centro la imagen del arcángel San Miguel, vestido a la romana (armadura entallada, clámide, faldellín entreabierto hasta los muslos y botas romanas) según surgió durante el Renacimiento en la indumentaria de algunos ángeles de Andrea della Robbia, que más tarde los tratadistas del siglo XVI (Conrado Bruno, *De Imaginibus* y Juan Molano, *De Picturis et Imaginibus Sacris*) se encargaron de fijar iconográficamente.⁹ Este arcángel pisa un hermoso demonio en forma de sirena o tritón – que para el caso de la lectura simbólica es lo mismo–, cuya enorme cola enrosca, mientras – recostada sobre una piedra– con los brazos se cubre pudorosa los senos.¹⁰

Esta forma de representar a Satanás en forma de sirena se remonta al siglo VIII y a los primeros años del IX. A finales del siglo XVI y durante la primera mitad de la siguiente centuria, un modelo que impactó en España y América fue el creado por el artista flamenco Martín de Vos (1532-1603) en 1581, gracias a que en 1585 lo grabó Jerónimo de Wierix, y cuya pintura, de 1587, puede verse en la iglesia franciscana, hoy catedral de Cuautitlán, Estado de México: *San Miguel venciendo al demonio* en forma de sirena serpentina y alada.¹¹ El arcángel San Miguel tiene asimismo una monumental palma en la mano izquierda y en la derecha, empuñando en lo alto, una pequeña cruz de la que pende un estandarte. Aquí las "proporciones y rostros de ambos personajes son de gran belleza y unos de los más estéticos trozos escultóricos del siglo XVII", afirma un especialista en arquitectura jesuita novohispana.¹²

En las secciones triangulares de los lunetos hay, en los extremos, florones y follaje triangular de hojas de acanto con tres peras cada uno; en la parte media, cartelas unidas a recortes curvos y guías de frutas y flores que presagian los cuernos de la abundancia profusamente llenos de peras en la portada del templo poblano de la Compañía. Al centro, sobre los muros, se extienden dos grandes cartelas con el escudo, policromado, de Alonso de la Mota y Escobar.

⁹ Sobre los orígenes de la indumentaria de San Miguel Arcángel, Elena Isabel Estrada de Gerlero, "Apuntes acerca de la indumentaria de San Miguel Arcángel", *Homenaje a Federico Sescosse*, pp. 93-101.

¹⁰ Quizá porque los rasgos de la cara parecieran corresponder a un adolescente, para Díaz el agraciado diablo es mitad mancebo, mitad pez. Marco Antonio Díaz, *Arquitectura Jesuita en Nueva España*, p. 54.

¹¹ Sobre la influencia de Martín de Vos en México y esta pintura. Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*. "La bella figura de este arcángel influyó mucho en la posterior evolución y concepto plástico de las representaciones angélicas de la pintura colonial novohispana". Manuel González Galván, "El nuevo retablo de la catedral de Cuautitlán", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 153-154.

La decoración del sotocoro es una muestra del interés que pusieron en la capilla los grupos locales de poder y la orden de los jesuitas durante las primeras décadas del siglo XVII, pero también un excelso ejemplo del manierismo en Puebla. Describir el origen de sus formas y su posible sentido es cuestión de las siguientes líneas.

Una hipótesis de lectura iconográfica

Como René Magritte que, al dibujar una pipa escribió: *Ceci n'est pas une pipe*, los hombres y mujeres de la época colonial sabían que tras los colores, las frutas, los objetos o los animales se escondía otra realidad más anchurosa, sustancial y profunda. Llegar a ella implicaba familiarizarse con los atributos de los santos y los símbolos zoomórficos y vegetales, pero también reconocer los elementos decorativos realizados únicamente para disfrutarlos.

Si desde tempranas fechas los cristianos se encomendaron a los santos, el Concilio de Trento (1545-1563) extendió su culto con el propósito de combatir al protestantismo y afirmar ciertos modelos de comportamiento social y humano, pero también de identidad colectiva.¹³ En el caso de la Nueva España, desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII la devoción a San Miguel Arcángel constituyó un elemento nodal de identidad religiosa, justo después de su intervención –al lado de la virgen María y el apóstol Santiago– en la conquista y antes de que apareciera el culto a santa Rosa de Lima (una bandera del criollismo), se extendiera la veneración a las imágenes locales (una toma identitaria de conciencia a nivel regional) y se impusiera el culto a la virgen de Guadalupe como símbolo político-religioso de la nacionalidad mexicana.¹⁴

En ese lapso, la devoción a san Miguel significó para los criollos y peninsulares, la afirmación del catolicismo militante y triunfante de la iglesia en contra de los cultos prehispánicos y la herejía que infestaba Europa, pero también se convirtió desde su perspectiva en símbolo de unión entre los pueblos indígenas –como patrón de lenguas– y

¹² Marco Antonio Díaz, *Arquitectura Jesuita en Nueva España*, p. 54.

¹³ Mientras san José encarna la humildad y la prudencia, por ejemplo, las santas "Inés, Catalina y Cecilia pregonan la virginidad, pero apelan a la candidez, la ciencia y la castidad matrimonial, respectivamente". Rogelio Ruiz Gomar, "Los santos y su devoción en la Nueva España", en *Universidad de México*. p. 7.

¹⁴ Sobre la intervención sobrenatural de la virgen María, el apóstol Santiago y el arcángel san Miguel en la conquista de México: Luis Weckmann, *La Herencia Medieval de México I*, pp. 199-211; Eduardo Báez Macías, *El arcángel San Miguel*, pp. 27-29. Acerca de la manera cómo la virgen de Guadalupe pasó a ser una

primera imagen de la evangelización, al menos así lo concibieron los franciscanos que se asentaron en Huejotzingo y comenzaron a predicar la Buena Nueva por la meseta central poblana desde 1524.¹⁵ Para los indígenas, en cambio, san Miguel llegó a ser de afinidad con aquel arcángel asimismo guerrero y vencedor que era Huitzilopochtli, pues en muchos casos el dios indígena siguió viviendo tras la figura o máscara del santo cristiano que tomó su sitio.¹⁶ Esto fue posible porque las creencias y manifestaciones religiosas indígenas tenían mucho parecido con algunos símbolos y conceptos cristianos.¹⁷

En cuanto a Puebla, antes de la llegada de los españoles, el lugar donde se asentó fue campo de guerras floridas. En este sitio se "presentaban batallas con tanta inhumanidad y fiereza como los lobos carniceros, que corrían sangre sus campos, lavándose después en el río [y]... haciéndose en el cerro [de Belén] el rescate de los cautivos".¹⁸ Por eso no es de extrañar que –al margen de la infinita devoción franciscana– el arcángel San Miguel fuese nombrado patrono y defensor de la ciudad, tampoco es cosa notoria que aparezca en la capilla de San Ildefonso ocupando un lugar visualmente privilegiado. El problema se complica cuando vemos la composición general de la imagen y tratamos de descubrir el sentido que le imprimieron los jesuitas.

Desde la Edad Media la figura del arcángel san Miguel –como la de san Jorge– fue ataviada con accesorios guerreros, atributos todos ellos de la defensa de la fe. Es sin embargo en el Renacimiento y sobre todo el manierismo que se le viste armado a la romana y se le concibe como un mancebo de rostro hermoso y cuerpo apolíneo. Luego, aunque conserva sus arreos militares, éstos pierden su dureza metálica y la coraza acaba

representación colectiva por excelencia de la sociedad mexicana, Eric Wolf, "The Virgin of Guadalupe" *Reader in comparative Religion*, pp. 149-153.

¹⁵ Eduardo Báez Macías, *El arcángel San Miguel*, pp. 28-29; Elisa Vargaslugo, "Dos pintores novohispanos. Un maestro y su influencia" *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco*, pp. 152-153.

¹⁶ Entre muchos casos de sustitución son de citarse a Tláloc por San Juan Bautista o San Isidro Labrador; a Huehuetéotl por San José y San Simeón y a Xipe Totec, por Cristo martirizado. Solange Alberro, *Del gachupín al criollo*, pp. 32-33; Luis Weckmann, *La Herencia Medieval de México I*, pp. 237-238.

¹⁷ He aquí una lista incompleta de las semejanzas: la cruz, el bautismo y el agua bendita, un cierta forma de comunión eucarística, un diluvio con su respectiva arca, la idea de que Huitzilopochtli, la principal deidad de los mexicas, fue concebido por la virgen Coatlicue del mismo modo que Cristo por la virgen María, el ayuno ceremonial, la admiración por la castidad y las procesiones religiosas y la creencia en un demonio. Luis Weckmann, *La Herencia Medieval de México I*, pp. 234-235.

¹⁸ Miguel de Alcalá y Mendiola, *Descripción en bosquejo de la Imperial Cesárea, Muy Noble y Muy Leal*, p. 36.

convirtiéndose en blando y fresco jubón.¹⁹ Un ejemplo manierista de esta transformación puede verse en la escuela de Fontainebleau. En un grabado atribuido a Jean Mignon, san Miguel aparece con un faldellín y una coraza transparentes combatiendo a satanás.²⁰

El san Miguel de San Ildefonso es un mancebo bien proporcionado en carnes, cuya coraza delgada permite ver el torso casi desnudo, su rostro es apacible y la tensión del cuerpo la reparte en el vientre, los brazos, las piernas, los muslos y pies, a punto que en el brazo derecho se perciben los músculos abultados, en el vientre sobresale el hoyo del ombligo, en las piernas y muslos hay fuerza y en los dedos de los pies, presión sobre el demonio. No es el violento guerrero de Rubens o el implacable ángel exterminador de Durero, la suya es una tarea difícil pero tranquila; de ahí que carezca de espada o lanza, sus atributos más comunes.²¹

En su lugar porta una pequeña cruz de la que pende un estandarte, con cuyos elementos anuncia a Cristo resucitado, o sea, el misterio de la Remuneración, uno de los cuatro principales misterios de la fe católica.²² También lleva una palma que según los evangelios apócrifos le entregó a María para avisarle su dormición y tránsito al cielo, diciéndole: "Yo soy el que tomo las almas... [y] las traslado al lugar de los justos el mismo día en que salen del cuerpo; y por lo que a ti se refiere, si llegas a abandonar el cuerpo, yo mismo en persona vendré por ti".²³ Este atributo lo vincula con la tarea que desde la Edad Media se le asignó, la de conducir las almas ante Dios para recibir las en el paraíso o arrojarlas al infierno.²⁴ Pero la palma es también símbolo de la resurrección.²⁵

Nuestra imagen de san Miguel está lejos de ser la de un guerrero que arrincona y vence con furia al enemigo, semeja más a la de un misionero que lucha internamente contra el mal y anuncia en estas tierras la resurrección de Cristo y la de los muertos, es como la

¹⁹ Elena Isabel Estrada de Gerlero, "Apuntes acerca de la indumentaria de San Miguel Arcángel", *Homenaje a Federico Sescosse*, pp. 99-100; Eduardo Báez Macías, *El arcángel San Miguel*, p. 16; Elisa Vargaslugo, "Dos pintores novohispanos. Un maestro y su influencia" *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco*, pp. 151-152.

²⁰ Eduardo Báez Macías, *El arcángel San Miguel*, lámina X.

²¹ Sobre los arcángeles de Rubens y Durero, Eduardo Báez Macías, *El arcángel San Miguel*, p. 16.

²² Jerónimo Ripalda, *Catecismo de la Doctrina Cristiana*, pp. 117-118.

²³ Juan, arzobispo de Tesalónica, "Dormición de Nuestra Señora, Madre de Dios" *Los Evangelios Apócrifos*, p. 328.

²⁴ Elena Isabel Estrada de Gerlero, "Apuntes acerca de la indumentaria de San Miguel Arcángel", *Homenaje a Federico Sescosse*, pp. 97; Eduardo Báez Macías, *El arcángel San Miguel*, pp. 21-22.

²⁵ Mariano Monterrosa Prado, *Manual de símbolos cristianos*, p. 116.

estampa de san Francisco de Asís que aparece en el *Tesoro espiritual...* (1575), de Maturino Gilberti o en el *Vocabulario...* (1571), de Alonso de Molina.²⁶ Su fuerza está en la predicación de la Buena Nueva y en la promesa de la vida eterna, en su afán por extender la iglesia sin causar mella, porque a diferencia de los protestantes, los jesuitas concebían al hombre como un sujeto que poseía libre albedrío para decidir lo que debía hacer, y en este sentido, era perfectible cuando practicaba conscientemente las enseñanzas de Cristo.²⁷ De ahí que su mística fuese de servicio por amor y no de unión con el Amado, que su actividad religiosa y de conversión se centrara en la persona –porque lo que les interesaba era el proceso mismo de auto convencimiento por ser mejor ante Dios y el mundo terrenal– y que procurara que el hombre pudiese salvarse por sus obras y, más que por ellas, por la intención que tuviese en el momento de realizarlas: un catolicismo *sui generis* que incluso no se acoplaba con el de otras órdenes religiosas y aún ciertos sectores del clero regular y la jerarquía eclesiástica.²⁸ Por encima de todo estaba su interés en transformar al hombre en un verdadero seguidor de Cristo y en convertir a los herejes y gentiles. Esto tal vez explique el hecho que san Miguel porte una cruz de la resurrección y el afán de los jesuitas poblanos por evangelizar a los indígenas de la región.

A mediados del siglo XVII estos miembros de la Sociedad de Jesús se sorprendían de descubrir ritos paganos en los alrededores de la ciudad -supuestamente extinguidos gracias a su predicación- y les consternaba la iniciativa de los indios que habían hecho "un monstruo de religión, en que juntaban con el Dios verdadero la adoración de las más viles criaturas." Y para remediar esos males se propondrían intensificar la labor pastoral, extender la enseñanza del catecismo y fomentar los actos de devoción.²⁹

La imagen de san Miguel, símbolo importante de la evangelización novohispana, sirvió sin duda para elevar estos propósitos, pero asimismo –en tanto orden vinculada con los grupos de poder– pudo generar una suerte de identidad regional que desembocaría en el

²⁶ Jesús Yhmoff Cabrera, "Los capitulares y los grabados en los impresos de Antonio de Espinosa" *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, pp. 70-71.

²⁷ María Elvira Buelna Serrano, "Modernidad y contramodernidad de la Compañía de Jesús", *Constelaciones de Modernidad II*, p. 59.

²⁸ Ángel Lecumberri Cilveti, *Literatura mística española I*, pp. 60-63; María Elvira Buelna Serrano, "Modernidad y contramodernidad de la Compañía de Jesús", *Constelaciones de Modernidad II*, p. 56-57.

²⁹ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *La educación popular de la Compañía de Jesús*, p. 101.

culto a San Miguel del Milagro y le daría profundidad al mito de la fundación de Puebla.³⁰ A lo largo del siglo XVII el hecho de venerar y difundir la imagen del arcángel san Miguel -en su advocación de san Miguel del Milagro- fue para los poblanos un principio importante de identidad social y cultural, paralelo al que tuvieron con santa Rosa de Lima y sobre todo quisieron impulsar con la virgen de Ocotlán en el siglo XVIII.³¹

En un primer momento la propuesta de que san Miguel anuncia en San Ildefonso la resurrección de Cristo y la de los muertos podría parecer una idea aislada, aunque cercana a los principios evangelizadores jesuitas y al margen de los atributos que suele portar este arcángel. Pero si observamos sus alas veremos que una es de golondrina y otra de águila. Ambos animales -entre otras significaciones- representan también la resurrección de Cristo y por ende la de los muertos, porque para san Pablo si no hay resurrección de los muertos, Cristo tampoco resucitó.³² Aún más, debido a que el águila renueva periódicamente su plumaje, es también símbolo del bautismo, cuya agua purifica el alma y lava los pecados. Por este sacramento, el hombre viejo muere, como Cristo, y renace como él, limpio y mundificado.³³ El bautismo, ciertamente, se asocia con la resurrección.

Son significativas, por otra parte, las guirnaldas de frutas y flores recamadas sobre hojas de acanto y uvas que aparecen en los bordes laterales de la gran cartela de la clave. Las hojas de acanto simbolizan el amor, porque se abren y florecen como éste; las uvas, la sangre de Cristo, esa linfa que alimenta al bautizado en la esperanza de la resurrección; y acaso expresen también el misterio de la Eucaristía, porque en el cáliz está la sangre de Cristo y "por concomitancia inmediata está su cuerpo: por unión natural está el alma de

³⁰ Sobre la significación social imaginaria de este mito, Jesús Márquez Carrillo, *Siglos y sueños de Puebla*, pp. 15-20. Además, hay notorias diferencias entre ambos arcángeles, mientras el de San Ildefonso anuncia a Cristo resucitado (la iglesia evangelizadora), el de San Miguel del Milagro apunta hacia la defensa y el triunfo de la fe (la iglesia militante y triunfante).

³¹ Con respecto a las identidades político-religiosas de esta época, Jesús Márquez Carrillo, "Justas de imágenes e identidades políticas", en *Dimensión Antropológica*, pp. 93-120.

³² Y agrega: "si no resucitó Cristo, vacía es nuestra predicación, vacía también nuestra fe. [...] estáis todavía en vuestros pecados. Por tanto, también los que durmieron en Cristo perecieron". 1 Cor 15: 1-18. Citado por Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana*, p. 170; Mariano Monterrosa Prado, *Manual de símbolos cristianos*, pp. 12, 78.

³³ "Fuimos, pues, -dice san Pablo- con Él sepultados por el bautismo en la muerte, a fin de que, al igual que Cristo fue resucitado de entre los muertos por medio de la gloria del Padre, así también nosotros vivamos una vida nueva". Rm 6: 4. Citado por Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana*, p. 170; Mariano Monterrosa Prado, *Manual de símbolos cristianos*, p. 12.

Cristo, y por unión hipostática la divinidad".³⁴ Luego, entre las frutas son de distinguirse manzanas y plátanos. Las manzanas son una representación de Adán y Eva como símbolos de la humanidad, los plátanos pudiesen significar la caridad.³⁵

Más allá del análisis puntual relativo a cada fruta o flor, el conjunto puede ser una imagen del hombre americano y su evangelización mediante el amor a Cristo sacrificado y la promesa de la vida eterna, también un simple reconocimiento de la exuberancia americana y su evangelización en Cristo y, ¿por qué no?, un haz de virtudes necesarias para conseguir el cielo.

En las secciones triangulares de los lunetos, los florones y follaje triangular de hojas de acanto representan el misterio de la Unidad de Dios y la Santísima Trinidad, base misma del credo católico, creencia que permite y hace posible la redención.³⁶ Las peras que acompañan a cada florón significan a Cristo encarnado y su amor por la humanidad, el misterio de la Encarnación.³⁷

Pero como los florones y follaje con peras se repite cuatro veces y el cubo es símbolo de la tierra y de Dios inmutable, el mensaje se inscribe en una enseñanza mucho más profunda, la de la Trinidad no sólo como la piedra fundamental del cristianismo desde el punto de vista teológico, sino también la base existencial práctica y concreta de la vida cristiana, y Cristo como revelación del misterio trinitario, abarcando a la vez lo humano (lo "creado") y lo divino.³⁸

Si revisamos el conjunto, en estos elementos decorativos están contenidos los principales misterios de la religión católica. A saber: los misterios de la Santísima Trinidad, de la Encarnación y de la Redención, en cuanto promesa de la vida eterna; también tres de los doce artículos de fe están presentes: el perdón de los pecados, la resurrección de la carne, y la vida eterna.³⁹ Según san Francisco Javier, los misterios del cristianismo son la base de la fe, "excitan la virtud y fundan la moral, sugiriendo motivos de amor y de

³⁴ Manuel González Galván, "El hombre como alegoría arquitectónica" *La dispersión del manierismo*, p. 103; Mariano Monterrosa Prado, *Manual de símbolos cristianos*, 149; Jerónimo Ripalda, *Catecismo de la Doctrina Cristiana*, p. 119.

³⁵ Mariano Monterrosa Prado, *Manual de símbolos cristianos*, 101, 125.

³⁶ Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana*, p. 173; Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía*, p. 68.

³⁷ Mariano Monterrosa Prado, *Manual de símbolos cristianos*, p. 120.

³⁸ Manuel González Galván, "El hombre como alegoría arquitectónica" *La dispersión del manierismo*, p. 100-101; Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía*, p. 68; Raimon Panikkar, *La Trinidad. Una experiencia humana primordial*, 65-67.

reconocimiento hacia Dios, de caridad para con nuestros hermanos y de vigilancia sobre nosotros mismos”.⁴⁰

Por otro lado, las guías de frutas y flores que existen en la parte media de los lunetos, se relacionan tal vez con una representación del hombre americano, la exuberancia americana o las virtudes humanas necesarias para llegar al cielo, aunque en una de ellas predominan granadas y plátanos. Las granadas -entre otros significados- nos remiten a las ideas del cristiano y a la de la resurrección, y los plátanos, quien sabe si a la caridad o a los justos que entran en el Paraíso.⁴¹

En todo caso, el adorno de los lunetos no se aparta del mensaje que transmite la clave —el misterio de la Remuneración—, lo reafirma y profundiza en los misterios más importantes del cristianismo católico: el misterio de la Unidad de Dios y la Santísima Trinidad y el misterio de la Encarnación. Este decorado, sin embargo, se enmarca dentro de seis triángulos; al número seis se le conoce como Estrella de David o Sello de Salomón y es símbolo de la sabiduría.⁴² ¿No será, entonces, que el conjunto nos transmite las claves de la sabiduría para gozar de la felicidad eterna e inmarcesible?

El escudo policromado de Alonso de la Mota y Escobar, por último, podría interpretarse como un homenaje al patrono y fundador de la capilla. Pero si observamos que el sombrero de obispo sostiene a la cartela que se proyecta hacia un florón donde coinciden los enmarcamientos de la clave y los lunetos, podemos decir que es parte de un todo.

En un principio la Compañía de Jesús no se propuso combatir el protestantismo o reformar la Iglesia, fue hasta los años cincuenta del siglo XVI que se convirtió en uno de los pilares de la contrarreforma, cuando Ignacio de Loyola (1491-1556) reconoció al Papa como la máxima autoridad dentro de la Iglesia y estableció con él un compromiso de obediencia ciega.⁴³ Los soldados de Cristo se convirtieron, así, en soldados de la Iglesia, en defensores de sus principales dogmas —según se vio en el concilio de Trento— y sobre todo en paladines del Papa.

³⁹ Jerónimo Ripalda, *Catecismo de la Doctrina Cristiana*, pp. 111-118; *Catecismo en estampas*, láms. 2-4 bis.

⁴⁰ San Francisco Javier, *Explicación compendiada del símbolo de los apóstoles*, pp. 38-39.

⁴¹ Mariano Monterrosa Prado, *Manual de símbolos cristianos*, pp. 78, 125.

⁴² Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía*, p. 69.

⁴³ María Elvira Buelna Serrano, "Modernidad y contramodernidad de la Compañía de Jesús", *Constelaciones de Modernidad II*, pp. 59-60.

En tanto que los obispos son los sucesores de los apóstoles, encargados de gobernar las diócesis bajo la autoridad del Papa, el escudo de Mota y Escobar no expresa otra cosa sino a la verdadera Iglesia: una, santa, católica y apostólica, cuyo contenido es materia del noveno artículo de fe.⁴⁴ En este sentido, si es válida nuestra lectura de la Estrella de David o Sello de Salomón, la Iglesia es una institución que transmite todas las verdades -la sabiduría- para gozar del cielo, cuya promesa confirma san Miguel arcángel, quien anuncia la resurrección de la carne y la vida perdurable.

No obstante, en la perspectiva de los jesuitas el enemigo que podría privar de la gloria al hombre se encontraba en su interior, en sus placeres y secretos deseos, y sobre todo en el pecado de la lujuria, el tercero en el orden usual del catecismo (mundo, demonio y carne) y sin embargo el de mayor peligrosidad para perder el alma. Relacionado con la mujer desde la caída de Adán, este pecado fue combatido con ahínco por la Sociedad de Jesús, sus miembros en la Nueva España dedicaron sus mejores esfuerzos a dominar en sí mismos los apetitos sexuales y a convencer a los fieles de la maldad del pecado de la lujuria.⁴⁵

En consecuencia no es de extrañar que siguiendo el manierismo flamenco de Martín de Vos, pero también sus propias orientaciones iconográficas, en San Ildefonso los jesuitas representen al demonio como una sirena o un tritón, porque “la lujuria está hecha de humedad”⁴⁶. En el antiguo *Physiologus*, un autor de los tiempos de los capetos expresaba: “Las sirenas significan las mujeres que atraen a los hombres por sus caricias y por sus respuestas a sus palabras; y que ellas los conducen a la pobreza y a la muerte”⁴⁷.

En los *Emblemas morales* (1610) de don Sebastián de Covarrubias Horozco (1539-1613) se lee:

El vicio de la carne es una dama,
del medio cuerpo arriba muy hermosa,
del medio abajo, pez, de dura escama.
Horrenda, abominable y espantosa:
con halagos os llama y con su llama
abrsa y quema esta semidiosa
por tal tenuta entre los carnales,

⁴⁴ *Catecismo en estampas*, lámina 12.

⁴⁵ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *La educación popular de la Compañía de Jesús*, pp. 105-109.

⁴⁶ Según el bestiario de Brunetto Latini (ca1250). *Vid.* Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, p. 186.

⁴⁷ Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo*, 1997, II, p. 750.

princesa de las furias infernales.

Según su autor, en muchos y diversos lugares nos advierte el Espíritu santo que huyamos de la ramera “la cual yo pongo en esta emblema con figura de sirena, que con halagos, blanduras, y suave canto atrae a sí los hombres, y al fin sacándolos de juicio y sentido, los mata”.⁴⁸ De ahí el lema: *Atrumdesinit in piscem*: acaba en (forma de) negro pez. Por eso también desde el arte románico, la sirena fue la antítesis de Cristo Pescador. Mientras Él “eleva a su presa por encima de las aguas para otra existencia feliz, ella, en cambio lo arrastra al fondo de las aguas para un porvenir de desdicha permanente”.⁴⁹

Una consideración final

Las yeserías de la capilla de San Ildefonso son las más antiguas y notables del manierismo en Puebla. Realizadas de 1625 a 1627, su bicromía y elegancia evocan los temas decorativos empleados en la catedral de Córdoba (España) y la capilla de San Buenaventura, en Sevilla. En opinión de Manuel Toussaint, la decoración en este templo es la obra seminal de la que aparentemente se desprenden una rama planiforme del barroco, que produjo el ornato de la iglesia de Santo Domingo (Oaxaca), y otra mucho más volumétrica, que culminó en la capilla del Rosario y la iglesia de Santa María Tonantzintla, ambas en Puebla.⁵⁰

Más allá de su importancia artística en este trabajo nos hemos acercado desde otra perspectiva; la idea, descubrir su mensaje teológico y religioso en el sotocoro. La conclusión a la que arribamos es que el conjunto les enseña y les recuerda a los cristianos los principales misterios de la fe católica y los alerta sobre el principal peligro del alma: la mujer, por la que el hombre puede perder el Paraíso. "Ahora, padres y madres de familia... os suplico que estampéis en vuestra memoria y en la de vuestros hijos estos misterios. Mirad que os va en ello nada menos que la salvación eterna. Por la ignorancia de ellos se condenan muchísimas almas", escribió el padre Ripalda al cerrar su catecismo.⁵¹ Este trabajo es sólo un acercamiento a la riqueza inexplorada cultural de Puebla.

⁴⁸ Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Emblemas morales*, Emb. 94, f. 94.

⁴⁹ Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo*, 1997, II, p. 750.

⁵⁰ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, pp. 107-109.

⁵¹ Jerónimo Ripalda, *Catecismo de la Doctrina Cristiana*, p. 120.

Bibliografía

- Alberro, Solange, *Del gachupín al criollo. O de cómo los españoles dejaron de serlo*, El Colegio de México, México, 1992.
- Alcalá y Mendiola, Miguel de, *Descripción en bosquejo de la Imperial Cesárea, Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Puebla de los Ángeles*. Recopilación e investigación de Ramón Sánchez Flores, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, México, 1992.
- Báez Macías, Eduardo, *El arcángel San Miguel. Su patrocinio, la ermita en el Santo Desierto de Cuajimalpa y el santuario de Tlaxcala*, Universidad Autónoma de México, México, 1979.
- Buelna Serrano, María Elvira, "Modernidad y contramodernidad de la Compañía de Jesús", en *Constelaciones de Modernidad*, vol. II, Universidad Autónoma Metropolitana-Atzacapozalco, México, 1990.
- Carmona Muela, Juan, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Ediciones Istmo, Madrid, 1998.
- Castro Morales, Efraín, "Yeserías manieristas de la primera mitad del siglo XVII en las ciudades de México y Puebla", en Manuel Toussaint. *Su proyección en la historia del arte mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.
- Catecismo en estampas*, dividido en cuatro partes según el orden de los catecismos del Concilio de Trento. 70 grabados en negro, con la explicación de cada cuadro enfrente, Editorial Difusión, Buenos Aires, 1945.
- Charbonneau-Lassay, Louis, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Trad. de Francesc Gutiérrez. Barcelona, Jose J. Olañeta (editor), 2 vols., 1997.
- Covarrubias y Horozco, Sebastián de, *Emblemas morales*, edición de Carmen Bravo Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.
- Díaz, Marco Antonio, *Arquitectura Jesuita en Nueva España*, UNAM, México, 1982.
- Esteban Lorente, Juan Francisco, *Tratado de Iconografía*, Ediciones Istmo, Madrid, 1998.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, "Apuntes acerca de la indumentaria de San Miguel Arcángel", en *Homenaje a Federico Sescosse, un hombre, un destino y un lugar*. Zacatecas, Gobierno del Estado de Zacatecas, México, 1990.

- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *La educación popular de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, Universidad Iberoamericana, México, 1989.
- González Galván, Manuel, “El hombre como alegoría arquitectónica entre el manierismo y el barroco, en *La dispersión del manierismo*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 1980.
- González Galván, Manuel, “El nuevo retablo de la catedral de Cuautitlán, México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 84, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 2004.
- Haumeder, Ulrika von, “Hacia el fin de la historia del arte”, en *Diógenes*, Coordinación de Humanidades-UNAM, núm. 128, México, 1985.
- Juan, arzobispo de Tesalónica. “Dormición de Nuestra Señora, Madre de Dios y siempre virgen María, escrita por...”, en *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001.
- Lecumberri Cilveti Ángel, *Literatura mística española. Antología. Estudio preliminar, edición y notas de...* Taurus Ediciones, Madrid, 1983, 2 vols.
- Malaxecheverría, Ignacio, *Bestiario medieval*, Ediciones Siruela, Madrid, 2000.
- Márquez Carrillo, Jesús, “Justas de imágenes e identidades políticas y religiosas en Puebla, México, 1675-1750”, en *Dimensión Antropológica. Revista cuatrimestral*, vol. 55, año XIX, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2012.
- Márquez Carrillo, Jesús, *Siglos y sueños de Puebla*, Consejo de la Crónica de la Ciudad de Puebla, Ayuntamiento del Municipio de Puebla, México, 1999.
- Maza, Francisco de la, *El pintor Martín de Vos en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971.
- Monterrosa Prado, Mariano, *Manual de símbolos cristianos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1979.
- Mujica Pinilla, Ramón, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición corregida y ampliada, México, 1996.
- Panikkar, Raimon, *La Trinidad. Una experiencia humana primordial*, Ediciones Siruela, Madrid, 1998.
- Ripalda, Jerónimo, *Catecismo de la Doctrina Cristiana*, Herrero Hermanos Sucs, México, 1913.

- Rivas, Enrique de, *El simbolismo esotérico en la literatura medieval española (antología)*. Estudio selección y notas de... Editorial Trillas, México, 1989.
- Ruiz Gomar, Rogelio, "Los santos y su devoción en la Nueva España", en *Universidad de México. Revista de la UNAM*, núm. 514, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- San Francisco Javier, *Explicación compendiada del símbolo de los apóstoles o las verdades de la fe puestas al alcance de los fieles*, Imprenta de J. M. Aguilar Ortiz, México, 1878.
- Terán Bonilla, José Antonio, "El templo cristiano: su simbolismo durante el periodo colonial", en *Mensaje de las imágenes Homenaje al doctor Santiago Sebastián, In memoriam*, Instituto Nacional de Antrología, México, 1998.
- Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
- Vargasluogo, Elisa, "Dos pintores novohispanos. Un maestro y su influencia. Comentarios acerca de los pintores, Valdés Leal, Juan Correa y Cristobal de Villalpando", en *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano del Barroco*, Fundación Cultural Televisa, México, 1993.
- Weckmann, Luis, *La Herencia Medieval de México*, México, El Colegio de México, 1984, 2 vols.
- Wolf, Eric, "The Virgin of Guadalupe: A Mexican National Symbol", en *Reader in comparative Religion an Antropological Approach*, Harper and Row, New York, 1972.
- Yhmoff Cabrera, Jesús, "Los capitulares y los grabados en los impresos de Antonio de Espinosa que custodia la Biblioteca Nacional de México", en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 10, Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM, México, 1973.

EL CAMINO DEL MAL.
REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DEMONIACA EN LA PINTURA Y EL CINE

*José Antonio Pérez Diestre*¹
*Ma. Guadalupe Canet Cruz*²

En todas las culturas y en todas las épocas, el hombre ha manifestado un interés constante por la lucha entre el bien y el mal. Dentro de la tradición judeo-cristiana estos opuestos son representados por Dios y el diablo, quienes participan en esa lucha e intervienen en el mundo terreno, pero no de manera directa, sino a través de los ejércitos celestiales e infernales conformados por ángeles y demonios.

Los ángeles son los mensajeros celestiales, los demonios son entidades malignas cuya misión es tentar a los hombres para alejarlos de Dios. En principio, los demonios fueron parte de la creación divina y poseen la misma naturaleza de los ángeles, pero fueron expulsados del paraíso y arrojados a las tinieblas del infierno por haber pecado de soberbia.

Retomando un esquema que parte de tradiciones milenarias, Pseudo Dionisio –en su obra *La Jerarquía Celeste*– se ocupa de describir la ordenación angélica, así como el rango y función de cada una de ellas. Él, al igual que otros teóricos posteriores, como Robert Fludd, imaginó el cosmos como una gran esfera formada por círculos concéntricos, todos ellos creados por la luz y el entendimiento divino. Los círculos externos corresponden a las distintas jerarquías angélicas, en los círculos intermedios aparecen los planetas, mientras que en los círculos más alejados encontramos los elementos del mundo sensible: fuego, aire, agua y tierra, en ese orden. El hombre está en la tierra, el círculo más lejano, de modo que recibe la iluminación y el conocimiento de Dios a través de los ángeles.³

Siguiendo a Dionisio, los ángeles están agrupados en tres triadas, y cada una de ellas está compuesta por tres jerarquías. La *primera triada* reúne a los *serafines*, *querubines* y *tronos*, los más perfectos, espirituales y cercanos a Dios. Luego tenemos la *triada intermedia*, a la que pertenecen las *dominaciones*, *virtudes* y *potestades*, quienes se encuentran justo en medio de la tensión entre el espíritu y la materia y, por tanto, entre el bien y el mal. Finalmente, aparece la *triada inferior*, compuesta por los principados,

¹ Profesor-Investigador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Pasante de la Licenciatura en Filosofía, Facultad de filosofía y letras BUAP.

³ Confrontar con Alexander Roob, *Alquimia y Mística*, p. 561.

arcángeles y ángeles, los más alejados de la fuente de la perfección y, en consecuencia, los más cercanos al mundo sensible, cuya misión es velar por la humanidad.⁴

Todos los ángeles son anónimos ya que no se conocen sus nombres, excepto en el caso de los siete arcángeles, de ellos, son tres los más conocidos y representados son los que figuran en los textos bíblicos, a saber: Miguel (el guerrero), Gabriel (el mensajero) y Rafael (el sanador). Y es precisamente en las obras representativas del arcángel San Miguel donde aparecerá el monstruoso príncipe de las tinieblas con mucha frecuencia.

Siguiendo a López Meraz, fueron los Padres de la Iglesia los primeros en preocuparse por la figura del diablo desde una perspectiva teológico–racional. Uno de ellos fue Justino Mártir, quien sostuvo que el demonio –tratando de impedir la salvación– quiso tentar a Jesús pero, al no conseguirlo, volcó su atención hacia los cristianos:

Así, usufructuando las debilidades del hombre, la irracionalidad y el apego a las cosas del mundo, el diablo pudo corromper a los hombres como forma de ofensa al Dios creador. A efectos de llevar a cabo su siniestro plan, el diablo ideó estrategias como la de convencer a sus enemigos de que los demonios en realidad son dioses. De allí que, tal como puede verse en los textos bíblicos, comenzó a ser identificado con las prácticas idolátricas.⁵

En relación al demonio y sus huestes, llama la atención que –a diferencia de los ángeles– muchos de ellos son identificables no sólo por su rango sino también por su nombre. El más conocido entre los demonios es Lucifer, cuyo nombre celestial era Samael (que significa “ángel de la luz”), él se volvió contra Dios y lideró una rebelión en los cielos, por lo que fue desterrado. Lucifer –el primer ángel caído– se convirtió en el príncipe de las tinieblas. Igual que Dios en los cielos, Lucifer se vale de otras figuras para hacer su voluntad; esta idea es consistente con el pensamiento de Santo Tomás, quien:

[...] consideró que el demonio es el líder, príncipe, gobernador y señor de todas las criaturas malvadas a las que se incorpora en una misma entidad. De esta manera, y así como Cristo reúne en la Iglesia a sus fieles, quienes conforman con Él un cuerpo místico, Satanás reúne a los suyos en una entidad netamente malvada.⁶

⁴ Confrontar con Pseudo Dionisio, *La jerarquía celeste*.

⁵ Oscar López Meraz, “Demonología en la Nueva España: Fray Jerónimo de Mendieta y el Demonio”, *Revista Complutense de Historia de América*, p. 134.

⁶ López. *Op. Cit.*, p. 136.

El resto de los demonios están organizados en tres triadas alrededor de esa entidad malvada según su rango y cualidades, esta jerarquización es un reflejo de la correspondiente a los ángeles.

La *primera triada del infierno* es también la más poderosa, se compone de serafines, querubines y tronos caídos. Los serafines están liderados por Belcebú (el demonio del orgullo y la codicia, también conocido como Mammon), Leviatán (el demonio de la herejía) y Asmodeo (el demonio de la lujuria). Los querubines están bajo las órdenes de Balberoth (el demonio que incita al asesinato y la blasfemia). Finalmente, los tronos siguen a Astaroth, Verine, Grassil y Sonneillon, que promueven la ociosidad, la impaciencia, la inmundicia y el odio, respectivamente. Esta triada es –tal como en los cielos– la más lejana de los hombres, por lo que ejercen su influencia a través de las triadas inferiores o a través de los sueños.

La *segunda triada del infierno* incluye a las dominaciones, comandadas por Oeillet (demonio de la deslealtad) y Rosier (responsable del amor impuro); las virtudes son regidas por Verrier (el hacedor de rebeliones); y las potestades están encabezadas por Carreau y Carnivean (demonios de la impiedad y la obscenidad). Esta triada tiene una influencia más directa sobre la tierra, incluso pueden asumir forma humana, pero no son ellos sino los demonios de la última triada quienes participan en los enfrentamientos bélicos.

La *última triada del infierno* agrupa a los principados, arcángeles y ángeles. Belias (demonio de la arrogancia) es quien capitanea a los principados. El arcángel Olivier (demonio de la crueldad) es quien guía a los de su clase. Mientras Iuvar es el encargado de dirigir a los ángeles, vasallos del infierno.

Cabe mencionar que las huestes del infierno no fueron esquematizadas por simple simetría, tampoco para develar el misterio que envuelve a los seres de las tinieblas; desde el punto de vista práctico, la jerarquización del cielo y el infierno resulta igualmente útil a la Iglesia: porque así, al mismo tiempo que los creyentes se sienten atraídos y seducidos por la belleza y bondad angelicales, los habitantes del inframundo provocan rechazo y promueven el miedo a pecar. En otras palabras, los ángeles y los demonios, como símbolos de redención y condenación, resultaron ser excelentes auxiliares en los procesos de evangelización.

López Meraz explica que el carácter terrorífico del demonio no se manifiesta desde los orígenes del cristianismo, fue hacia los siglos XVI y XVII cuando se acentuaron los rasgos de maldad del diablo, en este momento su imagen se distancia de la humana, ahora será representado por doquier como “una figura monstruosa, bestial o híbrida”.

Ahora el problema por resolver para aquellos que deseaban infundir un temor al diablo no era que se pudiera encontrarlo, ya que estaba presente en todas partes, [...] sino que el espectador experimentara realmente temor ante la idea de que podía encontrarse con él en cualquier sitio. Muy pronto esta situación se resolvió. La forma de hacerlo era difundir, a través de pinturas, esculturas, sermones, el aspecto espantable del demonio y la forma en que tienta, posee o tortura a los humanos, tanto en este mundo como en el infierno.⁷

Así, la iglesia supo capitalizar la imagen demoniaca tanto como la angélica a través del arte y la liturgia, de ahí que se crearan un sinnúmero de obras edificantes en las que el demonio aparece derrotado, pensadas para transformar a los impíos en creyentes y para afianzar la moral cristiana.

El punto de partida en el camino del mal es la tentación, esa influencia negativa que los demonios ejercen sobre los hombres para incitarlos al pecado, que es la primera parada en este camino que fue recorrido –antes que nadie– por Adán y Eva. Para ello, los demonios se valen unas veces de trucos y engaños, otras veces ofrecen frutos prohibidos. De esa manera intentan seducir incluso a las almas más puras:

Las intervenciones del demonio en la vida de los hombres, que con gran frecuencia se han traducido en imágenes con intención didáctica, por lo general se refieren a la vida de los santos, atacados por el mal y el propio diablo durante toda su existencia. [...] La finalidad era poner en guardia a los hombres de las insidias diabólicas, incluso de las que podían parecer más inocuas, y recordar que el señor del mal está siempre al acecho.⁸

Muestra de ello es la pintura gótica titulada *El diablo tentador con vestiduras femeninas*, de Buonamico di Martino donde podemos observar a una peregrina que busca asilo en el refugio de un monje ermitaño, quien le extiende la mano dispuesto a recibirla

⁷ López. *Op. Cit.*, p. 136.

⁸ Rosa Giorgi, *Ángeles y demonios*, p. 85.

puesto que no sospecha que, detrás de ese rostro amable y sonriente se encuentra un demonio que pretende tentarlo. El monje no lo sabe pero nosotros sí, porque el artista se encargó de darnos una pista, a saber, las garras monstruosas que sobresalen del vestido y que nos dejan saber los peligros que corre este hombre.

Un ejemplo renacentista de este tipo aparece bajo el título *Historia de San Pedro Mártir, San Pedro desenmascara a la falsa virgen*, obra de Vincenzo Foppa, quien retrata al santo en posición retadora, con el símbolo del cuerpo de Cristo en la mano y coronado por una aureola. Aquí, dos demonios ocupan un nicho para ser adorados por un grupo de fieles, frente a quienes se hicieron pasar por la virgen y el niño. En esta escena podemos apreciar cómo ambos revelan su ser verdadero después de haber sido expuestos por San Pedro, podemos observar la expresión de malignidad en sus rostros, además de sus cuernos.

Estas dos obras nos muestran demonios que se disfrazan, que engañan, sin embargo hay otros que buscan tentar a los santos mediante frutos prohibidos, como es el caso de la pintura flamenca *Las tentaciones de San Antonio*, en la que el santo se enfrenta a la tentación de la carne, representada por tres elegantes jóvenes que centran su atención en él mientras una de ellas le ofrece una manzana. En este ejemplo, el diablo está representado por un mono que tira del escapulario del santo, que intenta despojarlo de elemento que representa –a la vez– el yugo de Cristo y su protección.

Ahora bien, los santos no habrían alcanzado ese *status* de no ser porque, para los cristianos, es posible combatir el mal; cada hombre que abraza la fe, tiene dentro de sí la fuerza suficiente para derrotar al demonio y –por supuesto– cuenta con un respaldo angélico. De ahí que, aun habiendo pecado, le queda la posibilidad de purificar su alma mediante la confesión, que representa una disyuntiva en el camino del mal, una vía conduce a la redención, la otra a la condenación.

Esta idea se manifiesta en el díptico novohispano *La buena y la mala confesión*, en el que se observan escenas de cristianos confesándose frente a un sacerdote, acompañados por su ángel guardián y por un demonio, representantes de la luz y la oscuridad. Al pie de las imágenes aparece una inscripción que indica los requisitos para una buena confesión, y son: examen de conciencia, dolor de corazón, confesión de boca, satisfacción de obra y propósito firme de la enmienda. La escena del lado izquierdo se ajusta a la inscripción: el pecador es representado con una túnica blanca (símbolo de purificación); puede observarse

la serenidad de su rostro tras arrepentirse y liberar su alma de los pecados cometidos; gracias al carácter honesto y genuino de su confesión, el ángel abraza al penitente y el Espíritu Santo se manifiesta en la forma de una paloma blanca; entre tanto el demonio exclama: “mal he quedado”. La escena del lado derecho cuenta la historia opuesta: el arrepentimiento del pecador que se confiesa no es genuino, por lo que serpientes y alacranes emanan de su boca; el rostro del ángel deja ver una mezcla de angustia y tristeza, su mirada apunta hacia el pecador; aquí, el demonio se vanagloria diciendo: “éste es mío”; y –en lugar del Espíritu Santo– aparece un brazo empuñando una espada, probablemente perteneciente a un ángel que peleará con el demonio por la salvación de esa alma.

No obstante, los ángeles no siempre ganan la batalla, una vez que el demonio ha logrado avivar lo suficiente las bajas pasiones humanas y un sujeto se inclina por el pecado, será su alma quien sufra consecuencias nada gratas que, tanto la iglesia como el arte, advierten. En la pintura renacentista *Inferno*, se aprecia el destino de aquellos que incurran en actos que —de acuerdo con la moral cristiana— reflejan los peores vicios, actos que se consideran pecados capitales. En la parte superior observamos a los herejes, un monje del lado izquierdo y Mahoma del lado derecho, ambos siendo atormentados por demonios que los castigan por haber sembrado la discordia en el mundo. A la izquierda vemos también a los iracundos y los avaros, los primeros siendo devorados por ratas gigantes o por sí mismos, mientras los segundos son obligados a engullir oro fundido. A la derecha aparecen los lujuriosos castigados con tridentes por demonios con cabeza de jabalí, mientras los glotones son cebados con estiércol y ensartados en pequeñas lanzas puntiagudas. Y al centro del cuadro destaca la enorme figura de Lucifer, príncipe del infierno y principal representante de la soberbia por haberse creído al nivel de Dios; él devora a quienes incurran en su mismo pecado, la mayoría retratados con coronas o tocados propios de la nobleza. Todos ellos inmersos en las llamas del infierno, que es justamente el lugar al que conduce el camino del mal.

A partir de los ejemplos seleccionados, y en muchos más que, por cuestiones de tiempo, hemos omitido, podemos apreciar con claridad que el arte pictórico –medieval, renacentista y novohispano, por mencionar sólo algunos periodos– dibujó un escenario en el que la figura demoniaca juega un papel fundamental como agente moralizante a favor del cristianismo.

Sobra decir que, hoy en día, el cristianismo ya no requiere que sean los sacerdotes quienes —apoyándose, por ejemplo, en obras pictóricas— instruyan a los fieles o conviertan a los infieles; sin embargo, en nuestra opinión, esto no significa que el proceso evangelizador haya cesado. Es cierto que en nuestros días el cristianismo está tan bien afianzado que la mayor parte de la población americana practica alguna modalidad de este culto, pero al revisar algunas películas en las que figura una presencia demoníaca encontramos un interesante común denominador que, además, se relaciona estrechamente con las pinturas edificantes, a saber, la insistencia en que los peligros que representa el demonio sólo pueden librarse a través de la fe.

Veamos un par de ejemplos. Un filme relativamente reciente que destaca los valores cristianos y la fe es *El Exorcismo de Emily Rose* (Scott Derickson, 2005), inspirada — cuenta el director— en un caso similar sucedido en Alemania durante la década de los setenta del pasado siglo. Esta película relata la historia de una joven buena y devota, poseída por seis entidades malignas que la atormentan incansablemente; hacia el final la mismísima madre de Dios aparece ante ella para plantearle una disyuntiva; morir en ese momento e ir al reino de los cielos, o seguir padeciendo ese sufrimiento hasta que acabe con ella con tal que el mundo tuviera constancia de la existencia de Dios a través de la manifestación de su contraparte maligna. Emily decide vivir, elige el sacrificio para contribuir a la salvación de la humanidad. En este caso, como en la mayoría de los filmes que plantean el tema del exorcismo, el demonio nunca aparece, sin embargo está presente.

Otro ejemplo es *Constantine* (Francis Lawrence, 2005), inspirada en una historieta editada por *DC Comics* y llevada a la pantalla con mucho éxito. En esta película, a diferencia de la anterior, Lucifer sí aparece; sus rasgos apenas expresan la maldad que representa y, en algunos instantes de la película, el personaje se muestra un tanto hilarante porque —en esta ocasión— él no es el villano. En esta historia se habla de un pacto entre Lucifer y Dios, en el que ambos se comprometen a ganarse “limpiamente” las almas de los mortales, es decir, a partir de la pura influencia que pueden ejercer ambas partes sobre el hombre y respetando el libre albedrío; sin embargo, Mammon (el capitán de los serafines caídos) que de acuerdo con el guión es hijo de Lucifer y heredero del trono inferno, no está de acuerdo con respetar este pacto y pretende apoderarse del mundo con ayuda del arcángel

Miguel —que es representado aquí de acuerdo con la tradición, como una entidad alada de belleza andrógina—.

El personaje de John Constantine es un suicida que es enviado al infierno por sus pecados, y —por alguna razón que no queda muy clara en la película— es seleccionado para detener a los demonios que no respetan el pacto de equilibrio entre el bien y el mal; regresa a la tierra a combatir el mal para ganarse un lugar en los cielos y, hacia el final de la película lo consigue, pues ofrece a Lucifer su vida y su alma a cambio de la salvación de dos hermanas, para librarlas de una eternidad en el infierno: un lugar que se parece a nuestro mundo, pero con aspecto apocalíptico y envuelto en llamas, lleno de ángeles caídos (demonios de menor rango), representados como criaturas corruptas, monstruosas, deformes y aterradoras.

Tanto Emily Rose —una joven católica virtuosa—, como John Constantine —un pecador que busca la redención— recurren al sacrificio, un valor cristiano, como la única posibilidad de salvación. Es por ello que insistimos en afirmar que el cine es, ocasionalmente, un medio de evangelización.

Cabe señalar, en este punto, dos detalles importantes: en primer lugar, hay muchos otros filmes en cuyo desenlace triunfa el mal, tenemos en caso de *El Anticristo (The Omen)*, sólo por mencionar un ejemplo; en segundo lugar, de ningún modo queremos dar a entender que la intención de los cineastas responsables de los ejemplos mencionados hayan tenido, como tal, la intención de evangelizar a su público. No obstante, lo hacen, porque, si bien el cine es —en cierto sentido— un reflejo de los valores morales de la sociedad que los produce, también es cierto que, al re-producirlos, los va consolidando. Y nosotros les pagamos para ello el precio de un boleto de cine tal como en la iglesia se paga un diezmo, excepto que las películas siempre son más entretenidas que las misas.

El demonio en el cine —aunque no necesariamente aparezca—, es sumamente agresivo, mucho más que en las pinturas; porque en éstas últimas vemos cómo él atormenta a sus víctimas, pero el cine propicia que nos identifiquemos con ellas, haciendo la experiencia más vívida, más personal. De ahí que para muchas personas mirar este cine signifique no poder levantarse al baño tranquilamente por la noche. Para eso fue creado el diablo, con ese fin se representó en tantas obras pictóricas a lo largo de la historia del cristianismo, y tanto en el Medioevo como en la actualidad sigue cumpliendo cabalmente

su función: espantar, atemorizar, repeler y, al mismo tiempo, educar. Pero recordemos que el demonio una vez fue ángel, también sabe atraer, también sabe seducir; para constatar esto último, sólo hace falta ver los millones de dólares que se recaudan en las taquillas cuando él es el protagonista.

Bibliografía

Giorgi, Rosa, *Ángeles y demonios*, Electa, Barcelona, 2004.

López Meraz, Oscar, Demonología en la Nueva España: Fray Jerónimo de Mendieta y el Demonio. *Revista Complutense de Historia de América*, volumen 34, España, 2008.

Pseudo Dionisio, *La jerarquía celeste*. En Martin-Lunas, Teodoro H. (editor), *Obras completas de Pseudo Dionisio Areopagita*, Biblioteca de Autores Cristianos, España, 1995.

Roob, Alexander, *Alquimia y Mística*, Taschen, Italia, 2001.

ARQUITECTURA RELIGIOSA EN LA SIERRA NORTE DE PUEBLA

José Antonio Pérez Diestre¹
Ramón Patiño Espino²
María de Lourdes Fuentes Fuentes³

El Estado de Puebla pertenece a una de las 31 entidades federativas que conforman la República Mexicana. En cuanto a su orografía, el Estado de Puebla está compuesto por la Sierra Norte, la Sierra de Quimixtlán, la Sierra Nevada y la Sierra Negra. Por lo pronto hemos enfocado nuestra atención en la primera de ellas, la Sierra Norte, que comprende 35 de los 217 municipios que constituyen nuestro estado.

Como parte del proyecto de investigación titulado “Los pueblos históricos de la Sierra Norte de Puebla como patrimonio cultural”, nos hemos dado a la tarea de estudiar –entre otros temas– las características principales de la arquitectura religiosa los siglos XVI al XVIII en esta zona.

A modo de introducción, es necesario señalar que el territorio poblano se fue configurando a lo largo de muchos años a partir de la conquista española. A fines del siglo XVIII el territorio de la Nueva España se dividió en 12 intendencias y Puebla fue una de ellas, logrando tal florecimiento que se convirtió en la segunda más importante intendencia novohispana. Fue precisamente en este periodo cuando los más destacados templos y conventos fueron edificados, muchos de ellos se conservan hasta nuestros días. En esta oportunidad –por cuestiones de tiempo– abordaremos únicamente dos obras arquitectónicas religiosas, correspondientes a los lugares más estudiados de la región, a saber, Zacatlán y Chignahuapan.

Zacatlán: el convento y la parroquia de San Pedro y San Pablo

Durante la dominación española, Zacatlán formó parte de la intendencia de Puebla. De traza regular, pero adaptándose a los bordes de una enorme barranca en la Sierra Norte de Puebla, Zacatlán constituyó la segunda residencia franciscana, por lo que la construcción del convento del lugar estuvo a cargo de esta orden entre 1524 y 1568. Hernando de

¹ Maestro, Profesor-investigador titular de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Doctor, Profesor-investigador titular de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

³ Egresada de la Maestría en Estética y Arte BUAP.

Villagómez, el 23º obispo de Tlaxcala, bendijo la iglesia y cementerio del convento de San Francisco, según se lee en la placa que existe en la parte superior de la entrada del mismo convento, y fue el segundo de estilo basilíco en el estado de Puebla, considerándose como joya arquitectónica colonial.

Este edificio está completamente construido de piedra, su techumbre a dos aguas y su viguería de madera complementan la majestuosidad del mismo. Consta de tres naves, una central y dos laterales, la teja roja de su azotea favorece su la integración al paisaje urbano⁴. En su libro *Espacios urbanos del siglo XVI en la región Puebla Tlaxcala*, Gonzalo Yañez Díaz afirma que:

[e]l convento franciscano de San Pedro y San Pablo orienta su costado Norte a la plaza mayor, manteniendo un nivel muy superior sobre ésta, tal y como lo disponen las Ordenanzas. Singular por sus tres naves, el convento ostenta dos torres de construcción muy posteriores al año de su terminación y que fue el de 1586, según Ponce.⁵

Manuel Toussaint define a la basílica de este complejo como «purismo arquitectónico». Del claustro señala que «presenta aún un primitivismo extraordinario; el bajo es de arcos no mayores que la altura de un hombre, el alto recuerda la arquitectura española de madera»⁶.

Otros investigadores, como Amada Martínez, señalan que este conjunto conventual con iglesia basilical presenta claras características manieristas:

Del grupo formado por la transformada Iglesia de Quecholac (1557) y la imponente ruina de Tecali (1560-1579), Zacatlán aparece como el ejemplo intermedio entre las construcciones basilicales. Con el paso de los tratados de arquitectura por el Nuevo Mundo, como el de Serlio y el de Vitruvio, se enriqueció el repertorio del arte novohispano. La basílica, inspirada en esos tratados, se eleva sobre una planta de tres naves. La fachada principal está flanqueada por torres de cuerpo cuadrangular, una reminiscencia medieval; sin embargo, la portada pertenece de lleno al repertorio del estilo manierista y consta de un arco de medio punto que conduce a la nave principal; dos pares de columnas toscanas enmarcan el vano y

⁴ Cfr. María de los Ángeles Pérez Macuil, *115. Inventario de los Archivos Parroquiales San Juan Bautista, Ahuacatlán; San Andrés, Hueytalpan; San José, Olintla; San Pedro, Zacatlán, Puebla*, p. 46.

⁵ Gonzalo Yañez Díaz, *Espacios urbanos del siglo XVI en la región Puebla Tlaxcala*, p. 451.

⁶ Manuel Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, p. 42.

sostienen el entablamento sobre el que descansa un frontón triangular. En eje con el vano principal se abre la ventana coral sobre el liso imafrente⁷, atravesado por un paso de ronda que comunica las dos torres. El interior muestra dos danzas de arcos de medio punto, esbeltos y elegantes, que arrancan de columnas toscanas. La cubierta plana de viguería, que ahora se observa, procede de alguna reconstrucción ya que probablemente la nave principal debió ser más alta y tal vez cubierta por un alfarje, según afirma Toussaint.⁸

En 2008 se inició la restauración del conjunto conventual. Se eliminaron algunos altares y peanas que se agregaron en épocas más recientes al templo y en las paredes se descubrió una decoración más antigua que se había cubierto con pintura. La decoración es rojiza y tiene elementos propios de las culturas prehispánicas como venados, aves y caracoles. También se hallaron algunos cálices, decorados con motivos prehispánicos. En la actualidad, el convento se encuentra en restauración y, por lo tanto, cerrado al público.

Cuando el proceso de secularización llegó a Zacatlán, en 1646, el párroco designado tuvo que construir su propio templo debido a que los franciscanos rehusaron a abandonar el convento. El templo está "...ubicado al poniente de la plaza de la Constitución entre el Palacio Municipal y el ex Convento, con los que forma el núcleo monumental de la Ciudad⁹". Se fundó hacia el siglo XVII y logró consolidarse el siglo posterior. "[Su] portada trabajada en piedras de cantera resguarda las imágenes de los Santos Patronos; en su cuarto, con su Portal del Congreso, albergó el Teatro Parroquial en el que se presentaban obras de orden religioso.¹⁰

En el inventario del Archivo Parroquial de San Pedro Zacatlán, María de los Ángeles Pérez Macuil señala que:

La parroquia de San Pedro se construyó a finales del siglo XVII y se terminó a principios del siglo XVIII con estilo barroco sobrio indígena o tequitqui. Tiene en su fachada la

⁷ Fachada principal que se levanta a los pies de un templo, opuesta a la cabecera.

⁸ Amanda Martínez R., *Arquitectura monástica franciscana del siglo XVI*. En Salvat, J. y Rosas J.L. (Ed.), *Historia del Arte Mexicano: Arte Colonial*, p. 654.

⁹ Francisco Bravo Juárez. *Sierra Norte, junto al zacate*. En Rafael Barquero Díaz Barriga (Director Editorial). *Puebla de barro y de piedra... la vida a través de los pueblos*, pp. 39-40.

¹⁰ *Ídem*.

característica de retablo, incluyendo las estatuas de San Pedro y San Pablo, patronos del municipio, con adornos de argamasa de hechura popular-¹¹

Tequitqui es un término propuesto por José Moreno Villa, en su libro *Lo mexicano en las artes* publicado en 1949, para referirse al arte que desarrollaron los indígenas por influencia española. En los ambientes indios y mestizos encontramos en las formas arquitectónicas una curiosa mezcla de elementos aztecas con otros de origen cristiano europeo; muestras de ello conforman el estilo tequitqui (que significa «subsidiario»). El artista indio talla según su propia manera de ver los temas.¹²

En la fachada del templo encontramos elementos arquitectónicos como columnas, dos a cada lado, y puntas de diamante en el paso de ronda y en el arco de medio punto. También están esculpidas unas figuras que simulan ser ángeles o unos infantes, que poseen rasgos e indumentaria claramente indígenas, y que simulan sostener con una de sus manos las columnas de la fachada. El espacio arquitectónico tiene forma de cruz latina, la nave principal está formada por dos entre ejes cubiertos por una bóveda de aristas sobre arcos de medio punto y apoyados en pilastras. En su interior se pueden observar varias columnas corintias estriadas, helicoidales, típicas de la arquitectura barroca. La decoración de casi toda la construcción con motivos en oro contrasta con el color oscuro de la piedra.

Chignahuapan: La Parroquia de Santiago Apóstol

A finales del siglo XVIII, la composición racial de esta región se altera con la presencia de criollos y mestizos. En 1747, Chignahuapan se convirtió en cabeza de Doctrina, «a la que estarán sujetos: San Juan Aquixtla, San Cristóbal Techala, San Miguel, Santa Catarina Omitlán, Santiago Tlalicticpa y San Baltazar».¹³

En 1756, Zacatlán se divide en dos «cuando quinientas familias de diferentes sujetos formaron nuevo pueblo con Chignahuapan como cabeza, y así se preanuncian los conflictos que años después se desencadenarían¹⁴». El 11 de julio de 1752 se expide un Real Acuerdo para que los naturales de Santiago Chignahuapan apliquen durante diez años la cuarta parte

¹¹ María de los Ángeles Pérez Macuil, *115. Inventario de los Archivos Parroquiales San Juan Bautista, Ahuacatlán; San Andrés, Hueytalpan; San José, Olintla; San Pedro, Zacatlán, Puebla*, p. 46.

¹² Cfr. Leopoldo Castedo, *Arte y cultura en Iberoamerica*, p. 28.

¹³ Ramón Kuri Camacho, *Chignahuapan. Tiempo fundacional, tiempo recobrado*, pp. 111-112.

¹⁴ *Ídem*, p. 112.

de sus tributos reales en la construcción de su iglesia parroquial. El pueblo manifestó una gran disposición para la construcción de su templo, apoyado por diferentes autoridades. El tributo, «se pondría en el poder de la persona que el Ilustrísimo señor Arzobispo de Puebla nombrase y, con ello, promover el celo de los vecinos, conducente a que la obra se terminase a la mayor brevedad posible¹⁵». Sin embargo, durante la construcción se enfrentaron a un grave problema, la suma que recaudaron por la cuarta parte de sus tributos reales aplicada durante diez años no era ni la mitad de lo que realmente hacía falta.

En consecuencia, el templo se construyó tan lentamente que se necesitó más de una década para su edificación, hecho que elevó los costos. Para concluir la obra, «el virrey de la Nueva España, marqués de Cruillas, [...] pide al Tribunal de la Inquisición contribuya con limosnas para la fábrica de la Parroquia de Chignahuapan»¹⁶. Al parecer la construcción de la parroquia concluye entre 1768 y 1772.

Este edificio cuenta con una bella bóveda de cañón y planta de cruz latina «con los brazos horizontales muy cortos, forma usual de las parroquias que se construían en la época novohispana en el centronorte del país»¹⁷. Los elementos que se despliegan en la fachada responden al trabajo de manos indígenas anónimas. Aparecen columnas estípites¹⁸ con colores llamativos y trazos rústicos. Ramón Kuri describe que la ornamentación de figuras en las columnas laterales de la puerta de entrada representa la presencia de elementos prehispánicos conviviendo con la simbología católica:

Este modo de unir lo indígena con lo español, de unir lo nuevo a lo antiguo, de representar estéticamente la forma cristiana de la revelación, como el conjunto de los signos histórico-culturales de los indígenas con sus flores, frutos, cosechas y riqueza de la tierra (como modos de manifestación del Dios que actúa), es justamente lo barroco. Es una tónica de inventar y revitalizar, renovando, sintetizando, que genera una manera de decir el mundo, una cierta forma de expresarse, un cierto modo de decir la acción del hombre sobre el mundo, un modo de comportamiento, organizando, restituyendo, cambiando. Lo barroco es, en el fondo, la recuperación de la vieja tesis de San Justino de que la verdad cristiana es una razón seminal esparcida en toda la tierra, que permite apropiarse lo mejor que hay en el

¹⁵ *Ídem*, pp. 112-113.

¹⁶ *Ídem*, p. 116.

¹⁷ *Ídem*, p. 118.

¹⁸ Elementos decorativos en forma de pirámides truncadas e invertidas.

hombre: todo lo que de verdad se ha dicho en el mundo, nos pertenece, a nosotros cristianos.¹⁹

La estructura barroca del exterior se contrapone con el interior del templo, decorado al modo neoclásico. Kuri describe el interior del templo de la siguiente manera:

A la entrada de la nave central, sobre el techo, se halla el coro iluminado por la ventana que preside la fachada principal; la bóveda de cañón con arcos de medio punto, la cúpula y las pechinas se encuentran sin ornamentación. Sólo en los extremos de los brazos horizontales encontramos dos altares de estilo barroco estípite, con nichos ocupados por imágenes dedicadas a la orden de los jesuitas. A los lados de la nave central, existen varios nichos de estilo neoclásico con vitrina ojival e imágenes de santos. En el altar mayor, de claro estilo neoclásico, encontramos en la parte superior, la Trinidad. El tabernáculo central con columnas corintias rodeadas de guirnaldas de flores, lo ocupa una virgen (la Purísima) y ángeles que detienen el manto que es el cielo estrellado, nubes y luna sobre el que se encuentra.²⁰

A través de los ejemplos expuestos, hemos podido ver que los paradigmas arquitectónicos europeos fueron asimilados por la población indígena, pero añadieron elementos propios de su cultura, uniendo así dos perspectivas ajenas que pudieron integrarse en un solo discurso. La arquitectura religiosa colonial representa una experiencia de sobrevivencia cultural por parte de los indígenas, quienes en la búsqueda de su identidad, ejercieron una suerte de “contraconquista” a través de una redefinición de la cultura dominante, enriqueciéndola y transformándola, haciendo germinar fragmentos de un ideal de nación.

México hoy en día, sigue arrastrando algunos conflictos y contradicciones de su pasado histórico –como el desdén por los productos culturales indígenas que sigue vigente hoy y que inició con la conquista– pero, en el proceso de revisión de las culturas que le dieron origen a esta nación, se sientan las bases para la búsqueda de la identidad mexicana actual y, por tanto, para la creación de un proyecto –sólido e incluyente– de nación. En este sentido, el estudio del arte novohispano en general y del creado por manos indígenas en

¹⁹ Ramón Kuri Camacho, *Chignahuapan. Tiempo fundacional, tiempo recobrado*, p. 118.

²⁰ *Ídem*, p. 122.

particular, se convierten en una herramienta indispensable. Principalmente el arte religioso, pues éste fue el terreno más propicio para expresarse con cierta libertad, además, porque la religiosidad se consolidó como un punto coyuntural para todos los miembros de la sociedad novohispana, incluyendo a la población indígena de la Sierra Norte de Puebla.

Bibliografía

- Bravo Juárez, Francisco J. (2004). Sierra Norte, junto al zacate. En Rafael Barquero Díaz Barriga (Director Editorial). *Puebla de barro y de piedra... la vida a través de los pueblos*. Puebla, México: IPA - AHA, Instituto del Patrimonio Artístico, Antropológico, Histórico y Arquitectónico del Estado de Puebla.
- Cabrera Oropeza, Jenaro (1999). *Zacatlán. El imperio de Pomona*. Zacatlán, Puebla: H. Ayuntamiento del Municipio de Zacatlán.
- Castedo, Leopoldo (1988). *Arte y cultura en Iberoamerica*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Kuri Camacho, Ramón (2012). *Chignahuapan. Tiempo fundacional, tiempo recobrado*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, BUAP.
- Martínez R. Amada (1986). Arquitectura monástica franciscana del siglo XVI. En Salvat, J. y Rosas J.L. (Ed.), *Historia del Arte Mexicano: Arte Colonial* (tomo 5, pp. 644-649). México: Salvat.
- Pérez Macuil, María de los Ángeles (2007). *115. Inventario de los Archivos Parroquiales San Juan Bautista, Ahuacatlán; San Andrés, Hueytlalpan; San José, Olintla; San Pedro, Zacatlán, Puebla*. Puebla, México: Adabi de México.
- Toussaint, Manuel (1990). *Arte Colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Yañez Díaz, Gonzalo (1991). *Espacios urbanos del siglo XVI en la región Puebla Tlaxcala*. Puebla, México: Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.

EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO Y LAS REDES DEL BIPODER

José Axel García Ancira Astudillo¹

Agua para la sed.
Pan para el hambre.
Fuego para el frío.
Luz para el nuevo
cine latinoamericano.

Fernando Birri

De Jorge Silva y Martha Rodríguez en Colombia a Jorge Sanjinés en Bolivia, de Glauber en Brasil a “Pino” Solanas en Argentina, de Patricio Guzmán en Chile a Paul Leduc en México, contamos con una generación de hombres y mujeres cineastas cuya pretensión fue romper con los cánones del viejo cine para construir uno nuevo que contribuyera a desenmascarar el yugo colonial, la domesticación de la mirada y la falsedad de la reducción del cine a medio de entretenimiento, la posibilidad de imaginarnos en la proyección de nuestras propias imágenes. ¿Qué importancia tiene este proyecto en nuestros días? En esta breve exposición de ideas, pretendemos dar algunas pistas para entender cómo los principios ideológicos del Nuevo Cine Latinoamericano tienen la base de su carácter revolucionario en su potencial de distanciarse de los biopoderes operantes sobre los espectadores.

En la segunda década del siglo XXI, el posmodernismo da muestras de su fracaso como ideología del capitalismo tardío, y lo que era una guerra silenciosa que se libraba en el terreno de los medios de comunicación, y en particular del cine, se ha vuelto una guerra explícita de los interactivos espectadores contra los productores anclados al sistema. Una muestra clara es el movimiento estudiantil #yosoy132 que espontáneamente arremetió contra el pulpo mediático Televisa, quien en México controla la mitad del espectro de canales abiertos. Televisa en México, el consorcio Clarín en Argentina, y O’ Globo,

¹ Posgrado de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México.
Correo: axelancira@hotmail.com

vinculado con la dictadura en Brasil, son solo algunos ejemplos de cómo los medios se constituyen como poderes en el control de las poblaciones junto a los sistemas de explotación que operan en el capitalismo dependiente latinoamericano. Junto a los medios masivos en América Latina, el poder de la televisión y el cine estadounidense, permanentemente bombardean a los espectadores y conforman una red de poder que se expresa en su carácter de clase. ¿Podemos considerar a este poder un biopoder?

Desde que Michel Foucault hablara en su *Historia de la Sexualidad*² sobre biopoder, el concepto ha cobrado una relevancia creciente en estudios de tipo históricos, sociológicos y bioéticos, pues se vuelve ineludible el análisis de cómo la producción y reproducción de vida humana son cada vez más reconocibles como estratégicos para la misma reproducción del sistema capitalista-mundo. En pocas palabras, el capitalismo, y en particular, el capitalismo neoliberal, estipula su potencial de manutención y crecimiento no sólo apoderándose de la renta futura y depredando los recursos naturales, sino que también modelando sobre el cuerpo humano las marcas de la sujeción. Foucault expresa que el cambio entre la sociedad premoderna y el mundo actual consiste en que antaño la vida y la muerte no estaban modeladas, y en nuestra Era, en tanto los dominios de la ciencia y la tecnología avanzaron sobre los campos biológicos, es inherente a ello que existan biopoderes que los acompañen. No obstante, el biopoder no solo existe en los lineamientos con que operan los institutos de salubridad de los Estados modernos; en un nivel superior, el biopoder se constituye como espectro de las relaciones de poder en que los trabajadores inscriben auténticamente al cuerpo como instrumento de su fuerza de trabajo, y al tiempo de vida, no como una variable arbitraria, sino como cálculo de la estadística con que el modelo económico se sostiene:

El valor diario de la fuerza de trabajo tiene como referente una determinada noción de años de vida útil del trabajador y de años de vida sin más. Es este valor total el que define entonces el valor diario: qué bienes, en términos de alimentos, vestuario, vivienda, salud, educación, descanso y otros, deben considerarse a efectos de que un trabajador pueda vender su fuerza de trabajo y vivir a su vez en condiciones *normales* una determinada cantidad de años y producir también los brazos que lo remplazarán [...] En el acto mismo de la compra-venta de la fuerza de trabajo, que hemos visto que implica la apropiación de la

² Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad. La voluntad de saber*.

corporeidad viva del trabajador, se gesta un mecanismo donde junto a la apropiación de trabajo excedente se imbrica otra violencia con implicaciones sobre las condiciones de la existencia de los trabajadores.³

Si para Jaime Osorio el análisis del biopoder no puede hacerse sin el tácito reconocimiento de las condiciones con que el capital opera como modelo con intereses de clase, podríamos extender esta lógica a considerar que el ejercicio del biopoder no contiene solo los mecanismos invisibles por medio de los cuales los cuerpos de las y los trabajadores se someten a la potencialidad de vida y muerte que el capitalismo les confiere; existe también un ejercicio biopolítico para que los cuerpos vivientes articulen la experiencia de los sentidos y desde ahí modelen la expresión de su particular *estesis*. Es decir, un biopoder no sólo se ejerce cuando un Estado permite que una fábrica contaminante se establezca cerca de una comunidad o cuando se consulta a los sectores religiosos para la elaboración de las leyes de derechos reproductivos; sino que buscamos reconocer cómo el cuerpo entero se inscribe en lógicas de biopoder, de manera diferenciada y relativas a las formas específicas con que el capitalismo establece sus particulares lógicas de dominio.

Podemos considerar que existe un biopoder de la mirada, si como apuntábamos más arriba, lo visible se modela según formas que remiten a un control en que la estesis está condicionada para que la sociedad de clases se reproduzca. El primer requisito es considerar a la mirada no como algo externo a la corporalidad, es decir, como la herramienta empírica por excelencia que comprueba lo que existe en el espacio más allá de nuestro cuerpo; tampoco podemos pensar que la mirada sólo se impresiona estéticamente ante la presencia de una “obra”; una pintura, una foto o un plano cinematográfico. La mirada está inscrita en las redes del biopoder en tanto se reconozca la posibilidad retórica que lo mirado ofrece en el mundo cotidiano y en los dispositivos de reproducción de imágenes, tal como Katia Mandoki establece al explicar que nuestro mundo está lleno de tropos visuales⁴ o como reconoce también el geógrafo marxista David Harvey, para quien la posmodernidad y el capitalismo confluyen justamente por la capacidad de presentarse en el reino de las imágenes:

³ Jaime Osorio, *Estado, biopoder y exclusión. Análisis desde la lógica del capital*. pp. 98-99.

⁴ Katia Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales. La prosaica II*.

[...] las políticas de la masa cultural son importantes, ya que su tarea consiste en definir el orden simbólico a través de la producción de imágenes para todo el mundo. Cuanto más se vuelva hacia sí misma, o más se alíe con este o aquel sector de la clase dominante en la sociedad, más tenderá a desplazarse el sentido predominante del orden simbólico y moral. La construcción de una imagen en la política por parte de las agencia de relaciones públicas coincidió con la política de la imagen en un sentido fundamental.⁵

Pensamos, por lo anterior, que el sentido que el cine adquiere en nuestras vidas se despliega en el cuerpo humano, en tanto que, sensiblemente, lo audiovisual se inscribe en el entramado de significaciones que condicionan el sentido de la mirada para que desde la sensación de lo visto, se reafirme el dominio que el reino de las mercancías otorga a la estesis de la mirada.

Criticamos las estéticas que hacen de la belleza una mercancía ocultando procesos de producción (económica, política, religiosas) que afectan al trabajador. El marketing es la mercantilización de la belleza, vende hasta con la imagen de un niño hambriento. Nos inclinamos por una estética que muestre la belleza no-mercancía y como tal, una belleza crítica, pues muestra lo que se desea ocultar.⁶

Si bien desde los años sesenta y setenta se denunciaba el uso ideológico de las imágenes en la conformación de las ideologías dominantes, Asselborn, Cruzy Pacheco piensan que es nuestro presente en donde se ha llegado a la culminación de un proyecto que tiene a la imagen como centro de la estrategia de control social, lo que nosotros hemos categorizado aquí en su nivel de biopoder.

Nuestra civilización de imágenes contribuye a una fetichización de la experiencia, otorgando un carácter de virtualidad a la propia vida. Esto es, una es la vida y otra es la experiencia sensible ya que la estetización de la vida por medio de la modulación semiótica de la imagen, se basa en el desconocimiento del proceso por el cual la imagen deja de ser calca y se convierte en la misma realidad. La hiperexplotación de la imagen es, al mismo tiempo, la virtualización de la experiencia de vida, la negación de la experiencia vital por su correlato en tanto narrativa experiencial.

⁵David Harvey, *La condición de la posmodernidad*, p. 380.

⁶Carlos Asselborn, Gustavo Cruz, y Oscar Pacheco. *Liberación Estética y Política*.

A partir del reconocimiento del carácter histórico de la sensibilidad, es que podemos avistar la necesidad de la creación estética, siempre desde la pregunta de cómo el acto estético contribuye a nuevas formas de relación corporal-sensible que rompan las cadenas del dominio que como sistema se introyectan en él.

Hablamos, por lo anterior, de la necesidad de una dimensión utópica que posea la obra en su potencialidad de romper con la razón de dominio y en búsqueda de una sensibilidad liberadora. Se necesita, por lo tanto, de un paradigma utópico que posicione la praxis creadora como un potenciador para una resignificación de las experiencias sensibles. Por su puesto, esta demarcación teórica nos ubica fuera de la lógica del fin de la historia, en el reino de lo no-creado-todavía.

Si bien el Nuevo Cine Latinoamericano es difícilmente homogéneo en todas sus etapas históricas, podemos advertir la existencia de un proyecto con importantes coincidencias, que tiene como principio la potencialidad creadora de la imagen. No buscamos lo que es propio del Nuevo Cine Latinoamericano en aquello que representa, sino en la posibilidad de que lo representado establezca nuevas sensibilidades que operen como resistencias a los bipoderes, o incluso como poderes contrafactuales que se articulen como vanguardia, es decir la punta de flecha de los horizontes utópicos.

Los realizadores del Nuevo Cine Latinoamericano son ejecutores de vanguardias contra el biopoder del sistema capitalista mundo. Sin embargo, esto no fue expresado de la misma manera por todos los cineastas que iniciaron este movimiento.

Tomás Gutiérrez Alea teorizó sobre la forma de relacionar al espectador con la trama de la pantalla y buscó la manera de que las características del protagonista de sus filmes se distanciaran al mismo tiempo que sedujeran al espectador. De esta manera se crea una verdadera dialéctica, capaz de ubicar el proceso de reflexión sobre lo visto en el momento mismo de la proyección y aún más allá del instante en que el filme es visto. Alea se preocupó por cómo la mirada se configura en el capitalismo de acuerdo con un goce que ve su principio y su fin en la estructura de la obra, y que diferencia entre lo que existe en realidad y lo que es susceptible de convertirse en el encuadre de un filme. Por ello, cuando Tomás Gutiérrez mezcla imágenes de índole documental con las recreaciones ficcionales está mucho más allá de la simple mezcla y lo que expresa es la intención del director de que lo visto sea juzgado por su posibilidad de realidad, y que la realidad sea juzgada por su

posibilidad de historias particulares, como la de Sergio en *Memorias del Subdesarrollo*. Tomás Gutiérrez Alea combate una forma específica de la expresión del biopoder de la mirada, la que remite a que los existentes dentro de la estructura narrativa de una obra sólo deben ser leídos como potencialidad de identificación con el *pathos*, es decir, separando el mundo de la obra del mundo de la experiencia sensible del espectador en su entorno.⁷

Si para Tomás Gutiérrez Alea el objetivo de su creación, reduciéndolo a lo relativo al ejercicio del biopoder, es la posibilidad de observar sin las mediaciones que hacen del espectador cautivo un mero receptáculo de emociones emanadas del filme; para el boliviano Jorge Sanjinés, el principal problema se encuentra en la forma de representación que hace presa de los espectadores, y por medio de la cual se *escriben* en la retina las historias propias del *establishment*. Sanjinés considera que la imagen del Nuevo Cine Latinoamericano, y en particular, su obra, —entendiendo suya como la obra colectiva que aparece bajo la firma del grupo Ukamau— no puede usar las mismas estrategias de comunicación que las que caracterizan al cine burgués, así que como primera condición para filmar pone en duda el lenguaje cinematográfico y a sus leyes. Sanjinés nos advierte que el cine no puede existir más que como lucha contra el ejercicio de poder con que la vista es domesticada para aceptar como válidos los ritmos de la publicidad y como interpretación unívoca la que los filmes coloniales instauran para ciertos existentes en el filme. Sanjinés advierte:

Veamos, si en un spot de un minuto, emplean violentos acercamientos y alejamientos sobre un producto a publicitar en sincronismo oportuno con una música [...] logra probablemente su objetivo porque esta operación está calculada para repetirse infinidad de veces sobre el espectador indefenso, que no puede cortar el aparato de televisor cada vez que aparece una propaganda [...] Pero querer aplicar los principios formales expuestos para otra temática es absurdo. Las formas y técnicas publicitarias se basan en atenta observación de las resistencias del espectador y hasta de su orfandad frente a la agresión de la imagen.⁸

Sanjinés ha dedicado su obra aun cine pensando desde el narratorio de sus obras, pues una producción fílmica como la suya, interesada en las historias de los pueblos

⁷ Cfr. Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*.

⁸ Jorge Sanjinés “Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario”, en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, p. 118.

originarios en Bolivia, solo podía ser entendida como completa si se buscan herramientas comunicativas que provengan de la misma poética, tradición y anhelos que los pueblos aspiran por sí mismos. Así, la trayectoria del cine de Sanjinés ha sido la de la búsqueda por las formas particulares para combatir el poder que adormece la mirada. Los problemas de representación, los estilos, la elección de encuadres constituyen un reto en los que se dirime no solo la efectividad de la narración, sino la propia concepción del universo narrado.

Uno de los filmes icónicos de Jorge Sanjinés es *Yawal Malku, La Sangre del pueblo*. Este célebre filme es quizá el más explícito de todo el Nuevo Cine Latinoamericano, en donde la reflexión del cuerpo refiere a las políticas de biopoder no sólo en el proceso de construcción de nuevos espectadores, sino contenido en la historia a la que hace referencia la trama: es, por una parte, una reflexión sobre la frontera entre la vida y la muerte que depende obtención del dinero necesario para comprar sangre para una transfusión. No se trata aquí de examinar las políticas de bancos de sangre de la Bolivia de los años sesenta, sino de reconocer a la vida y la muerte, no como conceptos sino como una experiencia que el filme nos presenta en tanto *pathos*.

En un segundo nivel el filme nos refiere a la esterilización forzada como mecanismo de exterminio. Nuevamente, el drama no refiere de manera secundaria a la operación del biopoder, sino que es justamente el descubrimiento de la comunidad de las prácticas del Cuerpo de Paz el principal conflicto que detona los otros conflictos. La decisión de organizar así la exposición de acontecimientos, permite que el espectador pueda conectar la tragedia y el drama personal, familiar y comunitario con el ejercicio activo y en este caso personificado, en la complicidad del Gobierno boliviano con la política genocida del imperialismo estadounidense. Los espectadores entonces pueden reconocer el ejercicio del biopoder: la expresión misma del poder del imperialismo sobre la capacidad reproductiva de las mujeres de las comunidades.

El célebre director Glauber Rocha puede también ser leído en claves de biopoder. Para él, la historia del cine brasileño (pre *cinema novo*) es un ejemplo claro de lo que nosotros hemos venido sosteniendo aquí como biopoder y biopolítica en el cine. A decir de Rocha, el cine brasileño estaba coartado de su verdadera potencialidad expresiva, pues no era el sujeto-autor el que podía decidir la forma de filmar y menos de significar, sino que el cine estaba ceñido a las quijotadas de burgueses y directores pobremente formados. Los

críticos de cine brasileños son caracterizados por el propio Rocha como “islas” que reflexionan en soledad sobre el cine hecho en los países con mayor desarrollo cinematográfico. El punto de partida de Glauber es una reflexión sobre quiénes enuncian en el cine, y cómo se observa lo que se produce. Lo que con nuestros sentidos percibimos de una película condiciona no sólo nuestro entendimiento de ella, sino la propia forma en que observamos el mundo: a qué dirigimos nuestra mirada, qué tiempo podemos observar algo, cómo debemos reaccionar a determinados íconos visuales, o incluso, a aquello que fuera de la pantalla no es más un ícono, sino algo existente. Por ello, Glauber piensa que la representación en el cine no puede distanciarse de una ética:

El autor es el mayor responsable de la verdad: su estética es una ética, su *mise-en-scène* es una política. ¿Cómo puede entonces, un autor, mirar un mundo embellecido con “maquillaje” eludido con reflectores gongorizantes, falsificando con escenografía de papel, disciplinado por movimientos automáticos, sistematizando en convencionalismos dramáticos que modelan una moral burguesa y conservadora?⁹

Queda claro que para Glauber la verdadera libertad creadora del cine de autor es la mejor manera de salir de la determinación de lo que aquí hemos denominado biopoder de la mirada. La apuesta de Glauber Rocha es por el autor, pero no por un simple y llano *cine autor*, pues la autoría de la obra no es en Glauber un asunto mecánico, sino un proceso en el que realizador combate desde la heterogenidad de personalidades la superestructura capitalista. “La política del autor es una versión libre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. Es necesario disparar al sol. El gesto de Belmondo en el comienzo de *A... bout of souffle* define, y muy bien la nueva fase del cine: Godard captando el cine, capta la realidad, el cine es un cuerpo vivo...”.¹⁰

Con estos tres realizadores, íconos del Nuevo Cine Latinoamericano, advertimos que se haga o no mención a los conceptos biopoder y biopolítica, es necesario que pensemos a las expresiones estéticas de manera integral. Si el positivismo ha seccionado nuestra comprensión del mundo, es importante que avancemos rumbo a nuevas formas de

⁹Glauber Rocha, “Revisión crítica del cine brasileño” en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, p. 150.

¹⁰*Ídem.*

pensar los problemas estéticos como totalidad, sin presuponer que existen formas diferenciadas de sentir una obra o un acto de nuestra vida cotidiana.

Bibliografía

Carlos Asselborn, Gustavo Cruz, y Oscar Pacheco. *Liberación Estética y Política*, Universidad Católica de Córdoba, Córdoba, 2009.

David Harvey, *La condición de la posmodernidad*, Amorrurtu ediciones, Argentina, 1998.

Glauber Rocha, "Revisión crítica del cine brasileño" en Hojas de cine. *Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. I, Universidad Autónoma Metropolitana, Secretaría de Educación Pública, México, 1988.

Jaime Osorio, *Estado, biopoder y exclusión. Análisis desde la lógica del capital*, Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2012.

Jorge Sanjinés: "Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario", en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. I, Universidad autónoma Metropolitana, Secretaría de Educación Pública, México, 1988.

Katia Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales. La prosaica II*, Siglo XXI-Conaculta, México, 2006.

Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad. La voluntad de saber*, Siglo XXI, México, 1991.

Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*, Federación Editorial Mexicana, México, 1982.

Filmografía

Jorge Sanjinés. *Yawar Mallku. La sangre del pueblo*, Grupo Ukamau, Bolivia, 1969

Tomás Gutiérrez Alea. *Memorias del Subdesarrollo*, ICAIC, Cuba, 1968.

¿ES POSIBLE UNA ESTETIZACIÓN DEL ENTORNO UNIVERSITARIO?
UNA METODOLOGÍA PARA LA FORMACIÓN DE LA CULTURA ESTÉTICA EN EL PROFESIONAL DE
LAS CIENCIAS PEDAGÓGICAS.

José Manuel Ubals Álvarez
Idalmis López Sánchez¹

Introducción

La metodología que se propone para explicar las posibilidades de la estetización del entorno universitario se sustenta en la concepción pedagógica de la formación de la cultura estética del profesional de la educación desde la formación inicial.

La metodología es entendida como el sistema de procedimientos y vías para planificar, organizar, ejecutar y evaluar el proceso de formación de la cultura estética del profesional educación desde la formación inicial. Una caracterización fenoménica de la metodología permite certificar que la misma posee las siguientes características generales:

- *Flexible*: al tener en cuenta el nexo dialéctico que ratifica el reconocimiento de los elementos generales, particulares y singulares de la misma; y su automovimiento, como expresión de la lógica interna que posee, lo que a su vez avala los posicionamientos de análisis.
- *Diferenciada*: condicionada al contexto en que se inserta su dinámica. Caracteriza el que los elementos que la configuran, facilitan que se puedan conocer las esencialidades y contorno fenoménico de la misma.
- *Sistemática*: reveladora de las innumerables tramas complejas e interrelaciones, que se producen entre los diferentes elementos constitutivos de la concepción pedagógica en la que se sustenta.
- *Integradora*: combina, con la mirada puesta en todos los componentes del proceso docente-educativo, los que aportan desde la complejidad de sus universos. Admite la formación de los profesionales a partir de tener muy en cuenta los componentes personales y no personales del proceso de enseñanza aprendizaje en particular y de la formación en general.

¹ Universidad de Ciencias Pedagógicas Raúl Gómez García.

- *Adecuada:* al abrir la vista en las relaciones entre el proceso de formación de los profesionales de la educación, la necesaria y paulatina creación de su cultura general integral, los contenidos del currículo; donde la formación de la cultura estética debe formar parte de la misma, como finalidad necesaria por la labor que en el futuro desempeñarán, en los diferentes contextos donde interactuarán.

Estructura de la Metodología

I - Sistema de objetivos: permite planificar la formación de la cultura estética del profesional de la educación desde la formación inicial.

Objetivo general: promover la formación de la cultura estética del profesional de la educación desde la formación inicial para contribuir a su desarrollo personal y profesional en los procesos sustantivos que le son inherentes a la universidad (docencia, investigación y extensión).

Objetivos específicos:

1. Potenciar la importancia de la formación de la cultura estética del profesional de la educación desde la formación inicial, y su concientización, como un proceso personal con trascendencia social.
2. Sistematizar los conocimientos en el currículo, en lo investigativo y en la extensión universitaria, para el reforzamiento de los intereses profesionales en torno a una cultura estética en la formación inicial; desde la perspectiva personal y profesional.
3. Estimular el conocimiento, autoconocimiento y la elaboración de un proyecto de vida relacionado con la construcción de la belleza de su espiritualidad.

II. Esquema Teórico Referencial

El esquema teórico referencial de la metodología se establece a partir de precisar las tesis básicas, y las categorías que revelan la manera de concebir la formación de la cultura estética del profesional de la educación desde su formación inicial; brindándole las herramientas conceptual - metodológica, procedimentales y actitudinales que facilitan interpretación, explicación, y comprensión de los elementos causales de dicho proceso.

En los profesionales de la educación adquiere una connotación peculiar el fomento de una cultura estética, en tanto los mismos, como agentes de transformación de la sociedad, y de la realidad educativa en particular, pues permitirá no solo transformar esa realidad cotidiana

donde interactúan, y estarán a su vez, en condiciones de poder, no solo aprehender la realidad desde los cánones de la belleza, sino que puedan estar en condiciones de apropiarse y formar la misma en el resto de los educandos con los que relacionarán. Todo ello está en íntima interrelación con la cultura que debe de poseer el profesional desde su formación inicial; a partir de aquí se configuran las tesis básicas que han de tomarse en consideración en la formación de una cultura estética.

Tesis Básicas

1. En el proceso de formación de la cultura estética del profesional de la educación desde su formación inicial, se involucran la integración de los aspectos curriculares y extensionistas, donde se aprovechan los contenidos de cada asignatura y disciplina del currículo desde la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad.
2. Articula de manera trascendente la educación emocional, senso-perceptual y simbólica que enriquecen lo estético- educativo en los estudiantes en formación.
3. Evaluar de manera sistemática la realidad, a partir de los cánones establecidos socialmente y en correspondencia con los intereses individuales y profesionales del docente desde su formación inicial.
4. La promoción de sentimientos, valores, actitudes y gustos en torno a la estética y su cultura.
5. Propiciar el desarrollo de la capacidad de relacionar las emociones y el intelecto para disfrutar de la vida, la espiritualidad y el humanismo de la profesión.
6. Potenciar la capacidad para decodificar el lenguaje artístico, y culturológico desde los diferentes contextos en el cual interactúa.
7. Facilitar un proceso de comunicación que proporcione el establecimiento de una actitud participativa, dialógica y horizontal del profesor-grupo, grupo-profesor, profesor-profesores, a partir de discernir los valores estéticos en los hechos naturales y en los actos humanos; comprendiendo los componentes básicos del lenguaje estético.
8. La cultura estética debe de verse como un proceso de formación en valores, desde la puesta en práctica del principio del diálogo recombinate formación cultural - cultura estética.

Categorías Fundamentales

Las categorías fundamentales expresan los núcleos básicos generales que reflejan el sistema de contenidos de las acciones, las cuales responden integralmente al proceso la cultura estética desde la formación inicial del profesional, y no se pueden perder de vista en este orden las categorías tradicionales de la estética, que facilitan la direccionalidad de este proceso, de ahí que lo bello y lo feo, lo trágico y lo cómico, lo sublime y lo ridículo, se constituyan en invariantes teóricas en este sentido.

Desde esta investigación se sugiere trabajar las siguientes:

De contenido hermenéutico-estético: se encaminan a ofrecer los conocimientos necesarios y suficientes sobre la interpretación, explicación, y comprensión de la realidad estética; cómo educarla, con énfasis en los conceptos que se presentan como invariantes a dominar tales como educación artística, educación estética, gusto estético, valores estéticos, ideales estéticos, conciencia estética, actividad estética, entre otros.

La estético-curricular: se aprecia como la actividad, de contenido pedagógico en la esfera de la estética, desde el currículo; facilita la apropiación del estudiante y la vinculación estrecha de él, con los conocimientos y problemáticas sociales, que le permiten a su vez la formación e inserción en los diferentes contextos de actuación; en la apropiación no solo del sistema de conocimientos, sino en la solución de los problemas que encontrados en su vida diaria, de manera independiente, responsable, crítico, así como tener la capacidad de autorregularse, propiciando de esta manera la sensibilidad de su belleza, tanto en el plano personal como profesional .

En esta categoría no se puede perder de vista la relación entre lo disciplinar e interdisciplinar, en el proceso de la cultura, contemplado como un proceso permanente, sistémico y sistemático de mejora, el cual es asumido por los docentes desde su formación, como agentes de transformación, en el marco del currículo, así como en el desarrollo extensionista y en su práctica preprofesional, por cuanto se convierten en factores claves para la evolución de actitudes y hábitos orientados a lograr todo el nivel de representación cognitivo emocional, de valoración estética, de promoción de necesidades estéticas, de sensibilización estética general, de configuración estética educativa de significados, que tengan en la concientización estética su síntesis de saberes.

Estético-extensionista: constituye el recurso pedagógico para la promoción de la cultura intra y extra–universitaria, como una vía para la solución de los problemas que desde, y en la praxis universitaria, este docente se encuentra; así como lo que está fuera de ella a partir de la apropiación de la cultura que se ha venido acumulando en el devenir de los procesos sustantivos universitarios, en estrecha relación con lo demás factores que interactúan dentro de este proceso; dígase, las organizaciones estudiantiles, juveniles, organizaciones partidistas y sociales , personal docente y no docente, entre otros, como agentes educativos de alto nivel de sustancialidad que interviene en este proceso formativo.

En este orden no se pueden perder de vistas todas las actividades extensionistas, festivales de la FEU, actividades deportivas, culturales y recreativas, que forman parte de la cultura del profesional en su proceso de formación y coadyuvan la cultura estética vista esta como:

- La cultura estética es todo el sistema de relaciones emocionales, sensibles, figurativas, estético-educativas y valorativas que establece el hombre en sus nexos conscientes con la naturaleza, la sociedad, el arte y el propio hombre.
- Denotando un nivel dominante de aprehensión espiritual, y de diálogo con la realidad significativa; en una especie de síntesis cualificadora de las conexiones hombre-hombre, hombre-naturaleza, hombre-arte y hombre-sociedad.
- Permitiendo a su vez una construcción de la sensibilidad espiritual ante la belleza del sujeto; independientemente de su grado de preparación para la recepción de la realidad estética, con una ética a toda prueba, para afrontar la evaluación de los procesos reales y potenciales de la misma.
- Exhibiendo un grado destacado de evaluación de esa realidad, a partir de los cánones estéticos establecidos socialmente, y con un nivel de correspondencia con aquellos contenidos estéticos que aún, sin estar establecidos socialmente, pues contextualmente son evaluados estéticamente posibles y decodificables, en un momento de algún lado de esa realidad por parte del sujeto, mostrando que en él se ha hecho omnipresente.

A partir de los conceptos y categorías fundamentales de la cultura estética, el conocimiento se distribuye, a partir de los diferentes momentos del currículo y de las actividades extensionistas. Ello no significa que sean cerrados, el profesor y el grupo

pueden agregar, modificar y variar, en dependencia de las condiciones concretas de cada grupo y de las necesidades básicas de aprendizaje, así como de los diferentes contextos educativos con el cual él interactúa.

III. Premisas para la instrumentación de la metodología

La concepción de una clase como marco idóneo para el proceso de la cultura estética del profesional de la educación: La clase es la forma fundamental de organización del proceso de la cultura estética, ella permite que los profesores pongan a los estudiantes en formación, en contacto directo con el sistema de conocimientos de cada asignatura, o sea, es vincularlo con las síntesis abreviadas de las diferentes áreas del conocimiento científico, específicamente con la estética y sus categorías esenciales: lo pensado, lo visto con lo soñado, lo real con lo imaginado. Es, por igual, que la clase debe hacer de puente entre la actividad contemplativa y la actividad creadora; además de recurrir al conocimiento de diferentes lenguajes, lo que propicia el interés intelectual del saber y la curiosidad emocional en el hacer.

Enfoque grupal e individual del proceso de la cultura estética: exige una esmerada atención a las individualidades y al grupo, traducida en la asimilación del sistema de saberes de manera individual y en correspondencia con su personalidad. Todo esto derivado del diagnóstico por parte de los docentes, que propicie evaluar el nivel cultural de cada estudiante y del grupo; y en consecuencia actuar de manera que proponga un acercamiento y valoración del conocimiento sensible de la realidad, lograr una mayor capacidad en el actuar de los sentidos, sobre todo en el ver y oír, en relación con lo que existe en la naturaleza, y como lo que existe como creación humana.

Es necesario desde este proceso, de interés individual de los estudiantes en formación, que se propicie saber lo que ellos piensan y cultivan en el corazón, para movilizar no solo los elementos cognitivos, sino también los elementos afectivos.

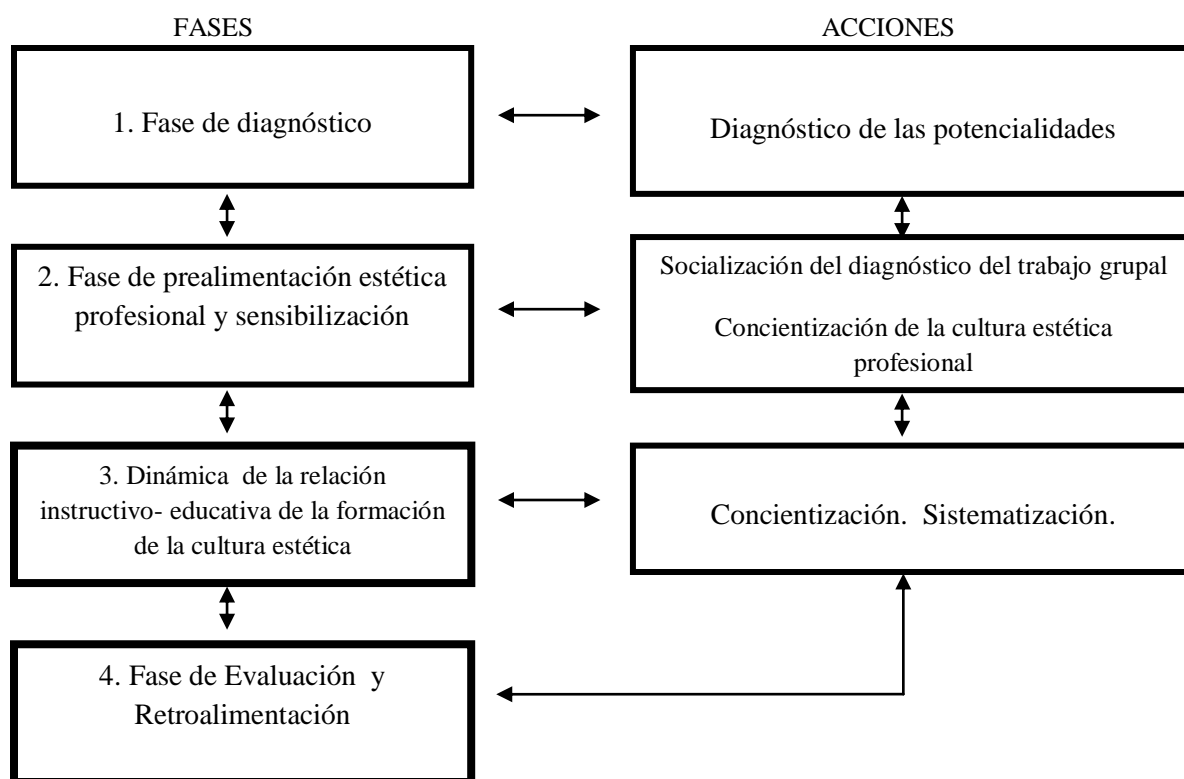
Por eso, desde la clase se debe tener en cuenta en el desarrollo de destrezas, el criterio de los estudiantes, los elementos vivenciales, así como favorecer la creatividad, un mayor saber del arte y la cultura, si desarrolla destrezas; así como su importancia, está en compaginar la vivencia estética con los valores éticos de los estudiantes en formación.

La integración de las diferentes formas de organización del proceso pedagógico de la educación superior: vienen dados entre el sistema de actividades curriculares y extensionistas; se establece una estrecha relación, e implica actividades de contenido docente-educativo-formativo-investigativo y extensionista que permiten completar, profundizar y desarrollar otras acciones sintetizadas en: tareas para el acercamiento a la realidad, en estrecha relación con la escuela, la familia y la comunidad, a partir del cual se manifiesten modos de actuación acorde a la formación profesional pedagógica.

Atención a la diversidad: en la medida en que la personalidad es única e irrepetible, necesita ser potenciada desde sus diferencias; en el marco de la interacción grupal; expresando además, la necesidad de educar en cada estudiante, una cultura estética que lo distinga como profesional de la educación.

IV. Secuenciación Metodológica

Revela el carácter procesal de la metodología y su estructura lógico interna. O sea, las acciones del docente en función del desarrollo de una cultura estética en los docentes desde su formación inicial; de esta manera esta secuenciación se concreta en las fases metodológicas y su funcionamiento, desde la articulación de los procesos de contenido hermenéutico- estética, lo estético.-curricular y estético-extensionista.



Fase I: Diagnóstico: en esta fase es importante el logro del diagnóstico en torno a la cultura estética del profesional, por lo que se deben observar las insuficiencias y las potencialidades de los docentes para desarrollar este proceso, así como la socialización del mismo, a partir del trabajo grupal.

Para el diagnóstico es importante tener en cuenta los siguientes aspectos:

1. Planificar el encuadre inicial en aras de conformar un Esquema Conceptual Referativo Operativo (ECRO) del grupo de trabajo.
2. Explicar la importancia del estilo de comunicación, los objetivos y tareas de cada uno en la praxis, donde todos tienen derecho a participar como agentes de cambio.
3. Diseñar, aplicar, procesar e interpretar los diferentes instrumentos de evaluación, para la obtención del diagnóstico de los profesores y de los estudiantes en formación de la facultad, del grupo y de cada estudiante en particular.
4. Determinar las dimensiones concretas que serán diagnosticadas para la cultura estética.

Para ello se tendrá en cuenta:

- Nivel de conocimientos de la educación estética (influencia de los factores educativos en función de promover la cultura estética del profesional de la educación desde su formación inicial).
 - Necesidades más sentidas (desde lo personal, grupal, o de otro tipo, que le preocupen a profesores y estudiantes en formación).
5. Vías que se utilizan para contribuir al proceso de la formación cultural desde su formación inicial.
 6. Determinar las potencialidades y limitaciones de los profesores formadores para promover la metodología.
 7. Diseñar el proyecto educativo de la brigada, conformadas por las diferentes actividades docentes - formativas, en función de promover la cultura estética, con posibilidad de ejecutarse.
 8. Determinar las vías que dentro del trabajo metodológico, serán dedicadas a promover una cultura estética a partir del accionar de los docentes de la carrera, colectivo de año, de brigada estudiantil, facultad y por cada departamento, así como la fecha y el responsable de planificarlas y ejecutarlas.

9. Determinar en el colectivo de año las actividades a realizar, de manera que exista una distribución adecuada entre las tareas de cada departamento, áreas del conocimiento y disciplinas, así como la estrategia curricular en torno a esta problemática.

Sugerencias metodológicas generales para desarrollar esta fase:

1. Garantizar una adecuada capacitación de los contenidos de la estética para su educación en función de contribuir a potenciar la cultura estética.
2. Capacitar a los distintos actores que intervienen en el proceso de la cultura estética: miembros del colectivo de año, organizaciones estudiantiles y política (FEU-UJC.), se incluyen además, trabajadores docentes y no docentes (Residencia Estudiantil).

Es importante capacitar a los miembros del colectivo de año, así como a las organizaciones político-estudiantiles (FEU - UJC), para hacer una acción paralela, es decir, se influye directamente a los estudiantes en formación y ellos intervienen con mejor preparación sobre ellos y sobre los educandos.

3. Aplicar el programa de capacitación para cada uno de estos contextos de actuación significativos, el cual se estructuró en objetivos, núcleos básicos de contenidos, indicaciones metodológicas, métodos y técnicas generales, así como la evaluación y autoevaluación del mismo.
4. La capacitación socioeducativa a los dirigentes de la FEU y la UJC en la residencia estudiantil y en los diferentes escenarios en el cual interactúan.

Fase 2: Fase de prealimentación estética profesional y sensibilización

La fase de prealimentación estética profesional es muy importante, porque permite constatar el conocimiento que poseen los estudiantes en formación sobre esta problemática, derivada de los resultados del diagnóstico, mostrándose el bajo nivel de instrucción, y de ahí se proyecta el espacio de manera integral, dirigido a los actores principales del proceso: profesores formadores.

Se realiza un taller de prealimentación porque no se da la relación entre lo instructivo y lo vivencial, se va más a lo afectivo, y no a lo instructivo, es aquí cuando se sientan las bases para que se concientice por parte de los profesores y los estudiantes de la

necesidad de incorporar en su formación los elementos instructivos que permiten conformar su cultura estética.

Esta fase es de un despertar, que permite que el estudiante derivado del diagnóstico, sienta la necesidad de apropiarse de las herramientas conceptuales, metodológicas, procedimentales en torno a la cultura estética, como parte de su formación profesional y de su cultura general integral.

Fase 3 Dinámica de la relación instructivo- educativa de la formación de la cultura estética

En esta fase se da la vinculación necesaria entre los conocimientos de la estética, como vía para que el estudiante vaya conformando su cultura estética.

Desde lo instructivo-educativo se propiciara ofrecer un sistema de conocimientos a los profesores con los contenidos esenciales de la estética y su educación, para contribuir paulatinamente a formar una cultura estética.

Para actividades de contenido curricular instructivo:

1. Adiestrar a los profesores con el contenido de la cultura estética, tener en cuenta cómo aprovechar de forma racional las potencialidades del currículo de cada asignatura de las disciplinas, para adiestrar a ese profesor, de manera que el estudiante en formación se apropie de los elementos conceptuales básicos para que paulatinamente opere con ese conocimiento, y los convierta en hábitos, habilidades y valores en función de comportarse adecuadamente como un profesional al que se le exige tener determinada cultura.
2. Debe partirse del dominio del plan de estudio, de los objetivos del modelo de los estudiantes en formación, de las condiciones concretas del proceso pedagógico de la Universidad de Ciencias Pedagógicas, las características de los profesores del colectivo de año, los objetivos y los contenidos de la cultura estética, a partir de cursos de superación que reciba el docente y el estudiante en formación, mediante cursos optativo electivo sobre la cultura estética, y mediante la estrategia curricular sobre este particular.

3. Considerar la clase como espacio idóneo para el despliegue de diferentes acciones de cultura estética, como eje transversal se convierte en una tarea priorizada, desde el primer año de la formación inicial del profesional de la educación, de manera que transite hasta tener esa cultura estética, que como profesional se le exige en función de actuar conscientemente en torno a ella, en los diferentes contextos en el cual interactuará.
4. Utilización de los medios de comunicación y la Tecnología de la Información y la Comunicaciones en el proceso de la cultura estética. Pueden emplearse además, materiales elaborados, incluyendo aquellos derivados de esta tesis.
5. La inclusión en los turnos de Debate y Reflexión, así como en los diez minutos de intercambio inicial, sobre la cultura estética, como un aspecto del trabajo ideopolítico. Comprende además, el análisis sobre las principales dificultades que en el orden personal y social pueden constituir problemas de no esteticidad, que no se correspondan con la imagen y el rol de un profesional de la educación.

II. Para las actividades de contenido laboral:

1. Se sugiere aprovechar la práctica preprofesional que desarrollan los estudiantes, para la profundización y sistematización del contenido de la estética y su educación como parte de la cultura integral y de la cultura general integral.
2. Corresponde a los profesores del colectivo de año planificar qué actividades se desarrollarán, como parte del proyecto educativo de la brigada y de las actividades extensionistas, debe precisarse la fecha, el responsable y los participantes, de ahí que se recomiende su estructuración en un plan coherente.
3. Realización de talleres, espacios de discusión, y seminarios entre docentes y estudiantes en formación sobre esta problemática.

III. Para las actividades de contenido científico-investigativo:

1. Orientar la realización de actividades científico - investigativas donde las principales líneas temáticas de interés socioeducativo para las investigaciones sean sobre la cultura estética.

2. Realización del trabajo de consultoría, asesoría y tutoría a investigadores de la temática, tanto en el Trabajo Científico Estudiantil, en sus diferentes modalidades, para los profesores de la UCP, así como tesinas, tesis de maestría y doctorado de los profesores en el abordaje a esta problemática, en función de contribuir a la cultura estética de dicho profesional .
3. Realización de talleres, espacios de discusión y seminarios con los estudiantes en formación a partir de los resultados del diagnóstico y de las actividades realizadas, como parte de su práctica laboral con el fin de socializar dicha problemática en función de retroalimentar si existen insuficiencias.

IV. Para Actividades de Contenido Extensionista:

1. Impartir conferencias, seminarios y talleres extensionistas al personal de la residencia estudiantil, a los profesores formadores, personal de apoyo a la docencia, previa coordinación con la Vicerrectoría de Extensión Universitaria, la FEU y la UJC, apoyándose en los mensajes básicos que posibilitan la sistematización de los mismos desde el punto de vista educativo.
2. Realización de tertulias, debate de artículos, materiales, videos, películas, tanto para los profesores, como para los estudiantes en formación inicial, dirigentes estudiantiles y personal docente y no docente, en torno a los elementos sustanciales que coadyuvarán a formar a corto, mediano o largo plazo la cultura estética.
3. Divulgación en murales y en la radio base de las principales actividades extensionista que se vinculan a esta temática.
4. Realización en coordinación con el CDIP de Bibliotecas Abiertas, sobre exposición de libros, lanzamientos, invitación de autores, así como diferentes actividades de promoción de lectura visitas a centros , instituciones culturales, galerías , teatro ,museos, exposiciones de artes plásticas, entre otras, como parte del proyecto educativo de la brigada y de la estrategia de extensión universitaria de la Universidad de Ciencia Pedagógica.
5. Realización de conferencias especializadas con el objetivo de fomentar el incremento de los elementos que forman parte de la cultura estética y son necesarias para la formación de la cultura general integral del profesional de la educación.

6. Todas las actividades a realizar deberán ser de conocimiento por parte de los profesores de las carreras, de la FEU, de la UJC, y del colectivo de año.
7. En el caso de las actividades extensionistas que se realicen con carácter intra y extramuros, se exige a los estudiantes en formación que tengan una preparación previa y estén acompañados de un profesor formador que haya mostrado tener incorporado los cánones de la cultura estética.

Sistema de talleres para trabajar la Cultura Estética del profesional de la educación

Los talleres, como se ha definido” constituyen actividades teórico-práctico y una forma de organización del proceso pedagógico” (C. Matos Columbié, 2005), que ponen el énfasis en la reflexión y el análisis de los problemas de la práctica pedagógica profesional, desde una perspectiva teórico-metodológica y epistemológica. Tienen un marcado carácter interactivo y privilegian una didáctica del diálogo y la experiencia, sustentada en un enfoque socioafectivo y de trabajo grupal.

A partir de lo anterior se explicita que:

1. El sistema de talleres es una forma de implementación de la metodología, permite la concientización individual y profesional, su propósito es orientar a los profesores desde su rol como docente, para que puedan incidir en su grupo de estudiante, para ello es necesario: la capacidad de tolerancia, la asertividad, la escucha, la cooperación y el diálogo permanente.
2. Los talleres facilitarán las discusiones y el análisis colectivo sobre la base de las temáticas relacionadas con la cultura estética a los estudiantes en formación inicial.
3. En los talleres, se abordan, en cada espacio de reflexión, el contenido con su metodología específica. Como condición básica, se tiene en cuenta la dinámica de los componentes didácticos del proceso pedagógico (objetivo, sistema de conocimientos, métodos, medios, formas de organización y la evaluación), para la adopción de la alternativa del trabajo en grupo, con el sistema de contenidos, en el cual gran parte de ellos, se relacionan con el que debe abordarse en el currículo.
4. Estos talleres tienen como objetivo fundamental la orientación de los diferentes procedimientos a utilizar por parte del profesor formador a los estudiantes en formación, como expresión de su capacidad de cooperación, de diálogo, de

comunicación y de influir positivamente en el estudiante, en función de que pueda apropiarse de dicho conocimiento, y que se traduzca en modo de actuación.

Los talleres se estructuraron sobre la base de las siguientes premisas metodológicas:

- Objetivos generales.
- Sistema de conocimientos en los talleres sobre esta temática.
- Propiciar a los estudiantes en formación el desarrollo de una cultura estética basada en la comprensión racional, la percepción emocional y sensible del mundo exterior e interior, en función de su modo de actuación profesional.

Intenciones cognitivas

- Comprender los componentes básicos de la estética y los distintos lenguajes estéticos.
- Discernir los valores estéticos en los hechos naturales y los actos humanos.
- Entender la cultura estética como parte de su quehacer profesional imprimiendo creatividad en dicho propósito.

Intenciones procedimentales

- Desarrollar la capacidad para decodificar los lenguajes estéticos.
- Desarrollar la creatividad a través de la creación de obras profesionales de carácter estético.
- Desarrollar la percepción creativa de lo estético en la cotidianidad del sujeto.
- Desarrollar la capacidad de aplicar medios tecnológicos en el proceso pedagógico como parte de su creación como profesional competente y su decodificación estética correspondiente.

Propósitos actitudinales

- Sensibilizar al estudiante ante la belleza del mundo, como hechos intencionales que sintetizan bellos saberes estéticos.
- Desarrollar la capacidad de relacionar las emociones, las sensaciones y el intelecto para disfrutar de la vida.

Talleres de contextos pertinentes, dirigidos a fomentar el despliegue de la actividad estética en el profesional desde su formación.

- Taller 1: Precisiones conceptuales y categoriales sobre la estética: delineando su cultura
- Taller 2: Lo estético y su variedad de especificaciones
- Taller 3: La cultura estética. Las paradojas de la definición de una categoría
- Taller 4: La esteticidad en los elementos superestructurales de la sociedad
- Taller 5 La existencia de los medios para significar lo estético
- Taller 6: La comunidad como espacio estético-cultural.
- Taller 7: La familia como espacio estético-cultural
- Taller 8: La cultura estética como bella dinámica de la cultura general integral
- Taller 9: La naturaleza actitudinal frente a la dinámica de la cultura estética
- Taller 10: ¿Entornos pertinentes o entornos estéticos?

Para la realización de los talleres no se podrá perder de vista:

- La actualización de los resultados del diagnóstico
- La utilización de dinámicas grupales
- Comunicación dialógica y participativa
- Contextualización de los contenidos
- Evaluación sistemática

Sugerencias metodológicas generales para desarrollar esta acción:

1. En cada sesión de trabajo grupal el profesor deberá establecer la dinámica para potenciar los elementos vivenciales.
2. Debe tener muy en cuenta la estructuración didáctica metodológica, a partir de la siguiente exigencia: la tarea (objetivo), la meta final, el para qué se realiza esa actividad; la temática (contenido) declarada con claridad en los temas a tratar; la técnica (métodos, procedimientos y medios) de cómo se va a cumplir esa tarea; la dinámica (observación de lo sucedido en el proceso de formación de la cultura alcanzada en dichos estudiantes en formación en el decursar del trabajo), que exige el desarrollo de un clima psicológico - emocional favorable durante las mismas, así como su evaluación de manera sistemática .

3. Para cumplir con la realización de los talleres, se desarrollará un encuentro semanal de una hora de duración, aspecto este, que se materializará en la dinámica.
4. Al ofrecer consultorías y asesorías, se tendrán en cuenta los resultados del diagnóstico, en aras de utilizar las técnicas específicas acorde a la esencia de la petición de atención individual, entre las que se destacan: conversación, diálogo, entrevista, medición de intereses individuales, etc.
5. El desarrollo del trabajo se planificará atendiendo a los elementos previstos en el currículo, en consonancia con los procesos sustantivos de la universidad, durante un curso académico.
6. Las actividades de promoción deben de ser divulgadas de forma sistemática en: murales del aula, pancartas, presentación de afiches, las cuales serán del dominio del colectivo de año y del grupo.
7. Cada taller debe facilitar la integración profesor, grupo-alumno - organizaciones política y estudiantil (UJC - FEU) de manera que se logre el protagonismo necesario para estos casos.
8. Bajo ningún concepto deberá aceptarse la realización de actividades de manera aislada. La exigencia debe ser la integración para propiciar comportamientos adecuados que se reviertan en su esfera individual y profesional.

Fase 4: Fase de evaluación y retroalimentación

Esta fase cierra el ciclo y facilita conocer cómo se ha trabajado, evaluado y autoevaluado, sistemáticamente, en las diferentes sesiones organizadas para garantizar la retroalimentación.

Sugerencias metodológicas a tener en cuenta:

1. La evaluación permite medir la calidad de realización de las tareas efectuadas. Los diferentes cambios que se materializan en la ejecución de la misma, así como la retroalimentación y previsión de los errores cometidos para su solución oportuna.
2. Esta fase permite comprobar cómo se ha incidido en la transformación del problema inicial, si se han materializado los objetivos propuestos, o si ha existido avance.

3. Se deben utilizar diferentes instrumentos de evaluación en las actividades. Puede ser mediante un método o técnica investigativa: encuesta, entrevista, observación, test, pruebas psicológicas, entre otras) o mediante técnicas participativas, donde se expresen los criterios de los participantes.
4. Deberán realizarse diagnósticos sistemáticos sobre los conocimientos que han ido adquiriendo en esta esfera, y deben aplicarse por lo menos, tres veces en el curso (al inicio, al culminar el primer semestre y al concluir el curso).
5. Instrumentar indicadores para la evaluación de manera sistemática.
6. Elaborar escalas para la medición de resultados sobre la cultura estética del profesional de la educación.

Propuesta de indicadores para la evaluación de la cultura estética

Aspecto 1- Conocimiento y autoconocimiento

Nivel Bajo

- Si expresan insuficientes conocimientos generales sobre la cultura desde el punto de vista general.
- Si manifiesta una autovaloración y un comportamiento inadecuado en esta esfera, y no siempre se muestran muy interesados por conocer aspectos relacionados con la estética, su educación, cultura de manera particular y en sentido general.
- Si no tiene definido sus intereses individuales y profesionales, y presentan actitudes inadecuadas ante las problemáticas de la realidad.
- Si adopta posiciones dubitativas con respecto a las actividades encaminadas al autoconocimiento de su formación integral como parte de su cultura general integral.

Nivel Medio

- Si posee algunos conocimientos generales sobre la cultura desde el punto de vista general.
- Si expresa un dominio mediano sobre lo que sabe, lo que no sabe, lo que debe hacer para completar el conocimiento, sus puntos psicológicos fuertes y débiles para alcanzar los niveles deseados en cuanto a cultura integral, que le permita tener un

comportamiento responsable desde el punto de vista individual y en su desempeño profesional.

- Si manifiesta una autovaloración adecuada en lo personal, pero en algunos casos manifiestan actitudes de ambivalencia en el orden profesional sobre la cultura estética desde el punto de vista general.
- Si se muestra interesado por conocer aspectos relacionados con conocimientos generales sobre la cultura, pero no lo aplica consecuentemente.
- Si tiene definido sus intereses individuales y profesionales, así como conocimientos generales sobre la cultura, pero no actúa en correspondencia con ellos.

Nivel Alto

- Si expresa conocimientos generales sobre la cultura y es consecuente con ellos en los diferentes contextos en el cual interactúa.
- Si demuestra un desempeño metacognitivo, individual y profesional adecuado sobre la estética y su educación, y en consecuencia con ella, manifiesta una cultura integral.
- Si muestra un alto grado de satisfacción personal por la elección realizada.

Aspecto 2: Comportamiento inadecuado ante la cultura estética desde la formación inicial.

Nivel Bajo

- Si expresa insuficiente información sobre la cultura general en el orden, lingüístico, político, estético, ambientalista, sexual y laboral etc.
- Se expresa, en escasos conocimientos elementales sobre la cultura en sentido general.
- No se comunica, ni establece una comunicación adecuada con el grupo, ni actúa consecuentemente con esto.

Nivel Medio

- Si posee información sobre la cultura general expresada en el orden, lingüístico, político, estético, ambientalista, sexual, laboral, etc.
- Se expresa el dominio de los conocimientos medio sobre la cultura en sentido general.

- Muestra en ocasiones un adecuado grado de satisfacción personal y un nivel medio con respecto a la cultura general.

Nivel Alto

Si de manera consciente manifiesta:

- Insuficiente información sobre la cultura general expresada en el orden, lingüístico, político, estético, ambientalista, sexual, laboral.
- Se expresa, sin embargo, poseer conocimientos elementales sobre la cultura en sentido general.
- Se comunica, de forma adecuada, con el grupo, ni actúa consecuentemente con esto.
- Muestra un alto grado de satisfacción personal.

Valoración de la aplicación práctica de la metodología para la formación cultura estética del profesional de la educación desde su formación inicial

La exploración empírica se realizó mediante la aplicación del método de estudio de casos, desarrollado en el período correspondiente al curso escolar 2009-2010 en la Facultad de Educación Infantil y de Humanidades de la Universidad de Ciencias Pedagógicas “Raúl Gómez García” de Guantánamo.

La población estuvo representada por 100 profesores. La muestra fue de 20 profesores (100%) y de 32 estudiantes (100%)

Resultados obtenidos en la Fase I: Diagnóstico

Acciones desarrolladas con los profesores y los docentes en formación inicial.

1. Para el desarrollo de la misma se partió de la constatación del diagnóstico realizado a los diferentes actores del proceso pedagógico, para corroborar el nivel de preparación en relación con la estética, su educación y cultura correspondiente. Ello fue posible debido a la instrumentación de entrevistas, encuestas, análisis de documentos, entre otros.
2. La misma forma parte del sistema de actividades concebidas, como materialización de la estrategia de trabajo para el perfeccionamiento de la educación estética indicada por el MINED y concretadas por la UCP.

3. En la capacitación de los profesores se asumió, como parte de la preparación metodológica, en los temas relacionados con la estética, su educación y cultura, de manera que se aprovecharan todas las potencialidades que brindan los programas de las asignaturas del currículo, para ofrecerles las herramientas pedagógicas necesarias en función de que se apropiasen del aparato conceptual y categorial de esta ciencia.

Resultados obtenidos en la Fase 2: De prealimentación estética profesional y sensibilización

1. Se desarrolló un programa de capacitación para los profesores de la UCP, personal no docente (de la Residencia Estudiantil, la FEU y la UJC) propiciándose cambios, una vez desarrollado el mismo, en la manera de pensar y de actuar de los usuarios.
2. Se realizó el taller metodológico como forma fundamental de organización para el trabajo con la metodología, propiciándose al análisis y el debate pedagógico de la misma, teniéndose en cuenta el diagnóstico aplicado a los profesores.
3. Se inició, a partir de la reflexión de los profesores del colectivo de año acerca de su labor y la necesidad de perfeccionamiento de la misma, socializándose la metodología ofrecida.
4. Los encuentros desarrollados en este primer momento permitieron sensibilizar sobre los elementos fundamentales de la cultura estética, así como las vías y métodos para su logro.
5. Se realizaron cuatro encuentros de preparación, con una duración de cuatro horas cada uno. Se utilizó como bibliografía básica el compendio de materiales docentes y el Glosario de Estética.

Resultados obtenidos en la Fase 3: Dinámica de la relación instructivo- educativa de la formación de la cultura estética.

1. Los talleres, tuvieron un enfoque teórico-práctico: a partir de las vivencias y experiencias prácticas de cada docente, se les preparaba en cómo trabajar la cultura estética, para luego, a través de las actividades independientes orientadas, volver a la realización práctica para su perfeccionamiento. De esta manera, se permitió concretar la

metodología, así como las precisiones de la misma, a partir de lo aportado por los profesores del año.

2. Con las brigadas de la FEU, se aplicó una encuesta inicial a una muestra de 125 de las carreras de Marxismo-Leninismo e Historia y de Pedagogía-Psicología que permitió valorar los conocimientos, habilidades y valores que poseían los docentes en formación, con respecto a la esfera de la cultura estética, permitiendo recoger opiniones y realizar las valoraciones, sobre cómo reciben curricularmente la misma, se interpretaron los resultados de manera cuantitativa, con ayuda de un sistema de categorización de las respuestas.
3. El estudio de caso realizado, tuvo como objetivo analizar los datos obtenidos sobre el proceso de formación de la cultura estética en los grupos de profesores, y profesores en formación, que fungieron como unidad de análisis, para corroborar y contrastar los efectos de la implementación de la metodología.
4. El estudio se realizó por las vías siguientes: con la combinación de varias técnicas metodológicas como la entrevista, la observación directa, en un proceso de interacción social. Se distingue el rol del observador como participante; registro de notas de actividades del colectivo de grupo, y a través de entrevistas en profundidad a los profesores.

Acciones desarrolladas en lo curricular instructivo y en lo estético-educativo

1. Primeramente fueron adiestrados los docentes en formación, mediante un sistema de trabajo organizado en 10 talleres en el período del curso escolar, los mismos tuvieron como núcleo central la formación de la cultura estética.
2. En los talleres se ofreció información científica actualizada, se ofrecieron las herramientas pedagógicas, para desarrollar metodológicamente las acciones básicas necesarias para la formación de la cultura estética.
3. Fueron desarrollados cinco turnos de reflexión y debate, para afrontar las paradojas que pueden derivarse de la no comprensión y/o tratamiento adecuado a la estética, su educación y cultura correspondiente, desde las bondades de la profesión.
4. Trabajo de asesoría en la preparación de seminarios, clases prácticas, talleres en las diferentes asignaturas, con el propósito de insertar la temática de la cultura estética.

5. Fueron impartidas tres conferencias, con temas seleccionados, que propenden a la formación de la cultura estética en el profesional de la educación.

Resultados obtenidos en la Fase 4 de Evaluación y Retroalimentación

La evaluación realizada mediante la observación, conversación y muy especialmente, la entrevista en profundidad a los estudiantes en formación del grupo tomado como unidad de análisis, permitió, tanto la materialización práctica de la metodología, como la retroalimentación y previsión de los errores que no debían cometerse en el futuro; de ahí las precisiones para el trabajo posterior.

A partir de estos resultados obtenidos, mediante el método de estudio de casos, realizado con el grupo que fungió como unidad de análisis, se concluye que el trabajo realizado puede evaluarse de satisfactorio porque:

1. Permitted aplicar la metodología diseñada, y evaluar cómo los estudiantes en formación se apropiaban de los conocimientos necesarios y suficientes para la formación de la cultura estética en ellos.
2. Permitted potenciar el trabajo de formación de la cultura estética desde la carrera, en los componentes: académico, laboral, investigativo y en lo curricular-extensionista.
3. Se logró que estos saberes entraran a formar paulatinamente, parte de los modos de actuación de lo profesionales.

Una vez obtenidos estos resultados, se decidió aplicar el método de criterio de expertos, con proceder metodológico para la contrastación de estos, la opinión de los expertos, posibilitó la eliminación del riesgo del predominio de la subjetividad.

Resultados obtenidos con la valoración emitida por los expertos

La valoración objetiva del nivel teórico - metodológico y de la significación práctica de la metodología, exigió de la aplicación del método *Delphi*. En un momento inicial fueron encuestados 43 profesores de experiencia, de los cuales se conoció su disposición a colaborar en la investigación, por el coeficiente de competencia en el tema estudiado. En un segundo momento fueron seleccionados 30, de los cuales se presentó un coeficiente de competencia catalogado de alto ($\geq 0,8$).

Para la aplicación del método, se utilizó como procedimiento, los marcos de dos eventos, uno provincial y otro internacional, en los que se expusieron trabajos relacionados con la tesis, lo que facilitó el diálogo horizontal para cumplir con uno de los requisitos del método. La población de posibles expertos estuvo integrada por 30 especialistas.

Se escogieron 10 profesionales de la provincia Guantánamo, cuatro de la provincia Santiago de Cuba, dos de la provincia Holguín, cuatro de la provincia Las Tunas, dos de la provincia Camagüey, uno de la provincia Ciego de Ávila, siete de la provincia La Habana. Los mismos laboran como docentes en las Universidades de Ciencias Pedagógicas *Raúl Gómez García, Frank País García, José de la Luz y Caballero, Enrique José Varona, Blas Roca Caldario, Pepito Tey, José Martí y Pérez*, así como del Instituto Superior de Arte y la Universidad de la Habana, respectivamente.

En relación con los expertos, se tuvieron en cuenta los criterios de selección: personal vinculado directamente a la labor de la docencia universitaria, en los departamentos de Marxismo Leninismo e Historia, Formación Pedagógica General, Español-Literatura y Educación Artística. Se entregó a cada uno una copia del contenido de la metodología y de la concepción pedagógica que la sustenta.

Después de haber realizado toda la operación referente, se utilizó Microsoft Excel, que permitió la determinación de los puntos de corte, los cuales posibilitaron establecer la escala cualitativa utilizada, a partir de la determinación de los límites en una escala de intervalos.

Los resultados generales obtenidos fueron como se explica a continuación:

1. La experiencia profesional del 81, 2% de los expertos supera los 10 años de trabajo.
2. El conocimiento que presentan acerca de la cultura estética se comportó de la siguiente forma: 9,4 % en el rango de ocho a diez. Es óptimo, por cuanto solo 3 (9,4%) consideraron su coeficiente de conocimientos en el rango inferior a ocho.
3. Con respecto a las dimensiones generales a evaluar, se obtuvieron los siguientes resultados:
 - a) Conveniencia de la Metodología: el 96,8% (26) lo valoró en el rango 5 (muy de acuerdo) y 3,3%, en el rango 4 (de acuerdo.)
 - b) Implicaciones prácticas de la metodología: el 96,8% (28) lo valoraron en el rango 5 (muy de acuerdo) y (3) 3,3%, en el rango 4 (de acuerdo.)

- c) Utilidad metodológica de la Metodología: El 90,6 % (29 expertos) lo valoró en el rango 5 (muy de acuerdo), y el 9,4 % (3) lo valoró en el rango 4 (de acuerdo.).
 - d) Valor teórico de la metodología: el 90,6 % (29 expertos) lo valoró en el rango cinco (muy de acuerdo), y el 9,4 % (3) lo valoró en el rango 4 (de acuerdo.).
4. Referido al criterio argumentativo del conocimiento que tienen sobre el problema de investigación según los seis indicadores ofrecidos, las opiniones se mueven mayoritariamente en los rangos de Alto y Medio. Sólo en el indicador (e), el 12,5% (4) considera en el rango de Bajo su experiencia profesional en el tratamiento de la cultura estética.
 5. Sobre la estructura de la metodología señalaron el rango cinco (muy de acuerdo) para las fases uno, dos y tres y solo (2) el 3,1% consideró el rango cuatro (de acuerdo) para las fases uno y dos.
 6. Las respuestas evidencian que la estructura adoptada en la elaboración de la metodología permite contribuir a la formación de la cultura estética.
 7. Valoran de muy positivo que se prepare al personal docente; sobre la base de la concepción pedagógica, donde destacan, y ofrecen mucha importancia al principio del diálogo recombinante formación cultural-cultura estética; que se utilice el taller como forma de organización para un tema tan sensible y necesario como este. El 12,5 % señaló que sí conoce que en su territorio se trabaja la cultura estética.

Las respuestas y valoraciones ofrecidas en este método evidencian que no es desacertada la concepción pedagógica, y su correspondiente metodología de implementación, que defiende esta tesis.

Según los resultados obtenidos del método de estudio de casos, la entrevista en profundidad y el criterio de expertos sobre la metodología para la formación de la cultura estética en el profesional de la educación que defiende esta tesis, es satisfactoria, por lo que contribuye a la solución del problema científico planteado.

Tanto los profesores que participaron en el estudio de casos, como las opiniones y valoraciones de los propios docentes de la unidad de análisis con la que se trabajó en un período comprendido de un curso escolar, según los resultados de los instrumentos aplicados, así como la experiencia obtenida por el autor de la tesis, permiten aseverar que sí

es posible insertar la metodología elaborada para realizar la formación de la cultura estética del licenciado en educación desde su formación inicial.

Conclusiones

- La metodología diseñada permite instrumentar el proceso de formación de la cultura estética del licenciado en educación desde su formación inicial, la que se desenvuelve por cuatro fases que van desde la sensibilización profesional, del diagnóstico y la socialización del mismo, el adiestramiento de profesores y a los estudiantes en formación, hasta la evaluación de indicadores elaborados para tales efectos.
- Centra su accionar en el principio del diálogo recombinate formación cultural-cultura estética en la formación del profesional en formación. Los resultados obtenidos en la aplicación de la misma, mediante el estudio de casos, son valorados de satisfactorios y además, se consideraron posibles insertarlos en el proceso pedagógico, y la estructura de la misma es aceptada como la vía que facilita resolver el problema planteado.
- Los resultados del método de Criterio de Expertos arrojaron resultados satisfactorios a nivel teórico, metodológico y práctico, porque prevalecen los dos primeros rangos de la escala (muy de acuerdo y de acuerdo) en los indicadores medidos, así como la aceptación de la estructura de la metodología y los materiales elaborados son asequibles a los usuarios para operar con ella.

Bibliografía

Bandera Comerón, Anselmo. Lo Estético en el proceso docente en la formación integral del profesional universitario. Disponible en:

<http://www.estética/proceso/docente/profesional/shtm> (consultado el 10 de mayo de 2011).

Barbero, Martín. Comunicación, cultura y hegemonía: de los medios a las mediaciones.

Disponible en: www.prensaria.com (consultado el 4 de octubre de 2011).

Barnet, Miguel. La Enseñanza de la Cultura Tradicional y Popular como garantía de una Educación Integral. En Compendio de lecturas acerca de la Cultura y la Educación Estética. La Habana, Política, 2000.

- Baxter, E. La Formación de los valores. Una tarea pedagógica. La Habana, Pueblo y Educación, 1989.
- Bayer, Raymond. Historia de la Estética. La Habana, Pueblo y Educación, 1977.
- Betancourt Morejón J. Estrategias para pensar y crear. En Educar para el cambio. La Habana, Academia, 1994.
- Bourdieu, Pierre. Capital cultural, escuela y espacio social. México, Siglo XXI Editores, 1997.
- _____, La Cultura está en peligro. Criterios. La Habana. No. 33, Cuarta Época [s.a.].
- Brach-Czaina, Jolanta. La Autotranscendencia en el arte. Criterios. La Habana, N° 29, ene.-jun., 1991.
- Bürger, Peter: La Verdad estética. Criterios. La Habana. No° 31, ene.-jun., 1994.
- Cabrera Salort, Ramón. Indagaciones sobre arte y educación. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998.
- _____, La Educación Plástica en Cuba. La Habana, Pueblo y Educación, 2001.
- Campo, S. del. El Arte y la formación de la sensibilidad. Anuario de la Unidad Docente del Instituto Superior de Arte y el Centro de Estudios Nicolás Guillén, Camagüey, 2002.
- Carbonell, Sandra. Educación estética para jóvenes y adultos: los paseos culturales. Decisión Curso Supletivo San Cruz, São Paulo, mayo-ag., 65-71, 2005.
- Céspedes Acuña, Julia E. El proceso formativo estético de profesionales de la educación. Tesis en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. Santiago de Cuba: Universidad de Ciencias Pedagógicas “Frank País García”, 2010.
- 2003.
- Cortón Romero, Blanca. Estrategia de intervención pedagógica para potenciar la función cultural de la escuela en la comunidad. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas, 2009.
- _____, La Escuela, principal centro cultural de la comunidad. Cuadernos de Educación y Desarrollo. Vol 3, N° 29, jul., 2011.
- Cruz, L. La Educación del gusto estético en los escolares. En Compendio de lecturas acerca de la cultura y la educación estética. La Habana, Política, 2000.
- Estévez Rodríguez, P. R. A alternative estética na educação. Rio Grande, FURG, 2009.
- _____, Los Colores del arco iris. Río Grande, FURG, 2009.
- _____, La Educación estética del hombre nuevo. La Habana, Ciencias Sociales, 1987.

- _____, Educar para la vida a través de lo bello. Santa Clara.
<http://out.uclv.edu.cu/fcie/teresita/Nicaragua/Curso%20formaci%C3%B3n%20en%20competencias%20profesionales/Formaci%C3%B3n%20de%20competencias%20profesionales/Copia%20de%20educar%20para%20la%20vida%20a%20travs%5B1%5>
- _____, El Papel de los valores estéticos en la formación cultural integral de la personalidad. Estudios Culturales No. 1, 2006.
- _____, La Revolución estética en la educación. La Habana, Pueblo y Educación, 2004.
- Fabelo Corzo, J. R. Práctica, Conocimiento y Valoración. La Habana, Ciencias Sociales, 1989.
- _____, Los Valores y sus desafíos actuales. La Habana, José Martí, 2003.
- _____, y Alicia Pino Rodríguez. Estética, arte y consumo. La Habana, BUAP, 2011.
- Ferreiro Pérez, Alejandra. De la práctica docente a la práctica educativa: una perspectiva ético estética. Tesis en opción al título de Magister en Educación. Venezuela. Disponible en: www.monografia.com (consultado el 29 de julio de 2011).
- Ferry, Guilles. Pedagogía de la formación. Argentina, Novedades Educativas, 1997.
- Fruto Pla, A. Dinámica de la formación estética en la especialización de cirugía plástica. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. Santiago de Cuba, Universidad de Oriente, 2011.
- García, G. Compendio de Pedagogía. La Habana, Pueblo y Educación, 2008.
- Gari Muriel, Gary. Potencialidades de la expresión estética y la reflexión semiótica en la investigación educativa. Disponible en: www.monografia.com (consultado el 8 de febrero de 2011).
- Geertz, Clifford. La Interpretación de las culturas. Barcelona, Gedisa, 1988.
- Ghiso, C. Entre el hacer lo que se sabe y el saber lo que se hace. Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia, 2004.
- Gimeno Sacristán, José. Comprender y transformar la enseñanza. Madrid, Morata, 1993
- Goldstein, Gabriela. La Experiencia estética como experiencia del conocimiento, en Frigerio, Graciela y Gabriela Diker (comps.) Educar: (sobre) impresiones estéticas. Buenos Aires, Del Estante Editorial, 2007.
- González González, Gil Ramón. Extensión Universitaria: historia y valoraciones. Ponencia presentada al II Encuentro Binacional Cuba-Venezuela, Mérida, Venezuela, 1995.

- _____, La Extensión Universitaria en la Educación Superior Cubana. Ponencia presentada al I Encuentro Binacional Cuba-Venezuela. Matanzas, 1995.
- _____, La Extensión universitaria y el desarrollo cultural. Ponencia presentada en el I Congreso Internacional “Cultura y Desarrollo”. La Habana, 1995
- _____, Un Modelo de Extensión Universitaria para la Educación Superior Cubana. Tesis de Doctorado. La Habana, Universidad de La Habana. 1996
- González Morales, A. La Formación humanístico-cultural en la educación cubana, ponencia, I Conferencia Internacional de Estudios Humanísticos, UCLV, Santa Clara, 2003.
- González Rifa, C. Extensión universitaria y trabajo comunitario en las montañas guantanameras. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. ISP “Enrique José Varona”, La Habana, 2008.
- Goránov, K. Arte, cultura y sociología. La Habana, Arte y Literatura, 1990.
- Guadarrama, P. y N. Perelguin. Humanismo, Marxismo y Postmodernidad. La Habana, Ciencias Sociales, 1998.
- _____, Lo Universal y lo específico en la cultura. La Habana, Ciencias Sociales, 1990.
- Hart Dávalos, A. Cultura General Integral. Periódico Granma Internacional. Edición en Español. Disponible en: www.granma.cu (consultado el 5 de marzo de 2010).
- _____, Intervención de Ministro de Cultura en el Taller Nacional de “Trabajo Político Ideológico en las Universidades”, MES., 1996.
- _____, La Educación estética”. En Pensamiento y política cultural cubanos: Volumen III. La Habana, Pueblo y Educación, 1986.
- _____, La Extensión Universitaria y la integración cultural. (Conferencia). La Habana, 1996
- _____, El Objetivo básico de la educación es la cultura, Dirección de Información del Ministerio de Cultura, La Habana, 1990
- _____, La Responsabilidad social de la cultura cubana. Trabajadores, oct., 1996.
- Herrera Torres, Isaías. Reflexión filosófica en torno a la educación y su mediación cultural: una perspectiva desde el pensamiento complejo. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Filosóficas, La Habana, 2007.
- Horruitiner Silva, Pedro. La Universidad Cubana: el modelo de formación. La Habana, Félix Valera, 2006

- _____, Retos de la formación en la universidad latinoamericana actual. La Habana: Conferencia impartida en Universidad 2008.
- Horkheimer Max: Crítica de la razón Instrumental, Sur, Buenos Aires, 1973
- Implicaciones de la teoría histórica cultural en la integración de la plataforma teórica de la Pedagogía cubana. /Por/ M. Barba /y otros/ Disponible en: <http://www.monografias.com> (consultado el 14 de abril de 2011).
- Jaime Ojea, R. El Proceso de desarrollo cultural de los estudiantes de carreras pedagógicas desde la extensión universitaria en el Modelo de la Universalización de la Universidad. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. ISP Frank País, Santiago de Cuba, 2008.
- Jodar Velázquez, Mercedes E. ¿La Cultura y el arte o la cultura artística? Binomio para el análisis. En Contribuciones a las Ciencias Sociales,. Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/cccss/10/> (consultado el 17 de octubre de 2010).
- López Sánchez, I. Concepción pedagógica del proceso de educación de la sexualidad responsable desde la formación inicial intensiva en el Profesor General Integral de Secundaria Básica. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. ISP "Frank País García", Santiago de Cuba, 2008.
- López Segrera F. Educación para todos, educación superior desafíos y alternativas". Revista Cubana de Educación Superior. La Habana, Vol. XX N° 2, 2000.
- Martínez Cepena M, La educación estética del escolar con necesidades educativas especiales por retraso mental leve. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas, Universidad de Ciencias Pedagógicas "José de la Luz y Caballero", 2009.
- Martínez Montalvo JL. Las Categorías Estéticas Principales. Estética y Arte. La Habana, Pueblo y Educación, 1991.
- Marval Vargas, C. Estrategia didáctica para la sistematización del contenido profesional en el proceso docente educativo de las carreras universitarias. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. Universidad e Oriente. Santiago de Cuba, 2009.
- Marx, C. Manuscritos económicos y filosóficos de 1844. La Habana, Política, 1965
- Massip Acosta, A. Metodología para estimular en escolares de quinto y sexto grados la lectura creadora. Tesis en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. Sancti Spiritus, 2004.

- Méndez Rubio, A. Hacia una caracterización política de las culturas. *Entretextos Revista electrónica semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. No. 3, mayo de 2004.
- Mendoza Portales, L. *Axiología y Cultura en José Martí*. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Filosóficas. Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona, 2003.
- Mezhuiev, V. *La Cultura y la historia*. Moscú, Progreso, 1980
- Mitjás Martínez A: *Creatividad, personalidad y educación*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, 1995.
- Montoya, Jorge. *La contextualización de la cultura en el currículo de las carreras pedagógicas*. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. Instituto Superior Pedagógico “Frank País García, 2005.
- Morawski, Stefan. *Fundamentos de Estética*. Barcelona, Península, 1977.
- _____, *Reflexiones sobre Estética Marxista*. México, Era, 1988.
- Novikova L. J. *Estética y técnica*. La Habana, Arte y Literatura, 1976.
- Peramo, H. *Temas de estética*. La Habana, Pueblo y Educación, 1992.
- Pedagogía’ 95 (La Habana)*. Exigencias en la formación del profesional pedagógico / Fátima Advine Fernández y Gilberto García. La Habana, Ministerio de Educación, 1995.
- _____, *La Formación del profesorado contemporáneo*. Currículo y Sociedad: Curso No.2 / C. Álvarez de Zayas. La Habana, Ministerio de Educación, 1994.
- Perdomo González, E. *Metodología lúdico-creativa para la educación plástica de los escolares del segundo ciclo de la educación primaria*. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona. La Habana, 2005.
- Pino García, L. *La Cultura científica en el desarrollo profesional de los docentes de ciencias naturales del Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”* Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. La Habana, 2007.
- Portuondo, J. A. *Estética y revolución*. La Habana, Unión Ensayo, 1982.
- Prieto Jiménez, A. *La Masividad por un pueblo más culto*. Vanguardia, Santa Clara, 10 de junio de 2000.
- Pupo Pupo R. *La Actividad como categoría filosófica*. La Habana, Ciencias Sociales, 1986.

- _____, Praxis, enajenación, cultura. Disponible en:
<http://sociedadlatinoamericana.bligoo.com/globalizacion-de-la-cultura-equidad-y-justicia-social>
(consultado el 30 de mayo de 2012).
- Ramos Serpa, G. Filosofía y actividad humana: significación para la formación humanística del profesional universitario en las carreras técnicas. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Filosóficas. Universidad de Matanzas, 2000.
- _____, La Formación humanística como componente de la formación integral del profesional universitario. *Pedagogía Universitaria* Vol. X, No. 4, 2005.
- Rodríguez Fernández C. Modelo pedagógico de la formación de la competencia comunicativa de los futuros licenciados en educación, desde la extensión universitaria. Tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Pedagógicas. ISP "Frank País García", Santiago de Cuba, 2009.
- Sánchez Vázquez, A. Las Ideas estéticas de Marx. La Habana, Edición Revolucionaria, 1966.
- Sokolov, Elmar, V. Funciones básicas de la cultura. Teoría estética y culturoológica, Tercera época. *Criterios*. La Habana, N° 17- 24, ene., 1986.
- Suarez Tajonera, J. O. Algunos problemas teórico metodológicos de la educación estética en Cuba. La Habana, Pueblo y Educación, 1991.
- Tasalov, V. Diez años del problema de lo estético (1956-1966)". En: *Problemas de la Teoría del Arte*. La Habana, Arte y Literatura, 1980,
- Ubals Alvarez, J. M. Cultura estética y lengua materna: la otredad de un discurso viable. En. CD/ROM del II Taller Provincial de Lengua Materna. ISBN 978/959/18/0560/7 2011.
- _____, Definiendo la Cultura Estética. En: www.ecured.cu/index.php/Cultura_estetica
(consultado el 8 de marzo de 2012).
- _____, Educación Estética y Educación Artística: un diálogo recombinante. Disponible en: <http://revista.ucp.gu.rimed.cu/articulos/vol>. (consultado el 19 de junio de 2009).
- _____, Educación Estética y Educación Artística: un dialogo no agotado desde la "infinitud cercana. Disponible en: www.monografias.com/trabajos34/educacion-estetica/educacion-estetica.shtml (consultado el 17 de abril 2009).
- _____, Educación Estética y Educación Artística: un diálogo recombinante *Revista EduSol*, Guantánamo, No. 26, vol., 9, disponible en:
<http://revista.ucp.gu.rimed.cu/modulos/num26.html> (2009).
- _____, El Logro de una cultura estética a partir de una triangulación epistémica en la formación de docentes. *Odiseo* Año 9, no. 17, jul.-dic., de 2011 En:

<http://www.odiseo.com.mx/bitacora-educativa/2011/09/logro-cultura-estetica-partir-triangulacion-epistemica-formacion-docentes>

_____, La Formación de una cultura estética en el profesional de la educación desde su formación inicial. Cuadernos de Educación y Desarrollo, Vol. 3, N° 27, mayo, 2011 En:

<http://www.eumed.net/rev/ced/27>

_____, La Formación de una cultura estética en el profesional de la educación desde su formación inicial, Revista EduSol, No.34, vol. 11, 2011 En:

<http://revista.ucp.gu.rimed.cu/modulos/num34.html>

Ubieta Gómez, Enrique. Cuba; ¿revolución o reforma? La Habana, abril, 2012.

Vygotsky, Liev. Psicología del arte. La Habana, Pueblo y Educación, 1987.

COLONIALIDAD DEL CREAR: APORTACIONES DE AUGUSTO BOAL PARA UNA ESTÉTICA
DESCOLONIZADORA

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

*Ana Lucero López Troncoso*²

En este ensayo nos proponemos realizar un trabajo de *traducción*, como lo sugiere Boaventura de Sousa Santos, entre aspectos puntuales de la teoría estética de Augusto Boal y algunos de los estudios que sobre la *colonialidad del ser* han realizado autores como Walter D. Mignolo y Nelson Maldonado Torres, entre otros. Nuestros objetivos son, primero, subrayar los vínculos entre las dos teorías para revelar la viabilidad de la existencia de una *colonialidad del crear*; segundo, reflexionar la estética del oprimido como una estética descolonizadora.

La teoría descolonial³ puede considerarse una suma de proyectos críticos nacidos para cuestionar la pretendida supremacía de la cultura europea y la razón moderna; ya que esta cultura ha tenido como uno de sus ejes fundamentales el narcisismo histórico del arte producido en su contexto, es fundamental que esta supuesta superioridad sea objeto de crítica.

¹ Doctor Investigador titular del Instituto de Filosofía de la Habana, Profesor-Investigador titular y Coordinador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

³ Aníbal Quijano ha concebido la *colonialidad* como un *patrón de poder* que, velado tras el proyecto de la Modernidad europea, ha posibilitado la reproducción de relaciones de dominación, gracias a la naturalización de jerarquías sociales basadas en la operación de dos ejes de poder: la idea de raza y la estructuración de un régimen de control del trabajo y sus recursos mediante la intervención del mercado capitalista mundial. (Cfr. Aníbal Quijano, "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America", *Nepantla: Views from South*, pp.533-580). La dominación que se ejerce en la colonialidad subalterniza muchas de las experiencias vitales del dominado, a través de la explotación económica, la exclusión social, el *epistemicidio* (cfr. Boaventura de Sousa Santos, *Descolonizar el saber, reinventar el poder*), etcétera. Una de las condiciones de la colonialidad del poder es lo que Walter D. Mignolo concibió como *colonialidad del ser*, noción sobre la cual Nelson Maldonado Torres ha reflexionado profusamente; en sus propias palabras, la colonialidad del ser "(...) responde (...) a la necesidad de aclarar la pregunta sobre los efectos de la colonialidad en la experiencia vivida, y no sólo en la mente de sujetos subalternos" (Nelson Maldonado Torres, "Onthecoloniality of being", *Cultural Studies*, p. 242) (En inglés en el original. Esta y todas las traducciones de las citas de esta obra que aparecen en este ensayo, son nuestras.) Maldonado Torres define la colonialidad del ser como: "(...) la violación del sentido de la alteridad humana, hasta el punto donde el alter-ego queda transformado en un subalter (...)" (Nelson Maldonado Torres, *ob. cit.*, p. 257.)

En este trabajo buscamos introducir algunos aspectos puntuales de la teoría estética de Augusto Boal⁴ al programa de investigación que han iniciado estos autores. Gracias a la postura política que Boal asume en su acción artística y en su reflexión estética, las nociones que propone para el cuestionamiento del arte pueden resultar extremadamente valiosas para los propósitos de la teoría descolonial. Consideramos que las aportaciones del teatrólogo brasileño pueden ayudarnos a pensar la posibilidad de la existencia de una *colonialidad del crear*, que se manifiesta –aunque no de manera exclusiva– en la creación artística del *ser colonizado*⁵. Para ello intentaremos reconstruir el concepto “arte” en la teoría estética de Boal; posteriormente reflexionaremos sobre cómo se articula la *colonialidad del ser* con la noción de Boal *invasión de los cerebros*, para poder mostrar, a través de sus manifestaciones, una posible *colonialidad del crear*.

El Arte según Augusto Boal

Para Boal, el arte es una *condición* humana. En esto coincide con la bióloga Ellen Dissanayake, quien asegura que el “[...] arte es un comportamiento potencialmente disponible a cualquiera porque todos los humanos tienen predisposición a hacerlo.”⁶

Para nuestros fines, resulta necesario esbozar una definición más precisa que nos permita estudiar de cerca esta *condición* específica como Boal la entiende y poder tomar distancia de la concepción eurocéntrica que de ella se ha construido a partir del siglo XVIII.⁷

⁴ Augusto Boal (1931-2009) fue un dramaturgo, director y teatrólogo brasileño, creador de la metodología del Teatro del Oprimido.

⁵ Nelson Maldonado Torres, siguiendo el concepto de Fanon, ha nombrado a este ser ‘*damné*’ (condenado): “El *damné* es el sujeto que emerge en el mundo, marcado por la colonialidad del ser. El *damné*, tal y como Fanon lo hizo claro, no tiene resistencia ontológica frente a los ojos del grupo dominador.” (Nelson Maldonado Torres, *ob. cit.*, p. 253) En este trabajo consideraremos también el concepto “oprimido” de Paulo Freire, que es el mismo que Boal emplea. (Cfr. Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*.) Entendemos opresión como “[...] una relación concreta entre individuos que forman parte de diferentes grupos sociales, relación que beneficia a un grupo en detrimento de otro [...]” (Julián Boal, “Opressão”, *Metaxis*, pp.125-126.) (En portugués en el original, la traducción es nuestra.)

⁶ Ellen Dissanayake, “Biology and Art: The Implications of Feeling Good”, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, p.35 (Idioma inglés en el original, la traducción es nuestra.)

⁷ Boal discute con Baumgarten para tomar distancia de la tradición que el pensador alemán inaugura (cfr. Augusto Boal, “Um novo conceito de arte e estética, uma Nova Estética”, *A Estética do Oprimido*, pp. 25-40) y expone, mediante anécdotas, ejemplos y metáforas, su particular teoría del pensamiento sensible, que merece un estudio aparte. Él, al igual que filósofos como Arnheim, (cfr. Rudolph Arnheim, *Visual thinking*) reflexiona sobre la sensibilidad como una forma particular y estructurante del pensamiento humano.

Lo primero que debemos tener en cuenta es que, para los pueblos colonizados, el concepto hegemónico que ha servido para definir su expresión estética es el de *arte*, con sus distintas evoluciones nacidas en el *Norte imperial*⁸. La traslación de este concepto de Europa a América, marginalizó o destruyó por completo las expresiones estéticas de los indios y paralizó su evolución⁹. Posteriormente, con el mestizaje, el sincretismo y otros procesos de hibridación y evolución cultural,¹⁰ la idea del *arte* fue el filtro excluyente y eurocéntrico a través del cual se categorizaron, muchas veces como inferiores, las nuevas expresiones indígenas y mestizas, situación que permanece, en mayor o menor medida, hasta nuestros días.

Joaquín Barriendos ha señalado que “(...) los diversos regímenes etnocéntricos y etnófagos de la colonialidad del ver pueden y deben ser analizados y contestados, esto es, incluidos en la agenda de un nuevo diálogo visual interepistémico.”¹¹ Extendiendo lo visual a lo sensible –estético– en general, podemos darnos cuenta que ese diálogo es crucial, pero que resulta imposible establecerlo si existe una sola voz.

Boal piensa que “[t]enemos que repudiar la idea de que exista una sola estética, soberana, a la cual estemos sometidos [...]”¹², pues el riesgo político que implica la sumisión acrítica a cualquier cosa, se multiplica si el diálogo desaparece.

Los distintos conceptos occidentales de estética y de arte, en tanto funcionan como regímenes etnocéntricos, nos pueden impedir –o al menos dificultar bastante– pensar en términos teóricos sobre prácticas artísticas que no correspondan al corpus filosófico que sobre el “gran arte” se ha construido en Europa y otras latitudes. Por esa razón es una tarea titánica argumentar un *arte otro* sin que éste quede relegado al gueto de la artesanía, de la terapia o, como ha sucedido muchas veces en el caso del TO, del simple activismo.

Las demandas que sostienen los teóricos de la colonialidad, a las que sumamos las que en materia de Arte proclama Boal, no nacen de un afán caprichoso por evitar quedar al

⁸Cfr. Boaventura de Sousa Santos, *Refundación del Estado en América Latina. Perspectiva desde una epistemología del Sur*.

⁹ Respecto al teatro náhuatl, por poner un ejemplo, puede consultarse el trabajo de María Sten. (María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl*)

¹⁰ Sobre la evolución cultural cfr. Alex Mesoudi, *Cultural evolution. How darwinian theory can explain human culture & synthesize the social sciences*.

¹¹ Joaquín Barriendos, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, *Nómadas*, p. 24.

¹² Augusto Boal, “Introducción”, *A Estética do Oprimido*, p.16. (En portugués en el original. La traducción de esta y todas las citas de esta obra en este ensayo, son nuestras).

margen de la universalidad, sino más bien de la conciencia de una deuda histórica que las élites de colonizadores-opresores tienen aún con los colonizados-oprimidos, pues los primeros han empleado –de manera casi impune– su lógica, sus imágenes, su razón y su arte, para configurar el sentido común de los segundos, sentido común que se emplea a menudo para convencerlos, como bien señala Bárbara Santos “[...] de que son incapaces de crear, de participar, y especialmente, de decidir.”¹³

Boal asegura que existe el pensamiento sensible y que éste es “[...] arma de poder – quien lo tiene en sus manos, domina [...] [pero;] [...] [c]uando es ejercido por los oprimidos, el pensamiento sensible es censurado y prohibido.”¹⁴

¿Cómo piensa Boal el arte, entonces? y ¿por qué aseguramos que su visión no corresponde del todo a ninguno de los hegemónicos conceptos de arte que han sido legitimados académica e institucionalmente en el transcurso de la modernidad? Su obra *Estética del oprimido* está repleta de aseveraciones como esta: “El arte de cada uno es el arte de cada uno. (...) José Carreras en el palco de la Scala de Milán y el albañil anónimo construyendo su casa, cada uno tiene su voz y su arte.”¹⁵

Parecería que Boal contribuye de manera escandalosa al relativismo usualmente vinculado a las teorías posmodernas del arte¹⁶, pero afirmamos que no es así. Intentaremos ahora trazar algunas coordenadas que nos ayuden a pensar la definición de arte que está implícita en el pensamiento de Boal.

Boal define al objeto artístico como “[...] una transubstanciación¹⁷ de una realidad, objetiva o imaginada, en otra sustancia diferente de la original [...]”¹⁸ En otras palabras, cosa, materia concreta que adquiere su significación sólo en la experiencia social.¹⁹ Boal señala

¹³ Bárbara Santos, “Teatro do Oprimido para empresas privadas: impossibilidades, incompatibilidades e absurdos”, *Metaxis*, p. 127. (En portugués en el original, la traducción es nuestra.)

¹⁴ Augusto Boal, *ob. cit.*, p.17.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 75-76.

¹⁶ Cfr. Arthur Danto, “El fin del arte”, en Berel Lang (ed.), *La muerte del Arte*; y Arthur Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*.

¹⁷ El término transubstanciación proviene de la teología cristiana y refiere a la transformación de la sustancia del pan y del vino en la del cuerpo y la sangre de Cristo en la eucaristía.

¹⁸ Augusto Boal, *ob. cit.*, p.42.

¹⁹ Boal reflexiona en el carácter concreto del arte y el poder que ha ejercido en la historia humana. En este punto coincide con Pierre Bourdieu. Resulta sorprendente lo mucho que se acerca también, en su reflexión sobre el arte rupestre, a algunas de las conclusiones de especialistas del fenómeno, como lo son David Lewis Williams y Jean Clottes, en el sentido de que “[i]ncluso en tan lejana época, en el origen de la humanidad, religión y arte fueron instrumentos de desigualdad y de diferenciación sociales.” (David Lewis Williams y Jean Clottes, “El mundo chamánico”, *Los chamanes de la prehistoria*, p.98.)

algunos términos que son requisito para que aquella transubstanciación sea *arte*; en primera instancia, el amor del creador. “[...] [E]l arte es amor en el sentido en que, sin esa atracción que siente el sujeto por el objeto que también es sujeto, él, el arte, no existiría.”²⁰ Boal observa ciertas relaciones entre la creación artística y el amor, a saber, la complejidad multifacética de la existencia de ambos, las proyecciones que en una y otro hace el imaginario personal, la percepción de la unicidad del ente amado tanto como del objeto creado y la imprevisibilidad de ambos fenómenos. Añadiremos, por nuestra parte, que para Boal una obra de arte lo es en tanto sea el resultado de una experiencia vital del creador; no puede ser, entonces, una simple ocurrencia o una pura construcción intelectual o formal. La obra de arte, para Boal, es la incontenible respuesta directa a una necesidad orgánica de expresión, que se experimenta como vital, sea cual sea su naturaleza (física, emocional, mental o espiritual).

El arte es concebido por Boal como una forma de conocimiento subjetivo y sensorial, que puede ser simbólico, que es sintetizado por el creador, y que debe cumplir, como condición, la posibilidad de apelar y contener la subjetividad de alguien más.

El arte es, al mismo tiempo, individual y social: al decir *nosotros*, descubrimos nuestro *yo* abarcante. Digo *yo*, y somos *nosotros*. Podemos estar todos juntos delante de los actores, bailarines o pantallas de cine, o podemos, solitarios, observar un cuadro o escultura [...] [:] la pluralización se efectúa, aunque invisible.²¹

Pero la noción que más resalta es aquella que afirma que el arte *es condición humana* y que *ser humano es ser artista*.

Definiremos provisionalmente al *arte* como *aquella potencialidad humana que existe de manera distinta en cada ser humano, que es capaz de responder a necesidades expresivas orgánicas vitales de naturaleza física, emocional, mental o espiritual para objetivar una subjetividad, mediante la transubstanciación de una realidad objetiva o imaginada, en otra diferente, que apela y contiene la subjetividad de alguien más, además de su creador(a) o creadores(as) y que es susceptible de desarrollo mediante la adquisición*

²⁰ Augusto Boal, *ob. cit.*, p.110.

²¹ *Ibidem*, p.112.

del conocimiento necesario, el perfeccionamiento de las habilidades técnicas que permiten la objetivación y la experimentación transgresora que posibilita su evolución.

¿Cuál es la relevancia de hablar de arte como condición o potencialidad humana si es claro que, en la práctica, no todos los seres humanos son, de facto, artistas? La respuesta estriba en el hecho de que un oprimido –un *damné*– pueda siquiera concebir el agenciarse para sí la creación artística como una *tecnología del yo*,²² que le permita explorar y transformar su subjetividad y hacer públicas las objetivaciones que resulten de este proceso, para tener mayores oportunidades de transformar su realidad socio-económica y política.

Quijano piensa que, en la colonialidad, las culturas dominadas han sido “[...] impedidas de objetivar su propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas, de modo autónomo, es decir, con sus propios patrones de expresión visual y plástica. Sin esa libertad de objetivación formal, ninguna experiencia cultural²³ puede desarrollarse.”²⁴

Boal reclama para todos el arte como algo que, en la colonialidad, ha sido considerado capacidad exclusiva de la élite que conforma ese privilegiado *mundo del arte*,²⁵ y sin embargo no establece que cualquier objetivación de una subjetividad *sea arte*, pues si así fuera, no habría necesidad de crear una metodología que ayudara a generar procesos estéticos específicos para la creación artística; tampoco implica que la metodología que él propone sea la única ni la mejor manera de lograr esos procesos; sólo apunta que la potencialidad artística que existe en todos los humanos *debe* desarrollarse para crear sociedades más justas, introduciendo una dimensión ética a su reflexión estética.

Si queremos seguir a Boal en su razonamiento, debemos percatarnos de que para él, la legitimación académica e institucional del arte resulta secundaria en relación con su inserción social y con su capacidad de combatir efectivamente las dos expresiones

²² Foucault concibe las tecnologías del yo como aquellas que “[...] permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.” (Michel Foucault, “Tecnologías del yo”, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, p.48.)

²³ Tendríamos que acotar: ninguna experiencia cultural *genuinamente libre*.

²⁴ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder. Cultura y conocimiento en América Latina” En Walter Dignolo (comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, p.122.

²⁵ Cfr. Arthur Danto, “The artworld”, *The Journal of Philosophy*.

primarias de la *colonialidad del ser* que Nelson Maldonado Torres ha señalado, a saber, la invisibilización y la deshumanización.²⁶

Invasión de los cerebros y colonialidad del ser

La noción de *invasión de los cerebros* es una metáfora que Boal utiliza para explicar el efecto de dominación que está implícito en la “(...) apropiación acrítica de significados y significantes (...)”²⁷, derivada del consumo de toda clase de productos culturales realizados, por lo general, a partir de canales de *comunicación unívoca* (en tanto que no suelen esperar ni obtienen, por lo general, una respuesta del público al que van dirigidos). Bárbara Santos ha definido la *invasión de los cerebros* como una “dominación de ideas y de percepciones y la imposición autoritaria de concepciones preestablecidas de [lo] bello, cierto y deseable.”²⁸

La *invasión de los cerebros* es una herramienta de la *colonialidad del ser* al propiciar la invisibilización y la deshumanización. Analizaremos esta tesis acotando la reflexión al terreno del arte.

Invisibilización

El arte, por su carácter público, es político. Al presentar socialmente la objetivación de una subjetividad personal o grupal, el arte colabora en la construcción de imaginarios²⁹ y afecta las subjetividades de quienes lo reciben. En la colonialidad, si el arte de los grupos oprimidos –como lo hemos definido aquí– no imita o reproduce los cánones de belleza, verdad, bondad y cualesquiera otras ideas abstractas que imperen en la concepción vigente que del arte se tenga en ese momento, suele ser categorizado con nombres distintos al de “arte” debido a su desfase con las ideas eurocéntricas de autor, genio, unicidad de la obra de arte, aura, etcétera, lo que minimiza o niega por completo la posibilidad de que aquellas expresiones sean consideradas bellas, ciertas o deseables; ergo, minimizando o negando las subjetividades de sus creadores y disminuyendo considerablemente su participación política, su lucha por el poder y la posibilidad de hacer aportaciones para la construcción de

²⁶ Cfr. Nelson Maldonado Torres, *ob. cit.*, p.257.

²⁷ Augusto Boal, *ob. cit.*, p.153.

²⁸ Bárbara Santos, *ob. cit.*, p.127.

²⁹ Cfr. Cornelius Castoriadis, “El imaginario social instituyente”, *Zona Erógena*.

una cultura más abarcadora. Estas consecuencias dificultan no sólo la supervivencia y la evolución del arte negado y su carga filosófica, identitaria, espiritual y cualquier otra que pudiera contener, sino la supervivencia física de sus creadores.

Deshumanización

Siguiendo una idea de Paulo Freire³⁰, entendemos *deshumanización* como la negación, reducción o automatización de las capacidades del ser humano que le posibilitan, por lo menos potencialmente, *ser* más de lo que ya es. La *deshumanización* no puede ocurrir a un nivel ontológico, pues no hay forma, hasta donde tenemos noticia, de que lo humano deje de serlo a nivel, por ejemplo, biológico. La *deshumanización* es, por lo tanto, un estado en el cual la persona concreta niega, reduce o automatiza su propia capacidad autopoietica.³¹ Cuando la deshumanización sucede debido al ejercicio del poder de un agente externo, estamos en los terrenos de la opresión.

Podemos reconocer la deshumanización que oprime a grandes sectores de la humanidad, al percatarnos de que muchos seres humanos tienen la absoluta convicción – construida a través de generaciones enteras – de que no les es posible *crear* un mundo distinto, porque no les es posible *crear*, porque la *invasión de los cerebros* “[r]educen individuos, potencialmente creadores, a la condición de espectadores.”³²

Freire señala otro rasgo de deshumanización, que se manifiesta en la identificación del oprimido con su opresor.³³ Al mirarse a través de los ojos de su opresor, el oprimido se mira inferior, lo que le genera miedo a ser quien es, y elige imitar a su opresor. El arte que produce un individuo o un grupo en esas condiciones de colonialidad intentará asemejarse al arte del colonizador-opresor pero, ni siquiera cuando llegue a superarlo técnicamente o de cualquier otra manera, el colonizador-opresor lo legitimará como legítima el propio.

³⁰ Freire consideraba que el ser humano posee una *vocación ontológica de ser más*. Cfr. Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido, Pedagogía de la esperanza, Pedagogía de la autonomía*.

³¹ Seguimos la idea de uno de los autores del presente trabajo, inspirada a su vez en la obra del biólogo chileno Humberto Maturana. Fabelo afirma que “[l]a autopoiesis no es sólo una capacidad de cualquier sistema viviente, es también una necesidad suya, una inclinación vital a la que está obligado a atender por las leyes de la vida misma y que presupone no un acto aislado de auto-producción, sino un proceso permanente de auto-reproducción que al mismo tiempo es auto organización ya que esa producción de sí misma responde a una especie de ‘plan’ estructural inherente al propio organismo.” (José Ramón Fabelo, “La vida humana como criterio fundamental de lo valioso”, *Los valores y sus desafíos actuales*, p. 282.)

³² Augusto Boal, *ob. cit.*, p.15.

³³ Cfr. Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*.

Resumiendo, la creación artística, en el sentido que hemos definido, cumple funciones autopoiéticas. Mediante la colonialidad del ser, instalada —entre otros mecanismos— por medios estéticos, las funciones autopoiéticas de la creación artística de los oprimidos se encuentran negadas, reducidas en relación con lo que podrían llegar a ser, o bien, automatizadas, en cuyo caso el individuo o grupo creador ignora por diversas razones su propia *vocación de ser más* para seguir la de otro individuo o grupo, lo que le impide, en alguna medida, realizar su propia *autopoiesis*: mediante la *invasión de los cerebros*, ejecutada como una opresión estética, los oprimidos asumen que el arte más bello, cierto y deseable es el hegemónico y hacia él encaminan sus creaciones. Este es el proceso que, a nuestro parecer, engendra la *colonialidad del crear*.

La colonialidad del crear

Asumimos la *colonialidad del crear* como una derivación lógica de la *colonialidad del ser* y a la vez una manera de expresarla. Para poder observarla, analizaremos su posibilidad de existencia en las que creemos son sus manifestaciones más evidentes.

a) La colonialidad del crear: la convicción de la imposibilidad de crear.

Esta primera manifestación de la colonialidad es parte de lo que Boal observó y contra lo que luchó toda su vida, y que, a nuestro parecer, constituye parte de un esquema valorativo de los oprimidos. Se traduce en una serie de creencias sobre la propia incapacidad de ejercitar potencialidades creativas que se poseen, pero que se desconocen, se temen, se rechazan o se infravaloran.

Estas convicciones impuestas a los seres colonializados que pertenecen a cualquier clase social, pero con mayor frecuencia a aquellos que pertenecen a las clases oprimidas, les impiden reconocer como *artísticas* sus naturales expresiones de este tipo, lo que puede llegar a eliminar en su horizonte de sentido la posibilidad de trabajar para mejorarlas.

Esta manifestación de la *colonialidad del crear* podría explicar —sólo en parte— el número significativamente menor de artistas provenientes de cualquier latitud del Sur global³⁴ cuyas obras han trascendido históricamente. Para cerciorarse de ello, basta revisar

³⁴ “El Sur global no es entonces un concepto geográfico, aun cuando la gran mayoría de estas poblaciones vive en países del hemisferio Sur. Es más bien una metáfora del sufrimiento humano causado por el

cualquier libro de historia del arte universal o tomar estudios formales de Historia del Arte en cualquier universidad.

b) La colonialidad del crear: el mimetismo

La colonialidad del crear encuentra una de sus expresiones más claras en los distintos grados de mimetismo de muchos creadores del Sur global que, experimentando la colonialidad del ser, aspiran equipararse a los creadores del Norte imperial mediante la reproducción de contenidos y formas de las obras consagradas por el mismo Norte imperial. Boal asegura: “[...] [L]os opresores [...] conquistan el cerebro de los ciudadanos para esterilizarlo y programarlo para la obediencia, el mimetismo y la falta de creatividad.”³⁵

Esperando encontrar mejores respuestas a los problemas artísticos de las que podrían obtener en sus realidades latinoamericanas, afroamericanas u otras, se inscriben en las escuelas del Norte, se insertan en sus proyectos estéticos, se adjuntan a sus maestros y, si regresan a sus contextos originarios, obtienen mayores oportunidades de éxito en las instituciones legitimadoras debido en gran medida a su franca adscripción al *mundo del arte* del Norte, que sustenta de alguna manera la infalibilidad de su producción artística.

El mimetismo de la colonialidad del crear está expresado en fórmulas, cánones, presupuestos, técnicas, modas, valores, ideologías y otros desarrollos que provienen de los creadores del Norte y que son imitados con mayor o menor fidelidad por los creadores del Sur en un afán por *blanquearse*, utilizando metafóricamente esta palabra, en el entendido de que la idea de la superioridad de la *raza blanca* ha constituido uno de los componentes más influyentes del imaginario colonial.

Es prudente recalcar que ese deseo por *ser blanco*, con todo lo que ello implica, es lo que hace de cierto tipo de mimetismo una expresión de la colonialidad del crear, pues en distintas disciplinas artísticas pueden existir diferentes dosis de mimesis que obedezcan a otros deseos y búsquedas que no tienen que ver con la colonialidad y que pueden, incluso, tener aspiraciones emancipadoras.

En la historia del arte del Sur global podemos observar un sinnúmero de ejemplos de este mimetismo colonial en diferentes grados; y aunque es verdad que el carácter

capitalismo y el colonialismo a escala global y de la resistencia para superarlo o minimizarlo.” (Boaventura De Sousa Santos, *ob. cit.*, p.43.)

³⁵ Augusto Boal, *ob. cit.*, p.17.

transgresor del arte permite la filtración de elementos originales, pudiendo hacer de aquellas obras verdaderas piezas artísticas, dotadas de múltiples y genuinos valores, es necesario reconocer que en esos innumerables ejemplos, fueron probablemente la colonialidad del ser y del crear las que llevaron a sus artífices a la adopción de los elementos trasladados desde la mirada imperial.

El mimetismo de la colonialidad del crear también encuentra su expresión en los individuos colonizados que no se dedican expresamente a la creación artística, pero que, como aquellos, también crean objetos, conceptos, comunidades, apariencias o “looks”, gobiernos, familias, etcétera, con el deseo consciente o inconsciente de *ser blanco*.

Conclusiones

La colonialidad del crear, derivada de la colonialidad del ser, puede constituir uno de los ejes a partir de los cuales ha funcionado y funciona la matriz de poder que subalterniza las experiencias vitales de los oprimidos, experiencias entre las cuales puede situarse lo que Boal entiende por *arte*.

Debido al intrincado aparato que conforma la colonialidad, consideramos pertinente la revisión y replanteamiento de los conceptos a los cuales, debido a su hegemonía casi incuestionada, se les concede una vigencia perenne a pesar de sus variaciones históricas. Conceptos como arte, artista, obra de arte, entre otros, deben mantenerse, como los fenómenos a los que aluden, en permanente transformación.

La Estética del Oprimido de Boal nos ha servido como paradigma para pensar una de las funciones descolonizadoras de las emergentes *estéticas otras*, la cual consiste en el cuestionamiento del orden colonial, mediante la visibilización y la humanización de seres humanos concretos.

Bibliografía

Boal, Augusto, *A Estética do Oprimido*, Garamond, Río de Janeiro, 2009.

Barriandos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, *Nómadas*, Universidad Central de Colombia, 2011, núm. 35.

Boal, Julián, “Opressão”, *Metaxis*, CTO-Rio, 2010, núm. 6.

- Castells, Emmanuel, *Movimientos urbanos y territorialidad cultural*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Castoriadis, Cornelius, “El imaginario social instituyente”, *Zona Erógena*, Buenos Aires, 1997, núm. 35.
- Danto, Arthur, “The artworld”, *The Journal of Philosophy*, American Philosophical Association Eastern Division, 1964, vol. 61.
- _____, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 2001.
- De Sousa Santos, Boaventura, *Refundación del Estado en América Latina. Perspectiva desde una epistemología del Sur*, Instituto Internacional de Derecho y Sociedad, Lima, 2010.
- _____, *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Ediciones Trilcey Extensión universitaria - Universidad de la República, Montevideo, 2010.
- Dissanayake, Ellen, *Homo aestheticus, where art comes from and why*, University of Washington Press, Washington, 1995.
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, Educap/EPLA, Lima, 2007.
- Foucault, Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, Siglo XXI, México, 1970.
- _____, *Pedagogía de la esperanza*, Siglo XXI, México, 1993.
- _____, *Pedagogía de la autonomía*, Siglo XXI, México, 1997.
- Lang, Berel (ed.), *La muerte del Arte*, Haven Publishers, Nueva York, 1984.
- Maldonado Torres, Nelson, “On the coloniality of being”, *Cultural Studies*, Routledge, 2007, núm.21.
- Mesoudi, Alex, *Cultural evolution. How darwinian theory can explain human culture & synthesize the social sciences*, The University of Chicago Press, Chicago, 2011.
- Mignolo, Walter (comp.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Ediciones del Signo-DukeUniversity, Buenos Aires, 2001.
- Quijano, Aníbal, “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America”, *Nepantla: Views from South*, Duke University, 2000, vol. 1, no. 3.

Quijano, Aníbal, “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Journal of World-Systems Research*, JWSR, 2000, vol.XI, núm.2., en <http://www.jwsr.org>, (último acceso 11 de noviembre de 2013).

Santos, Bárbara, “Teatro do Oprimido para empresas privadas: imposibilidades, incompatibilidades e absurdos”, *Metaxis*, CTO-Rio, 2010, núm. 6.

Sten, María, *Vida y muerte del teatro náhuatl*, SEP, México, 1974.

CRÍTICA Y RESISTENCIA COMO ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA EN EL PENSAMIENTO DE MICHEL
FOUCAULT

*Juan Carlos Sánchez Antonio*¹

El pensamiento es la libertad con respecto a lo que se hace, el movimiento mediante el cual nos desprendemos de ello, lo constituimos como objeto y lo reflejamos como problema.

Michel Foucault, *Polémica, política y problematizaciones. Dits et écrit II. 1976-1988.*

Michel Foucault al final de *La historia de la sexualidad, I*, (1976), explica que aún no hemos podido salir del dispositivo de la sexualidad —y por ende también del disciplinario y la biopolítica—, por lo que nos toca ahora “imaginar una nueva economía del cuerpo y de los placeres” (Foucault, 1976). Pero ¿cómo resistir e imaginar una nueva economía del “cuerpo” y de “placeres” cuando el mismo concepto de poder (disciplinario y biopolítico) no toma muy en cuenta el campo de libertad de los individuos al agrado que la resistencia parece ser una forma más de poder?

Foucault para poder responder a esta pregunta tuvo que repensar su anterior concepción “bélica” y a veces circular del “poder” que presentaba una historia del sujeto (incluso la resistencia de éste a las fuerzas sociales que lo constituyen) como efecto de un conjunto de reglas socio-discursivas y anónimas que lo preceden desde siempre.

El sujeto ya no únicamente puede ser visto como un pliegue social y discursivo, con lo cual Foucault introduce un nuevo concepto, noción que a nuestro juicio, rebaza el concepto “bélico de poder” (lucha, batalla, asimétrico, entre otros) al integrar el campo de “libertad” en la redefinición del poder visto ahora en términos de *gobierno*.

Dicho concepto va ser el de *gubernamentalidad*,² lo cual “nos ayudará a diferenciar entre poder y dominación” (Lemke, 2002: 3), al momento de reconceptualizar el concepto

¹ Universidad Nacional Autónoma de México. Correo: zarathustra100@hotmail.com

de poder como un “conjunto de acciones sobre otras acciones” Foucault introduce el concepto de “libertad”.

Cuando se define el ejercicio del poder como un modo de acción sobre las acciones de los otros, cuando se caracteriza esas acciones como el gobierno de los hombres por otros hombres, -en el sentido más amplio del término- se incluye un elemento muy importante: la libertad (Foucault, 2001: 254).

De hecho ahora la libertad resulta ser condición de posibilidad para el ejercicio del poder, y sólo se puede ejercer en individuos que tiene cierto grado de libertad para poder actuar.

En este juego la libertad bien puede aparecer como la condición para ejercer el poder (al mismo tiempo que es su precondition, ya que la libertad debe existir para que el poder pueda ser ejercido, y a la vez ser su apoyo permanente, ya que sin la posibilidad de resistencia, el poder podría ser equivalente a la imposición física). (Foucault, 2001: 254).

El juego de la libertad a través del concepto de “gubernamentalidad” es la que va permitir conectar el espacio de la resistencia con la dimensión “ética”, a modo que este cambio de perspectiva en la noción de poder va facilitar integrar las líneas de fugas en los “procesos de subjetivación” y perimirá a su vez, hablar de “creación estética” de nuevas formas de pensar, actuar y sentir.

De modo que la gubernamentalidad al articular las *técnicas de poder* y las *técnicas de sí mismo*, va permitir situar en las técnicas de sí, un tipo de resistencia tanto ética como política, puesto que *subvierten las organizaciones de poder estabilizadas localmente y, por lo tanto, afectan, de una manera novedosa, las posibilidades de acción de los otros* (Davidson, 2012: 155)

Es en este punto donde el papel de la crítica en la producción de nuevas posibilidades de acción actuará sobre el cuerpo, el pensamiento, la sexualidad y el comportamiento en la búsqueda de una *estética de la existencia*.

² Por «gubernamentalidad» entiendo el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esta forma tan específica, tan compleja, de poder, que tiene como meta principal la población, como forma primordial de saber, la economía política, como instrumento técnico esencial, los dispositivos de seguridad” (Foucault, 2010a: 854)

Se trata de la tarea crítica del pensamiento sobre lo que nos ha hecho ser, pensar y sentir de cierto modo, dando cuenta de esas fuerzas históricas que nos han constituido de cierta forma y han estructurado *el eventual campo de acción*, y de esa forma dibujar el carácter histórico de los conceptos, ideas, hábitos y las evidencias con los cuales pensamos.

Es esta apertura que nos permite la gubernamentalidad a través del gobierno de uno mismo, en donde los individuos no únicamente son constituidos por las prácticas sociales, discursivas y afectivas del campo social, sino que ahora los sujetos con el uso crítico de sus facultades, podrá desterritorializar esos sistemas de reglas que se han concretizado en su cuerpo, mente, deseo y comportamiento.

El proceso de deconstrucción o desterritorialización de lo que somos permitirá generar una zona espacio-temporal en la que sea posible pensar críticamente, luchar, sentir y vivir de forma distinta.

De modo que es en este punto en donde la creación de modos de existir requiere de un trabajo de estilización, de una política de vida auténtica, que no sea común o igual a las formas de vidas que ofrecen los sistemas culturales hegemónicos del marco social. Se trata de una producción de vida que cuestiona las ideas convencionales de lo social, la organización y pensamiento dominante.

Esta “estética de la existencia” o del comportamiento tiene que ver con un trabajo con el cuerpo, los afectos y el pensamiento, un trabajo artístico y de creación de nuevas formas de relacionarse con uno mismo, con los otros y los demás. Se trata de una *política de la diferencia*, de un *devenir minoritario* con respecto a las formas convencionales de organización social.

Foucault en sus últimas investigaciones emplea conceptos nuevos como *el cuidado de uno mismo*, la *parresia o el decir franco*, y el *coraje de la verdad* como actitudes que permiten desplegar nuevas dimensiones espacio-temporales dentro de los sistemas de saber y poder que organizan la vida social entera.

Ahora bien, la creación artística de modos de existencia no puede desvincularse de las relaciones de gobierno que estructuran todo a su paso, dichos espacios abren múltiples sub campos dentro de la esfera social. Dibujan el contorno de los discursos, sus límites y contradicciones y en esos torcimientos o deslices, el pensamiento crítico puede desplegar tácticas y procedimientos distintos para construir nuevos modos de vidas.

Los medios de transformación serán los de un análisis crítico que reconstituya las formas del sujeto en “singularidades transformables”. Se trata de determinar precisamente contra qué debemos luchar para liberarnos y ante todo para liberarnos de nosotros mismos (Rajchman, 1995: 213)

Es el ejercicio del pensamiento crítico sobre el pensamiento, los afectos y los modos de comportarse, se trata de hacer la genealogía de lo que nos ha hecho ser y pensar lo que somos en la actualidad, se trata también de localizar las trampas sociales que se han fijado en nosotros y nos han constituido de cierta manera.

Debemos desenmascarar nuestros rituales y hacerlos aparecer como lo que son: realidades meramente arbitrarias ligadas a nuestro modo de vida burgués [...] Hay que poner «en juego», exhibir, transformar, y dar la vuelta a los sistemas que apaciblemente nos ordenan. (Foucault, 2010b: 377)

La *creación estética* se sitúa precisamente en este punto, pues trata de darle la vuelta a los sistemas socio-culturales (reglas, hábitos, conceptos, deseos, formas de vidas) para trabajar con el cuerpo, desterritorializar el deseo, poner en tela de juicio los conceptos con los cuales pensamos, cuestionar dónde vienen, cuales son su finalidades, que buscan y a quienes les está sirviendo.

De modo que el *plano estético* permite vincular las *acciones políticas* (estructurar el campo de libertad de las acciones) y las *acciones éticas* (el uso de la libertad para pensar y desestructurar los campos que constriñen las acciones de los individuos, para pensar y crear otros espacios menos determinados) hacia la construcción de prácticas de libertad que reten constantemente los modelos hegemónicos con los cuales pensamos.

La *estética de la vida* tiene que ver con la producción de formas de vidas artísticas, auténticas, pues trata el tema de la ética y la libertad.

El objetivo de esta transformación abierta es la práctica de decir la verdad, que una sociedad no puede ni regular ni hacer callar, es la belleza de un riesgo de sí mismo, es una actitud crítica respecto de lo que nos ocurre y “un desafío a todo fenómeno de dominación” (Rajchman, 1995: 213-214)

Es un verdadero trabajo artístico, de una inventiva formidable para el pensamiento consiste en desencallar el “sistema de reglas inconscientes” que ordenan nuestros afectos, pensamientos y elecciones, para de esa forma revelar la eventualidad que los formó y a su vez la ocasión para su rebasamiento y ser de otro modo. De hecho, nos invita a:

[...] desafiar nuestras libertades y nuestras facultades de acción; hacer surgir la historicidades de nuestros sistemas de saber, poder y subjetivación; mostrar que nada es fatal para nosotros; en definitiva, cambiar nuestras vidas (Gros, 2007: 161-162)

Entonces el *trabajo artístico* consiste de lleno en hacer un uso crítico del pensamiento sobre aquellas fuerzas que nos gobiernan y aprisionan. La construcción de modos de vida como obras de arte implica una tarea infinita para inventar, pensar, imaginar, desear formas de luchas que no fueron concebidos, o más aún sus posibilidades fueron constreñidas por los dispositivos sociales del mercado.

La “creación estética” tiene que ver con las fronteras, los umbrales que empuja al hasta el límite pensamiento en la construcción de la libertad desde las luchas, los enfrentamientos, no se trata de una relación reflexiva solipsista, sino de la construcción de nuevos agenciamientos disruptivos que permitan entrapar al capitalismo desde sus crisis internas.

[...] producirse a sí mismo con los otros en las luchas, es innovar, inventar lenguajes y redes, es producir, es reapropiarse del valor del trabajo vivo. Es entrapar al capitalismo desde el interior (Negri, 2004: 524)

De hecho lo nuevo, la creación, el acontecimiento emerge precisamente en los márgenes, en los enfrentamientos, en el terreno del combate que da cuenta de las debilidades, miedos y el suelo fijo sobre el cual se montan los sistemas de dominio y control del mercado.

De modo que la invención, la creatividad estética se refiere desde luego a la poderosa capacidad crítica que tienen los sujetos, los colectivos, los grupos sociales de imaginar y crear dispositivos de combates que sirvan como espacios de libertad para conformar un *ethos*, un estilo de vida autentico.

En este sentido, la vida como *obra de arte* es una *acción peligrosa*, de riesgo, incluso de muerte, puesto que el acontecimiento y la creación tienen que ver con los

límites, con lo no permitido, con lo que el capitalismo deja fuera de lo permitido, en la excepción.

De modo que la *creación estética* de modos de vidas se construye en los márgenes, en los elementos que descalifican sistemáticamente los sistemas de conceptualización y de identificación del mercado. De tal manera que la estilización de la existencia tiene que ver con formas de luchas y transformaciones ético-políticas auténticas, que emergen desde las crisis y torcimientos que deja revelar el capitalismo desde su agotamiento.

Ninguna transformación es concebible si el conjunto del campo del trabajo productivo no es travesado por grandes movimientos de experimentación colectiva que rompan con las concepciones relativas a la acumulación centrada alrededor del beneficio capitalista. (Guattari y Negri, 1999: 74)

En definitiva, la lucha misma tiene que ver con la forma en que el mercado configura el deseo y el pensamiento de los individuos, por ello la construcción estética de la resistencia es una apuesta ética, y la ética tiene que ver con la libertad siempre reflexionada sobre lo que queremos ser y la forma en que queremos resistir, de tal manera que podamos crear modos de vidas distintas a las que fomenta el mercado.

Bibliografía

- Davidson, Arnold (2012). “El elogio de la contraconducta” en, *Revista de Estudios Sociales*. No. 43. pp. 152-164. Bogotá.
- Foucault, Michel (2010b). “Conversaciones con Michel Foucault” en, *Michel Foucault, Obras Esenciales*. Paidós. Barcelona.
- _____, 2001. “El sujeto y el poder” en *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Entrevista con Dreyfus Y Rabinow. Ediciones nueva visión. Buenos aires.
- _____, 2006. *Historia de la sexualidad. Vol. I*. Siglo XXI. México.
- _____, 2010. “La gubernamentalidad” en *Michel Foucault, Obras Esenciales*. Paidós. Barcelona.
- Gros, Frédéric (2007). *Michel Foucault*. Amorrortu. Buenos aires.

Guattari Felix y Tony Negri (1999). *Las verdades nómadas y General Intellect, poder constituyente*. Akal. Madrid.

Negri, Tony (2004). “Entre el pasado y el porvenir” en *Nouveaux Regards*, n° 26. Francia.

Rajchman, John (1995). “Foucault: la ética y la obra” en *Michel Foucault Filósofo*. Gedisa. Barcelona.

EL MUSEO: UN ESPACIO EN CONSTRUCCIÓN, UN ESPACIO DE DIÁLOGO

Leonor Valdivia Dzgoeva¹

Isabel Fraile Martín²

Los museos se constituyen en uno de los principales protagonistas del sistema del arte, son instituciones complejas que cada vez están tomando un papel más dinámico dentro de la estructura social en la cual se desenvuelven. Este carácter de transformación estuvo presente desde sus inicios, a lo largo de la historia estos espacios han ido acoplándose a distintas necesidades y reinventándose constantemente para poder mantenerse en el tiempo. Si bien sus principales funciones siempre han estado ligadas a la conservación, exhibición e investigación, también han ido apareciendo otras actividades y funciones, que se constituyen igual de importantes y que juegan un rol determinante dentro de su labor.

En el presente artículo se hablará sobre los elementos que forman parte de la actual construcción de los museos, a partir de los cuales se generan diferentes relaciones y experiencias que tienen menor o mayor impacto dependiendo del enfoque con el que se trabaje en estas instituciones que actualmente buscan convertirse en espacios no sólo de reflexión sino también de diálogo.

Nuevos actores en escena

Desde hace algunos años se ha comenzado a identificar nuevos protagonistas en la escena museística, los cuales se constituyen en piezas fundamentales para su trabajo. Es necesario aclarar que estos elementos han estado presentes de alguna u otra manera en estas instituciones, sólo que ahora, adquieren otro carácter, deben ser tomados en cuenta de manera diferente y participar de todos los procesos de trabajo que se realizan. Si bien las colecciones y las grandes exposiciones siguen siendo componentes importantes y necesarias, éstas ya no son suficientes porque los objetos ahí guardados no tienen sentido, no terminan de cumplir su función si no interactúan con un público, por lo tanto, se puede decir que el museo ha tenido un cambio de enfoque, se ha pasado de tener una

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Correo: leonor.valdiviad@gmail.com

² Doctora, Profesora-Investigadora Asociada y Secretaria Académica de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

preocupación absoluta en los objetos y las colecciones, a uno más abierto que produce nuevos retos a estas instituciones.

Ahora bien, al ser el museo una especie de intermediario entre la obra y el visitante, debe buscar herramientas que le permitan generar propuestas efectivas para llegar al público, necesita recursos para potenciar y mejorar sus discursos, también es muy importante estar en contacto con la sociedad, el museo debe vincularse con el contexto social en el que se desenvuelve y con la comunidad de la que forma parte. Se puede decir que hay una interrelación constante de elementos, es así que el público es el que da vida al museo porque es el que entra en directo diálogo con las obras y los discursos propuestos por la institución; por su parte, los recursos pedagógicos ayudan a que estas relaciones sean más efectivas y cercanas, y finalmente el contexto determina de cierta manera el rumbo de la institución y su trabajo, posibilitando la generación de una apertura y un acercamiento con la comunidad. Esto último es muy importante y hay que considerarlo porque los museos no son entes aislados, forman parte de una sociedad y deben responder a sus características y particularidades.

La educación como un instrumento para el diálogo y la comunicación

La importancia actual de los museos se debe a que se reconocen como potentes instrumentos para el diálogo entre sociedades, para la promoción cultural, para la formación y consolidación de identidades individuales y colectivas, para la expresión de situaciones y perspectivas, para favorecer el encuentro, la interacción y el diálogo entre distintas personas o grupos, para el esparcimiento y recreación, para abordar, informar, sensibilizar y educar [...]. El museo es un recurso útil para mostrar ideas, conocimientos, conceptos y situaciones [...].³

En este sentido, se puede decir que la educación es un factor importante en la labor de estas instituciones, pero hay que tener claro que el museo no es sinónimo de escuela y que el tipo de educación con la que trabaja es la no formal. Si bien es un espacio donde se pueden producir acercamientos, transmitir contenidos que ayudan a estimular ciertos

³Luz Maceira Ochoa, *Los museos espacios para la educación de personas jóvenes y adultas*, p. 4.

intereses, cuestionamientos y experiencias, éstos son desarrollados a partir de diferentes herramientas y objetivos, no sólo lo educativo, el museo se puede convertir en un recurso didáctico para apoyar a la formación de los visitantes y también puede brindar otro tipo de experiencias que no necesariamente estén vinculadas con lo cognitivo; se debe considerar que el museo no sólo es un lugar de aprendizaje, por lo tanto, los recursos educativos deben ayudar a hacer más placentera la visita, al hablar de educación no formal, no se busca que el público se sienta como en un salón de clases o que piense que será evaluado luego de su visita, por el contrario, se debe tratar de generar propuestas que puedan ofrecer un espacio educativo que a la vez sirva para la distracción y el deleite de los visitantes.

Al hablar de educación de museos no nos referimos solamente a visitas guiadas o actividades para niños, este aspecto debe estar pensado para diferentes públicos, debe estar presente en los procesos de trabajo, ser parte fundamental de la misión de la institución y participe de las exposiciones desde su concepción hasta su evaluación, además que todos los profesionales que trabajan en estas instancias tienen que estar conscientes de este hecho y su importancia, porque el discurso se irá construyendo con un enfoque educativo y según las particularidades de los visitantes. Si todos estos elementos están claros, los resultados se reflejarán en las propuestas, en las actividades y se generará un diálogo más transparente y democrático entre el museo y el público, lo cual permitirá tener un acercamiento más real y cercano tanto a las obras que están en exposición como a la labor cultural que se realiza.

Actualmente la competencia a la que se debe enfrentar un museo es muy amplia, por eso es importante y necesario que se replantee constantemente, que ofrezca una agenda dinámica y exposiciones que puedan ser atractivas, además de desarrollar acciones para que tanto para el público cautivo como el público no visitante⁴ o público potencial al que quiere se llegar, se sienta motivado de participar y visitar este tipo de espacios.

La búsqueda de alianzas

Uno de los públicos más importantes de un museo son los grupos escolares, un factor importante que ayuda a acercar a estos visitantes y que permite crear una relación entre la educación formal y la no formal, es la creación de alianzas con diferentes instancias, como

⁴ Luis Alonso Fernández realiza una clasificación de público de museos en tres categorías: el espectador (visitante pasivo), público actor (visitante activo) y el público no visitante (*Museología y museografía*, p. 227.)

por ejemplo, las escuelas. Estas acciones son producto de una situación negociada y de un proceso, entonces, no se trata solo de programar visitas o ilustrar lo que se está enseñando en la escuela, más bien, se trata de producir acciones que beneficien a ambas instituciones, es decir, que los museos “[...] [salgan] de su aislamiento y las escuelas comprend[an] que los museos son lugares privilegiados para responder a la formación cultural de sus alumnos⁵.” Para que esto funcione, se debe trabajar en equipo, tener continuidad en los proyectos desarrollados y compromiso para que estos salgan adelante de la mejor manera posible, además para que este trabajo colaborativo tenga como directos beneficiarios a los alumnos, se debe apuntar a la creación, la producción y la formación. Entre los elementos que se pueden desarrollar en estas alianzas, está la producción de materiales y publicaciones didácticas, la generación de programas educativos a partir de los contenidos curriculares y las necesidades de los maestros para reforzar y complementar el trabajo que se realiza en las escuelas, es decir, facilitar recursos pedagógicos para sacar provecho de las visitas y plantear nuevas interrogantes. Aunque el museo no es una escuela es necesario que ambas instancias se colaboren mutuamente ya que este tipo de acciones permitirán la renovación de la práctica del museo, servirá para estar en un continuo cuestionamiento y buscar una interacción social con otras instituciones.

Los estudios de público

Como el “[e]l público [...] es el elemento justificador, la razón última tanto de la existencia del museo como [...] del ejercicio de sus funciones y servicios a nivel sociocultural.”⁶, los estudios de público son necesarios y útiles, porque permiten obtener información sistemática de diferentes aspectos como el perfil, las características, expectativas y motivaciones del público para visitar el museo.

Este interés por los visitantes se debe en parte a la necesidad de llegar a sectores más amplios, a audiencias para las cuales la exposición deberá no solo mostrar objetos sino proponer los puentes necesarios para poder comprender reflexivamente los procesos

⁵Silvia Alderoqui, “Museos y Escuelas-del combate inútil al terreno común”, *IV Encontro Regional da América Latina e Caribe-CECA/ICOM. Parcerías: Educação e Museus*, p. 11.

⁶Luis Alonso Fernández, *ob. cit.*, p. 229.

culturales, múltiples, complejos, híbridos, de los cuales son representativos los objetos que se muestran.⁷

Los estudios de público están muy relacionados con el conocimiento, el aprendizaje, la observación y la comunicación; es por esto que los datos e información obtenida serán importantes para el desarrollo de los discursos y exposiciones, facilitarán la creación de diálogos, recursos educativos y comunicacionales para poder llegar de mejor manera al público según sus necesidades y demandas. Uno de los aspectos que se evalúan son las exposiciones porque son los lugares principales a través de los cuales el público se relaciona con el museo y su patrimonio, el mensaje que se presenta será interpretado por los visitantes que construirán una visión propia y particular según sus intereses, conocimientos previos y expectativas, la lectura efectiva será la que haga el público y no la que propone el museo, por lo tanto, se necesita tener información tanto cuantitativa como cualitativa acerca de los visitantes, información de la relación que la institución tiene con la ciudad o el entorno donde funciona y también de la relación del público con las actividades, esto podrá ayudar a que el museo se evalúe y pueda ver si lo que propone o pretende ser para el público, es captado por él de manera efectiva.

Además de conocer cantidades de visitantes por edad, sexo, ocupación, grado de escolaridad así como otras variables habituales [se] necesita información sobre los sectores a los cuales directa o indirectamente, efectiva o potencialmente le compete la oferta cultural del museo. [Se] [d]eberá tener información sobre cómo y porqué le interesan (o no le interesan) las actividades del museo, cómo acceden a esas actividades y si son productivas para cada uno de los visitantes, si les permiten mejorar, cambiar, reflexionar y si existen otras ofertas culturales que cumplen de otra manera con estas funciones.⁸

Con estos resultados se podrá reflexionar sobre la identidad institucional, mejorar la planificación, concretar las acciones, evaluar recursos educativos y comunicacionales, reformular las políticas institucionales, vincularse más con la sociedad, así como identificar factores tanto positivos como negativos para poder ajustarlos y brindar un mejor servicio.

⁷Ana M. Cousillas, *Guía sobre estudios de visitantes a museos*. En: www.museohernandez.buenosaires.gob.ar (Consultado el 10 de noviembre de 2013).

⁸Ana M. Cousillas, *Ídem*.

La relación con la comunidad

El museo por definición es una institución de carácter social, es decir, está al servicio de una sociedad y de alguna manera es producto y reflejo de ésta. En esta nueva concepción, la relación con la comunidad y la construcción de un espacio que esté al alcance de todos es muy importante. “[E]l museo tiene que perfilarse y definirse en primer lugar en favor de su comunidad, [...] de su entorno inmediato [...] y comprender las necesidades de todas y cada una de las partes que la conforman: clases sociales, minorías, elementos comunes, particularidades, etc.”⁹ De esta manera el trabajo museológico, museográfico y educativo tendría que estar diseñado según las características particulares de su entorno, sucede lo mismo en cuanto a sus actividades y los servicios que se ofrecen al público. Entonces, si tomamos en cuenta estos factores, se estaría cumpliendo con una responsabilidad social y dando lugar a que los museos se impliquen cada vez más en aspectos sociales.

Las relaciones dentro de una sociedad son cambiantes e interdependientes, esto sucede de igual manera en estos espacios, que al relacionarse con diferentes instancias para realizar sus funciones y actividades, generan un impacto, que depende de muchos factores, circunstancias y necesidades según el contexto específico en el cual participan. Se puede decir que al estar en una constante construcción y reinención, el museo “[...] tiene oportunidad de transformar, [...] encontrar su sentido y su razón de ser en la transformación positiva del entorno donde se encuentra [...]”¹⁰, es así que puede ser partícipe de una transformación social que beneficiará no solo su trabajo como institución sino también repercutirá en su entorno inmediato.

La experiencia práctica en algunos museos

Muchos museos de Latinoamérica trabajan con un enfoque abierto hacia la educación y la participación social, se están tomando en cuenta estos factores para el desarrollo de funciones y actividades que permiten hacer de estas instituciones lugares más dinámico, abiertos e incluyentes. Para poder conocer qué es lo que se está haciendo en la parte

⁹Luis Alonso Fernández, *Ob. Cit.*, p. 232.

¹⁰Carolina Jaramillo Ferrer, *Los museos como herramientas de transformación social del territorio. El caso del Museo de Antioquia. Medellín-Colombia*. En <http://www.uv.es/museos/MATERIAL/Jaramillo.pdf> (Consultado 12 de Noviembre de 2013).

práctica con respecto a estos temas, nos referiremos de manera muy breve al trabajo que se está desarrollando en algunos espacios de México y Ecuador.

En el caso mexicano, hay una fuerte relación de los aspectos educativos con la función expositiva dentro de los museos y el público adquiere una importancia significativa. Un elemento a resaltar es que en la mayoría de los museos existe un área o un departamento educativo, que va trabajando de manera conjunta con otras como curaduría, museografía y comunicación. Por otro lado, hay un particular interés en tener un acercamiento a las escuelas y crear una vinculación con los maestros, proporcionándoles no solo recursos educativos y publicaciones que faciliten sus visitas, sino también espacios y actividades que puedan complementarlas.

En el Museo Nacional de Arte por ejemplo, el departamento de Comunicación Educativa plantea sus actividades y sus acciones buscando generar experiencias de disfrute para los visitantes, desde 2007 se hacen estudios de público que permiten tener información que sirven para la toma de decisiones, para evaluar el trabajo dentro de la institución y conocer su relación con el público. Además, se desarrollan actividades específicas para cada tipo de público, que se divide en diferentes segmentos: jóvenes, adultos, adultos mayores, niños y se comenzará a trabajar en estrategias para visitantes extranjeros. El MUNAL tiene una página web¹¹ que cuenta con varios segmentos para poder conocer el museo y sus actividades, se puede destacar, el trabajo de educación a través de un portal especial para maestros que cuenta con varios recursos educativos y materiales para descargar que sirven para apoyar a los maestros durante su visita a la institución según sus necesidades.

Del mismo modo se puede ver que hay museos que se están vinculando de manera directa con su contexto, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO) ha ido adaptando sus propuestas y desarrollando proyectos según las características de su medio y la situación social de su entorno. Este museo tiene muchos programas, entre los más interesantes está el de extra muros, mediante el cual un museo ambulante, que se llama Marco Móvil, lleva a los colegios que no pueden movilizarse hasta las instalaciones del museo, una exposición relacionada con lo que se está mostrando en las salas, los

¹¹ <http://munal.mx/munal/>

estudiantes tienen la oportunidad de visitar la galería del autobús y participar de un taller en los salones de clase, por otro lado están los programas comunitarios que tienen un enfoque social y trabajan con públicos vulnerables y arte terapia, todo a partir del arte contemporáneo.

Al igual que el ejemplo anterior, este museo tiene una página web¹² que cuenta con un despliegue muy detallado del área educativa, de los programas para los diferentes públicos y material educativo que se puede descargar como hojas de sala, guías de reflexión, guía arquitectónica, guía para padres, etc. Todo esto se constituye en un apoyo y una plataforma de difusión para el museo, además de ser una herramienta muy útil para los visitantes, sobre todo para los maestros y los padres que pueden tener material a su disposición para reforzar su visita al museo.

En cuanto a la labor que se está desarrollando en museos ecuatorianos, al igual que el caso mexicano, se ve un trabajo muy relacionado con la parte educativa, incluso se la considera como el núcleo principal de las propuestas de algunas instituciones como el Museo de la Ciudad de Quito¹³, que desde su área de Museología educativa genera proyectos pedagógicos y produce diferentes exposiciones con herramientas que buscan transmitir al público una experiencia significativa. El trabajo que se realiza es interdisciplinario, se involucran varias áreas en el proceso de elaboración de las exposiciones o de los proyectos del museo, por lo tanto, la curaduría es compartida y la toma de decisiones es conjunta.

También se ofrece una serie de actividades específicas para generar experiencias diferentes dentro de sus espacios, por ejemplo, utilizando al teatro como herramienta pedagógica se realizan *Recorridos nocturnos teatralizados*, donde un grupo de actores caracterizados cuentan la historia del edificio y explican los diferentes discursos y procesos históricos que se plantean en las salas del museo, en la misma lógica se realizó este año la *Noche de museos*, en la cual, jóvenes que participaron con un proyecto pasaron una noche en las salas del museo, una especie de campamento nocturno que incluía diferentes acciones que fueron planteadas entre la institución y los mismos participantes.

¹² <http://www.marco.org.mx>

¹³ <http://www.museociudadquito.gob.ec/>

Por otro lado, un trabajo interesante que está presente en este museo y en varios espacios culturales de Ecuador es la mediación comunitaria, que tiene el objetivo de vincular al museo con su entorno inmediato, con su contexto, hay una apertura hacia el público y una inclusión de la comunidad, se trata de crear relaciones con las personas que viven y se encuentran alrededor del museo. Uno de sus principales objetivos de esta área es poder activar procesos barriales, los cuales no necesariamente están vinculados al espacio físico del museo o las temáticas del mismo, sino más bien se busca crear vínculos y brindar herramientas que puedan activar diferentes procesos con la comunidad cercana al museo. Esta labor comunitaria desarrollada por instituciones ecuatorianas de alguna manera estaría respondiendo a la situación social que vive actualmente este país, con lo cual se puede ver la importancia de la vinculación con el contexto y la creación de relaciones sociales desde el museo.

Con los ejemplos anteriores queda evidenciado que los museos están trabajando desde un nuevo enfoque, en la práctica cotidiana de estos espacios está presente de manera real el interés por relacionarse con el público y con la comunidad y desarrollar prácticas educativas que complementan sus propuestas, los museos están constituyéndose en espacios abiertos a nuevas experiencias que toman en cuenta la realidad de su entorno para ser un lugar de encuentro y deleite de sus visitantes.

Conclusiones

El museo es una institución compleja que debe cumplir con diferentes funciones en las cuales intervienen factores que hacen que se convierta en un espacio de continua negociación. En la escena museística actual ha habido un cambio de enfoque en cuanto al interés y el método de trabajo, de una concepción enfocada en los objetos, se ha pasado a pensar en los visitantes, porque tanto el contenido del museo como su actividad se justifican social y culturalmente gracias al público.

Estas nuevas relaciones han dinamizado la estructura del museo, la investigación y exhibición siguen siendo importantes pero la educación se convierte en una de sus funciones primordiales, el público se vuelve eje central de sus procesos y la vinculación con la sociedad es necesaria porque no hay que olvidar que el museo es una institución de carácter social que se debe a un entorno específico.

El museo ha abierto sus fronteras, por lo tanto, debe repensarse y reconfigurarse permanentemente para responder a estas nuevas condiciones y exigencias, debe tener presente que se constituye en un espacio que está continuamente en construcción, en el cual los nuevos protagonistas deben ser contemplados en las acciones y planes que se desarrollen y convertirse en un espacio que propicie el diálogo plural y abierto para el beneficio de toda la sociedad.

Bibliografía

Alderoqui, Silvia y Pedersoli Constanza, *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*, Paidós, Buenos Aires, 2011.

Alonso Fernández, Luis, *Museología y museografía*, Del Serbal, Barcelona, 2006.

Álvarez Domínguez, Pablo, “Espacios educativos y museos de pedagogía, enseñanza y educación”, *Cuestiones pedagógicas*, Universidad de Sevilla, 2008-2009, Nro. 19.

Comité Internacional de Museos, *IV Encontro Regional da América Latina e Caribe-CECA/ICOM. Parcerías: Educaçãoem Museus*, Brasil, 2005.

Cousillas, Ana M., *Guía sobre estudios de visitantes a museos*, Museo de Arte Popular José Hernández, 1997, en www.museohernandez.buenosaires.gob.ar, (último acceso: 10 de noviembre de 2013).

Fleming, David, “Museos y responsabilidad social. Gracias a su categoría de instituciones responsables socialmente, los museos pueden promover la inclusión y la armonía social”, *Las noticias del ICOM*, Comité Internacional de Museos, 2011, No. 1.

Jaramillo Ferrer, Carolina, *Los museos como herramientas de transformación social del territorio. El caso del Museo de Antioquia. Medellín-Colombia*, 2007.

En <http://www.uv.es/museos/MATERIAL/Jaramillo.pdf>, (último acceso: 12 de noviembre de 2013).

Maceira Ochoa, Luz, “Los museos: espacios para la educación de personas jóvenes y adultas”, *Decisión. Saberes para la acción en educación de adultos*, Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, 2008, No. 20.

Rodrigo Montero, Javier, *Los museos como espacios de mediación: políticas culturales, estructuras y condiciones para la colaboración sostenible en contextos*, LAB

mediación del CA Tarragona, 2012, en
<http://javierrodrigomontero.blogspot.mx/2012/06/los-museos-como-espacios-de-mediacion.html>, (último acceso: 14 de noviembre de 2013)

Zavala, Lauro, “El paradigma emergente en educación y museos”, *Opción*, Universidad del Zulia, 2006, No. 50.

HACIA EL CINE VISUAL: LA TRANSFORMACIÓN DE LOS CONTENIDOS CINEMATOGRAFICOS FRENTE A LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

Luis Javier Rodríguez López¹

El mundo está irremediablemente conectado, personas y economías están imbricadas en el tejido complejo de la interacción global. Los medios de comunicación no están exentos, la popularización del internet ha significado un trastorno en la relación entre las personas, de las personas con los medios, entre los medios mismos y con el arte audiovisual en general.

Los medios forman una red en la que el advenimiento o la modificación de cualquiera, cambian las características de todos los demás. El cambio que los medios audiovisuales digitales han suscitado en los medios precedentes es inevitable. El medio existe en la experiencia del público, por lo tanto a medida que las nuevas experiencias reacomodan la sensibilidad del público cambian también los medios.

Este cambio no implica necesariamente sustituciones, sino coexistencia. Thomas Elsaesser (2004) propone estudiar a los medios: “[...] menos como un árbol genealógico que como ‘relaciones familiares’ - perteneciendo juntos, pero no relacionados causalmente o teleológicamente.”²

A partir de la popularización de los medios digitales, el cine ha experimentado cambios en su modo de producción, distribución, en sus géneros y de manera más general, en lo que los espectadores buscan en una película.

A través de revisar los diversos análisis del cine contemporáneo, tanto popular como el llamado ‘de arte’ a la par del desarrollo de los medios digitales, podemos observar como uno de los cambios que ha sufrido el cine es su desplazamiento hacia lo que ya en 1922 Elie Faure llamo “cineplástica”.³ La estimulación visual, el juego de luces y sombras se ha vuelto un elemento incrementalmente importante en el ejercicio cinematográfico.

Varias implicaciones de la tecnología digital han contribuido a este desplazamiento del cine hacia esta mayor preocupación por la plástica de la imagen cinematográfica, no

¹ Maestría en Estética y Arte Facultad de filosofía y letras BUAP.

² Thomas Elsaesser, “The New Film History as Media Archaeology”, *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, p. 93.

³ Tino Schaedler y Michael J Brown “Towards a Cineplastic Architecture”, *MARK Magazine*, p. 180.

solo de manera directa, sino indirectamente al afectar otros medios con los que el cine tiene una estrecha relación, como los programas televisivos y los videos musicales.

La experiencia telediaría tradicional que constituían los medios audiovisuales públicos antes del internet dependía de reducidos “canales” de televisión que siempre estuvieron condicionados a la presión del costo de una programación lineal y unidireccional. La irreversibilidad del tiempo y la anchura del canal funcionaban como generadores de valor del espacio, lo que ponía a los canales en el aprieto de elegir las ofertas más redituables dentro de su necesariamente limitado espectro de segmentación de público.

El canal no tomaba la función de editor de contenidos enfocado en la calidad y la diversidad, por el contrario, tanto la calidad como la atención a la multiplicidad social estaban suprimidas. El trabajo editorial estaba encaminado a generar ganancias a partir del gran mercado, los programadores “estandarizaban” en su papel de mediadores privilegiados.⁴

La limitación en la anchura del canal se puede ver en ejemplos como la transformación del canal de televisión de paga *MTV (Music Television)*, que al perseguir la atención de los públicos más redituables dejó de ser un canal musical como indicaba su nombre. Lo angosto del medio televisivo forzó a su compañía paterna, Viacom, a crear canales paralelos: *MTV2*, *MTV hits*, *MTV rocks*, *MTV dance*, *MTV classics*, *MTV music*, *MTV base* y *MTV Live HD*, cada uno con un público objetivo muy delimitado de acuerdo a la conveniencia monetaria.⁵

Solo los canales dirigidos a públicos distinguidos por su exigencia visual (como los canales infantiles o los *premium*) se podían permitir el lujo de producir contenidos cuya fuerza estuviese basada en la estimulación visual, y aun así, se limitaban a superar a la competencia inmediata. Es durante este periodo que abundaron las sitcoms, los *talk shows* y las telenovelas, cuya fuerza no radicaba en su calidad visual y eran muy económicos de producir.

⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, p. 61.

⁵ Lo mismo sucedió en Inglaterra con el radio, la BBC tiene los canales de contenido y publico radicalmente diferenciado, *BBC One*, *BBC Two*, *BBC Three*, *BBC Four*, *BBC HD*, *CBBC*, *BBC News Channel*, *BBC Parliament*. <http://www.bbc.co.uk/tv/>

Las series de la cadena HBO (como *Oz* desde el 1997 y *The Sopranos* desde 1999), aunque seguían limitadas por la anchura reducida que ofrecía la estructura de canal, podían aprovechar sus diversos canales para circunvenir la estrechez de canal al presentar el mismo capítulo una y otra vez a través de la semana en que se estrenaba, en diferentes horarios y canales, adelantándose a la explosión en calidad gráfica y temática que traería consigo el acceso a demanda.⁶

La gran revolución que suscitaron los medios digitales comenzó con la introducción de las grabadoras digitales, que permiten acceder al contenido de las señales tradicionales televisivas a demanda, así como pausar y rebobinar la televisión en vivo⁷. La primera grabadora digital a gran escala, el *TiVo*⁸ se introdujo en 1999.

Al permitir el acceso de los contenidos a demanda, la forma en que el espectador interactúa con los contenidos cambia de eje de valor, lo determinante ya no es la escasez del tiempo (considerado desde el lado del distribuidor), sino el valor estético del medio (considerado desde el lado del consumidor - espectador) en todas sus aristas. Esta competencia visual renovó la importancia de la calidad sensible en la forma audiovisual.

El contenido televisivo liberado de la angostura del canal tiene una dinámica mucho más parecida al cine que a lo que considerábamos como televisión; el espectador elige que ver y cuando verlo de entre la oferta existente.⁹

No es de extrañarse que los contenidos televisivos hayan adquirido una gran carga cinematográfica, pues aprovechan los avances estéticos que se mantenían latentes en el cine, como el medio hedonista por excelencia. El grado de diseño visual cinematográfico del cine se convirtió en una medida de calidad para el contenido televisivo.^{10 11}

⁶ Esta misma repetición de bloques de programación es común en los canales de televisión por cable, pues maximiza el valor de cada programa, exponiéndolo a un público potencialmente distinto, mientras que el cliente tiene más oportunidades de seguir alguna serie particular que le interese por la experiencia que le ofrece.

⁷ Kamal Ali y Wijnand van Stam. "TiVo: making show recommendations using a distributed collaborative filtering architecture", *KDD '04 Proceedings of the tenth ACM SIGKDD international conference on Knowledge discovery and data mining*, p. 1.

⁸ Grabadora digital de televisión programable, introducida el mismo año que *Los Sopranos* en Estados Unidos.

⁹ Barry Brown, Louise Barkhuus, "The Television Will Be Revolutionized: Effects of PVRs and Filesharing on Television Watching", *Proceedings of the SIGCHI conference on Human Factors in computing systems*, pp. 663-666.

¹⁰ Casos concretos de la televisión cargada de estructuras cinematográficas son las series de la cadena AMC surgidas en la era digital, como *Breaking Bad* y *The walking dead*.

Así es como el cine se vio en franca comparación con la televisión, en sus propios términos cinematográficos, a medida en que crecía el cuidado de la plástica visual en la televisión y conforme aumentaba el tamaño de las pantallas caseras. El cine que acepta una mediocridad visual palidece en contra de la televisión cotidiana. Peor aún, la segunda vida de la película en el mercado casero se ve ahora amenazada por el descuido visual.

Ahora el cine completa su vida pública siendo accesible legalmente a demanda a través de servicios digitales como *Netflix* o *Hulu Plus*, lado a lado con las series de televisión. En Inglaterra y Suecia se ha fortalecido la tendencia (que ya existía en 1982 cuando Ingmar Bergman estreno *Fanny y Alexander* en su versión de cuatro horas para la televisión) de hacer miniserias para televisión con episodios de larga duración que están facturadas con el mismo cuidado y técnicas que la más plástica de las películas, algunas de las cuales se exhiben en salas de cine, desdibujando el límite entre los medios.¹²

El internet también permite a las películas ampliar su mundo, facilitando la inmersión de los espectadores en la película al tiempo que le hacen promoción antes y después de su estadía en salas. En 2001, para el estreno de la película *Inteligencia Artificial* de Steven Spielberg se diseñó una campaña compleja que comprendía un juego interactivo desarrollado por Jordán Weisman de Microsoft, el cual comenzaba a partir de pistas incluidas en el avance comercial y progresaba a partir de internet y hacia fuera : en algún punto del juego el usuario llegaba a recibir una llamada a su teléfono. El usuario navegaba, conociendo a fondo el mundo en el que sucedía la película.

La calidad plástica de los audiovisuales es una herramienta muy útil para mantener al espectador involucrado en el mundo que se construye en la pantalla. Son estas construcciones las que sugiere Elsaesser como el producto del nuevo cine.

[S]us productos se presentan comúnmente como ‘mundos’, más que como historias, y como eventos audiovisuales, más que como ‘trabajos’ individuales. Las películas parecen ahora

¹¹ En el contexto de la televisión abierta mexicana, muchas de las series producidas por Once tv son colocadas para su acceso en su cuenta de *YouTube*, entre las cuales se encuentran series muy cinematográficas en su ritmo y cuidado visual, como lo fueron *XY* y *Pacientes*. También hay varias series muy influidas por las series web que se crean independientemente al rededor del mundo con baja inversión y mucha construcción de personajes, uno de los ejemplos de esto es la popular serie *soy tu fan*.

¹² En Noviembre del 2013 la BBC estreno el episodio del 50 aniversario de la serie *Doctor Who* simultáneamente como un episodio especial y como una película 3D en salas alrededor del mundo, incluyendo México.

ser parte de una cultura de ‘experiencias’ y de una economía del espectáculo, donde ni los autores individuales ni películas individuales están colocadas al centro.¹³

Estos mundos que se desdoblaron del audiovisual son inseparables del acomodo gráfico de sus elementos. “El espectador [...] existe como un ser corpóreo, imbricado acústica, senso-motora, somática y afectivamente en la textura visual y auditiva.”¹⁴

La segunda gran revolución del contenido multimedia digital se dio en las computadoras, los programas que antes se transmitían por televisión, las películas que se proyectaban en el cine y los videoclips todos conviven dentro de la computadora de manera cotidiana, especialmente dentro de los navegadores, que son la herramienta más común que enlaza la computadora personal con el internet.

Al inicio del internet, la lentitud de descarga y la poca eficiencia de los codificadores hacían que ver contenido en línea fuese un proceso involucrado y con un gran coste de tiempo para obtener un material de baja calidad, así que la influencia de lo digital se concentraba en los efectos de postproducción y el desarrollo del mercado de DVD’s.

El gran cambio llegó al tiempo que el ancho de banda y la eficiencia de los codificadores permitió incorporar el multitasking a través de las pestañas en los navegadores. Ahora el programa debía ganarse y retener la atención del espectador compitiendo no solamente con otros materiales audiovisuales sino con las redes sociales, las noticias textuales, la música sin acompañamiento visual y las imágenes estáticas. Hoy en día el usuario promedio navega paralelamente en varias pestañas (parallel browsing) el 85% del tiempo, y solo algunas de las pestañas abiertas tienen una atención enfocada, mientras que el resto son procesos de navegación secundarios (*background tasks*).¹⁵

En experimentos de video a demanda se ha encontrado que más de la mitad de los usuarios cierran la sesión de video apenas empezado el contenido¹⁶. En el mejor de los

¹³ Thomas Elsaesser, “The New Film History as Media Archaeology”, *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, p. 91.

¹⁴ Thomas Elsaesser y Malte Hagener, “Introduction” *Film Theory: An Introduction through the Senses*, p. 10.

¹⁵ Jeff Huang y Ryan W. White, “Parallel browsing behavior on the web”, *HT '10 Proceedings of the 21st ACM conference on Hypertext and hypermedia*, p. 2.

¹⁶ Hongliang Yu, Dongdong Zheng, Ben Zhao y Weimin Zheng, “Understanding user behavior in large-scale video on demand systems”, *ACM SIGOPS Operating Systems Review - Proceedings of the 2006 EuroSys conference*, p. 5.

casos el trabajo multimedia es tan rico como experiencia perceptiva que merece apreciarlo en un contexto donde pueda ser admirado de manera más atenta; desde verlo a pantalla completa, hasta trasladarlo para verlo en la televisión, hasta exhibirlo en una pantalla cinematográfica (algo que los proyectores de cine digital han facilitado).

En la mayoría de los casos, el trabajo multimedia en línea necesita crear su propia sala de cine adentro de la percepción del espectador. En el intento de crear un trance de atención en el espectador. El video destinado a la web debe expresar la esencia del “hechizo” audiovisual de manera tan impactante que supere sus limitaciones de proyección.

La sensación cinematográfica que brinda el cuidado visual ayuda a crear una conexión profunda con el espectador, a interesarlo, maravillarlo y mantenerlo atento durante la duración de la obra. Esta presión por mantener la atención es también uno de los factores que han determinado la brevedad de los formatos multimedia en línea. La mayoría de los contenidos diseñados expresamente para ser experimentados en línea van desde la brevedad del *microblogging* en video (6-15 segundos), pasando por la duración de comercial 1-3 minutos), pasando por el video musical (3-6 minutos) y el cortometraje, hasta el mediometraje.

Lo impactante puede ser tanto en el sentido de un cine de atracciones (Gunning, 1989) como visual, y en ocasión ambas condiciones vienen implicadas. La utilización de la plataforma *Vine*¹⁷ como medio de creación audiovisual es un gran ejemplo de la herencia del “cine de atracciones” en internet.

De la misma manera, el cine ha visto un “regreso del principio de los números”¹⁸, en el que recordando a las funciones de variedad y al cine temprano que tomaba la pauta de aquellos, las acciones están auto contenidas en episodios pequeños y digeribles, y que además, como lo menciona Elseasser, facilita los cortes comerciales una vez que la película se transmite por televisión.¹⁹

¹⁷ <https://vine.co/> es una aplicación a través de las cuales se hacen videos de hasta 6 segundos, fue adquirida por el sitio de microblogging *Twitter* en enero del 2013. La popular plataforma de fotografía *Instagram* respondió al éxito de *Vine* permitiendo videos de entre 3 y 15 segundos, funcionando de manera muy similar a *Vine*.

¹⁸ Thomas Elsaesser, “The New Film History as Media Archaeology”, *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, p. 100.

¹⁹ *Ibíd*, p. 101

Aunque a medida que el video a demanda gana tracción, el principio de los números se mantiene, aun en las series creadas específicamente para los medios digitales, como en el caso de la serie exclusiva de *Netflix*, *Orange is the new black*, apuntando a un motivo más relacionado con la atención y menos con los cortes comerciales.

Todas las medidas que facilitan el atractivo del audiovisual en su manifestación dentro de las redes sociales de las películas son muy valiosas pues la publicidad de boca en boca en línea es una gran estimulante de consumo cinematográfico²⁰. La decisión de qué ver es tomada a partir del gozo directo que obtiene el espectador del material, y por la satisfacción que obtiene de asimilar el contenido a su imagen propia, de construir su identidad²¹ y ante los demás, de construir “un ego ideal, que logra el respeto de otros e inspira al amor propio” (Gabriel y Lang, 1995).²²

El ver y compartir contenidos multimedia y en especial videos se ha transformado en un componente básico de la existencia digital, en constructora de la personalidad en línea. Y cada vez más el tráfico de internet se dedica al multimedia por sobre otros tipos de contenido²³. Las personas se estetizan al describirse a sí mismas, se expresan con los trabajos multimedia y las imágenes creadas por otras personas, el contenido multimedia digital permite satisfacer el doble anhelo de rodearse de arte y vivir con arte.²⁴

La cantidad de trabajos de alta calidad disponibles desde *YouTube* y el mismo Facebook hasta sitios como *Vimeo*²⁵ es enorme, lo cual facilita que las personas tengan en las redes sociales un análogo a los canales de televisión pero con contenidos estructurados a partir de esquemas de valor no dependientes de la monetización de la angostura del medio (si bien no ajenos a las dinámicas de mercado) y que son expresiones de la individualidad, logrando la integración de los diversos individuos pertenecientes a diferentes “públicos de

²⁰ Wenjing Duan, Bin Gu, Andrew B. Whinston, “The dynamics of online word-of-mouth and product sales—An empirical investigation of the movie industry”, *Journal of Retailing*, pp. 233–242.

²¹ G. McCracken, *Plenitude*.

²² Y. Gabriel y T. Lang, *The Unmanageable Consumer: Contemporary Consumption and its Fragmentations*, p. 98.

²³ S. Saroiu, K. P. Gummadi, R. J. Dunn., S. D. Gribble, y H. M. Levy, “An analysis of internet content delivery systems”, *Proc. of OSDI*, pp. 315–328.

²⁴ Jean Galard, “Estetización de la vida: ¿abolición o generalización del arte”, Dallal Alberto (ed.), *La abolición del arte*, p. 648.

²⁵ www.vimeo.com

gusto” (taste publics) definidos por un gusto y sentido estético comunes²⁶. La calidad visual de los trabajos compartidos se convierte en una parte más de la construcción de la personalidad en línea.

Los espacios públicos de las redes sociales se convierten en canales multilineales con apertura a las multiplicidades que no tenían cabida en la programación unilinear y en la legitimación que ofrecían los viejos medios a través de sus mediadores (Méndez Pérez, 2009). En la conexión de estos públicos de gusto se forman comunidades internacionales homofílicas (McPherson, Smith-Lovin y Cook, 2001) que representan un mercado de contenidos para individuos con visiones similares, estimulando la calidad de la elaboración técnica de los materiales y la concentración de recursos que permite la economía multimedia digital de escala.

En esta asociación de la identidad con la calidad de los trabajos compartidos es un nuevo eje de decisión para el consumo audiovisual. Los trabajos más impactantes o visualmente llamativos son los que más fácilmente se comparten, ya que es difícil comunicar la intensidad dramática a través de los avances, sin embargo es muy fácil apreciar la calidad visual de un trabajo en un avance insertado en las redes sociales.

Por un tiempo la creación de contenido altamente cinematográfico para la red fue dominada por la publicidad, la que podía costear los procesos necesarios para lograr resultados de alta calidad. Sin embargo, el advenimiento del cine digital y la alta calidad cinematográfica posible con cámaras de bajo costo y en especial la que ofrecen las DSLR (réflex digitales) ha generado la posibilidad para creadores audiovisuales de todos los niveles de competir por la atención de los espectadores multimedia creando contenidos digitales con una marcada preocupación visual.

La importancia de la calidad visual en el contenido multimedia ha generado estrellas del medio, e inclusive una cultura profesional a su alrededor, muestra de la cual es el festival internacional llamado OFFF²⁷ dedicado a los medios y la cultura “post-digitales”.

Aún los grandes estudios han adaptado las técnicas de producción digital con DSRL's (Kraus y Steinmuller, 2010) como fue el caso de la película *Terminator Salvation*

²⁶ H. Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*.

²⁷ <http://www.offf.ws/2012/>

(2009) con fotografía de Sahne Hulburt, uno de los fotógrafos que se han hecho famosos por su innovador uso de estas tecnologías.

Los videoclips y la publicidad, adaptaron a su especificidad lo más visual del cine, con espectáculos autocontenidos en duraciones muy cortas. A partir de los años 1970's, comenzaron a devolverle al cine estas influencias, remarcadas, dando nacimiento a trabajos que ahora son de culto, desde *Easy Rider* y *Head* a finales de los 1960's hasta *Pulp Fiction*, *Trainspotting*, o *Natural Born Killers* en los noventas²⁸. Frente a la transformación de las exigencias del público por el cambio de hábitos, suscitado en la integración de los medios digitales a la vida cotidiana, el cine tuvo que, una vez más, reabsorber su propia influencia, transformada por los nuevos medios.

El formalismo soviético, el impresionismo alemán, el “arte plástica que se desarrolla según las leyes del arte rítmica”²⁹ de la que hablaba Canudo, vuelven a ser indispensables en la creación cinematográfica ante los retos de las audiencias contemporáneas.

Hoy en día las características generadas en las posibilidades digitales han modificado el significado mismo del cine³⁰ (Manovich, 2002) y permeado el trabajo de artistas tan establecidos como Terrence Malick, en cuya película de 2011, el árbol de la vida, utiliza modos de fotografié y edición que recuerdan a la estilizada visualidad contemporánea de los contenidos en línea.

Bibliografía

- Ali, Kamal; Stam, Wijnand van, “TiVo: making show recommendations using a distributed collaborative filtering architecture”, *KDD '04 Proceedings of the tenth ACM SIGKDD international conference on Knowledge discovery and data mining*, ACM New York, Nueva York, 2004.
- Brown, Barry; Barkhuus, Louise. “The Television Will Be Revolutionized: Effects of PVRs and Filesharing on Television Watching”, *Proceedings of the SIGCHI*

²⁸ Marco Calavita, “MTV Aesthetics' at the Movies: Interrogating a Film Criticism Fallacy”, *Journal of Film and Video*, pp. 15-31.

²⁹ Canudo, Ricciotto. *L'Homme. Psychologie musicale des civilisations*,

³⁰ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 249.

- conference on Human Factors in computing systems*, ACM New York, Nueva York, 2006.
- Calavita, Marco, "MTV Aesthetics' at the Movies: Interrogating a Film Criticism Fallacy", *Journal of Film and Video*, University of Illinois Press, 2007, Vol. 59, No. 3.
- Canudo, Ricciotto. *L'Homme. Psychologie musicale des civilisations*, Sansot, traducción de Emilio C. García Fernández, París, 1908.
- Duan, Wenjing; Gu, Bin; Whinston, Andrew B., "The dynamics of online word-of-mouth and product sales—An empirical investigation of the movie industry", *Journal of Retailing*, 2008, Volumen 84, Número 2.
- Elsaesser, Thomas, "The New Film History as Media Archaeology", *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, 2004, Volumen 14, número 2-3.
- Elsaesser, Thomas y Hagener, Malte. *Film Theory: An Introduction through the Senses*, Routledge, 2010.
- Gabriel, Y. and T. Lang, *The Unmanageable Consumer: Contemporary Consumption and its Fragmentations* Londres: SAGE Publications, 1995.
- Galard, Jean, "Estetización de la vida: ¿abolición o generalización del arte ", Dallal Aberto (ed). *La abolición del arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1998
- Gans, H., *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Nueva York, 1999.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México, 1990.
- Gunning, Tom, "An Aesthetics of Astonishment: Early Film and the Incredulous Spectator", *Art & Text*, 1989, no. 34.
- Hill-Wood, Edward; Wellington, Patrick; Rossi, Julien, *Media & Internet, How Teenagers Consume Media*: Morgan Stanley Research Europe, 2009.
- Huang, Jeff; White, Ryen W., "Parallel browsing behavior on the web", *HT '10 Proceedings of the 21st ACM conference on Hypertext and hipermedia*, 2010.
- Kraus, Helmut; Steinmuller, Uwe, *Mastering HD Video With Your DSLR*, Rocky Nook, 2010.

- Manovich, Lev, *The Language of New Media*, The MIT Press, 2002.
- McCracken, G., *Plenitude*, Indiana University Press, Bloomington. 2006.
- McPherson, Miller; Smith-Lovin, Lynn; Cook, James M., “Birds of a Feather: Homophily in Social Networks”, *Annual Review of Sociology*, 2001, Vol. 27: Annual Reviews.
- Méndez Pérez, Lourdes, *Antropología del campo artístico, del arte primitivo al contemporáneo*, Editorial Síntesis, Madrid, 2009.
- Saroiu, S., Gummadi, K. P., Dunn, R. J., Gribble, S. D., y Levy, H. M. “An analysis of internet content delivery systems”, *Proc. of OSDI. ACM*, Nueva York, 2002.
- Schaedler, Tino y Brown, Michael J. “Towards a Cineplastic Architecture”, *MARK Magazine*, Sept. 2007.
- Windeler, Arnold; Sydow, Jörg, “Project networks and changing industry practices collaborative content production in the German televisión industry”, *Organization Studies*, 2002.
- Yu, Hongliang; Zheng, Dongdong; Zhao, Ben Y.; Zheng, Weimin () “Understanding user behavior in large-scale video on demand systems”, *ACM SIGOPS Operating Systems Review - Proceedings of the 2006 EuroSys conference.*, ACM New York, Nueva York, 2006, Volumen 40 Numero 4.

CUERPO Y MUTILACIÓN: EL PERFORMANCE COMO MAYOR REPRESENTANTE DEL CUERPO
MUTILADO CONTEMPORÁNEO

Luz del Carmen Magaña Villaseñor¹

Según el diccionario de la real academia de la lengua, se entiende por cuerpo: (Del lat. corpus).

- m. Aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos.
- m. Conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo.
- El límite entre la carne y la mente.

Y por mutilación:

- Cortar un miembro o una parte del cuerpo de una manera violenta.
- Quitar o suprimir una parte de una cosa o del cuerpo.
- lisiar, amputar, cercenar, cortar, tullir, castrar, desmembrar.

Partiendo de estas dos definiciones podemos empezar a interiorizar, analizar y comprender más sobre el cuerpo y la mutilación a través de la historia del hombre.

El papel que juega hoy el cuerpo viene de la memoria histórica que se tiene de él, desde el comienzo de los tiempos. Platón nos enseña la idea del cuerpo como un instrumento del alma; el cristianismo alberga un cuerpo contenedor de culpa y pecado, un cuerpo mortal condenado al perdón y el arrepentimiento; creó la idea dividida de lo que era un individuo, un cuerpo que es fuente de pecado; mortal, finito, y un cuerpo espiritual a imagen y semejanza de Dios. Descartes plantea al cuerpo como el límite entre todos los hombres. Pero el cuerpo molesta al hombre. El pensamiento es totalmente independiente del cuerpo y está basado en Dios. Nietzsche, por el contrario, devuelve al cuerpo su condición de centro de gravedad del hombre, dejando atrás los intentos de desvalorizarlo. El filósofo Jean-Luc Nancy concibe el cuerpo volcado hacia fuera; no tenemos un cuerpo sino que somos un cuerpo. “No hay enfermedades [...] lo que hay son enfermos. “Soy la enfermedad y la medicina, soy la célula cancerosa y el órgano [...]””²

Escribir el cuerpo significa hacer inscripciones sobre él, tocarlo y esculpirlo con el pensamiento pero también físicamente, para hacer que el cuerpo mismo sea leído.

Es el cuerpo mutilado de la sociedad moderna el que continuamente habla de la perversión de este cuerpo fragmentado. Es el cuerpo mutilado el que nos recuerda un miedo fundamental, *la angustia de la muerte*:

La angustia, el horror, la repugnancia delante de las personas heridas en su cuerpo son reacciones ampliamente extendidas. La enfermedad, las anomalías físicas, las mutilaciones

¹ Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Bellas Artes.

² Adolfo Vásquez Rocca, Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: Nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* | 18 (2008.2). “Soy la enfermedad y la medicina, soy la célula cancerosa y el órgano [...]”. (Jean-Luc Nancy, *El Intruso*, p. 140.)

aparecen a nuestros ojos como repugnantes y peligrosas. Salud y virtud son considerados, a menudo, como sinónimos. Se teme verse contaminado, infectado al entrar en contacto con la enfermedad o la ausencia de algún miembro físico [...]. (La mutilación) entra en relación con los deseos y las angustias actuales.³

El cuerpo mutilado cuestiona la seguridad, crea la aparición del fantasma de la muerte mediante el doble efecto de la fragmentación y la descomposición. En la Modernidad el cuerpo se sitúa como algo individualizado, desfragmentado y lleno de fisuras. En Occidente, el mundo globalizado propone un modelo de “cuerpo” estandarizado, siempre joven y sano, al que hay que llegar a veces a través de métodos a veces no saludables. Es así que en ese “cuerpo–envoltorio”, es más importante su aspecto que su organicidad o su espiritualidad. El cuerpo moderno es un cuerpo consumidor, elaborado y fabricado a través de la cultura en permanente estado de ansiedad, obsesionado por la forma física y cargado de deseos incumplidos, el cultivo del cuerpo se convierte en *pura mercancía*.

Es el cuerpo contradicción entre la belleza, la veneración y el consumo, como en el trabajo de Orlan con su llamado “arte quirúrgico”. Ella se somete como acto performático, a operaciones quirúrgicas que deforman y mutilan su rostro (cuerpo) a su antojo. Los médicos y ella se visten con ropa de diseñador. El proceso de principio a fin es un ritual, el cuerpo es “pura mercancía”.

Foucault dice que al no estar conectado con el ser humano, el cuerpo es tratado como objeto, para lograrlo se crean sistemas de control y vigilancia, el cuerpo sólo se hará manifiesto en momentos límite: la enfermedad, el placer, y el dolor.

El cuerpo como discurso y espacio artístico

El arte no está al margen del género del cuerpo, es cuerpo y ya. Existen distintas maneras de ver el cuerpo; existe el cuerpo artificial o cyborg y el cuerpo asexuado; el cuerpo mutilado o desmembrado; el cuerpo doliente o feliz; el cuerpo cotidiano o reflexivo; el cuerpo ritualista o el transgresor; el cuerpo que deja huella o el abyecto; el cuerpo protésico; el reflexivo o el que representa una identidad; el cuerpo mutilado donde se ha entendido como una noción abstracta. Se ha pasado a un cuerpo como sostén privilegiado de lo falso, lo artificial, lo simulado y agresivo. Abordado con las nociones de sexo, raza, identidad y de género. Se le ha presentado el cuerpo desde distintos discursos: como soporte, como objeto (fetiche), como sujeto, como instrumento de medida del mundo, como centro de un mundo fenomenológico, pero también como cuerpo social, religioso y moral.⁴

El cuerpo doliente. La herida: la apertura de la piel por medio de la mutilación.

La herida, la extendemos como memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, su existencia real. La piel es un elemento comunicativo capaz de explicitar la vulnerabilidad

³ José Miguel G. Cortés, *El Cuerpo Mutilado*. p. 44.

⁴ Ana María Guasch 2000. p. 502.

corporal. Hablar de piel refiriéndonos a esa huella conceptual y corporal que es la herida, es hablar de su debilidad marginal cuyo símbolo es la herida. Esta herida trasciende para convertirse, en un elemento capaz de narrar nuestras experiencias que han sido creadas a partir de la mutilación. La herida despoja al ser humano de su relativa seguridad para mostrarle débil, permanentemente inacabado y tributario del azar y del error. Es una huella que anuncia la mutabilidad del ser y que se afirma en la superficie para asegurar una adhesión más profunda en el interior; Desde su nacimiento el hombre aparece mutilado, herido. Ya dijo Günter Brus que: “el primer corte importante se produce a los primeros minutos de nacer y se refiere al cordón umbilical”.⁵ ...La cicatriz se convierte en la metáfora de una vida herida.

José Miguel G. Cortés en su ensayo “El cuerpo mutilado”, expone que el cuerpo está sometido a unos niveles de enajenación de los que le es imposible escapar. A través de la agresión y la automutilación, el artista se convierte de nuevo en dueño de su propio cuerpo y aparentemente consigue huir de las imposiciones sociales.⁶

La herida, transforma nuestro cuerpo en un cuerpo doliente que persigue la apertura de la piel: La piel actúa como un cierre orgánico, como un silencio armonizador que unifica cada una de las partes del cuerpo bajo una misma estructura arqui-tectónica. La piel pierde su “vacío lingüístico” al hallarse ocupada por la herida, herida hecha por mutilarse voluntariamente, convirtiéndose en una superficie narrativa y en espacio de representación. “la piel es como un diario frágil y perecedero, sobre el que se escribe insistentemente la vida. Cada marca, cada cicatriz, se convierten en eficaces transmisores de nuestras experiencias”.⁷

La cicatriz, después de la mutilación

Se manifiestan como una señal de identificación: participan de la identidad del personaje que, cuando las exhibe, les da vida. “El cuerpo marcado, es solamente un cuerpo con historia. Con una historia que cuenta para el que la quiera leer, para el que la pueda entender”.⁸

Lo dice Guillaume Désanges en *Una historia de la performance en veinte minutos*⁹: Igual que el grito es el lenguaje primario, la cicatriz es la escritura inicial. La cicatriz es, desde el punto de vista artístico, un elemento de potente carga lírica. Estas incisiones quedan en la memoria, pero también sobre la piel. Así como la herida es eventual y acaba cerrándose, la cicatriz se prolonga en nuestra piel de una forma eterna, hasta la muerte.

⁵ Revista Exit No. 42, El cuerpo como objeto, pp. 68-75.

⁶ G. Cortés, J.M. Ob. Cit., y en relación al tema del control sobre el cuerpo, Bettelheim, B. (1971). *Les blessures symboliques*. Paris: Éditions Gallimard.

⁷ Olivares, R. (2001). Editorial: “Escrito sobre la piel”. Exit. No. 2, Sobre la piel. Mayo, junio y julio 2001, pp. 8-9.

⁸ Olivares, R. “Lo eterno y lo efímero: historias del cuerpo”. Exit. No. 2, Sobre la piel. Mayo, junio y julio 2001, pp. 16-22.

⁹ <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/historia-performance-veinte-minutos>

Todo parece que se nos conduce ahora a un cuerpo más “real”. Un cuerpo sufriente, frágil, mortal y mutilado.

La mutilación vista desde distintas perspectivas

...amputar, capar, castrar, descabalar, despedazar, estropear, herir, inutilizar, lisiar, mancar, seccionar, truncar, tullir.

Mutilar el cuerpo para aliviar el alma...

Podemos hablar de la mutilación física, de la mutilación como concepto o idea, de una mutilación – castración, intelectual, sexual, (por motivos religiosos y estéticos) de libertad o física que se le hace a nuestro cuerpo; también existe la automutilación y la mutilación que puede generar placer sexual y excitación y convertirse en una *filia*, (acrotomophilia o amelotaxis). Hablando de una mutilación conceptual podemos citar la migración vista como un cuerpo mutilado conceptualmente entre dos países.

El performance como mayor representante del cuerpo mutilado contemporáneo

Artistas como Vito Acconci, Chris Burden, Gina Pane y el equipo Ulay/Abramovic se sirvieron de la mutilación corporal masoquista para revelar de forma simbólica la estructura de los pactos que realizamos cuando se intenta llegar a un acuerdo con una conciencia indeterminada e inquietante de nuestros cuerpos. La violencia de Rudolf Schwarzkogler, en su performance sobre la castración, es sin embargo falsa, al igual que las mayorías de las obras sangrientas de los accionistas. En performances y videos realizados desde la década de 1970 hasta nuestros días, Paul McCarthy aparece con un cuerpo dolorido “ensangrentado” cubierto de Kétchup.

En el performance de Gina Pane: *escalade non-anesthésiée* de 1971 parece hundir la carne del yo dentro de la carne del mundo; Pane sube y baja de una estructura metálica cuyos peldaños están recubiertos de salientes afiladas como navajas, sus performances representan la agonía corporal sublimada por el discurso formalista del movimiento moderno, al escalar. Pone a prueba los límites del yo y crea, según la artista, una inscripción crítica del cuerpo. Este performance lo realizó sola en su estudio y el registro fue por medio de fotografías.

Por definición, el performance del cuerpo del artista como obra de arte crea ese cuerpo/ yo como un medio para la comunicación pública. Algunos artistas, sobre todo mujeres y personas de color u homosexuales han tendido a ser más personales, e incluso más confesionales, que el resto.

Otros ejemplos:

Mike Parr, y su performance *Cathartic action: social gestus no. 5*, del año 1977. Creyendo padecer una especie de *autismo social* provocado por la relación con su padre y su discapacidad física (tiene el brazo izquierdo amputado por debajo del codo). Parr llevo a cabo un performance para la X bienal de Paris de 1977.

Sobre la forma en que mi discapacidad [...] ha estructurado la relación con mi padre y como esta estructura ha emergido en mi relación con mi mujer y mi hija. Puse de nuevo una cinta que se grabó por casualidad durante una conversación que mantuve con mi padre sobre mi

infancia una fría noche de montaña. La conversación tomo un cariz muy tenso, estuvo colmada de reproches, y al final los dos acabamos llorando. Escuchando de nuevo esta cinta me corte el brazo (llevaba una prótesis que destroce con un hacha), fue sencillo, catártico, pero también escenificaba un problema tan antiguo como las generaciones.

Bob Flanagan con la obra *Auto-Erotic SM* del año 1989, aquejado de fibrosis quística, se inició en el mundo del arte para explorar y expresar sus deseos sexuales masoquistas como para hacer frente a su dolor físico. Sus performances presentan su cuerpo enfermo y doliente como objeto y sujeto, pero también entregado al yo subjetivo, que trataba su dolencia con sentido del humor, para sentir con esto menos dolor y menos sufrimiento. Además de ponerlas en práctica, hablaba sin tapujos de las prácticas sadomasoquistas, que le aliviaban el dolor físico. Junto a su pareja, Sheree Rose, empezó a hacer públicos sus rituales sexuales privados. La performance *Auto-Erotic SM* empezaba con una serie de diapositivas sangrientas sobre la enfermedad de Flanagan, seguía con una pareja que representaba varios actos sadomasoquistas muy estilizados y concluía con Flanagan clavándose el miembro a una tabla de madera.

Chris Burden con el performance *Trans-Fixed* de 1974, aparecía echado en la parte exterior de un bocho azul, con el cuerpo apoyado en el parachoques posterior, los brazos extendidos sobre el techo y las palmas de las manos atravesadas con clavos. El coche salió del pequeño garaje a la calle, con el motor encendido durante 2 minutos, “gritando” para el artista, y finalmente regreso al garaje. Burden hizo un juego de palabras sobre la experiencia religiosa – espiritual, en respuesta a las profundas resonancias emocionales de la palabra “clavado” mediante una representación física en directo de un suplicio real en forma de crucifixión. En un contexto casi religioso, Burden se presentaba como un mártir moderno del consumismo contemporáneo representado como los coches de la creciente cultura de autopistas de California.

En el performance Vito Acconci en *Trademarks* de 1970. Acconci describió este performance como un intento de reclamar su cuerpo como propio. El sistema cerrado de gestos autoreflexivos que presento en este performance expresa un mensaje sencillo y directo: el artista se define por su obra, su acción sobre otros cuerpos del mundo. Aquí, el cuerpo del artista y su actividad artística son una misma cosa. Al marcar con los dientes su piel con signos de identidad Acconci, que había sido poeta, potencia la posibilidad dual de la boca, tanto como fuente del lenguaje hablado (cultura, interacción) como agente de consumo.

Chris Burner y su trabajo performatico *Shoot* de 1971. En su performance más conocida a Burden lo hería un amigo en el brazo al dispararle con un rifle calibre 22 desde una distancia una distancia de 45 metros. Según el artista, todos los presentes en la galería estaban implicados en este acto de violencia auto infringida porque no llegaron a intervenir. Más adelante explicó que sus experimentos con actividades extremas y peligrosas permitían adquirir un conocimiento que los demás no tienen, una especie de sabiduría, a través de la experiencia directa. Durante una conversación con el conservador de arte Paul Schimmel,

Burdem preguntó: “¿Cómo puedes saber qué es lo que se siente cuando te disparan si nunca te han disparado”?, esto supuso un contraste sorprendente con el artificio y la simulación de la industria cinematográfica local (el acto fue en una galería de Hollywood), sustituyendo el atrezo y la interpretación por la sangre y el dolor.

Marina Abramovic y su performance *Rhythm 0* de 1974, En una performance nocturna en la que exploraba la dinámica de la agresión pasiva, Abramovic aparecía junto a una mesa y se ofrecía a los espectadores, que podían hacer lo que quisieran con una serie de objetos y su cuerpo. En la pared había un texto que rezaba: “En esta mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera, yo soy el objeto”. Entre dichos objetos se encontraban una pistola, una bala, una sierra, un hacha, un tenedor, un peine, un látigo, un pinta labios, una botella de perfume, pintura, cuchillos, cerillas, una pluma, una rosa, una vela, agua, cadenas, clavos, agujas, tijeras, miel, tiritas, azufre y aceite de oliva. Al final de su performance los espectadores le habían rasgado las ropas con cuchillas, le habían cortado, pintado, limpiado, decorado, coronado con espinos y encañonado con el arma cargada. Transcurridas seis horas, algunos espectadores, consternados, pusieron fin a la performance. Abramovic describió esta obra como la conclusión de la investigación de su propio cuerpo.

Bibliografía

ART NOW, vol. I, II y III, Taschen.

Acconci, Vito “En torno a la acción” en Fin del arte. Teorías. Conceptos. Testimonios. <http://artecontempo.blogspot.com/2005/10/vito-acconci.html> (consultado el 7 de enero de 2009).

Bataille, George, *Eroticism, Death & Sensuality*, Lights Books, San Francisco (originalmente publicado como *L’Erotisme* 1957).

Duchamp, Marcel, “El proceso creativo” en *Escritos. Duchamp du Signe*, Gili Gaya, Barcelona.

Favazza, Armando, *Bodies Under Siege: Self-Mutilation and Body Modification in Culture and Psychiatry*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Girard, René, *Violence and the Sacred*, The Johns Hopkins University Press.

Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, ed. Phaidon.

Performance y Arte acción en América latina, Josefina Alcázar/Fernando Fuentes.

Historia de la fealdad, Umberto Eco, ed. Debolsillo.

REVISIONES DE LA CRÍTICA DEL ARTE Y SUS APORTES TEÓRICOS

*Lydia Elizalde*¹

Una gran parte de la discusión sobre las teorías del arte y la estética de los últimos treinta años ha girado en torno a la función y el sentido del arte en las sociedades contemporáneas. Los movimientos artísticos de las neovanguardias que se desarrollaron a partir de la segunda mitad del siglo XX retomaron algunas de las influencias formales y conceptuales de las vanguardias de los años diez y veinte primeros años ese siglo como son el collage y el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida.² Estas abrieron nuevas formas de representación, de producción, generando así diversos enfoques para el acercamiento y estudio del objeto de arte.³

La consecuencia de estas formas de representación no fue solamente la crisis de las teorías y los criterios de valoración tradicionales, entre estos los estudios históricos, sino también la crisis de la posibilidad misma de comprensión y valoración del arte. Peter Bürger en su ensayo *Teoría de la Vanguardia* (1974) da inicio a la tarea de generar un concepto que defina a las obras de arte de las neovanguardias y que incluya su función principal: la acometida contra la institución del arte. En un contexto histórico, marcado por el establecimiento y despliegue de una economía liberal, cuya tarea principal fue la de encerrar toda arista de la realidad a la producción, para su posterior consumo. De este modo, la neovanguardia se presenta como desfragmentación de la antigua autonomía del arte moderno, mediante una fuerte “autocrítica” del mismo.⁴

Los intentos por teorizar el arte han permitido mostrar que las argumentaciones sobre la producción artística, fuera de la historia, son algo más que ideología. Algunas de estas reflexiones provienen de la revisión analítica de la semiótica visual, la hermenéutica, la filosofía, la sociología del arte y la psicología y otras se han fundamentado a partir de *la crítica y la curaduría del arte*, lo que ha permitido acrecentar y problematizar el campo de los estudios del arte desde valoraciones cercanas a su hechura y recepción estética.

¹ Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Artes. Cuernavaca, México. Correo: lydiaelizalde@uaem.mx

² Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona, 1997, nota. 4.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

La crítica del arte

La crítica del arte ha permitido acercarse a los objetos artísticos, primero desde la síntesis o reseñas que formulan los especialistas, después en revisiones y construcciones teóricas a partir de sus reseñas.

En la interpretación de un objeto artístico, existe un componente fuertemente subjetivo: inicialmente es el creador quien transmite una vivencia en su obra plástica o visual y es el receptor final quien la procesa en su lectura e interpreta la obra artística.

Para interpretar un objeto artístico, para dilucidar su significado, se necesita de un conocimiento del arte, que se obtiene del especialista en la historia, de la teoría y del análisis de la obra de arte, independientemente de la apreciación inicial del receptor. Por otra parte, es evidente que en el matiz subjetivo de la lectura o interpretación que realiza el crítico se produce un sentido.

Esta interpretación se compone desde una perspectiva personal contextualizada en una cultura y en una dinámica social; de esta manera, el *sentido* es una realidad simbólica producida con dimensión histórica, cultural, social y subjetiva.⁵

Anna Maria Guasch, explica que la normatividad de la crítica está estrechamente vinculada a los diferentes campos de la estética y de la historia del arte, que constituyen el eje en donde se sitúan los juicios de valor del objeto artístico, y supone la actualización de los postulados de estas disciplinas para constituir la interpretación y la valoración de las producciones artísticas contemporáneas.⁶

Para ejemplificar estos enfoques teóricos generados a partir de la *crítica* presento las reflexiones de dos críticos del arte consolidados, cuyas premisas se han convertido en teorías o han permitido el desarrollo de diversas metodologías para el estudio de los objetos de arte. Destaco las argumentaciones de Achille Bonito Oliva en la valoración y praxis de las técnicas plásticas, del arte hecho a mano, en las propuestas eclécticas de las *transvanguardias* en la década de los ochenta y por el otro al crítico Hal Foster quien expone la continuidad del *minimalismo* en los ochenta y noventa. Movimientos

⁵ En su diccionario, Moliner define el término *sentido* como el modo peculiar de entender o apreciar cierta cosa; como el significado particular, especificado de algún modo, que se da a veces en una expresión como interpretación personal que alguien otorga a un discurso [...] En este caso, se explica o se interpreta un objeto artístico para darle sentido. En María Moliner. Diccionario de uso del español. Editorial Gredos, Madrid, 2000, p. 1268. Asimismo Beristáin define sentido: “Según la tradición retórica, sentido es aquello que el emisor ha querido expresar”. En Helena Beristáin, Porrúa, México, 1985, p. 456.

⁶ Anna Maria Guasch (coord.). *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*. El Serbal, Barcelona, 2003, p. 237.

contrapuestos en su hechura y expresividad final, que se nutren de semantizaciones de diferentes periodos del arte.

La transvanguardia

En la exposición de *documenta 6* de Kasselen 1977, se observó por primera vez, el desconcierto del medio artístico frente a lo que se evidenciaba como una época postconceptual. Tras los discursos de los artistas los movimientos *minimal*, *povera* y los *conceptuales*, se extendía un vacío que ni críticos ni artistas sabían cómo llenar. Fue un periodo de confusión en el que no se divisaba futuro alguno para las artes, expresa Foster.⁷

Sin embargo, cuando se realizó la *documenta 7* en 1982, ya estaba clara la convivencia de la nueva figuración alemana e italiana con los movimientos del periodo, y se señala el término convivencia y no oposición, porque realmente no existió una actitud de enfrentamiento o de negación a los movimientos y tendencias del arte las décadas de los 70 y 80.

A finales de la década de los 70, el neoexpresionismo alemán y el italiano mostraban la nueva figuración narrativa conformada de influencias de otros periodos pero con otras pretensiones: se volvía a la técnica tradicional —pintura, dibujo, grabado—, y se recuperaban los contenidos románticos y primitivos, pero lo que no pretendía recuperarse era la ingenuidad de tiempos pasados.⁸

Es en este contexto se origina, en Italia una agrupación de artistas alrededor de la figura del crítico de arte, Achille Bonito Oliva.⁹ La aparición pública más sorprendente de los transvanguardistas —Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria, Mimmo Paladino— fue en la Bienal de Venecia de 1980.¹⁰ El neologismo “Transvanguardia” apareció por vez primera en un texto que Bonito Oliva publicó en la revista *Flash Art* titulado “The italian Trans-Avanguardie”, artículo que coincidió con la exposición *Opere fatte ad Arte*. Sustentado por los conceptos de oposición y diferencia,

⁷ La *documenta* (con d minúscula) es una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes del mundo. Documenta fue fundada por Arnold Bode en 1955, se realiza cada cinco años en Kassel, Alemania y dura 100 días. La última edición, la número 13, tuvo lugar entre el 9 de junio y el 16 de septiembre de 2012.

⁸ Giulio Argan. *El Arte Moderno. Achille Bonito Oliva, el arte hacia el 2000*. Akal, Madrid, 1991, p. 1.

⁹ Bonito Oliva, autor ensayos sobre modernismo, arte contemporáneo y arquitectura, entre estos se destacan: *Pop Art* (2005), *Arte desde 1900: modernismo, anti-modernismo, postmodernismo* (2004), *Dioses prostéticos* (2004), *Diseño y delito* (2002) y *Belleza compulsiva* (1993).

¹⁰ Giulio Argan. *op. cit.*, p. 37.

presentó a los artistas de los años setenta como los primeros que cobraron conciencia del fin de la coerción de lo nuevo y la crisis de la mentalidad evolucionista de las vanguardias, es decir, la crisis de la evolución de los lenguajes artísticos.¹¹

Frente a una estructura sociocultural recorrida por distintos sistemas (el político, el psicoanalista, el científico), a la impersonalidad y al afán de totalidad metafísica, conceptos todos ellos asociados a las prácticas *povera*. Bonito Oliva defendió un nomadismo diversificado, una nueva subjetividad y la fragancia de una obra cuyos componentes materiales no estuviesen momificados por posiciones ideológicas ni por proyectos intelectuales, sino transidos de materia viva; apostó por un arte que, en tanto que producción biológica, creaba desequilibrios en el sistema metafísico y que frente a la unidad y al equilibrio, oponía lo fragmentario, el residuo y la teoría de la catástrofe potenciadora de discontinuidades.

En el escrito identitario del grupo, Bonito Oliva formuló los principios básicos de este movimiento surgido en un momento en el que el arte había sido empujado, según escribe el propio crítico: ‘hacia una impersonalidad de expresión que no podía conjugar el ego siempre apostado detrás del impulso creativo de la imagen’.¹²

En la recuperación del *genius loci*, expresión del gusto de Oliva, que toma como base la riqueza artística italiana del Manierismo, el Barroco, el Futurismo, ahora convertidas en fuentes para apropiarse y reconducir por medio de un eclecticismo las propuestas del artista como individuo; ya no volcado en la transformación del arte, ni en plantear dudas, reflexiones, inquietudes al espectador, sino en busca de que sus obras, aún a pesar de la importancia dada al fragmento, fueran capaces de abrir y de cerrar al mismo tiempo propuestas estilísticas ambiguas, fuertemente expresivas.

Para llevar adelante esas determinaciones, los artistas *transitan* por los diferentes momentos artísticos en un modo de práctica nómada también amparada por los supuestos teóricos de Oliva. Un transitar del que vuelven lienzos cargados de fragmentos, de evocaciones de obras reconocidas, composiciones de intensocolorismo generalmente tendente hacia una nueva figuración.

¹¹ Roberto Rosique, compilador. Historia del arte cuatro. *Transvanguardia Italiana*. Mayo de 2009. En <http://historiadelartecuatro.blogspot.mx/2009/05/la-transvanguardia-italiana.html> (consultado en septiembre de 2013)

¹²Giulio Argan, *Op. cit.*, p. 37.

Bonito Oliva apunta en ese artículo, algunos puntos fundamentales que fueron el discurso teórico de la tendencia: el rechazo al darwinismo lingüístico de las vanguardias, la reivindicación de una nueva autonomía de la creación estética y el nomadismo del artista.

La pintura de la Transvanguardia presenta el acento en la búsqueda subjetiva del artista y en la expresión de sus experiencias y memorias frente a la realidad cotidiana y frente al arte anterior, sabiendo que esta postura no era nueva y que se trataba de una ficción. El artista muestra su interiorismo de diversas maneras: referencias autobiográficas, reflexiones antropológicas o genealógicas.



Francesco Clemente, *Agua y vino*. 1981. *Gouache sobre papel*, 243 x 248 cm.

Art Gallery of New South Wales.

El minimalismo

Después de las revelaciones plásticas de la Transvanguardia que se difundieron en la década de los 80, en 1996, el crítico Hal Foster presenta el quid del minimalismo: movimiento plástico contrapuesto en su hechura y concepto, fundamentado en el retorno del arte a lo real. Más allá del pastiche, defiende la existencia de una relectura constante de las vanguardias, aportando a estas una nueva visión, y por tanto una propuesta singular; repiensa la relación entre las vanguardias históricas y las neovanguardias después de los

paradigmas del arte-como-texto de los años setenta y el arte-como-simulacro de los ochenta.¹³

Según Foster, la vanguardia histórica sólo ataca a la *convención* en el arte y no su *institución*.¹⁴ Esto lo ejemplifica a través de la obra *Cuadrado negro y cuadrado rojo* (1915), del pintor Kazimir Malévich. En esta obra se presentan austeramente elementos geométricos y dos colores –rojo y negro– sobre blanco. Sin bien, la obra de Malévich subleva la representación plástica, lo hace precisamente en el seno de la institución a la que pertenece, desde su interior, y no desde una supuesta distancia. Sólo con la neovanguardia se dará continuidad al ataque de la institución arte de modo “creativo” y “reconstructivo”, abriendo paso a “nuevos espacios de actuación crítica y nuevos tipos de análisis institucional” (Foster, 2001, p. 23)

Foster acentúa:

“La vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar como un proceso continuo de protensión y retención, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; esto es, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición”.¹⁵

La aparición de la neovanguardia la explica Foster a través del concepto de “acción diferida”,¹⁶ por la que se entiende que un acontecimiento sólo alcanza su máximo despliegue mediante su recodificación, por medio de otro acontecimiento que lo explique.

Este modelo lo aplica al *minimalismo*, movimiento configurador de la neovanguardia, que recodifica las intenciones artísticas del Constructivismo ruso, mediante la manipulación del espacio real, y en desde este neo se rompe con la institución arte.

¹³Hal Foster, uno de los críticos de arte de la actualidad más reconocidos. Fue editor de la revista *October*, fundador y editor de la revista *Zone*, integrante de la junta editorial de la revista *Diacritics y Documents*, editor senior de *Art in America* y crítico de la revista *Artforum*. Actualmente es profesor en *Townsend Martin* de Arte y Arqueología en la Universidad de Princeton, Estados Unidos.

¹⁴La transvanguardia italiana rompe la convención del arte, en la representación de conceptos de otros periodos del arte: de la pintura metafísica, del expresionismo, surrealismo, entre otros.

¹⁵ Hal Foster. *El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001. p.31.

¹⁶ Concepto freudiano desarrollado por Lacan.

Para Foster, el arte en las neovanguardias se ha seguido desarrollando, pasando por otras formas artísticas que han desafiado la crisis de la significación, renunciando a lo simbólico y adaptando nuevas estrategias como las marcas indiciales: el registro de la presencia física sin más.

El minimalismo deja a un lado la escultura para centrarse en los objetos específicos y en la relación de estos con el espacio público y físico, fuera de los tradicionales límites en los que se emplazaba el arte, museos y galerías.¹⁷

Efectúa lo que la vanguardia en definitiva no pudo concretar: la ruptura con la institucionalización que la normaba. El minimalismo franquea los límites normativos, para aventurarse a ser experiencia, por la que el arte se vuelve plena experimentación. Su acción es ejercida, en el espacio urbano y natural, mediante el uso de materiales industriales, criticando incluso su estatus de objeto mercantil generado en la serialidad de las obras.

Foster continúa:

“El minimalismo surge como un momento dialéctico de un nuevo límite y una nueva libertad para el arte, donde la escultura se reduce por un momento al estatus de una cosa entre un objeto y un monumento y en el siguiente momento se expande a una experiencia de los sitios proyectados pero no socialmente reconocidos”.¹⁸

El crítico extiende su argumentación: el minimalismo no es reductor, si bien saca a la obra de su pedestal, del espacio trascendental del arte moderno abre un nuevo campo del arte, lo inserta en el mundo de los objetos, en un retorno al paradigma de los *readymades*. La relación entre el sujeto y el objeto se basa en el asombro, en el juego y en la confusión de la experiencia, pero su provocación conceptual perdura más allá.¹⁹

La obra del minimalismo tiene un lugar y un tiempo específico, reinstala el objeto de arte con respecto al sujeto, al espectador. En este sentido es performática ya que no

¹⁷María Pía Cordero. Parte II: Hal Foster y la neovanguardia como re-codificación de la vanguardia. Revista Escáner digital. Núm. 142, noviembre 2011.

En revista.escaner.cl/node/5820 (consultado en octubre de 2013).

¹⁸Foster, Hal. *Op. cit.*, p. 44.

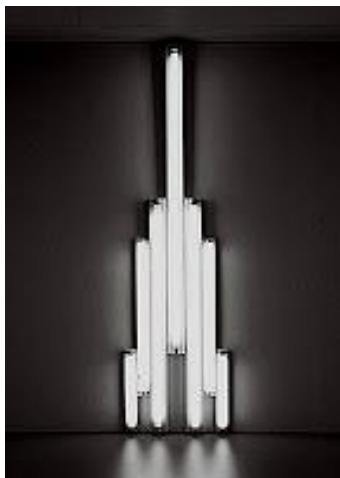
¹⁹Cordero, María Pía. Parte I: Peter Bürger y el Arte de Vanguardia como Ruptura Histórica. Revista Escáner digital. Núm. 140, agosto 2011. En revista.escaner.cl/node/5676 (consultado en octubre de 2013).

existe sin el objeto, ni existe sin el sujeto. El minimalismo rechaza la base antropomórfica y la representacional de la mayoría del arte tradicional, evidente en la falta de contexto de la escultura abstracta.

El minimalismo tampoco es idealista, sino más bien abstracto como cualquier arte postmoderno; y su búsqueda se concentra en lo perceptual y en la extensión de los límites del arte convencional.

El movimiento anuncia un nuevo interés por la materia en la relación con el objeto en una expresión performativa. El minimalismo es tanto un apogeo de la modernidad sino un quiebre de ella.

En su descripción, Foster presenta que la obra de Dan Flavin titulada *Monumento a V. Tatlin*, 1964. No deja de existir cierta ironía en la categorización otorgada a este trabajo que enmarcado dentro del minimalismo y que Foster encuentra uno de sus pilares conceptuales en la idea de que la "obra de arte" y los objetos que conforman dicha obra no sean entendidos más allá de lo que son materialmente o sensorialmente captables destaca, cito: "la obra presenta las características de los aparatos de iluminación [...] y por lo tanto debe ser clasificada [...] como aparatos de iluminación de pared".²⁰ Sobre la interpretación del arte minimal, en ese año Frank Stella acuñó la frase "*What you see is what you see*" para ilustrar el movimiento minimalista.



Dan Flavin, "Monument" 1 for V. Tatlin, 1964
Lámparas fluorescentes y estructura de metal, 243.8 x 58.7 x 10.8 cm.²¹

²⁰ Hal Foster. *Op. cit.*, p. 9.

²¹ El interés de Flavin por unir el arte y tecnología es evidente en la disposición escalonada de tubos fluorescentes blancos, que evoca la maqueta de Vladimir Tatlin a la Tercera Internacional (1920), una elevada torre destinada a apoyar el Plan de Lenin para la Propaganda Monumental.

Conclusiones

Expresa Peter Bürger que en las vanguardias el material de la obra es algo vivo “portador de un significado”, alojado en la totalidad de las significaciones que representa. En oposición se presenta la obra inorgánica de la neovanguardia, para ésta, tanto el material de trabajo, como la idea del mismo, son momentos aislados siendo la desfragmentación el momento más álgido de su percepción. De este modo, la función del artista neovanguardista ha sido sustituir en su práctica creativa los materiales tradicionales de trabajo mediante el uso de nuevas herramientas de creación y producción.²²

Para demarcar las obras plásticas y visuales expuestas en este ensayo, Foster señala que los íconos del arte son sólo “efectos retroactivos” del despliegue del arte de las neovanguardias y del desarrollo de la crítica, siendo sus efectos no inmediatos, sino una “temporalidad diferida de la significación artística”.²³

Se destaca que la historia del arte se hace legible retroactivamente, es decir, desde el presente hacia el pasado, en su diversidad risomática. De este modo, Foster propone que la vanguardia se revise junto a las propuestas de la neovanguardia y así iniciar la apertura de la vanguardia, ampliando su concepto, mediante nuevas revisiones y despliegues en el arte contemporáneo.

De esto se deriva que a partir de las teorías que se generan desde la *crítica y la curaduría del arte*, se han ampliado los enfoques sobre la problematización de los estudios del arte contemporáneo, valoraciones que se realizan de manera cercana a su hechura y recepción estética.

Bibliografía

- Argan, Giulio. *El Arte Moderno*. Achille Bonito Oliva, el arte hacia el 2000. Akal, Madrid, 1991.
- Berinstáin, Helena, 1985. *Diccionario de retórica y poética*. México, Editorial Porrúa.
- Bürger, Peter. “Teoría de la Vanguardia”. Barcelona: Ediciones Península, 1997.
- Eco, Umberto, 2002, *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Colección Akal, Madrid, 200

© 2013 Estate of Dan Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York.

²²*Ibidem*.

²³*Ibidem.*, p.10.

- Guasch, Anna María (coord) 2003, *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. “Las estrategias de la crítica de arte”, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.
- Moliner, Maria. Diccionario de uso del español. Editorial Gredos, Madrid, 2000.
- Cordero, María Pía. Parte I: Peter Bürger y el Arte de Vanguardia como Ruptura Histórica. Revista Escáner digital. Núm. 140, agosto 2011. En revista.escaner.cl/node/5676 (consultado en octubre de 2013).
- Cordero, María Pía. Parte II: *Hal Foster y la neovanguardia como re-codificación de la vanguardia*. Revista Escáner digital. Núm. 142, noviembre 2011. En revista.escaner.cl/node/5820. (consultado en octubre de 2013).
- Roberto Rosique, compilador. Historia del arte cuatro. *Transvanguardia Italiana*. Mayo de 2009. En <http://historiadelartecuatro.blogspot.mx/2009/05/la-transvanguardia-italiana.html> (consultado en septiembre de 2013).

*HOY DESDE HOY**Madelayme Zorrilla Contino¹*

“Unión: Tarea de la Hora” Decía el primer titular del órgano oficial del Partido Socialista Popular, el periódico *Hoy* para influenciar la opinión pública con las fuerzas revolucionarias en poder, en su primer número del 6 de enero de 1959. El diario *Noticias de Hoy*, que se clausuró tras los sucesos del Moncada en 1953, reapareció desde 1959 hasta 1965. Luego se fusionó con *Revolución* y dio paso al actual órgano oficial del Partido Comunista de Cuba: el periódico *Granma*.

Para los intereses nacionales de las ciencias sociales no debe resultar absurdo conocer la historia de la prensa desde los aportes para la construcción de su proyecto nación. Pero sin lugar a dudas, no deja de ser interesante indagar y “científicamente” especular sobre el cómo y el porqué se logró en un país, cuyo sentimiento anticomunista primó, trascender dichas pasiones. Al punto de marcar estilos, símbolos y concepciones para la normalidad revolucionaria posterior.

Y es que, para nuestro proyecto de la nación, filosofar sobre la historia de la prensa comunista en Cuba, no deja de ser significativo. Pues, al recrear las condiciones de posibilidad de existencia del discurso editorial desde sus intenciones, audiencias, ideologías, estilos y símbolos, se ofrece no solo un ambiente cultural más amplio sino un condicionamiento estético y político que se sale del marco del convencionalismo en busca de una realidad más plural, real y viva.

La filosofía como reflexión crítica del acontecer en sus mediaciones culturales.

Investigar cómo se pensaba, en qué se creía y no se creía, cuáles eran los prejuicios sociales, los símbolos y los enigmas que se heredan: he ahí los propósitos iniciales del ejercicio. Para desentrañar los sujetos de nuestra historia o al menos, los sujetos visibles. En una suerte de reconstruir la imagen cultural de una época a partir de sus protagonistas y sus creaciones sobretodo si el proceso devino un verdadero proceso de subversión social como revolución en fin. Así se ponen ante la investigación a dialogar varios conceptos, que para

¹ Instituto de Filosofía. Correo: mzorrilla@filosofia.cu

ser filosóficamente dialécticos permiten fijar el “hacia dónde mirar” o el lente u ojo del investigador.

Me refiero, ante todo a lo que se entenderá por cultura para un estudio histórico de alrededor de cincuenta años que antecedió un proceso real de subversión social. En el cual no puede faltar, para hacerle honor a la coordinada epistemológica *actualidad*, el enfoque hermenéutico que, en primera instancia, obliga ubicar tres momentos fundamentales de la propuesta. El primero, 1938-1953, etapa inicial del diario Noticias de Hoy. El segundo 1959, reaparece el diario a partir del 6 de enero cuando ni siquiera los líderes del proceso fueron miembros del partido en la etapa anterior. Y perduró. Y el tercero, 2012-2013, periodo de la investigación, aun en curso. Tales periodos, no constituyen momentos arbitrarios, sino enfoques, fundamentalmente ideológicos, diferentes de interpretación del discurso en dicha prensa.

La etapa inicial coincidió con un momento en el que el partido guiada por la Internacional Comunista, planteó la necesidad de aunar fuerzas para su lucha por la unidad nacional y antimperialista. En el proyecto unitario se contempló la idea de lograr espacios políticos y públicos. En la etapa floreció el sentimiento anticomunista que consolidó la propaganda batistiana posterior al golpe de estado. El segundo periodo coincidió con el proceso revolucionario triunfante. Y el tercero, con el proceso mismo de cambios sociales, orientados por los Lineamientos económicos que abogan, entre otros por el cambio de mentalidades y el recobro de los valores. O sea, constituyen tres cuestiones hermenéuticas que generan audiencias, intencionalidades, símbolos, estilos y concepciones diversas.

Para la empresa teórica en curso, la primera asunción conceptual que se asumió, entre otras por abarcar una definición de cultura tendiente a la transdisciplinariedad, así como en la etapa lo hiciera Fernando Ortiz² con su *Contrapunteo cubano del tabaco y del*

² Ortiz se plantea la necesidad de encontrar una nueva palabra que de mejor cuenta del proceso propiamente americano de mezcla e intercambio de hábitos y culturas. Propone el neologismo de "transculturación" pues "aculturación", la palabra que se usaba en su defecto, no cumple con los requisitos que él necesitó: la "aculturación" supone una única dirección —es el "bárbaro" el que siempre se "civiliza" y todas las culturas ganan y pierden, las dos cosas al mismo tiempo, en dicho contacto. Tomando como base el hermoso contrapunteo entre el carnaval y la cuaresma, pasó a imaginarse su contrapunteo semejante entre el tabaco y el

azúcar (1940,1963), quien creó el término transculturación. Y además por darle margen a la totalidad de formas discursivas en el estudio científico. Así, en la concepción de cultura de Alicia Ríos se expresó:

Cualquier cosa que pueda ser leída como un texto cultural, y que contenga en sí misma un significado simbólico socio-histórico capaz de disparar formaciones discursivas, puede convertirse en un legítimo objeto de estudio: desde el arte y la literatura, las leyes y los manuales de conducta, los deportes, la música y la televisión, hasta las actuaciones sociales y las estructuras del sentir (...)Esto quiere decir (...) que es un campo que no puede ser definido *per se* por ciertos temas, sino por el acercamiento metodológico y epistemológico a dichos temas. Los Estudios Culturales Latinoamericanos —como los "Cultural Studies" — producen así su propio objeto de estudio en el proceso mismo de su investigación. En consecuencia, metodológicamente, son un campo transdisciplinario que se vale del conocimiento preestablecido para hacer tambalear los lazos académicos tradicionales: apuestan al resquebrajamiento de sus límites o fronteras, proponen un nuevo archivo — donde lo cultural y lo político resultan determinantes— y reclaman una reflexión y autocrítica continuas, por parte de sus "practicantes", frente a sus propios procesos de investigación y de escritura.³

Ahora bien, para los intereses del evento bastan algunas precisiones, que van encerrando los sentidos, intenciones y valores de la producción teórica presente. La propuesta forma parte de los resultados parciales de investigación del proyecto sobre el lugar del marxismo en la atmósfera intelectual cultural de las décadas del 40 y 50. Y además tiene argumentación en las publicaciones: “Cuatro sueños culturales del partido de los comunistas cubanos en las décadas del 40 y 50” de la revista de Ciencias Sociales (A propósito de la jornada), “Dialogando con el joven Carlos Rafael” de la Revista de Filosofía y la ponencia en la Jornada Científica del Instituto “Hoy desde hoy. Palabrerías para ahora que podemos criticar”.

azúcar. Ambos cultivos representan momentos particulares de la conquista y representan, respectivamente, a la cultura negra o a la blanca. Ver en: Fernando Ortiz, *Contrapunteo del azúcar y el tabaco*, p. 56.

³Alicia Ríos, “Los Estudios Culturales y el estudio de la cultura en América Latina” (soporte digital). En: Multimedia del Seminario sobre políticas culturales efectuado en el Instituto cultural Juan Marinello, p. 1.

Los perfiles de lo cubano en la política editorial del periódico Hoy.

Dentro de las cuestiones esenciales a analizar se encuentra el asunto de los protagonistas o sujetos del discurso editorial del periódico *Hoy* y lo que pudo significar para la etapa a la luz de nuestros tiempos. Tuvo colaboradores de la calidad de Juan Marinello, Nicolás Guillen, Carlos Rafael Rodríguez, Sergio y Mirta Aguirre, Jacinto y Pelegrín Torras, Félix Pita Rodríguez, José Antonio Ramos, Ernesto García Alzola, Manuel Navarro Luna, Ángel Augier, Fernando Ortiz, Flavio Bravo, Fernando G Campoamor, Ramón Nicolau, Rafael Suarez Solís, entre otros muchos. Importantes líderes obreros y sindicales como Lázaro Peña, Ursinio Rojas o Blas Roca. Así como personalidades extranjeras: Ilya Ehrenburg, Jorge Amado, Juan Bosch, Raúl González Tuñón, Juan Chavás, Jacques Roumain y otros. En la gráfica cuentan con caricaturistas de la talla de Adigio Benítez, premiado internacionalmente, y otros menos conocidos como Suria.

O sea que un significativo número de intelectuales de alcance nacional e internacional unieron su discurso al liderazgo político del partido y a la representación obrera y sindical para integrar el amplio movimiento estilístico y temático del diario. Por solo alertar de las ventajas del polisémico movimiento de escritores que muchos militantes participaron en la prensa más reaccionaria, nacional y extranjera, que le dio a la intelectualidad una ampliación de sus conocimientos. O sea, que la cultura de sus escritores trascendió el marco del realismo soviético hacia una cultura latinoamericana y europea, generalmente superior. La concepción stalinista de la sociedad no fue su única fuente. Y aunque en la concepción de Mañach se enfatizó sobre la crisis de la alta cultura, el ambiente académico de la sociedad cubana en la época gozó de indudable talento y acervo cultural.

Claro, que para los efectos editoriales ello, en ocasiones provocó problemas de comprensión lógica. La composición de los redactores hizo que el estilo informativo, en ocasiones se llenó de giros estilísticos, frases cultas o referencias a categorías marxistas para explicar sucesos de actualidad, lo que comprometió el conocimiento popular de lo que se dijo.

Con respecto a la audiencia real del periódico no existieron formas de comprobarlas. Máxime con tal diversidad de estilos y adjetivaciones. El periódico pretendió ser un “diario

al servicio del pueblo” como rezó al pie de su logotipo, al servicio de los obreros, del movimiento sindical, luego de los campesinos, los sectores progresistas de izquierda. Pero lo cierto fue que realizó talleres propios gracias a la colaboración económica de las masas populares. Y en el movimiento acumulativo y recaudador de sectores pobres y silenciados logró un valor humanista definitorio para su accionar militante.

La imagen del mundo que Hoy ofreció se matizó por una lógica partidista. Incluso, a veces pareció un documento oficial. El periódico divulgó los documentos programáticos de su organización ya fuera para su membresía u otra audiencia que se pretendió orientar.

Así se distinguió por problematizar las cuestiones políticas y sociales desde las preocupaciones de los sectores explotados. Aunque, de la recaudación no existieron constancias y de que los entendieran menos. Y con frases como la que apareció por Sergio Aguirre en secciones como “Cordialidades” al comentar la política exterior de los Estados Unidos que llamó “La cachiporra de Potomac” en un conocimiento de la historia ajeno al lector, al menos se descartó un número importantes de alfabetizados populares imposibilitados de entender.

Tuvo un formato característico: artículos largos, editoriales, letra pequeña, pocos anuncios y un solo color en su presentación. En la primera página se ubicó las editoriales y noticias importantes, tanto de Cuba como del resto del mundo, que luego siguen en las páginas cinco a la siete. En la segunda se transmitió las culturales, y en la cuatro, las de cine, televisión y secciones del hogar. También cuenta con una sección dedicada solamente a las noticias de la URSS, y otra para el comentario internacional.

En lo simbólico se movió sobre un discurso un poco maniqueico que enfocó a los Estados Unidos como “el imperialismo yanqui” y la Unión Soviética “el hermano pueblo [...]”. Y así dividen el mundo entre los “guerreristas”, “brutales y opresores en todas partes”, imperialistas y los bravos trabajadores soviéticos, cuyos dirigentes reconocieron “la lucha heroica del pueblo cubano” y abogaron por la paz mundial y el desarme.

Como grupo, estilo de pensamiento y manera de proyectar su discurso, por ende, los comunistas se encontraban siempre en una posición defensiva. Ello marca su lenguaje. Era a veces claro y profético, en otras denso, difícil de entender y poco apropiado. Estuvo lleno de clichés y estereotipos, dónde abundan las adjetivaciones. Latente aun el panfleto político, la retórica de las barricadas, la visión del ataque y la defensa. En ocasiones parecía

destinado a la élite intelectual, lleno de cultismos, de referencias ajenas a la clase obrera, de símbolos de otras culturas, de vocablos económicos. En otras, era un material apropiado para leerse en actividades políticas, mítines y círculos de estudio por su sencillez y concreción. Definía con matices claros y contundentes.

La omisión también formó parte importante dentro de la estrategia discursiva de *Hoy*. Al igual que introdujo términos nuevos, no nombró ni mencionó otros aspectos de la vida social y cultural, como ocurrió con otros diarios de la época. Sobretudo si tuvo que ver con las clases aristocráticas. Eran omitidos los grandes bailes, festividades propias de ellos, lugares de reunión. Se omitieron sucesos relacionados con la vida pública y privada de personajes importantes. No existieron términos como “La primera dama de la república”, ni el Biltmore, ni el Vedado Tennis Club, ni cabarets, ni Cadillac. Nada del modo de vida burgués ni su cultura, a pesar de que fue parte de la sociedad cubana.⁴

El periódico fue portavoz de dos dimensiones ideológicas fundamentales: el proyecto unitario y la cuestión nacional. El proyecto unitario o la consecución de la unidad popular constituyeron la línea fundamental de trabajo del partido a partir de 1935. Y de hecho, la primera manifestación de los intentos transformadores en los diversos planos de la vida social, entendida como paso previo e indispensable para la materialización de cualquier intento transformador. Pues anteriormente, el partido siguiendo las orientaciones y experiencias del movimiento comunista internacional tenía como enemigos el resto de las fuerzas democráticas y de izquierda. La orientación definitiva de las tácticas y estrategias del partido se definieron en el VI Pleno de la organización, en octubre de 1935.

En cuanto a la cuestión nacional resultó motivo de autocrítica del mismo VI Pleno porque se asumieron las orientaciones de la Internacional Comunista sin tener en cuenta las particularidades de la realidad nacional, en especial en sus relaciones de dependencia respecto a los Estados Unidos. En el Informe al VI Pleno del CC del PCC, 10 de Octubre de 1935, Blas Roca dijo: “el factor nacional, la defensa de la patria cubana, oprimida por el imperialismo, no es una causa ajena al proletariado, sino su primera obligación, su supremo

⁴De ahí que en el periodo revolucionario posterior se instaure con facilidad términos como “burguesita” o se eliminen artículos como el tenedor de la mesa cubana, o se ignoraren las “navidades”, entre múltiples ejemplos de los que enfrentaban con ametralladoras los supuesto prejuicios burgueses.

deber.”⁵ Asimismo en las conclusiones del VI Pleno quedó definido lo que sería, y de alguna manera todavía es, las prioridades ideológicas de la organización:

La máxima unificación posible del pueblo cubano es la condición más importante para el desarrollo de la Revolución en tanto dificultara al máximo grado la intervención de los Estados Unidos que tendrá menos oportunidad de un ataque a la revolución cubana, mientras más compacta y firme sea la unión de nuestro pueblo.⁶

En este debatir ideológico entre la unidad nacional lideró el movimiento cultural del partido que tuvo como objetivo la vinculación con las amplias masas. Y el papel relevante, aunque no exclusivo, lo tuvo el periódico legal con nuevo estilo *Noticias de Hoy*.

Las informaciones culturales en 1940 fueron a cargo de Emilio Chane quien las tituló “Cines, teatros, espectáculos, radios”. Y más tarde se ocupó de la sección diaria de cine, teatro y música Mirta Aguirre. En su esencia el periódico respondió a los intereses de las clases explotadas desde las propuestas hacia una Unión Soviética diferente hasta una concepción diferente del criollo, el rescate y respeto a las razas y la dignificación del obrero.

En sus páginas se publicaron fragmentos de las obras de Marx, Engels y Lenin, así como, de otros ideólogos posteriores de la doctrina marxista. Publicaban además poesías, cuentos, críticas y ensayos literarios, artículos sobre pinturas, educación, aspectos de nuestra historia y discursos de dirigentes políticos comunistas de nuestro país.

En su reaparición en 1959, con un notable sentido de la urgencia el diario Noticias de Hoy, ocupó su tiempo en reanudar su proyecto unitario y desmontar el sentimiento público anticomunista. Un ejemplo, tan solo lo constituyó el editorial de Juan Marinello desde el 8 de enero de 1959 cuando planteó “El anticomunismo, consigna batistiana.”⁷ De ahí solo dos cosas: había que desmontar el discurso anticomunista en la sociedad cubana y tras el golpe de estado de Batista con el ambiente social de represión y violencia que recién dejaba, el antibatistianismo era objetivamente más fuerte para un amplio sector social.

Sobre el uso de conceptos y categorías de origen marxista ocurrió en dos dimensiones: una cuando se les usa para explicar la realidad nacional, y otra cuando se trata

⁵Blas Roca, Informe al VI Pleno del CC del PCC, 10 de Octubre de 1935.

⁶*Ídem.*

⁷Editorial, en *Hoy*, 8 de enero de 1959, p. 1.

de artículos divulgativos y de adoctrinamiento. En el caso de Juan Marinello o Carlos Rafael Rodríguez, por ejemplo, se realizaba un análisis contextual del marxismo que lo incluía con herramientas interpretativas para enfocar un determinado problema, como lógica del análisis.

Pero existían otros artículos con una lógica aplastante, universal y exclusiva del marxismo. “[...] En realidad, solo el marxismo leninismo ofrece una teoría coherente para interpretar y explicar el fenómeno de la Revolución Cubana, para proyectar su programa en correspondencia con las necesidades históricas, para defenderla y hacerla avanzar”⁸ Si porque la única teoría que existía para el autor era ella. Y en esa lógica se formaron generaciones que a la altura del siglo XXI, con catorce años más transcurridos, reproducen el discurso exclusivo, lo usan y abusan de él y critican férreamente con el mismo impulso que emprendían las editoriales de Hoy cualquier idea diferente. Porque también nos queda la defensa hacia todo.

Sin dudas, dentro de las políticas culturales del partido socialista popular, la labor propagandística del periódico Hoy ofrece claves de los avatares de la política republicana con la cual colaboró y dialogó en la mayoría de las etapas a partir del VI pleno a considerar si se quiere entender al cubano contemporáneo con estilos de pensamiento y concepciones similares. Cuando se intente construir el sujeto *cubano* con los perfiles heredados, en dichas páginas se reiterará una historia actual de nuestras vidas. Pues si se entiende la cultura como el testimonio de los cánones de la época que los gestó, en una suerte de construcción de su proyecto de nación, entonces el diario Noticias de Hoy resulta invaluable fuente de información y acumulación de saberes para reflexionar sobre el periodo y su espíritu, su ambiente.

Era el periódico del partido de orientación comunista en medio de un país anticomunista y en un hemisferio anticomunista y con fuerte tendencia al americanismo. Y es hoy, el órgano oficial del Partido Comunista de Cuba renombrado *Granma*.

Bibliografía

Acosta Matos, Eliades. *Intelectuales militantes*. Editorial Abril, La Habana, 2007.

⁸Raúl Valdés Vivó, “El Marxismo y la Revolución Cubana”, en *Hoy*, 12 de enero de 1960, p. 3.

- Alfonso, Félix Julio. *Siete ensayos sobre historia y cultura en Cuba*. Editorial Capiro, 2005.
- Basail Rodríguez, Alain y Daniel Álvarez. *Sociología de la cultura*. Editorial Félix Varela, La Habana, 2006, 2do tomo.
- Bell, José, Delia Luisa López y Tania Caram. *Documentos de la Revolución Cubana, 1961*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2008.
- De la Torre Molina, Mildred. *La política cultural de la revolución cubana*. Editora Historia, La Habana, 2008.
- García Lorenzo, Tania. “Dimensiones económicas de la cultura y el desarrollo. Reflexiones para una primera dimensión. “En *Perfiles de la Cultura Cubana, La Habana*, enero-abril de 2008.
- Guanche, Jesús. *La cultura popular tradicional en Cuba. Expresiones compartidas*. Instituto de Investigaciones y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, La Habana, 2008.
- Guzmán Moré, Jorgelina. “Actores gubernamentales de la política cultural cubana (1949-1961)”, en página web de la Unión Nacional de Historiadores de Cuba (UNHIC), abril 2007.
- Hernández, Ricardo L. y Enrique Sainz. “Proyecciones e iniciativas culturales de los comunistas cubanos (1936-1958)”. En: *Revista Temas*, no. 22-23, 88-100, jul. – dic. 2000, La Habana, Cuba, 2000.
- Instituto de Literatura y Lingüística. *Diccionario de la Literatura Cubana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980-1984, 2do tomo.
- Instituto de Literatura y Lingüística. *Perfil histórico de las letras cubanas*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.
- Instituto de Literatura y Lingüística. *Historia de la literatura cubana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, Tomo 2-3.
- López Segre, Francisco. *Cuba: cultura y sociedad*. Editorial Letras cubanas, La Habana, 1986.
- Navarro, Desiderio. *Las causas de las cosas*. Editorial Letras cubanas, La Habana, 2006.
- Nerey Obregón, Boris. “Hoy”, en María del Pilar Díaz Castañón (Comp.), *Prensa y Revolución: la magia del cambio*, Editorial de las Ciencias Sociales, La Habana, 2010.

- Nuiry Sánchez, Nuria. *Pensamiento y política cultural*. Editorial Pueblo y educación, La Habana, 1986, Tomo 3-4.
- Fernando Ortiz, *Contrapunteo del azúcar y el tabaco*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1978.
- Pogolotti, Graziella. *Polémicas culturales de los '60*. Editorial Letras cubanas, La Habana, 2006.
- Poyato Díaz, Tonel. *Glosario de términos culturales*. Editorial El Mar y Las Montañas, La Habana, 2008.
- Ríos, Alicia. “Los Estudios Culturales y el estudio de la cultura en América Latina” (soporte digital). En: Multimedia del Seminario sobre políticas culturales efectuado en el Instituto cultural Juan Marinello.
- Roca Calderío, Blas. *Los Fundamentos del socialismo en Cuba*. Ediciones Populares, La Habana, 1960
- _____, Informe al VI Pleno del CC del PCC, 10 de Octubre de 1935
- Rodríguez, Carlos Rafael. *Letra con filo*. Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1987, T3.
- Rojas Blaquier, Angelina. *Primer Partido Comunista de Cuba*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2006, Tomo 2-3.

Fuentes periódicas

Periódico *Hoy*, Órgano Oficial del Partido Socialista Popular, (1940-1953) (1959-1961), Cuba.

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA LEJOS DE LA INSTITUCIÓN DEL ARTE Y LA IDEA DEL ‘ESTAR
JUNTOS’

*Marcela Quiroga Garza*¹

En el siguiente escrito se propone que la estética pudiera ser considerada no solo como la teoría de las experiencias sensibles, las cuales proveen un conocimiento a su vez sensible, sino que más allá de esto, como una facultad humana que habilita la experiencia común y que puede provocar otras formas de relación a partir del reconocimiento de la multiplicidad de imaginarios que nutren la vida social, devolviendo con ello, la idea de ser parte de un conjunto de vidas que ponen a las personas en contacto con la naturaleza de sí mismo, su cuerpo y otros cuerpos también vivos “Como sea, el naturalismo es primeramente el indicio de una profunda simpatía, en sentido estricto, de las personas y las cosas”.²

La experiencia estética responde a formas de sentir espacio-temporales como el que experimentan grupos o culturas en un lugar y tiempo determinados, dónde y cuándo comparten maneras de percibir y con ello sensaciones comunes. Esta forma sensible corporeiza la vida colectiva, el mundo común y a la vez edifica un nuevo régimen de percepción, lo que posibilita la participación en las cosas comunes, tanto del arte como de la comunidad.

El argumento de estética proyectado como una facultad al que se adhiere esta tesis, es sustentado en la definición que hace Michel Maffesoli en el texto *En el crisol de las apariencias* donde emplea este término y lo define como la facultad de experimentar en común, y es reforzada por dos reflexiones; la primera, germina en el texto *The Force of Art* de Krzysztof Ziarek en el que argumenta que la realidad contemporánea del arte está rodeada desde el siglo XIX por una crisis de la estética que se intensifica por la masificación de la cultura y el crecimiento de la industria del entretenimiento, en donde aparente y sospechosamente en comparación con estas, el arte aparece en los discursos como impotente³ o

¹Doctora, Egresada de la Universidad De Las Américas Puebla. Correo: marcelaquirogagarza@gmail.com

²Michel Maffesoli, “Hommo estheticus”, *En el crisol de las apariencias*, p. 24.

³Ziarek utiliza la palabra compuesta “powerlessness” y alrededor de ello construye el argumento de que el sufijo “less” se refiere, más que a una falta de poder, a una economía de fuerzas alternativas que cambia la composición misma del poder y ésta es la paradoja del mismo.

carente de fuerza⁴ para contrarrestar los efectos embrutecedores de esta industria. Las formas de control y dominación con el objetivo preciso de acumular capital tienen en los medios de comunicación sus brazos operarios y por medio de ellos se promueve un tipo de experiencia que reproduce la estetización de la vida. El consumo y la acumulación de bienes llevan a un estado de ‘bienestar ficticio’ por medio del cual el ser humano es inmovilizado. Este bienestar ficticio es un estado de dependencia de los sistemas de producción material, los cuales no sólo implican el control a través de la violencia, sino a través de la creación del ser.

La segunda reflexión gira alrededor del argumento de Guattari en el que asigna el adjetivo de “embrutecedor” a la industria del entretenimiento y la cultura masiva.

Lo mejor es la creación, la invención de nuevos Universos de referencia; lo peor, la masmediatización embrutecedora a la que millones de individuos están hoy condenados. Las evoluciones tecnológicas, aunadas a experimentaciones sociales en estos nuevos ámbitos, tal vez puedan librarnos de la etapa opresiva actual y hacernos entrar en una era posmediática caracterizada por una reapropiación y una resingularización en la utilización de los medios de comunicación.⁵

Las vanguardias del siglo XX expandieron el terreno del arte en cuanto a sí mismo, es decir, sus significaciones y formas de creación. Sin embargo, la tan anhelada emancipación de las personas para vivir una vida autónoma y equitativa que estas pretendieron no llegó a suceder; al parecer esto seguirá siendo un ideal, una utopía. Con la expansión hacia terrenos experimentales de creación, el arte y los artistas así como quien tiene acceso a construir procesos de conocimiento que impliquen a la creación como procedimiento, tienen una posibilidad de salir bien librados, del aplastamiento feroz que llevan a cabo las transnacionales, los medios de comunicación y la vorágine consumista. Porque si algo gestionan estas formas de creación es el distanciamiento para poder ver sus efectos o al menos tener una postura crítica frente a su consumo. Sin embargo, esto no es una posibilidad para grupos sociales mayoritarios, al menos en México y en algunos otros países en donde prevalece la pobreza y la explotación de todos tipos.

⁴Krzysztof Ziarek, Introduction: The Turn of the Avant-Garde, *The Force of Art*, p. 3.

⁵Félix Guattari, “Acerca de la producción de la subjetividad”, *Caosmosis*, p. 131.

Maffesoli en el texto *En el crisol de las apariencias* propone un argumento que permite visualizar cierta luz en el poco optimista panorama de la realidad social que muchas personas viven. Llama marginalidades centrales a los grupos antes excluidos por no ser útiles al sistema o resistentes a los procesos de normalización. El estar al margen era antes asumido como estar a ‘la orilla’, y esto para Maffesoli sufre una transformación.

El cambio radica en que, en la modernidad las personas debían ser productivas (tener un trabajo estable y duradero, una casa, un matrimonio hombre-mujer, cierta forma de administrar el tiempo libre) y normalizadas (por medio de instancias como la escuela, la religión, la medicina psiquiátrica) quienes no cumplían con este ‘deber ser’ quedaban al margen (mujeres, artistas, gay, lesbianas, indígenas, solo por mencionar algunos). Ahora con los cambios que ha sufrido el sistema capitalista⁶ estas marginalidades se han vuelto modos de vida alternativos es decir se han convertido en márgenes centrales cuya forma de vida se sostiene en sus propios términos.

El factor principal de este cambio de paradigma es lo que Maffesoli llama “la superación de la estricta separación naturaleza/cultura”⁷. Y propone que la evidencia de ello la encontramos en la “ecologización del mundo”⁸. Tal evidencia se puede visualizar en formas de vestirse, alimentarse, lo relacionado con la calidad de vida, los cuidados ambientales, el valor que ha alcanzado cuidar una mascota, entre otros. Esto para Maffesoli es la señal de una profunda simpatía, de las personas los animales y las cosas.

En suma, se esboza un nuevo elemento social que ante todo acentúa la fusión, sin tomar en cuenta su ¿por qué? “Es, sin embargo, posible que esta fusión (lo repito: por chocante que sea) determine la nueva forma de solidaridad en las sociedades complejas”⁹.

La estética para Maffesoli sería ‘ligante social’, aquello que subraye en la capacidad afectiva de un ‘estar-juntos’ y de la participación de un ambiente general. Tal sentir común, esta facultad estética implicaría una ética que Maffesoli define como “una moral sin

⁶El régimen posfordista o de acumulación flexible inicia en el momento de resquebrajamiento del capitalismo fordista. Esta nueva organización industrial por el contrario de su predecesora recurre a la flexibilidad en todos sus ámbitos de desempeño: En los procesos laborales en los mercados de mano de obra, en los productos, el consumo. También tiene como característica la emergencia de sectores nuevos de producción como el sector de servicios, la innovación comercial, tecnológica y organizativa. En este régimen también hay movilidad laboral, hay un descentramiento del lugar de trabajo, los contratos laborales son temporales.

⁷Michel Maffesoli, “Homo estheticus”, *En el crisol de las apariencias*, p. 24.

⁸*Ídem*.

⁹ Maffesoli, *Op. Cit.*, p. 25.

obligación ni sanción; sin otra obligación que la de agregarse, de ser miembro del cuerpo colectivo... Esta es la ética de la estética: el hecho de experimentar algo juntos es factor de socialización”¹⁰. La ética radica en el reconocimiento de mí mismo en el exterior de mí, en otro, un prójimo. El arte en estos términos ya no está relegado a las obras artísticas sino a la vida y sus formas de expresión.

Félix Guattari también propone un paradigma ético-estético que estaría vinculado con estos modos de vida alternativos, los cuáles considera que son focos parciales de subjetivación, todo lo cual implica un proceso de creación y reconocimiento de la multiplicidad de subjetividades, de alteridades. Este proceso es autopoietico, es decir, produce a sí mismo sus formas de subjetivación.

Al igual que Maffesoli, Guattari argumenta que la estética más que una facultad es una potencia y que está por alcanzar una posición central en las relaciones de nuestra época. En el capítulo “El nuevo paradigma estético” del texto *Caosmosis* explica que este paradigma tiene una dimensión de creación que coincide con la del proceso artístico, pero para que pueda alcanzar otras esferas de la vida “debemos deshacernos de las visiones mecanicistas de la máquina y promover una concepción de esta que englobe a la vez sus aspectos tecnológicos, biológicos, informáticos, sociales, teóricos, estéticos”.¹¹ Explica también que en este paradigma estético ya no es tan importante el ‘ser’ sino la forma en que se crean y se hacen posibles prácticas que generan heterogeneidad y complejidad. El ser ontológico es superado por el ser o los seres posibles: “Estamos aquí frente a un infinito de entidades virtuales infinitamente rico en posibles, infinitamente enriquecedores a partir de procesos creadores”.¹²

La potencia estética inaugura regímenes de percepción que reconfiguran toda la vida sensible de quien la experimenta. Los sentimientos existen en bloques hechos carne, forma y acción. “No se escribe por recuerdos de la infancia, sino por bloque de infancia que son devenires-niño del presente”¹³. Bloques de sentimientos, dicen Deleuze y Guattari, porque no son recuerdos, no es la memoria la que genera la sensación, sino la confluencia del complejo entramado subjetivo en el que se movilizan todas las sensaciones para reacomodarse y no solo configurar subjetividades, sino complejizarlas porque crea zonas de indeterminación, al fin y

¹⁰Maffesoli, *Op. Cit.*, pp. 25-31.

¹¹Félix Guattari, “El nuevo paradigma estético”, *Caosmosis*, p. 131.

¹²Félix Guattari, *Ibidem.*, p. 137.

¹³Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Percepto, afecto y concepto, Qué es la filosofía*, p. 169.

al cabo zonas indiscernibles previas a lo diferente, a la racionalización que hace establecer referencias.

Estas sensaciones se experimentan antes de que se pueda producir la diferencia, es decir hacerlas pasar por el lenguaje, compararlas, definir las y así en términos de Deleuze y Guattari ser convertidas en opinión (*doxa*). Ya fijas, estas sensaciones dejan de ser conocimiento y se convierten en saber y en esos términos para estos autores el saber reina en el campo de la opinión. El arte por medio de la experiencia estética busca remontar esto, dejar los terrenos seguros de la *doxa* para crear indeterminación y con esto el reacomodo de la subjetividad.

La sensación compuesta, que se compone de perceptos y de afectos, desterritorializa el sistema de la opinión que reunía las percepciones y las afecciones dominantes en un medio natural, histórico y social. Pero la sensación compuesta se reterritorializa en el plano de composición, porque erige en él sus casas, porque se presenta en él en marcos encajados o en lienzos de pared agrupados que circunscriben sus componentes, paisajes convertidos en meros perceptos, personajes convertidos en meros afectos. Y al mismo tiempo el plano de composición arrastra la sensación a una desterritorialización superior, haciéndola pasar por una especie de desmarcaje que la abre y la hiende en un cosmos infinito.¹⁴

Este movimiento no puede ser posible sin la voluntad de aquel que experimenta, de quien como asegura Jaques Rancière es partícipe en lo que denomina la partición de lo sensible.

La experiencia estética responde a formas de sentir espacio-temporales como el que experimentan grupos sociales en un lugar y tiempo determinados, dónde y cuándo comparten maneras de percibir y con ello sensaciones comunes. Esta forma sensible corporeiza la vida colectiva, el mundo común y a la vez edifica un nuevo régimen de percepción, lo que posibilita la participación en las cosas comunes, tanto del arte como de la comunidad. Esto es a lo que Rancière llama la división de lo sensible.

Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que ponen al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus

¹⁴GillesDeleuze y Félix Guattari, "Percepto, afecto y concepto", *Qué es la filosofía*, pp. 198-199.

lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo sus lugares y partes respectivas.¹⁵

Lo político en esta nueva forma de experimentar la realidad no se refiere al ejercicio o la lucha por el poder, sino, a la suspensión de estas relaciones y se vincula a la participación común de la experiencia, a la asignación de significado a unos objetos en lugar de a otros, a quién participa en esta experiencia, quién habla y quién escucha desde qué lugares y en qué tiempos. “La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a las propiedades y los posibles del tiempo”.¹⁶

El arte, al ser una práctica estética, es una práctica política porque interviene en los modos de construir la realidad y en la forma en que ella se vuelve visible. La capacidad de las imágenes, del arte, la poesía y la música de intervenir en la vida de las personas, radica en lo que (inigualablemente) dice Rancière: “tienen una determinación poética”¹⁷ que no necesita de la razón o la reflexión y con ello rompe su forma representacional, amplía las posibilidades de acceso porque su propia circulación la capacita para ello.

Esta igualdad destruye todas las jerarquías de la representación e instituye también la comunidad de los lectores como comunidad sin legitimidad, comunidad diseñada por la mera circulación aleatoria de la letra.

Bibliografía

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Trad: Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993.

Guattari, Félix, *Caosmosis*. Trad: Irene Agoff, Manantial, Buenos Aires, 1996.

Maffesoli, Michel, *En el crisol de las apariencias*, Trad. Daniel Gutiérrez Martínez, Siglo XXI, México, 2007.

¹⁵Jaques Rancière, *La división de lo sensible*. En: <http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>
Consultado: 11 de noviembre de 2013

¹⁶Jaques Rancière, *La división de lo sensible*
<http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>
Consultado: 11 de noviembre de 2013

¹⁷*Ídem*.

Jaques Rancière, *La división de lo sensible*,

<http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>(Consultado: 11 de noviembre de 2013)

Krzysztof Ziarek, *The Force of Art*, Stanford University Press, Stanford California, 2004.

APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA MÚLTIPLE

Marco Antonio Rangel González¹

“... las palabras son los ríos, las imágenes el mar...”

Fernando Zamora

En el arte no es que se hable de la desaparición del símbolo, cuando éste se transforma en signo, sino que por el contrario, es el signo que se multiplica entorno al objeto artístico. Describir este proceso es menester de las siguientes reflexiones en torno al arte, haciendo una asociación simbólica del arte contemporáneo. Se habla de la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo, como un proceso adjudicado a artistas, que lejos de desaparecer el símbolo, lo transforman, el signo, en una polisemia, que el objeto artístico por sí, lleva consigo. Para este caso, no es que desaparezca la forma, o si se quiere el formato, sino que por el contrario es el objeto que se hace objeto artístico, el que se transforma en otro objeto con significados diferente en torno al significante que deviene hecho a posteriori, en su contenido.

Para comenzar diremos de la realidad, es necesario hacernos una interpretación con imágenes, en la condición de realidades múltiples. El dibujo es un diseño primario que todo humano se hace, mentalmente con el mismo acto de pensar. Lo que se desprende de esto es una multiplicidad de significantes entorno aun pensamiento que deviene de las imágenes, concretamente una polisemia de la misma imagen. Nada surge de la nada, ni siquiera el gran Leonardo da Vinci pudo haber hecho todo su diseño del mundo que nos heredó, y él sólo, tuvo por imaginación, un mudo novedoso en el campo de la imaginación. Hace alguno años salieron a la luz dos libro de Gavin Manzies, donde nos habla de los procesos de información que pasaron de oriente a occidente, estos libros son “1421 el año que china descubrió al mundo” y “1434 en año que china llegó a Florencia y el renacimiento comenzó. En estos libros argumenta de manera documental y arqueológica los intercambios de información, que los chinos llevaban consigo en su viaje exploratorios y sus travesías por el mundo. Da información sobre los engranes y los artefactos militare y su uso de la

¹ Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

pólvora; que el maestro Leonardo posteriormente plasmaría en sus bocetos. Aunque esto sea un poco difícil de creer, no así de pensar, el argumento es digno de cuestionar y analizar sobre todo en los proceso de intercambio de información. Como es de suponer la información es siempre, desde ámbitos subjetivos, la formación de interpretaciones que nos hacemos de la realidad, y sobre todo desde el ámbito colectivo la información se transforma aún más compleja, ya Kant asentaba que sólo podemos conocer en base a nuestra experiencia, pero del *noúmeno* nada podemos saber, sólo de lo que es para nosotros. Esta referencialidad es para nosotros una representación del mundo que nos rodea una finalidad que tiene implicaciones múltiples, por su polisemia de significados de una sólo casa.

Todo es una teatralidad de la memoria como lo explica Argudín, en el teatro del conocimiento², siguiendo ejemplo de la naturaleza y la reflexión en torno a la adquisición de conocimiento, plantando una teatralidad como fondo en la aparición de secuencias en imágenes. Esta multiplicidad de la secuencia en imágenes en el significante, es para cada individuo, como la contemplación que Kant explica en el flujo libre de imágenes que se dan cuando miramos el fuego. Esta es la variante de entendimiento que abordamos para explicar la teoría de la multiplicidad. La subsunción de pensamientos que interpretamos de la realidad, nos da secuencia de imágenes que interpretamos entorno a suceso de la cotidianidad, para Freud esta secuencia de imágenes es una patología de la vida cotidiana³. Sucesos que explicamos cómo admonición, en parte como sintomática, en otras como premonitorios, pero todo es entorno a nuestra interpretación de la realidad.

La contemplación de la forma de los objetos, en su estado aparente conforme a su interpretación, de un significado a otro, en su entendimiento se determina así mismo como el valor de lo cambiante. El significado de los objetos es para sí, el objeto interpretado de otra forma en el espacio y el tiempo. La multiplicidad se da aquí en su significante, donde la naturaleza de un objeto en su apariencia ya no es naturaleza sino una idea del objeto, es decir, en la interpretación del objeto se vuelve idea y es ya espíritu. Intencionalmente el objeto en el pensamiento, es idea, adquiere un significado unido quizá con la sensación de placer o dolor, y es para nosotros la experiencia de ese suceso una cartografía del mundo, pasamos del noúmeno al fenómeno. Conforme a este ideal nos hacemos la interpretación de

²Luis Argudín, *El teatro del conocimiento*, p. 343.

³ Sigmund Freud, *Psicopatología de la vida cotidiana*, p. 467.

encontrar en los objetos formas estéticas, que nos causen placer o dolor en las formas que podemos reconocer, como parte de nuestra realidad cotidiana. Esta aprobación o desaprobación, según García Morente⁴, es una facultad de aprobación, no de conocimiento ni de desear, más bien es el vínculo entre estas dos facultades, la desear y conocer, a eso se le denomina juego estético, éste se coloca entre ambos para establecer la conexión entre lo moral y el conocimiento. Esto es para nosotros la búsqueda del significante en la esfera de adquisición del conocimiento.

Para nosotros el juicio estético estriba en la búsqueda de la multiplicidad del significante en la situación de la finalidad, que entre otras cosas, radica la relación entre el objeto y el sentimiento. Este juicio sintético se reproduce en la interpretación de la subjetividad, de cada percepción que tenemos de la idea. Los explicaremos de la siguiente forma: Imaginemos que percibimos una forma que para nosotros es desconocida, necesariamente pasaremos unos momentos en saber, a partir de nuestra experiencia, qué cosa es, sacaremos conclusiones del objeto. Sin embargo lo primero que nos llamará la atención será lo interesante, por así decirlo, que sea el objeto para nuestros sentidos, es decir, nos atraerá por el gusto primero antes que por la razón, usaremos el entendimiento unida a la imaginación para saber el gusto por el objeto. Determinando así el grado estético que produce dicho objeto en la idea que percibimos de la interpretación de la apariencia que tenemos de esa sensación. Como las sensaciones son bastas y variadas, supondremos aquí, que la pluralidad de significados que un objeto deja a la imaginación y el entendimiento, nos llevará necesariamente a una estética que por el momento lo llamaremos múltiple, para identificar el hilo conductor que se pretende seguir aquí. Es con la estética, como primer momento, donde identificamos el mundo de las ideas, para pasar después a otros estados de la conciencia. Sí identificamos aquí, gran parte de las sensaciones, una pregunta nos surge: ¿será posible que el discurso se diversifica? Entendemos que el discurso como forma de entendimiento, planteado desde esta óptica, nos llevará necesariamente a varias interpretaciones unidas a cada experiencia, sin embargo pensamos que la sensación de gusto, que el fenómeno nos da, es, por principio, donde la idea se materializa para pasar por la experiencia y así aprehenderla en el entendimiento. Comprendemos que así es como entendemos la idea, desde el juicio de gusto hasta llevarla a la concepción del concepto.

⁴Emmanuel Kant, *Crítica del juicio*, p. 467.

Pongamos un ejemplo ilustrativo, que Nikolaides en su célebre libro *Natural Way to Draw*, explica de la siguiente manera.

Supongamos que llega un extraterrestre, al llegar, verá las cosas de diferente manera, al situarse en un momento a un costado tuyo, y ponerlos a dibujar una casa, él [el marciano] tardará un poco en empezar a dibujar la casa. Tu como tendrás práctica, dibujaras la casa como te dicta la experiencia, él [el marciano] tardará y se le dificultará el entendimiento por que, quizá de donde es, las casa son muy diferentes a las de aquí [...].⁵

Este ejemplo muy sencillo, nos ilustra que el proceso de observar la realidad es lo primordial al entender el mundo de los fenómenos, es entendible, pero para nuestro interés es el saber cómo entendemos la idea y sobre todo cómo, el discurso en la relación sensible-imaginación- entendimiento, se desarrolla, pero sobre todo también tiende a agotarse. El discurso también se agota, como todo lo sólido se desvanece en el aire, el discurso, sobre todo en el arte contemporáneo se agota.

¿Por qué se agota el discurso en el arte contemporáneo? Hace unos meses, se desarrolló en la región sur-sureste de México, un evento que se denominó *posporno*, en él se dieron cita múltiples propuestas de corte erótico, pero con nada de novedad dentro de dicha temática. Hubo propuestas trilladas que rayaban en lo obsceno más que en lo erótico. Las imágenes ahí construidas, (nótese aquí que se habla de construcción no de realización) fueron presentadas como imágenes cotidianas que en todos lados se han observado, y hoy más por la masificación de las redes sociales, donde la pluralidad de dichos discurso, por cierto bastos, hace que se agote por la misma intensidad, y sobre todo por la cantidad de imágenes pornográficas que contiene la web (entre otras), tanto de sitios porno, como por imágenes de venta de prendas femeninas o un sin fin de imágenes que llevan temáticas diferentes y variadas. Así podremos enumerar ejemplos que llevan por sí, el mismo discurso, que en toda forma es el discurso entorno a la imagen y no la imagen en sí misma, la que se agota; según su circunstancia o su momento histórico.

Todo este proceso conlleva interpretaciones varias, que hacemos de una estructura, que en su ausencia, no como estructura vacía, sino como estructura compleja, donde su complejidad estriba precisamente en la múltiple interpretación que el objeto emana y el

⁵Kimos Nikolaidea, *Natural way to draw*, p. 54.

receptor recibe, para darle interpretación distinta a la finalidad última, la sensibilidad. Es donde encontramos una relación entre el análisis simbólico y el objeto en sí mismo. Esta realidad que en un primer momento emanó del mundo de los fenómenos y se transformó en la realidad aparente en el mundo de las imágenes, es donde se genera el cambio del vacío a su multiplicidad; esto lo entendemos como la libertad interpretativa del mundo suprasensible. Para Freud⁶ en el proceso de la liberación de lo reprimido, en el sueño, es donde tenemos esa vinculación entre la realidad y su interpretación, unida con los recuerdos reprimidos y su posible realización de deseos⁷. Esta vinculación se ve realizada en el mundo de los símbolos y la interpretación que hacemos de la realidad, donde los traumas se desarrollan a partir de hechos específicos. En todo caso el pensar en símbolos hace que interpretemos el mundo de una manera compleja, lo que para nosotros le hemos llamado múltiple. Y es aquí donde, lo que nos interesa por principio, es la interpretación que hace el significante de la realidad circundante, como múltiple proceso de análisis.

Hace ya algunos años, en las interpretaciones de los objetos artísticos, se ha venido discutiendo, los distintos procesos de intercambio de las ideas. Estos procesos surgen entorno a las propuestas plásticas, que de una u otra manera se han discutido una y otra vez, como proceso de realización e interpretación que hace el creador, si esto es por principio, podemos determinar que es en la mirada del creador como sujeto de cambio, quien realiza la propuesta en idea, es decir, en imagen, y lleva ese mundo simbólico a la esfera de lo social y sobre todo a la esfera de lo simbólico. En esta condición de posibilidad, en la actualidad, será igual de válido, hablar de una estética como de una antiestética, como resultado de los mismos procesos de intercambio de las ideas, para ellos anota Garbuno lo siguiente:

Se trataría de una crítica del arte contemporáneo, cuyo propósito sería desnudar su estética como anti-estética y el arte como anti-arte, resultado de un nihilismo de nuestra cultura de masas y de la sociedad consumista del capitalismo tardío, y sobre todo, de la pérdida de simbolización de la realidad, la cual aparece en su aspecto más superficial, banal e insignificante⁸.

⁶ Sigmund Freud, Interpretación de los sueños.

⁷ *Ídem.*

⁸ Eugenio Garbuno Aviña, *Estética del vacío*, p 15.

Pero sobre todo en el ámbito interpretativo, la banalización de la cual nos habla, estaría en el punto donde, de manera simbólica, el arte ha llegado a un punto, donde podríamos decir que todo es arte al igual que nada sería arte. Este estado lo podemos percibir en las distintas propuestas plásticas, donde al parecer, de la relación entre interpretación e interpretar, sólo queda la reminiscencia del objeto, un estado de apariencia pura, como vestigio de algo, que surgió de una manera en forma de idea, pero que ahora queda algo, que se transformó en un signo; de esa otra cosa que ya cambió. Más adelante Garbuno nos dice:

Allí donde había símbolo (el arte, la realidad,...) sólo ha quedado el signo, dicho de otro modo, se perpetra la reducción del símbolo a signo, de lo polisémico a lo monosémico en el caso de una relación paradigmática, y de lo monosémico a lo asémico en el caso de una relación sintagmática.⁹

En el caso de la desaparición del símbolo, como una construcción compleja, donde el objeto queda sólo en su nivel básico interpretativo. La referencia de la relación de ese objeto con la interpretación que hace el sujeto, es la relación subjetiva y es lo que nos lleva a pensar en proponer una multiplicidad, a esto se le ha denominado el *vacío*¹⁰, por su significado que deviene caótico, pero sobre todo en su condición libre, deviene múltiple. Esta desaparición del símbolo, lleva una serie de operaciones que en su complejidad hace que interpretemos libremente el significante, en la situación del signo, donde no hay un cese de transformación y de aparición constante de las ideas, una eterna ilusión. Con la desaparición del símbolo perdemos la relación simbólica y caemos en una situación de constante incertidumbre, donde no podemos saber con precisión, si lo que observamos es lo que vemos o lo que interpretamos, simplemente lo damos como hecho de validez, y nos creamos así un acto de comprensión sensible, a lo que por la vista tocamos y sobre todo sentimos.

Por lo anterior es donde observamos que el arte en la actualidad, se puede interpretar de muchas maneras, y sobre todo de que las propuestas sean variadas, y subsumida en un discurso, muchas veces agotado, como falta de una profusión de

⁹Ídem, p. 16

¹⁰Ídem, p. 16.

agotamiento dentro del discurso en el arte contemporáneo, donde podemos encontrar un signifiante sin significado, sólo un índice, o fragmentos de representaciones, en condiciones alegóricas.¹¹

Sin embargo pensamos que todo lo anterior es una posibilidad de renovación en la idea del arte actual, si consideramos que el arte actual está en construcción, por ende; no podemos definirlo de una manera absoluta, sólo con sus características en condición de pretensión. Toda la idea nuestra, seguirá estado en condiciones de pretensión de validez, desde el punto de vista de la interpretación de la realidad, y sobre todo será propuesta para debate en el ámbito de las necesidades de creación de cada situación específica.

Bibliografía

Argudín, Luis, *El teatro del conocimiento*, UNAM-ENAP, México, 2013.

Garbuno Aviña, Eugenio, *Estética del vacío*, UNAM-Espiral, México, 2012.

Kant, Emmanuel, *Crítica del juicio*, Austral, España, 2007.

Nikolaides, Kimon, *Natural way to draw*, E.U.A, Hughton Miffin, EUA, 1990.

Freud, Sigmund, *Psicopatología de la vida cotidiana*, Paidós, España, 2013.

Freud, Sigmund, *Interpretación de los sueños*, Paidós, España, 2012.

¹¹ *Ídem*, p. 16.

EL BARRIO ITINERANTE
LA ESTÉTICA COMO CARTOGRAFÍA DEL ESPACIO PÚBLICO

María Andrea Gómez-Gómez¹

Antecedentes a manera de presentación: Arte, estética, ciencia, política, ciudad

El presente texto hace parte de la Investigación “Barrio en movimiento: Estéticas y prácticas urbanas en la Comuna San José, Manizales – Colombia”, adscrita al departamento de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Manizales. Trabajo investigativo de carácter es estético – social y urbano, enfocado en los ámbitos del arte y la cultura, bajo una propuesta lúdica, contextual y comunicativa de aprendizaje y creación colectiva, centrado en la pregunta por la relación entre el sujeto, su hábitat, el espacio público, el arte, la estética y la ciudad.

La discusión parte del esclarecimiento frente al sentido de comunidad en el que reposan los saberes sociales y humanos, donde tanto el arte, como la estética, encuentran su asidero político. Este conocimiento descubre en el origen del humanismo todo su vigor para la actualidad y la autonomía necesaria para proceder frente al estatuto de una ciencia cada vez menos predecible y calculable; un saber práctico y distinto que rebasa la autoconciencia científica y se abre al campo del *sentido común*.

Gadamer (2003) expone como el mismo concepto de humanidad surge a la par con el de *formación*, en la medida en que todo *ser social* requiere trabajo para su configuración, es decir, como lo *común* del sentido no es algo inherente, y mucho menos es una disposición natural de integración, sino, que por el contrario, surge, aparece como un proceso de transformación de lo *inmediato - natural* a lo *espiritual – formado*; *sensus communis*: generalidad de la conciencia que, alejada de su particularidad, se abre a los otros en sus visiones, pensamientos y circunstancias para así, organizar lo común bajo una

¹ Comunicadora Social y Periodista, Universidad de Manizales, Colombia. Tesista de Maestría en Estética y Creación, Universidad Tecnológica de Pereira. Docente e Investigadora de la de la Universidad de Manizales, Colombia. Correo: mariandreago@hotmail.com

inteligencia colectiva que se forma a sí misma para ser humanidad, etnia, pueblo, grupo, sociedad, barrio, ciudad y darse así su existencia.

Es allí, en esta *manera de hacer* de las *Ciencias del espíritu* donde retomamos el sentido crítico y político que entraña toda comunidad que busca, creando, un provecho común, lo que tanto Vico como Salmasius en el XVIII (Gadamer, 2003) han denominado *buen vivir*: medida, consideración, tacto, sensibilidad, memoria, criterio, distancia, discernimiento, “arte”, aquello que permite “elevarse por encima de sí mismo hacia las circunstancias de los demás; más allá de un sentimiento de vinculatividad es ver en este espíritu histórico la reconciliación con uno mismo, el reconocimiento de sí mismo en el ser otro, reconocer en lo extraño lo propio y hacerlo familiar para retornar desde el otro” (2003:43) Retorno desde el otro, haciendo lo común, común–icándose.

La estética y el arte toman un papel preponderante en la actualidad de esta discusión, en la medida en que ambas se remiten a lo político y a lo social en su pregunta por el sentido de comunidad que las *obras*, las *piezas*, los *productos* y las *experiencias* contienen y pueden alcanzar.; el tipo de espacios, de ambientes y atmósferas de vida en común que está proponiendo. Ranciére (2005) entabla esta relación, hoy más que nunca, a pesar de los discursos del final de las utopías políticas del arte, ya que, las *formas cotidianas de la experiencia sensible*, el arte, la estética, siguen estando ligadas a las cuestiones de lo común, es decir, a la política:

La relación estética entre arte y política, donde una y otra realizan una función “comunitaria”: la de construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común [...] El arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común [...] forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones sensibles entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. (Ranciere, 2005: 16 – 17)

Que sea *el sentido* y no la razón lo que determine unos modos de conocer y de hacer frente al mundo y sus relaciones, frente a las maneras de ver y materializar lo comunitario, pone el acento en las sensibilidades, es decir, no en la racionalidad instrumental científica, sino, en las experiencias de afección y percepción compartida que se concreta en espacios y tiempos distintos de experiencia y socialidad: *política estética*, *valores étnicos*, formas que

ordenan las sensaciones en un *nuevo reparto* y que son anticipadas, decididas y dispuestas por los ritmos cotidianos de la vida comunitaria dispuestos en un nuevo ámbito de sensibilidad.

Estas formas de comunidad que han sido despolitizadas y sacadas de su sentido original por el afán del consenso discriminatorio y la especialización productiva, se anticipan hoy más que nunca de una manera estética para devolver el sentido, es decir, para *repartir lo sensible* por fuera de las imposiciones que adecuan los cuerpos y las maneras de ser y hacer en roles y ocupaciones determinadas por las lógicas de saber y producir de una sociedad exclusiva, excluyente, ilustrada y cultivada para su distinción.

La política del arte, la política de la estética, según Rancière, todas ellas formas de *dividir lo sensible*, lo visible, su régimen, su distribución: “La política sobreviene cuando aquellos que “no tienen” tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de esas cosas comunes y no sólo un grito que denota sufrimiento” (2005: 18). Proceso de *creación de disensos*, donde nace el sujeto político, subvirtiendo los prejuicios racionalistas del *saber* sobre los que se monta el ideal exclusivo de la demostración conceptual científica, para la cual el sentido común se reduce a su mera capacidad teórica de juicio o gusto estético.

“Esta experiencia estética–política del arte es la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una forma individual y colectiva de vida... la materialidad del arte se propone como materialidad anticipada de una configuración distinta de la comunidad” (Rancière, 2005: 28) Promulgación de un hacer–sentir concreto sobre la materia–sentido–social, sobre la posibilidad humana de dibujar espacios de vida y relaciones diferentes entre los hombres y el mundo: arte , ciencia, cultura, su política, es decir, su *régimen de distribución*, su sentido de alianza, de distancia y de límite.

Espacio edificado y cuerpo colectivo

La forma *sensible* de comunidad de los hombres en la ciudad, ¿ciudadanos, urbanitas, ciudadanos, transeúntes, errantes, caminantes, trashumantes, desplazados, marginados, sin techo, sin tierra, desterrados, “hombres de la calle”? ¿Cómo nombrar el hombre de la ciudad sin tener que recurrir a su movimiento, a sus pasos, a su trasladarse para poder

sobre vivir?, La locomoción ha hecho a la humanidad, tener dos pies y caminar erguidos, desde siempre, lo ha distinguido de las demás especies. Gourhan (1971) en su estudio paleontológico de la cultura estudia el *gesto y la palabra* a partir de esta postura particular que caracteriza a la especie humana, hasta el punto de haber determinado en el tiempo las formas estéticas, *los estilos* que han hecho etnia, comunidad, humanidad de valores compartidos por las mismas disposiciones de sus más profundas necesidades corporales y espirituales: *estilo étnico, buen vivir*, formado, organizado por los grupos humanos en convivencia cotidiana.

El Investigador introduce el territorio corporal motriz cuando al hablar de unos *códigos de las emociones estéticas*, basado en las propiedades biológicas comunes al conjunto de los seres vivos, pone de relieve la *sensibilidad* que organiza simbólica y colectivamente el entramado de las referencias y creaciones que diferencian a los grupos humanos de las demás especies, aquello que lo *hace mover*, transformarse, hacerse otro con otros desde el espíritu humano y su más sentida forma de ser y hacerse desde su cuerpo, en potencia de movimiento, “el gusto es una abstracción sin la actividad nutritiva, los pasos afectivos de simpatía o de agresividad no existen sino en el vínculo entre la percepción y la movilidad determinada por ella; la integración espacial no es posible sino en la medida en que el cuerpo físico percibe el espacio” (Gourhan, 1971: 276)

La estética constituye el pensamiento y no al contrario, lo sensorial activa lo simbólico en el hombre, en su relación con el medio externo; entre el espacio y el cuerpo es donde el comportamiento sensorial logra activar los planos de sensibilidad: cadenas operatorias, ritmos de funcionamiento corporal que asocian el movimiento a la forma en tanto condición primaria de todo comportamiento activo, ritmos que integran a los sujetos en el tiempo y el espacio, según Gourhan.

En el movimiento que lo transforma el cuerpo se conoce, en la exposición al mundo, en la más intensa actividad, en los gestos, en las prácticas extremas de adaptación al medio, en la articulación de los sentidos al movimiento [...] Específico, particular, original, todo el cuerpo inventa, mientras a la cabeza le gusta repetir. Ella tonta, él genial, todo lo inventa desde la sensación [...] El sapiens de la sabiduría desciende del sapiens que saborea. Sólo un cuerpo experimentado, entre el sabor y el saber, entre el pánico y la alegría puede ser real. (Serres, 2011: 11 - 17)

La ciudad desde su creación encarna el problema real de los cuerpos en el espacio comunitario, social. Es la ciudad como dispositivo espacial y temporal el prototipo de la normalización – control de aquellos ritmos y acondicionamientos corporales al cual debe insertarse la existencia de quienes intentan habitarla. Sennett (1997) en *Carne y piedra*, hace un rastreo de los ideales de este prototipo de ciudad, evidenciando los ideales de poder y placer pleno sobre los que está ajustada, sin obstáculos, y en el que las civilizaciones occidentales continúan edificando los arquetipos del cuerpo sobre su suelo, “espacios para la segregación, para la obstrucción del movimiento muscular y colectivo, para la limitación de los ritmos viscerales y el distanciamiento de los problemas concretos y específicos de la especie humana” (1997: 39).

En esta negación del sentido común y étnico la comunidad pierde espacio de posibilidad para compartir un destino realmente común, por tanto, pierde también la posibilidad política de las alianzas y los pactos que equilibran las relaciones entre los hombres y los demás seres de la tierra, “privilegiando al individuo, al sujeto racional, a la subjetividad autoconsciente, donde el cuerpo ha quedado a la zaga del pensamiento” (1997: 415). El autor cuenta como la ciudad moderna, producto del saber ilustrado, es configurada en tanto que cuerpo científico bajo una mirada instrumental y operativa: vías, arterias, puentes, accesos, percepciones geométricas y lineales del espacio que refuerzan la continuidad de la ciudad, su perdurabilidad y el carácter inmutable de su esencia a la abstracción del tiempo pasado y en la seguridad del presente. *Tecnologías de la circulación*, de la salud pública y del confort privado, así como de los movimientos del mercado que se oponen con su lógica a los movimientos colectivos, para “privilegiar las pretensiones de los individuos, aquellos que se sienten cada vez más ajenos a los destinos de los demás” (1997: 393).

La ciudad como dispositivo y soporte de lo social encarna un cuerpo disgregado por sus funciones y operaciones; ciudad–empresa, *máquina de habitar* impulsada por el trabajo de quienes la sostienen. Motor de relaciones desiguales, divisiones espaciales calculadas para el crecimiento y reproducción de quienes invierten en ella, mientras la gran mayoría la hacen posible en materia y energía derrochada, “comunidad operativa” para Nancy (2001: 19) bajo la lógica de una *estética de la política* (Ranciére, 2005: 19), aquella que *divide lo sensible* en espacios y tiempos determinados para cada quien, según sus posiciones,

jerarquías e intereses particulares. Así, la inhóspita ciudad, alejándose cada vez más de la comunidad que promete albergar, no crea un *sentido común*, sino que, por el contrario, se especializa en su individualidad solipsista, calculada, consensual y estática, sin formación, lejos de cualquier proyecto de humanidad.

El *movimiento, el ritmo, la locomoción, las metamorfosis del cuerpo*, acompañan el equilibrio de la vida sensible, concreta y real del hombre en todos sus tránsitos históricos, determinándolo, diferenciándolo como especie, haciéndolo *paso a paso* en su transcurso, destino, trasegar de retrocesos y aciertos que lo van formando: aprendizaje, saber, ciencia y arte de la historia práctica, *hacer camino al andar...* Saber que se va haciendo en su proceso, conocimiento que va tomando su *forma*.

Espacio público habitado

La *Polis* fue la ciudad soñada para los griegos. Ciudad organizada y ordenada bajo el poder de lo único, un espacio político de leyes y normas, origen del espacio cívico que implanta la concepción occidental del *espacio público*, atribuido y distribuido por quienes hacen las leyes de la ciudad; ellos, desde entonces, trabajan por construir físicamente, visiblemente la imagen utópica, “universal” que se tiene de la ciudad, en tanto lugar de separaciones, jerarquías y exclusividad.

Este espacio público, políticamente administrado por sus propias leyes y restricciones, es un espacio siempre en contradicción, en pugna y desbarajuste continuo, espacio limitado para congregarse, restringido para residir, prohibido para habitar. Quienes administran la ciudad se arrojan el poder del suelo sobre el que está hecha, de quienes en ella residen, se apropian de la tierra y de lo que sobre ella se pone, sin embargo, la visión de la ciudad como *espacio colectivo*, escapa en toda medida a la ciudad – dominio sobre la que creen tener seguridad.

La ciudad, en tanto espacio colectivo, es para Jairo Montoya (en Delgado, 1999:193) “Un reservorio orgánico, heredado de la comunidad tradicional que busca siempre formas de estructurarse socialmente”, maneras de co-habitar con otros en la organización de sus necesidades, deseos y circunstancias. Comunidad de vida, pueblo, grupo, sociedad, ciudad.

La Comuna San José puede dar muestra de este movimiento comunitario de búsqueda y creación de colectividad. Pueblo por excelencia, el San José sigue conteniendo los *valores étnicos* de una comunidad nacida en su seno. Sus pobladores, desde 1849, no han dejado de errar; desde caminantes hasta campesinos y arrieros, pasando por colonizadores y viajeros, precursores y comerciantes, inmigrantes y desplazados, tanto de la ciudad misma como de las violencias históricas en el campo y los municipios cercanos, han sido siempre pueblo en movimiento, tanto geográfico como social. Allí nace el espíritu cultural de una época fulgurante de convivencia, solidaridad, humanidad y formación. Esto, antes, cuando la ciudad no era la utopía de su materialidad física, sino, de sus cimientos comunes, hasta principios del siglo pasado.

Desde entonces, la ciudad ideal moderna tomó el trono de su figura soñada en grandes edificaciones, verticalidad de la visión y la presencia, norma expresa en materia, espacio fingido a la limitación, a la frontera impuesta. Ley universal, política global, modelo planetario sobre la tierra, “territorialidad”, plano sobre el suelo, delimitación administrativa sobre lo que corresponde a cada quien, principio de la ciencia, la medición y la distribución, la ciudad, es el objeto de una ciencia arquitectónica - urbana al servicio de quienes la ordenan y no de quienes la habitan. Planes territoriales globales, políticas de reordenamiento y renovación, modernización de la ciudad, adecuación del espacio para la ciudad-aparato-urbano, ciudad-empresa, ciudad-banco, ciudad-autopista, ciudad-centro comercial, ciudad -negocio.

¿Para quiénes está construida esta ciudad?, pregunta ociosa, que responden a mil voces las casa derrumbadas, los espacios de vida fracturados, los habitantes errantes y sin techo del San José, hoy todavía Comuna, mañana, quizás, placa de cemento dividida en moles y vías, almacenes y megatiendas, parque fríos e inhabitables, de esto nos habla la maqueta impuesta en cemento y herrumbre por la que transitan los fantasmales seres de la noche que se multiplican entre las ruinas y los escombros dejados por las demoliciones del inconcluso “Macro proyecto de renovación urbana”, impuesto al San José desde hace cuatro años y hoy, foco de múltiples cuestionamientos.

La pobreza material se incrementa, el espíritu cultural se debilita, el sentido comunitario se disgrega, el sentido vital languidece, el *barrio* se estremece, pero no deja de vivir. Entre los muchos desplazamientos ocasionados por la Intervención, destierros y

expulsiones históricas, quedan los que aún no se han ido, los que por diferentes circunstancias permanecen, esperando, buscando, imaginando, materializando, quizás, otras maneras de poder seguir viviendo en comunidad, de seguir animando el cuerpo colectivo que ha hecho barrio a pesar de las adversidades y la contrariedad administrativa de la ciudad que lo desconoce y margina, queriéndolo desaparecer, sin lograrlo.

El barrio como acontecimiento estético contiene su propia dinámica transgresora de leyes y administraciones, su propio ritmo de movimiento, fulgurante en el seno del espacio colectivo donde entre lo cívico y lo social nace lo urbano, el *tránsito*, el *pasaje* que re-hace lo público y lo común a fuerza de usos, proximidades y repeticiones, por fuera de las políticas legisladoras y de los ideales modernizadores del mercado de la industria y la construcción. Entre ambos, del seno del espacio político – administrado, y del espacio de este cuerpo colectivamente formado, emerge lo *socialmente indeterminado*, el *barrio*, “saber hacer de la coexistencia que no puede decidirse ni evitarse al mismo tiempo: equilibrio entre proximidad y distancia” (De Certeau, Michel, Guiar Luce, Mayor Pierre, 2000: 12), acto cultural, por cotidiano y compartido, que permite las incorporaciones, las adaptaciones y las transformaciones que lo impulsan a seguir sobreviviendo al paso de sus relativas estabildades.

La práctica del barrio es la organizadora de una estructura inicial y hasta arcaica del *sujeto público -urbano*, mediante un pisoteo incansable que reúne todas las condiciones para el conocimiento de los lugares, los trayectos cotidianos, las relaciones de vecindad, las relaciones comerciales, la pertenencia a un suelo, sentimiento difuso de proximidad verificado en la intensidad de las inserciones sociales...*hacer barrio*, movimiento de ir y venir, de mezcla social y repliegue íntimo donde se adquiere una conciencia de sí en la certeza de la inmediatez social (De Certeau et al, 2000: 11)

Los sujetos que *hacen barrio* son los transeúntes anónimos que lo recrean como hábitat prolongada de límites flexibles, dibujándolo en trayectorias marcadas por la necesidad y el aprovechamiento, la gratuidad o la intensión de los encuentros, los acontecimientos y las deambulaciones no funcionales, “para reconstruir *segmentos de sentido* capaces de sustituirse unos a otros a medida que se anda , sin orden ni limitación, en redes de contactos aleatorios definibles a través del azar de los desplazamientos” (De

Certeau et al, 2000: 12), porque antes que el lugar está el trayecto que lo evoca entre los traslados y los tránsitos de sujetos viajeros, deambulando sobre un mapa imaginario que irrumpe la planimetría numérica y funcional del espacio administrado e intervenido.

La topografía actual del San José es evidente desde cualquier punto de la ciudad que la conecte: destrucción, ruina, abandono, desalojo y miseria, ¿qué se esperaría encontrar allí más que malhechores, inadaptados, vagos y ladrones, toda la escoria humana y física consecuencia del crecimiento desequilibrado de las ciudades y de los planes territoriales que rigen el mercado global del suelo y el negocio inmobiliario, bajo modelos metropolitanos de centros urbanos funcionales para las finanzas, los almacenes de grandes superficies, los edificios de poder, la contratación a gran escala de la industria de la construcción urbanizante de aquella ciudad–empresa, edificada en piedra a costa de la carne real de quienes excluye?.

“Vagabundos eficaces”², a la manera del maestro Fernand Deligny (2006), es como se podrían llamar al grupo de niños confluyentes en el *Performance relacional “Parque urbitante”* propuesto y realizado durante un año por esta Investigación. Niños entre los 5 y los 12 años, niños cuyo destino no pareciera ser otro que la delincuencia, la indigencia y la desaparición. Sin embargo, entre los mil insultos y palabras soeces, entre la infinidad de maltratos, empujones y golpes, entre la creciente masa de indiferencia y señalamiento, son niños de *inteligencia primordial*, que han aprendido a sobre vivir en medio de las zonas de peligro que proliferan en su barrio, que conocen bien las personas que les pueden hacer daño, y que aprenden a reconocer quien quiere interactuar espontáneamente con ellos.

Diagramas, figuras de tránsitos comunes

El trabajo de campo comienza con un momento intenso de observación e intercambio. Recorrer una y otra vez las calles del San José dio la confianza para cruzar todas las barreras invisibles y materiales que van configurando los límites y las fronteras de los

²“Un poco poetas, un poco pintores, un poco canturreadores de buena música, un poco comediantes, exhibidores de sí mismos y de marionetas, honrados con el instante, chupadores de certidumbres y esculpidores de preguntas, piel viva a la flor de la sociedad, indiscutiblemente inadaptados, preocupados de su vagabundeo y pacientes como pescadores de caña, he ahí los compañeros que los niños necesitan...” *Fernand Deligny*.

lugares, aquellas zonas de oscuridad y peligro que van edificando un temor y un rechazo casi siempre justificados.

A través de esta primera cartografía de recorridos, se evidenció que de los 25 niños que conforman el taller, más de la mitad son vecinos, que muchos de ellos son hermanos y primos, que todos han nacido allí y que sus madres, porque casi ninguno conoce o vive con su papá, son mujeres que trabajan duro, que tienen unas vidas emocionales inestables y agitadas, que no tienen tiempo de compartir con sus hijos y que en muchos casos, prefieren echarlos para la calle que soportarlos dentro de la casa. A ellos se le encarga el cuidado de sus hermanos menores, el conseguir donde alimentarse, ya sea en casa de familiares o vecinos, el tener que defenderse de todo peligro, valiéndose sólo de la valentía que imprime el temor al daño, al hambre o al abuso.

Estos sujetos son niños errantes, transeúntes activos, pasajeros anónimos de un *espacio residual* que los deporta enviándolos a caminar sin rumbo, como si no tuvieran un domicilio fijo y su casa flotara en el aire por la incertidumbre del desalojo. Niños de la calle, habitantes del espacio público administrado que los rechaza, caminantes que exploran, conocen, van buscando, adelantándose al exilio, emigrantes de su propio lugar, estos niños sobre viven inventándose un modo de vivir allí donde no se puede vivir, haciendo habitable lo inhóspito, creando lugar entre lo habitual y lo extraño.

En el arrojado de las deambulaciones los niños organizan un movimiento - tránsito no localizable más que por las espacialidades que sugieren sus *motricidades peatonales*: “Un estilo de aprehensión táctil y de apropiación cinética que van delineando unas maneras de hacer, una enunciación peatonal que sobrepasa las determinaciones de la utilización para proponer atajos, desvíos, rodeos, discontinuidades, roces, intensidades, desplazamientos del uso, movilidades ficcionales [...]” (Certeau, 1999: 110) que liberan los espacios y proponen una segunda geografía viajera, indigente, pasajera, modalidad de lo excluido y lo contingente en diagramas, figuras que son mapas y formas del barrio: espacio público, pasaje, espacio de tránsitos creado por la energía de su *habitancia*, es decir, por su repetición peatonal, por la urgencia social motriz que da origen a su existencia societaria y plural: comunidad de sentido. Política. El barrio gesta lo público-común.

La *Cartografía del barrio itinerante*, trazada en primera instancia sobre el suelo de este fragmento del San José, recrea la estética del cuerpo dibujando sus ritmos y

movimientos en entornos de sobrevivencia. Lo móvil, lo itinerante, viene de lo fluido de los movimientos, de lo que hace andar al hombre en cuanto ser de locomoción y movilidad. Al recorrer cotidianamente la vecindad con los niños del Parque urbitante, se reconocieron también sus recónditos entornos de vida. De allí surge la *cartografía móvil*, diagrama, dibujo, *memorias de las formas*, como el arte.

Los diagramas, hechos a manera de cartografías de los tránsitos de los niños, se traducen en mapas - figuras de lo que se repite y de lo que se recuerda en su circulación física, como una suerte de *enunciación corporal* que narra la historia y la cotidianidad de la experiencia urbana en constante transformación. Una topología del barrio desde los movimientos y los ritmos que le dan existencia: abstracción de un espacio con múltiples probabilidades de encuentro y desarrollo que condensa y actualiza el trabajo estético en el lugar.

Estética como cartografía del espacio público, el barrio en diseños-dibujos, figuras-ficciones de los trazos que hacen barrio, como una estrategia de diálogo que conecta la idea de *proceso* en tanto forma de conocimiento para una metodología estética-urbana basada en recorridos, encuentros, alianzas, pactos y aprendizajes.

Deligny (2008) relata cómo durante su trabajo, entre guerras, con niños autistas encuentra un *modo de ser, sin intención ni proyecto*, en los trayectos que delinear un trazado primordial y que no viene guiado por ninguna intención de representación, sino por los desplazamientos, gestos, palabras y puntos de vista de los niños:

“Una imagen - huella – acontecimiento, que habla de formas de vida, una etología de los espacios humanos que nos remite a la memoria de especie, a la imagen animal que escapa a un conocimiento identitario de semejanzas promovido por las contractuales normas sociales. *Estar de camino* nos remite a colocar lo real, las circunstancias por encima de todo, para poder vivir una vida, para hacer posible la vida misma como práctica emancipadora” (Deligny, 2013: 99)

Cada mapa-diagrama es una capa de sentido que va develando los pasos de un proceso experimental investigativo basado en el *vagabundeo*, al mismo tiempo que va dando cuenta de otro entramado de ciudad sólo enunciable tras los pies que la caminan y

dibujan en su traslado, intentando abrir el espacio para nuevos lugares donde se pueda transitar, habitar y crear sentido común.

La especificidad del barrio es el transitar de conexiones y vecindades, dinámica de hábitos y artilugios de sobrevivencia común que proponen una topografía distinta, aún sobre la ruina, sobre las zonas de peligro exponencial, sobre los *lotes baldíos* y la inconclusa Avenida Colón. De la necesidad al hábito, de la acción a la invención, del pensamiento a la palabra se abre un espacio de posibilidad y saber, umbral de recorridos, atajo de convergencias, cuerpo de juegos y aprendizajes que abre caminos y reinventa lugar a cada paso, permeando en cotidianidad todas las jerarquías de la política, de los sociedad y del arte.

1. Rutas de sobrevivencia: trashumancias, fugas, vagabundeos, camuflajes. Límites

En primera instancia, el plano actual del sector de la Comuna abordado por la Investigación: planimetría del San José, San Ignacio, La Avanzada, Camino del medio y Galería. Límites geográficos donde se enmarcan los movimientos de los niños participantes. Este diagrama corresponde a los entornos intervenidos por el “Macro – proyecto de renovación”, dejando a su paso un *espacio residual*, es decir, un espacio extraño, de divisiones arbitrarias e inconclusas que cambian tanto la trama como las actividades que lo habían caracterizado; lugares sin dueño real, resultado del crecimiento desproporcionado de la ciudad.

Allí se localizan, además, las viviendas de los niños de donde parten o a donde llegan sus recorridos, lugar este de conflicto permanente, donde a los niños les toca actuar como adultos: cuidar a sus hermanos más pequeños, resguardar la casa en la ausencia permanente de los mayores, trabajar en oficios complicados y riesgosos, convivir con personas desconocidas, muchas de ellas agresivas, como padrastros o residentes pasajeros. La calle, tanto como la casa, es un territorio hostil, con la diferencia de que en la calle existe múltiples opciones para quedarse o escapar.

En estas circunstancias, a muchos les toca gestionar su alimento con vecinos, pedir a conocidos entre tiendas y cafeterías o buscar la comida en La Galería entre negociantes, familiares, conocidos y transeúntes desprevenidos. Buscar el alimento equivale, para ellos,

a salir tras el destino diario y en su ruta, encontrar otras opciones como el robo, el sabotaje, la complicidad, los afectos o la agresión.

Las zonas de peligro pululan y se incrementan a medida que se van intensificando los lugares de desalojo y destrucción; donde antes había casas, panaderías, tiendas, escuelas, bibliotecas y canchas hoy sólo quedan escombros y escondites ideales para los indigentes y ladrones que allí habitan. Los niños conocen estos lugares porque los recorren y enfrentan con su arma más eficaz, sus pies, para salir corriendo. La fuga es una forma de defensa, al igual que la agresividad verbal o la amenaza. Los niños mantienen relaciones de relativa confianza con estos seres que deambulan y que representan un verdadero peligro para los incautos forasteros. Estas zonas límite son distinguibles y sorteables para ellos, en medio de una vecindad disgregada y delimitada por los contornos del área en “renovación” y por la presencia imponente de una Avenida inconclusa que acentuó la marginalidad y la división vecinal del barrio.

Esta rutina obligatoria implica un aprendizaje agreste y rudimentario entre un destino precario de abandono y delincuencia, sin embargo, estos *vagabundos eficaces* han aprendido a proveerse de ingenio para abastecerse de lo necesario y sobre vivir sin dejar las búsquedas personales y colectivas de otras rutas que les proporcione otro tipo de alternativas y así, no dar cabida a la inercia o la desaparición.

2. Tránsitos y rutinas cotidianas: entornos de vida, hábitos y habitancias

Habitar un lugar es crear hábitos. Las capas o pieles del barrio anuncian un cuerpo colectivo hecho de hábitos y ritmos. El barrio es un medio a través del cual, los cuerpos que lo conforman, se expresan como comunidad de vida, imprimiendo formas de relación sobre el espacio habitado. Vivir es residir, el cuerpo es el primer refugio del ser viviente, su hábitat primordial, luego, el animal humano hace su casa, membrana de contactos y separaciones, espacio topológico de contacto entre un adentro y un afuera indeterminado por la vecindad.

El hábito constituye una segunda piel para quien habita, residencia táctil hecha de contactos, roces y afecciones. Sentir y ser sentido es el umbral del cuerpo, de este contagio nace una huella, un vestigio, una inscripción que sirve de memoria de lo acontecido entre dos o más. Sentir al otro.

Estos tránsitos, que son también entrecruzamientos, hablan de aquello que va formando humanidad compartida en rutinas, costumbres, que hacen barrio y crean hábitat incorporando prácticas y adaptaciones sensibles con el mundo. La tradición, las costumbres, las creencias, son referentes que conforman hábitos heredados y adaptados por cada comunidad.

Así, los espacios de encuentro común, esquinas, tiendas, callejones, andenes, parques, canchas, iglesias y escuelas, son *lugares intersticiales*: “el barrio se inscribe en la historia del sujeto como la marca indeleble en la medida en que es la configuración inicial, el arquetipo de todo proceso de apropiación del espacio como lugar de la vida cotidiana pública, entre la casa y la ciudad” (De Certeau et al, 2000: 10).

Algunos gestos van marcando esta espacialidad en el barrio: el juego como principal actividad de los niños y tejido de amistad, relación política de equilibrios y alianzas, donde entre “policías y ladrones” se van conformando los criterios de ley e ilegalidad. Escalar, jugar al balón, al corre–corre, la lleva, el escondite, las carreras, donde los giros y saltos de los cuerpos refuerzan una topografía intrincada, llena de recovecos y escapaderos. Ensayo de una movilidad provisional nada ingenua que va sugiriendo, desde ya, las lógicas de una vida activa, llena de referentes por imitar o subvertir.

Ir a la escuela, a la iglesia, celebrar las fechas especiales, festejar y compartir con la familia, donde la madre sigue siendo el ser principal de afectos, acompañada de hermanos y amigos. Primera constelación de un “nosotros” apenas advertido por los niños, andariego solitario en búsqueda de compañías provisionales que se ajusten a los intereses del momento o propongan otras rutas de entretenimiento.

Gadamer (2003) ve en el juego la capacidad de situar al sujeto a través del encuentro con un mundo en el que habita, mora, el cual lo transforma mientras éste lo transforma a él. Jugar es ser libre bajo reglas propias siempre susceptibles de ser rotas o transformadas por otras más flexibles y fugaces. Permanecer es el reto. “La libertad del juego se opone la servidumbre del trabajo, que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas” (Ranciére, 2005: 24).

3. Deambulaciones de pasaje: improvisaciones del andar, desvíos, giros, pisoteos, rodeos, creación de espacios

Esta emergencia por el juego y la asociación convierte los espacios residuales en lugares de acción, de lo extraño a lo familiar, donde, entre ruinas, surge la fabulación de un escenario cuyos usos se alejan de los determinados por las construcciones o la inhospitalidad de los “lotes baldíos”, de donde pueden emerger una nueva cancha o un parque, donde una riesgosa Avenida de alta velocidad puede ser un tobogán, una pista sobre ruedas o sobre pies para poner a prueba el vértigo, el riesgo y la destreza ociosa de salvarse de morir atropellado.

Son lugares donde los niños se sienten bien y acogidos, protegidos por figuras de cuidado que puede ser producto de su misma inventiva o simplemente estar encarnadas en personas cuyo trato y disposición les despierta afecto y confianza. Este es el caso del *Performance relacional* iniciado hace un año, donde cada sábado se jugó a construir juntos el Parque urbitante, un espacio específico, inédito. Primer atisbo de un “nosotros” intencionalmente dispuesto.

Tales dinámicas parten del trabajo estético y comunicativo sobre este contexto, determinado, acondicionado y re-creado por multiplicidad de participantes que han fluctuado hasta crear un espacio efímero reconfigurador de espacios residuales, el *Parque urbitante*, un dibujo sobre la tierra, un “no-lugar” diría Marc Auge (2013), hecho de cruces, de usos y prácticas, de acciones y hábitos, sin señalética, sin dirección numérica, sin muros ni puertas, sin requisas ni acreditaciones para quien llega, sin identidades o rótulos para quien se va.

Tanto para el arte como para la comunicación, la creación de ambientes es un problema primordial. La estética relacional permite abrir el espectro frente a este interrogante, disponiendo las herramientas necesarias para hacer de los espacios deshabitados verdaderos lugares de vida, donde los intercambios de todo tipo sustituyen la formalidad de los acuerdos tácitos y obligatorios. El Parque Urbitante propone una capa efímera sobre otras capas históricas donde reposan los recuerdos de un siglo catapultado bajo sus propios vestigios. Esquina amplia, contigua a la Avenida Colón, lugar de tránsitos y azarosos movimientos.

El mapa aquí propone otros atajos y desvíos matizados por los accesos a este Parque que nace a partir de la Huerta Comunitaria, lugar de donde se despliega el trabajo de campo cultural y estético en el San José. Del fraseo de los recorridos cotidianos, surge un desvío impredecible animado por un símbolo importante en el barrio: la *olla*. La fogata congrega y llama la atención de los caminantes, activando dos elementos marcados de sobrevivencia, la comida y la vecindad. La huerta se hace familiar al abrir sus puertas hacia este espacio de encuentro y al mismo tiempo, al conectar directamente la tierra con la siembra y el alimento. Cultura: cultivar, labor de trabajar la tierra.

Ahora, cuando las cocinas callejeras disminuyen tras el paso de la desolación, en un momento donde las fogatas ya no se encienden, intuitivamente, en el Parque, se prendía una. A ella acudieron mujeres, madres y abuelas, acompañadas de sus niños, estos, hábiles andariegos de la calle, sobrevivientes de la destrucción.

Mediante el fuego y la preparación del almuerzo se va generando un ritornelos de pisoteos rituales que hacen canto silencioso en torno al espacio de iniciación, como un trance, el pasaje al Parque es tránsito hacia otra espacialidad hecha de pasajeros, “metamorfosis que labra un lugar soñado, islote separado que trata y modifica el espacio a través de acciones estilísticas, signos de lo que debería ser la ciudad tras los cruzamientos, los éxodos, las ausencias y las marcas de las deambulaciones” (Delgado, 1999). Espacio efímero que surge con el uso y la creación de hábitos de preparación: limpiar, seleccionar, distribuir, disponer, ambientar, compartir. Surge así un espacio colectivo, que es, al mismo tiempo, espacio público – urbano, ficción: “Patria imaginaria que transforma los cuerpos al escoger el gesto más flexible luchando contra la rigidez, juego de las simulaciones, insistencia de la potencia que escapa a las identidades, actuando como reserva sensible que promete una materia informe, un cuerpo mezclado” (Serres, 2011: 11) composición, organización, coexistencia entre el caos, el azar, el tiempo presente, el placer y el dolor, lo extraño y extranjero.

Heterotopía por excelencia, lugar de ficción, el Parque Orbitante dispone, alojando, lo real mediante el juego de lo irreal “sin oponer práctica y utopía, sino, dándole todo el carácter de irrealidad, toda la relevancia en cuanto forma de reconfigurar el territorio de lo visible, lo pensable y lo posible” (Ranciére, 2005: 77), en la conformación de formas de vida con-junta que se anticipan al ideal, preparando desde ahora, el espacio de las ficciones

que hacen barrio y comunidad, prefigurando formas de vida en la práctica real. Anticipando un “buen vivir” intuido a penas, por los instantes de la convivencia barrial sedimentada.

Formas de la escucha, del hablar, de la conversación, del grito y el susurro que son rodeos tímidos, acercamientos provisionales, expectativa frente a un *qué – hacer* nuevo, diferente, distinto que coloca a los sujetos y sus cuerpos en situación sensible de cambio y trans-formación.

Surge un espacio de celebración, ícono de festividad dispuesto para irrumpir en medio de la Avenida, suplantación disidente, que dialoga, sin contrariarse, con la institucionalidad que administra los centímetros de cemento impuestos sobre la tierra labrada y sembrada desde tiempos atrás.

4. Estaciones de confluencia: cruces, encuentros, ritmos, relaciones, formación, diálogos, celebración, movimientos divergentes.

Para la sabiduría aymara el “Vivir Bien” está basado en la vivencia de los pueblos ancestrales, un Vivir Bien que significa vivir en comunidad, en hermandad, y especialmente en complementariedad, es decir, compartir y no competir, vivir en armonía entre las personas y como parte de la naturaleza. De esta premisa cultural práctica surgen los *Espirales de Aprendizaje*, en tanto que hábitos que van conformado habitancia dentro del Parque – barrio, como si en él se condensaran todos los valores que hacen posible su existencia.

La educación como práctica estética, como hábito espacial, propone este reto frente a la disposición de ambientes de diálogo en doble vía, un trabajo comunicativo que va más allá de la pedagogía y la instrucción, del modelamiento o la disciplina, del premio o el castigo, del incapaz o el inteligente. Esta *anti pedagogía* para Deligny (2013) va tras las huellas de humanidad que lo niños contienen, buscando un medio, un umbral de salida y alternativa contra el destino social que los determina por su condición, convirtiéndolos en inadaptados.

La antipedagogía es el despertar de la convivencia, con-vivir, “implica saber estar al lado de los otros, partiendo de una *presencia ligera*, cuyo método principal es el respeto de la subjetividad del otro, dejar que entre en juego lo imprevisto, que pueda suceder lo que sea [...] dejar fluir” (Deligny, 2013: 114) y con ello, afianzar el trabajo educativo en

confluencia con la vida del barrio como una praxis libertaria. Política estética que asume el riesgo de la experimentación y el fracaso por fuera de la presencia autoritaria.

¿Quién enseña a quién cuándo no hay una *gran presencia* de autoridad?, ¿quién enseña a quien cuando se rehúye a toda estandarización e imposición?... En el vagabundeo está la eficacia de la voluntad, el esfuerzo y la disposición, ser libres para elegir irse o permanecer resulta ser una gran ventaja, en la medida en que educar es “crear ese espacio donde el otro pueda crecer, equivocarse, soñar, rehusar, escoger, sin sometimientos, permitiendo al otro la posibilidad de ser, existir y hacerlo por él mismo” (Deligny, 2012: 107); vivir – con, crear comunidad humana, estar ahí, al lado de, vivir con y como los otros, allí se teje relación y vínculo, espacio existencial de experiencia colectiva.

Dentro de este pequeño barrio ficcional dibujado como Parque se re-crean cuatro estaciones de trabajo, surgidas y nombrados según de las inquietudes y propuestas de los niños. Se dibujan así, los Espirales de Aprendizaje:

Espiral de la Tierra: La semilla, la siembra y la cosecha. Cultura: cultivar, preparar la tierra. La Huerta, el trabajo con la tierra, volver al mundo sintiendo que el conocimiento nace con el cuerpo, con el esfuerzo que lo prepara, al él también, a germinar. Mientras se organiza el suelo, sea para dibujar los espirales y senderos en el Parque o para disponer los espacios de siembra, la convivencia es tranquila, curiosa y vigorosa. Los niños cantan: “*Oiga mi parche, oiga mi pana, oiga mi socio, dispárate con un banano que yo no te estoy haciendo daño...*”.

Espiral del Fuego: El alimento, su cocción, la hoguera, el hogar, la cocina. Saber del sabor que nace de las más vitales necesidades y movimientos, tan ciertos que han determinado toda humana transformación. Percepción despierta a la sensación de conocer entre diferentes y variables aromas y sabores, conexión perceptiva y afectiva de lo viviente en su fusión y energía. *Chagra* y alimento: Creación de sí. Carne de la carne.

Arte sagrado de preparar el alimento y hacer alquimia entre tierra y fuego mediante el fruto que es manifestación potente de vida. Vida que hace vida, comunidad que se hace así misma disponiendo lo vital para su sostenimiento. En la comida, en la olla, nace un primer gesto de vecindad y solidaridad necesario, consecuente y potente: dar lugar para hacerlo colectivamente evidente, acentuar la atención y la disposición en ello. Así elevar el ritual, la celebración, entre el hambre, el trabajo y la satisfacción que alimentan. Dicha que crece con

el esfuerzo. Los niños escriben: “*Este es un lugar que da frutos... en el círculo de fuego hay 28 piedras para que nos sentemos a compartirlos y conversar*”.

Espiral del Agua: “*Profesora: ¡El barrio está hecho de barro!*”. Descubrimientos, que se van realizando a partir de la exploración. Cercanía con el material – tierra y tratamiento de la materia moldeable con ayuda del agua. Distribuir el barro equitativamente, concentrarse en hacer piezas pequeñas o grandes, no tirarlo a los demás, pensar en moldear formas conocidas y nuevas. Hacer el propio cuerpo, un gesto en el que se descubren los rostros y las expresiones. Emocionalidad y furor puesto a prueba para calmar los ánimos y lograr hacer un cubo hecho de muchos cubos, una bola hecha de muchas bolas, un cuerpo hecho de muchos cuerpos. Relación entre el hacer y los otros, cómo juntos van construyendo algo en compañía, momento vulnerable, a punto de romperse por la menos agresión. El trabajo restablece la relación práctica manual con la tierra y al mismo tiempo, sugiere un cuidado transmisible en las maneras como se tratan unos a otros.

Se afianzas los vínculos en las colaboraciones múltiples donde los niños logran cierta autonomía y acompañamiento a sus pares. Surge la amistad de manera evidente y la comunicación fluye en conversaciones espontáneas y preguntas sueltas en las que se manifiesta alegría, gusto, curiosidad y ganas de continuar. Se dibujan así las primeras alianzas donde desde la escritura en el “libro barrio” algunos niños se comprometen a contar sus vivencias y deseos, mientras con la tierra o el barro, los niños perfilan la creación del barrio: casa que está aprendiendo a ser arquitectura, niños que están aprendiendo a relacionarse como niños.

Con el taller de barro se inauguran las estaciones simultáneas de trabajo: música, títeres, pintura, ya que moverse y saltar de un lado a otro es lo que marca el ritmo, así que entre más opciones más posibilidades de evitar una escapada rápida o una huida definitiva.

Espiral del Aire: los niños cantan: “*Soy un niño salvaje, inocente, alegre y silvestre [...]*”. El movimiento fugaz, inadvertido, giros de rumbo o de actividad, huidas imprevistas, puntos de fuga, bucles de creación. Estar al aire libre significa estar suelto sobre un espacio abierto que ofrece cantidad de escabullidas. Este es el ritmo usual del grupo, ir y venir, quedarse y escapar, volver o irse definitivamente, pues los motivos no faltan. La actitud es de exploración continua, permanecer depende mucho de qué tanto se

logra enganchar los intereses con la actividad propuesta, pero también depende, muchas veces, de factores externos como sus padres o cualquier otro tipo de compromiso.

Perseguir a los caballos que pasan por la Avenida se iguala al brinco en la cuerda. Trabajo de equipo que requiere agilidad y destreza, en la primera para cercar el rumbo de los caballos y dar tiempo a que uno o dos logren montarlos hasta cierto lugar. En la cuerda se requiere acompasamiento y buen ritmo colectivo para que los que saltan estén en sintonía con quienes mueven la cuerda, y viceversa, para así lograr un movimiento armónico y organizado que permita mantener el juego, la carrera o los saltos.

5. Errancias discontinuas: desplazamientos, movilidades urbanas.

Muchos siguieron su camino entre un barrio aún por descubrir. La práctica de un deporte, el tener que trabajar, rendir cuentas a la escuela, los castigos de los padres, el tenerse que ir para otro lugar ya sea barrio, municipio o ciudad. Los ritmos siguen y el performance relacional, cumplido un año de su realización, termina, festejando la fiesta de las frutas y dejando abierto y latente el lugar del Parque, aún huella de olla, círculos, senderos y espirales.

Queda la huerta constituida como “Fundación Comunitaria” y el desplazamiento se vuelve movilidad en la medida en que organiza todo este circuito colectivo en la actividad principal de la tierra y el alimento, desde la cual parte y cierra el ciclo el trabajo estético colaborativo en el San José, iniciando un nuevo espiral al que continúan asistiendo algunos de los niños participantes.

Barrio itinerante

“Sólo nuestra carne divina nos distingue de las máquinas, la inteligencia humana se distingue de la artificial por el cuerpo, solamente por el cuerpo”

(Serres,p. 25.)

Mientras la ciudad se convierte aceleradamente en una *máquina de habitar*, quienes en realidad sobreviven a sus destrucciones son los que dan cuenta de otro tipo de dinámicas que hacen surgir lo público auténtico a fuerza de encuentros, disposiciones, intercambios y nuevas maneras de organización colectiva, en este caso, de nuevos trazados que

reconfiguran la geométrica planimetría impuesta a la tierra, convirtiéndose así, para la Investigación, en nuevos mapas de sobrevivencia donde el espacio público cobra la dimensión de lo urbano en *hábitat*, *barrio en movimiento*, *ficción* y *heterotopía*, a través de la cartografía del espacio público habitado, más allá o más acá de la *ciudad real* impuesta por la grandilocuencia publicitaria y la innegable verosimilitud que la justifican y afianzan a continuar con su devastadora edificación.

Los soportes de lo Colectivo y la re-creación de un espacio efímero, Parque urbitante, son dos formas de lo común confluyente en situaciones de ruina, desplazamiento, desarraigo y alto riesgo social, donde lo “público – municipal” se limita a su administración privada en distribuciones que privilegian la venta y el alquiler del suelo a empresas renovadoras interesadas en el negocio inmobiliario, de la construcción de vías y del crecimiento de la ciudad-empresa, en detrimento de quienes dice albergar.

Entre lo público y lo privado está lo urbano desbordándolos, abriendo sitio, haciendo lugar, ficcionando, en el aprendizaje y el juego, lo íntimo y lo común, para hacerlo transfigurar en mundo, en tierra, en “pacto natural”³ (Serres, 2004). La idea, la categoría o mejor, la metáfora de *tránsito*, de *pasaje*, de *umbral* cobra vida aquí en el Parque donde, ni por encima ni por debajo de los designios administrativos o institucionales, los espacios se gestan a fuerza de usarlos, de re-crearlos, en la práctica tan elemental que impulsan, ya sea por necesidad, ocio o riesgo a tenerlos que inventar. Es un asunto de sobrevivencia y sólo quien los recorre, quienes los habitan y reconfiguran día a día con *suspasos* y *estaciones*, con sus *errancias*, *escapaderos* y *deslizamientos*, con sus *espirales* y *senderos*, con sus *vuelos* y *saltos*, son quienes lo enuncian vivificándolo, creándolo, en palabras, saberes y gestos.

Cuerpo que se hace dibujo y Parque. De nuevo mundo, tierra, choza, hábitat, hogar, vivienda, refugio, techo, caparazón, concha, caracol, pluma, pelaje, piel, membrana, cuerpo, barrio. Hábitat hecho de todas estas pieles, casi siempre catapultadas por la rígida placa de cemento que todo lo quiere cubrir como una lógica de preponderancia que no soporta mezcla. Sin embargo, *el barrio* se sobrepone a la catástrofe metropolitana de la

³ Necesidad de firmar un contrato social primitivo, un pacto con el mundo, el contrato natural, un nuevo contrato, pacto o acuerdo previo, explícito y no ya tácito como el contrato social obligatorio, con el enemigo objetivo del mundo humano: la guerra de todos contra todos.

ciudad en tanto resquicio urbano de convivencia primordial que aflora como piel inevitable por encima de las demoliciones, de los rellenos, de las tumbas y de las Avenidas, abriendo espacio para hacerlo verdaderamente público y simbólico bajo su propio contexto y entorno de vida.

Moverse, trasladarse, desplazarse, se convierte en el impulso primordial para hacer espacio, para hacer barrio y poder vivir en cercanía y solidaridad. Caminar, transitar, correr, atravesar, saltar, escalar, en fin, moverse es el valor vital de sobrevivencia de un barrio que sin más, aparece y se re-crea al ritmo de sus propias dinámicas, imaginaciones y deseos, dibujando sus contornos en superficies líquidas, sobre terrenos movedizos y fronteras inexistentes. El barrio se amplía y es portátil porque puede estar contenido en un gesto, en un intercambio, trazo, palabra o silencio; en él vibra lo urbano, late su posibilidad.

Dice José Luis Pardo (1992) que la pregunta por el espacio, es una pregunta por el cuerpo, sí, claro, pero además, también es una pregunta por el mundo porque no hay mayor espacio, para el hombre que este su planeta.

Conclusiones

Habitar la tierra

Desaprender a estar juntos, entre - tejiendo los lazos de las colaboraciones, sin la carga de obligaciones que ha implicado para esta sociedad el modelo de comunidad imperante estructurado sobre exclusiones y jerarquías, sobre el trabajo enajenado y los contratos sociales de vigilancia y violencia tácita, ha sido una ardua labor, quizá la más difícil de ellas hasta hoy.

¿Qué impulsa a el hombre a vivir, a buscar, a relacionarse con otros?, ¿dónde están los valores más elementales que lo hacen, además de animal humano, una especie étnica, altamente dotada de estilos, de ritmos, de contrastes, de tendencias, de sentidos y afectos que atraviesan sus necesidades más básicas para conceder tradición, ritual, arte, ciencia, conocimiento, socialidad, en últimas, cultura?, ¿quién se la enseña?, ¿Cómo se replica?, ¿Cómo se transforma?..

Los contratos sociales, jurídicos y contractuales intensifican la guerra en su legalidad paradójica, como única solución contra la barbarie de los hombres contra los hombres, acuerdo tácito que justifica su vanidad, dominio y posesión sobre los hombres

mismos, sobre los demás seres, las cosas y sobre el mundo: derecho de propiedad, ciencia occidental, guerra, competencia, operaciones militares, explotación, mercancías , dinero, información, todo aglomerado en las grandes ciudades, en su ideal metropolitano que, anuncia Serres (2004) convierte fuentes, pozos, ríos y lagos, desiertos y selvas en placas y moles de cemento, peso , densidad que pesa sobre el planeta, aplastándolo en industrias, laboratorios, armas químicas...

Devenido animal en común, el individuo pensante, múltiplemente asociado, se transforma en piedra...En cualquier caso yo era, yo sigo siendo evidentemente un actor local de las ciencias duras y suaves [...] en lo sucesivo, yo soy un agente global improbable de las ciencias físicas, pero en conjunto somos eficaces y violentos en todas las ciencias naturales, universalmente. La fragilidad acaba de cambiar de campo (2004: 38 – 39)

Esta situación primitiva de combate, antes sólo entre hombres, ahora sobre el planeta, plantea una nueva relación política, no ya un contrato social, sino, un nuevo *pacto* entre el hombre y la naturaleza que ha dejado inerte tras sus sueños publicitarios de sociedad y ciudad, donde el mundo ha desaparecido porque se cree tener dominio sobre él, a partir de una única naturaleza humana: la razón.

Pero la tierra, el mundo, el planeta es el hábitat mayor y el hombre tan sólo un huésped que se ha tomado el derecho devastador de poseerla, así, el huésped deviene parásito y por tanto, exterminador de la vida. Dirá e autor: “El parásito se apropia de todo y no da nada, el anfitrión da todo y no toma nada... El simbiote admite el derecho del anfitrión en su relación de reciprocidad: el hombre debe devolver a la naturaleza tanto como recibe de ella, convertida ahora en sujeto de derecho”. (2004: 69)

La lucha contra la propia codicia, prepotencia y afán de dominio comienza con el trabajo colectivo en la tierra entre la Huerta y el Parque, hacia el mundo, restableciendo las relaciones con el lugar, la vecindad y la proximidad, luchando contra esas extrañezas que se inflan cuando lejos, los unos de los otros, sólo queda la hostilidad, la violencia pura y desencadenada que anticipa la extinción.

Tierra, matriz, tejido que conecta vida y hábitat “*lugar* es matriz: receptáculo o espacio topológico que evoca el secreto de la vida. *Nodriza*, de naturaleza femenina, materna y matricial, la materia en sí-del mito a la ciencia—apela a la figura materna como

las más arcaica topología de lugar” (Serres, 2011: 15). Tierra–hogar que envuelve al cuerpo en su periferia existencial, sobre ella. El hombre erguido, *animal erecto*, encuentra en su cuerpo y específicamente sobre sus pies el equilibrio y el movimiento que lo unifican, ofreciéndole un nuevo refugio móvil, hábitat dinámico y rítmico que lo lleva en la búsqueda de abrigo, calor y alimento, mientras respira, camina, corre, salta, poniendo a prueba su fuerza, su paciencia y poder de invención.

“El camino se abre del cuerpo a la vida, de ésta hacia el espíritu, y por último a la verdad de las ciencias” (Serres, 2011: 124) un conocer desde el cuerpo y los sentidos, ya que todo aprendizaje nace de la imitación de gestos, afectos y percepciones donde los hombres se encuentran frente a frente, cara a cara, de donde nace el lenguaje y la creación, de las mezclas, de la experiencia corporal que, en su movimiento, descubre, repitiendo. Así mismo, la violencia incesante sobre la que el trabajo del saber humano tiene que persistir con su ejemplo y creatividad.

Conocer es exponerse, aclara Serres: “el entorno esculpe el rostro. ¿Cómo aprendemos las emociones y los estados mentales, sino reconociéndonos en el otro? ¿Cómo reconocerlos sin experimentarlos? ¿Cómo experimentarlos sin mimarlos? ¿Cómo aprenderlos sin imitarlos, cómo imitarlos sin aprenderlos? [...]” (2011: 78)

Retroalimentación, intercambio, reciprocidad, respeto, escucha, corazón de un nuevo hombre, de una humanidad política, coraje, valor, impulso y vitalidad, potencia de movilidad y de cambio, venidos del cuerpo, es decir, del corazón.

La formación de la que deviene el trabajo reflexivo y práctico de las ciencias del espíritu habla de este corazón, traducido por Oetinger (Gadamer, 2003: 57) como *sensus communis*, sentido común o comunidad de sentido, concentrándolo todo en el concepto de *vita*, vida, “frente a la violenta disección de la naturaleza con experimentos y cálculos, entiende el desarrollo natural de lo simple a lo compuesto como crecimiento de la creación y del espíritu humano” (2003: 59), al modo de vivencia sensible, vivencia estética donde reposa algo verdadero y no particular, sino, la eventura que vuelve sensible la vida en su conjunto, dice Gadamer, en su extensión y en su fuerza.

Vida en expansión, arte y estética de la vivencia sin límites ni jerarquías, sin distinciones, ni categorías, sin sublimaciones o desprecios, un arte capaz de juntarlo y disponerlo todo en nuevas tramas y experiencias, en nuevos espacios y tiempos

compartidos donde, las capacidades de todos tengan la potencia de generar propuestas de mundo no alejadas de la realidad, pero si subvirtiendo lo órdenes y las normalizaciones que limitan, restringen y paralizan.

Prefigurar otras maneras de lo común dibujando nuevos espacios con cuerpos que son carne y mundo, barrio y ciudad, conjunto y colectividad, sentido y corazón, saber, ciencia de lo humano con lo humano y su casa, su habitáculo generoso, el mundo. “Tarea estética-política del arte: develar, descubrir nuevos lugares hasta ahora no imaginados, aumentar el número de estos lugares en los que cabe todo el mundo, donde se pueda vivir una historia desprendida de localidad porque el espacio global es un espacio cualquiera, ilocalizable, de todos y de nadie” (Pardo, 1998: 19) Habitar la tierra, volver al habitáculo tierra a través del barrio, pasar al otro, ser otro, ser mundo en la vivencia que práctica lugar, germinando un espacio auténtico, común y público bajo una política de las reciprocidades y la amistad.

Bibliografía

Delgado, Manuel. (1999) *El Animal público*. Barcelona: Anagrama.

De Certeau, Michel. (1999). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

De Certeau, Michel, Guiar Luce, Mayor Pierre. (2000). *La invención de lo cotidiano 2*. México: Universidad Iberoamericana.

Deligny, Fernand. (2008). En Permitir, trazar, ver. Sandra Alvarez de Toledo. MACBA. Recuperado de http://masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=9841:fernando-deligny-permitir-trazar-ver&catid=57:convocatorias-m&itemid=6

Fernand Deligny: Pedagogía y nomadismo en la educación de las «otras infancias». (2012). Planella, Jordi. (Monografía de grado, Universidad Oberta de Catalunya). Recuperado de <http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000190/00000098.pdf> Deligny, Fernand.

Gourhan, AndreLeroi. (1971) *El gesto y la palabra*. Universidad central de Venezuela.

- Gadamer, Hans Georg. (2003). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- José Luis Pardo. (1998). *A cualquier cosa llaman arte. Ensayo sobre la falta de lugares*. Ensayo publicado en Ignacio Castro; informes sobre el estado del lugar. Oviedo. Caja de Asturias.
- Los Vagabundo eficaces. (2006). En Hojalatería. Recuperado de <http://ojalateria.blogspot.com/2006/04/losvagabundoseficaces.html>
- Los no lugares de Marc Auge. (2013). En El Cultural.es. Recuperado de http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27111/Los_no_lugares_de_Marc_Auge
- La antipedagogía de Deligny (2013) Narrativas, trayectos y metáforas de la educación social. Jordi Planella. Recuperado de http://www.academia.edu/2429955/Narrativas_trayectos_y_metaforas_de_la_educacion_social
- Nancy, Jean-Luc. (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- Pardo, José Luis. (1992) *Las formas de la exterioridad*. Valencia Pretextos.
- Ranciére, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma.
- Sennett, Richard. (1997) *Carne y piedra*. Madrid: Alianza editorial.
- Serres, Michel. (2004) *El contrato natural*. Valencia: Pre-textos.
- Serres, Michel. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Fondo de la cultura económica de Argentina.

LA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO EN LA NARRACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL FILME: FECHA DE
CADUCIDAD

*María Centeocihuatl Virto Martínez*¹

*Manuel Reynoso de la Paz*²

*Francisco Rubén Sandoval Vázquez*³

“Difícil cosa es lo bello”

Platón, *Hippias mayor*

En este trabajo se reflexiona sobre lo cotidiano en el cine del México contemporáneo a través de un enfoque estético. *Fecha de caducidad* de Kenya Márquez (2011) nos acerca al discurso de lo cotidiano, al espacio donde ciertos sujetos desenvuelven sus prácticas. Esta película nos muestra una imagen disruptora de personas que son reales y del mundo que no lo es tanto. “Es el mundo que se hace cine” dice Godard.⁴ La imagen cinematográfica a través de elementos semióticos, nos representa la vida. En esta exposición, nos centraremos en el intento de devolver el valor propio de la experiencia estética a los procesos normales de la vida. Para ello, se retornará a la experiencia de lo común, a las cosas cotidianas, para descubrir la cualidad estética que poseen en esta narración fílmica.

¿Dónde se da el espacio para actuar? ¿Cómo saber cuál es el mundo que se habita, que nos posibilita un actuar y una existencia? Si lo cotidiano es el territorio donde el humano se manifiesta, se mueve y construye el mundo y su persona misma. Somos tocados, trastocados, transformados por esos sucesos diarios. Lo cotidiano es del orden de lo tácito.

Cuando decimos cotidiano incorporamos la repetición, la vida social o el hábito. La cotidianidad sería como el escenario visible de la propia actuación, de nuestra representación. Heidegger habla de cotidianidad como “la modalidad ópticamente inmediata del ser ahí”.⁵ La cotidianidad son “las situaciones en que el hombre se encuentra

¹ Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Correo: centeocihuatlvirto@gmail.com

² Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Correo: manuelreynosodelapaz@hotmail.com

³ Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Correo: sandovaz@hotmail.com

⁴ Godard, Jean Luc, *Bande a part*, 1964.

⁵ Heidegger, M., *El ser y el tiempo*, Trad de José Gaos, p. 195.

más frecuentemente en el transcurso de la vida”.⁶ Lo que pasa en esa cotidianeidad se origina en una fuerza en permanente tensión que modifica el escenario repetido de todos los días. Un conjunto de reglas consienten ese escenario de prácticas en el que parece atestiguada su continuidad, pero también ese espacio que cambia poco, es el lugar de movimientos, de luchas que tensionan el lugar del sujeto y su relación con su contexto. Esas situaciones en las cuales nos encontramos frecuentemente, las narra el cine. Esas circunstancias, que diferenciadas de otras, podemos llamar estéticas.

La modernidad había caracterizado al arte con cualidades tales como la autonomía e inconmensurabilidad, con productos que no podían ser reducidos al mundo ordinario o de uso cotidiano, sino que solo podían ser contemplados desde el juicio estético. La introducción de la experiencia va a implicar devolver tanto el proceso creativo como el proceso receptivo al ámbito de la vida ordinaria. Las prácticas artísticas no se reducen a aquellas recogidas en el ámbito distintivo de las Bellas Artes, sino que incluyen actividades habituales en nuestras vidas.

En *Fecha de caducidad*, el primer largometraje de Kenya Márquez, se muestra un juego complejo de citas, correspondencias, inversiones y rechazos, que bien puede acercarnos a un análisis semiótico del territorio de la estética de la vida cotidiana en el cine. Este análisis lo haremos desde la noción de obra abierta de Eco, la cual es definida como:

Aquella que ofrece un mensaje abierto a diferentes interpretaciones, pero regido siempre por leyes estructurales que de algún modo imponen vínculos y directrices a la lectura. Es abierta aquella obra que suscita una relación dialéctica entre ella misma y el intérprete. Una obra abierta es una obra por acabar. La obra abierta invita al intérprete a una colaboración que la enriquezca.⁷

Por obra abierta entendemos una película y la realidad misma, ese espacio donde nos movemos constantemente o esa zona del día a día del actuar humano. El mundo mismo se nos ofrece como una lectura en la cual los humanos participamos y actuamos. Estamos insertos en la relación dialéctica planteada por Eco. Esos lugares que nos invitan a colaborar o participar y enriquecer la obra misma, esa obra que se ofrece para ser palpada e

⁶ *Ídem.*

⁷ Eco, U., *Obra abierta*, pp. 12-15.

interpretada bajo sus reglas; no podemos alejarnos de las estructuras que de algún modo se imponen para leer lo que se nos presenta y actuar en ello.

Se nos ofrece un suceso que de pronto nos trastoca y estamos ante una imagen disruptiva. Un suceso ordinario o extraordinario nos hace actuar e interpretar los mensajes que se nos presentan. En cuestión de un segundo se nos presenta una situación que nos hará leer, interpretar y actuar como en un *performance*.

Fecha de caducidad es la ópera prima de Kenya Márquez, desde el guion ha sido premiada en varios festivales, obtuvo el premio del público en el IX Festival Internacional de Cine de Morelia, premiada por la Asociación Brasileña de Críticos de Cine, en el festival brasileño Cine Ceará, en el Festival de Cine de Moscú, etc.. El guion es de Kenya Márquez y Alfonso Suarez, la fotografía es de Javier Morón. Los protagonistas son la veterana actriz Ana Ofelia Murguía, con una actuación convincente y magnética; Damián Alcázar, uno de los actores preferidos de la directora ya que aparece en dos de sus cortos *Señas particulares* y *La mesa servida*, hace gala de una camaleónica interpretación; y Marta Aura, una mujer que hace de los problemas de los demás la ocupación central de su agobiada existencia. La joven Marisol Centeno, Eduardo España, Jorge Zárate, Catalina López, Laura de Hita y Eduardo Villalpando son otros de los actores que también participan en la cinta.

La crítica ha aceptado favorablemente la cinta y se leen comentarios que resaltan la maravillosa dirección de los actores, el excelente manejo de la ironía, lo macabro, lo absurdo, la fotografía, el sonido.

El título de la película de Márquez, *Fecha de caducidad* hace referencia a aquello que tiene una fecha límite para el consumo, aquello que tiene cualidad de caduco. Y eso justamente se presentará en esta película a través de tres relaciones que caducan, con objetos que ya son viejos, de situaciones que terminan o de una cabeza, la cabeza de Oswaldo que está a punto de pudrirse.

En su filme, esta directora muestra la historia de tres personajes y cómo se entrelazan sus vidas. Las tres inician con sucesos ordinarios, lo que puede pasar en un día cualquiera de nuestro actual México. La primera historia es la de doña Ramona (Ana Ofelia Murguía), una madre abnegada que le corta las uñas de los pies a su hijo Oswaldo, un adulto que por las fachas con las que se nos presenta podemos advertir que es un holgazán; por no cortar las uñas a su hijo con un cortaúñas, le lastima un dedo, lo cual le produce a este un

enojo: “¿Me quieres matar o qué?”, le dice a Ramona. La segunda historia es la de Mariana (Marisol Centeno), una mujer joven que vemos frente al espejo con el recuerdo de un pleito con su pareja y finalmente la historia de Genaro (Damián Alcázar) un pepenador de un deshuesadero de autos.

Ramona es el estereotipo, el simulacro de una madre sacrificada que vive solo para el hijo cuarentón. En la única escena donde aparece con Oswaldo, se ve cómo este depende de ella para cosas tan personales como el cortarle las uñas de los pies y además se nos deja saber que no es la primera vez que ella lo hace. La frase que Oswaldo le dice a su madre, adelanta la trama de humor negro. El “me quieres matar o qué”, se nos presenta de pronto como una probadita de una historia con tintes policiacos.

El segundo personaje es Mariana, una mujer menuda y joven que se mira en un espejo mientras una voz en *off* (la del hombre que la golpea) dice: “¡Putita, ni para hacer hijos sirves!” y se escuchan forcejeos. Luego, la vemos a ella de espaldas caminar por un pasillo que le desea buen viaje, y después nos damos cuenta que está en una estación de autobús. El escenario es oscuro, cerrado, violento en el primer momento y luminoso al abordar el camión que la llevará a algún lugar.

Genaro es el tercer personaje, un mil usos. Lo vemos en un deshuesadero, con una playera blanca pero sucia y asumimos que es trabajador, se le muestra en un día común para él. El escenario en el cual se presenta a Genaro es luminoso, mostrado al aire libre en un plano general.

El escenario donde coinciden estas tres historias es un edificio antiguo de la ciudad de México. El cual recrea una atmósfera fúnebre, de soledad, de abandono, de desolación y agobio que son ideas y emociones presentes en la gran mayoría de mexicanos el día de hoy.

Observamos situaciones cotidianas que originan acciones en los personajes que los pueden llevar a transformarse o solo reaccionar ante los acontecimientos que se les presentan. Las historias de las dos mujeres dejan ver sucesos violentos, como son golpes, insultos, la desaparición de personas, el sonido de una patrulla que evoca conflicto, parece ser el día a día del México actual o el de hace muchos años, basta con recordar *Los olvidados* de Buñuel.

En esta película se configuran los espacios y los objetos que componen estos interiores, *a partir de una puesta de escena de la vida cotidiana*, la cual hace pensar que

detrás de ese ambiente que interrumpimos hay sujetos particulares. Estos sujetos interactúan en el tiempo de lo cotidiano. El contexto donde se encuentran los personajes tiene tintes o características de la nota roja, el retrato de un México ilustrado en todos los periódicos clasificados como amarillistas. La revista *Alarma!* tiene una existencia de 50 años dando testimonio de esos sucesos, fotos del terremoto de 1985, de los quemados en San Juanico, como ejemplo. Imágenes que se transforman para poder captar el interés de sus lectores. En la película peruana *Tinta roja* escuchamos al fotógrafo de policiales Faúndez decir que es en la nota roja donde se les da existencia a las personas que en vida ignoramos. ¿La nota roja puede ser el territorio de lo cotidiano en el México actual? ¿Podemos pensar en una estética en la nota roja?

Las mejores escenas de esta película se presentan en planos medios y tomas cenitales que dan la impresión de agobio, de aplastar a los personajes en ese mundo que momento a momento nos indican la fecha de caducidad.

Algunas de las mejores secuencias de *Fecha de caducidad* son, por ejemplo, cuando vemos a Ramona con cara de preocupación caminar con las manos cruzadas en el pecho por el pasillo del Semefo y escuchamos al médico forense elaborar el informe del muerto que está inspeccionando. Ella después, sentada frente a un pizarrón lleno de retratos de personas desaparecidas. En ese momento Genaro llega, se sienta a lado de Ramona y le da una tarjeta de presentación hecha a mano donde ofrece todo tipo de servicio.

En otra escena Ramona entra al anfiteatro donde pide ver a los cadáveres para saber si Osvaldo se encuentra ahí, ya que lleva tres días sin aparecer, pero solo pide ver los pies. En el anfiteatro se observa a personas acostumbradas a convivir con los muertos, ya que sin problemas pueden comer, leer revistas, platicar de cualquier tema, incluso hacer intercambios mercantiles. Ramona observa los pies de los cadáveres que están ahí, ni uno presenta uñas lastimadas, seña particular de Osvaldo. Está uno que llegó en la noche con zapatos y sin cabeza. Ramona ve que esos zapatos no son los de su hijo, por lo cual suspira aliviada. El médico tiene una certeza y le dice a Ramona: “¡Uy señora! pues no tenemos otros, si quiere venga la próxima semana, seguro nos llegan más muertitos”.

En el Semefo trabaja Milagros, una secretaria que ofrece ayuda y consejos a Ramona, le recomienda a Ramona poner anuncios con la leyenda Se busca y poner además la fotografía de su hijo; también le recomienda que lo busque entre los vivos porque puede

ser que se haya escapado con la novia. Al llegar a su casa Ramona se encuentra con Mariana, a la cual relaciona con su hijo y cree que es la novia de este y la historia entonces toma otro giro.

La vida del hombre es trágica, esto significa que el ser humano se ve afectado por acontecimientos funestos que son terribles. Esta categoría estética está presente en la película. La tragicidad es propia de la existencia humana.

Ahora nos referiremos a los elementos simbólicos que podemos encontrar en la película.

Las cucarachas son un elemento con el cual interactúan los tres personajes, el primero es Mariana, ella muestra repulsión por las cucarachas, la vemos aniquilando las con un insecticida, las cucarachas salen de un sillón viejo que está en el departamento. Las cucarachas habitan en todos lados, en esos territorios oscuros, viejos, son esa plaga que nos despierta repulsión, desagrado, y demuestran su gran capacidad a sobrevivir a cualquier intento de aniquilación, casi como los humanos.

Ramona es el segundo personaje que vemos en una relación con las cucarachas, en un primerísimo plano vemos el zapato de Ramona aplastar a una cucaracha que se está desplazando. Genaro es el único que tiene un gesto amable con las cucarachas, una que está sobre su cama y él le habla con voz cordial que ya les ha dicho que no le gusta que se suban a su cama. Las cucarachas son insectos que podemos encontrar en cualquier lugar y son característica de plaga imposible de aniquilar, así como de suciedad.

La cucaracha simboliza lo insalubre, lo ruín, lo difícil de erradicar. Son insectos nocturnos y se esconden durante el día en lugares tan inaccesibles que pueden pasar inadvertidos, como es el caso de Mariana cuando llega a vivir al edificio, durante un largo periodo de tiempo

Cuando Mariana huye a los Estados Unidos como indocumentada, la vemos subir a un camión donde trasladan a varias personas que van en busca del sueño americano, la escena es oscura, van todos aglutinados como colonia de cucarachas. No es gratuito que en todos lados se vea a los indocumentados como la plaga que llega a ensuciar los escenarios, a quitar empleos, son un flujo incontrolable por muchos muros que se levanten, como las cucarachas siempre encuentran un lugar para entrar.

El sillón es un objeto que se encuentra en casi todas las casas, el filme muestra diferentes sillones, el que está en casa de Ramona es un sillón viejo, grande, de color rojo, con cojines y carpetas; en él, Ramona revisa catálogos de zapatos, contesta el teléfono y llora la muerte de su hijo. El que está en el departamento de Mariana es uno aún más viejo, sucio y que alberga cucarachas. Ese sillón lo mueven a la escalera y al elevador, espacios públicos donde interactúan los personajes; es un sillón que no es para descansar, sino para estorbar e interrumpir la facilidad de llegar a la casa ya que al no caber en el elevador lo ha dejado fuera de servicio.

Las escaleras son ese espacio donde los personajes se encuentran, dejan objetos de todo tipo, fotos, llaves, latas de sopa, cajas de cartón, personas sentadas, en espera o derrumbadas por el miedo.

La lata de sopa de tomate Cambell es otro elemento que está presente como símbolo en esta película. En las primeras horas de ausencia del hijo, se muestra la mesa y la soperá llena de un líquido rojo (la sopa) que se vuelve cada vez más grasoso. Este líquido rojo que rutinariamente prepara la madre es una evocación a la sangre. La sopa de tomate en lata se convierte en una pieza clave en la vida de estos tres personajes.

Los zapatos son objetos que facilitan nuestro andar, para que nuestros pies no se lastimen por las piedras o el asfalto, son la protección de nuestros pies. Los zapatos y el cuidado que tengamos de ellos para muchos hablan de nosotros mismos, son carta de presentación, parece que indican parte de nuestra personalidad. Los zapatos nos indican el estilo de los personajes, Ramona desconoce los zapatos del descabezado y no los relaciona con su hijo, esos zapatos nuevos ocultaron a los ojos de Ramona la seña particular de Osvaldo, la uña lastimada, hasta que llega un catálogo de zapatos y encuentra en el unos zapatos como los del descabezado. Ramona investiga y se da cuenta de que ese muerto es su hijo. Ramona usa siempre zapatos negros, propios de su edad. Mariana zapatos rojos, con y sin tacón. Genaro lo vemos con tenis y con los zapatos nuevos del descabezado. Zapatos que hasta lo hacen bailar y le lastiman los pies, lo cual hace pensar que no es fácil ponerse en los zapatos del otro. Así vemos que los zapatos nos hablan de edades, personalidades, tamaños de pies, ponerse en los zapatos del otro, un anticipo del final de Genaro. Calzar grande o chico nos pone en desventaja como dice el médico forense.

Los cosméticos son una parte importante en la vida de los humanos, estos también caducan. Hoy en día parece que son importantes para las mujeres y para varios hombres. Los cosméticos pueden ayudar a esconder imperfecciones de la piel y golpes, podría ser que hasta emociones. Los cosméticos nos hacen ver mejor a los vivos y a los muertos, la mayoría quiere de sí una imagen cuidada, presentable, agradable, queremos vernos bien, hermosas y hermosos. Intentamos ocultar parte de nosotros y el mundo, esos aspectos oscuros o imperfectos.

Kenya Márquez también nos engancha con varios elementos escatológicos como cuerpos sin vida, sangre en el piso y suciedad, que lejos de causarnos repulsión (bueno, sí lo causa), nos invita a reírnos de lo absurda que puede ser la vida.

Fecha de caducidad es un relato absurdo y verosímil. Es el día límite para un consumo óptimo, no así para el consumo preferente. Es la fecha de vencimiento, la fecha límite de utilización o la fecha límite de consumo recomendada para la vida de Ramona, Genaro y Mariana. Aquí la caducidad no necesita fecha.

Bibliografía

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, FCE, México, 1996.

Aumont, Jacques, *et al. Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1996.

Beuchot, Mauricio, *Hermenéutica, analogía y símbolo*, Herder, México, 2004.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2007.

Eco, Umberto, *Obra Abierta*, Ariel, Barcelona, 1984.

Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, Trad. de José Gaos, FCE, México, 1983.

EL CUERPO EN LA DANZA: SER CUERPO—SER ARTE.

María José Sánchez Varela Barajas¹

Sucede que los movimientos lograron entenderme, logré entenderlos.
 Sucede que me di cuenta que somos lo mismo, eso no siempre sucede [...] previo hay
 trabajo, sudor.

Hay una vida.

Sucede que un día se entiende cómo mirarnos, cómo queremos que nos miren,
 que el ver sea un entender- atender, no sólo desde fuera, no sólo desde dentro.
 Sucede que el cuerpo no puede ocultarse detrás de sí, simplemente, no puede...

Sucede que con éste y no con otro cuerpo estamos en el mundo.

Sucede que al descubrirlo, rompemos el silencio en el silencio mismo.

Sucede así, que se logran dibujar ideas con el cuerpo

La idea de un buen director, coreógrafo que se entiende y entiende desde los movimientos

Shaoín Larbi, *Sutra*

El presente trabajo tiene como propósito fundamental proponer una manera de pensar el cuerpo en la danza como ser-arte en ejecución. Así, en las reflexiones de esta exposición se mirará la experiencia de la danza como experiencia vivida desde las sensaciones del bailarín en la realización de su práctica artística. Ello con la idea de llevar a cabo un trabajo de sistematización de una fenomenología de la danza a partir de las tesis merleau-pontianas vinculadas a una ontología de la corporalidad. A este respecto, es oportuno mencionar, de entrada, que en la presente ponencia nos limitaremos, exclusivamente, a una tematización de los lineamientos generales y esquemáticos de dicha sistematización, que nos permitan manejar los conceptos operatorios de nuestra fenomenología de la danza.

Por lo anterior, es pertinente mencionar que las diversas referencias que Merleau-Ponty establece con el arte suceden de manera general a lo largo de la *Fenomenología de la percepción*, y nunca se focaliza particularmente en la danza, su “diálogo se circunscribe

¹ Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente. Correo: mariajose7.svb@gmail.com

principalmente a la pintura”.² La danza, en tanto arte, aparece sólo a modo de pie de página y de manera en que el pensador francés se vale para explicar el concepto de espacio vivido.

En este sentido, la pertinencia de esta ponencia radica en que invita a pensar, al diálogo y a la investigación de la práctica dancística, pero no por ello, pretendemos que las preguntas que aquí se susciten sean terminales, sino que estas hagan eco en las inquietudes que se entretengan con la experiencia, para así reflexionar y ampliar el pensamiento sobre el cuerpo en la danza como expresión artística.

Así, la reflexión que emprenderemos atiende el esquema corpóreo que propone el filósofo Merleau-Ponty, en su obra *Fenomenología de la percepción*, principalmente porque en la *síntesis del propio* cuerpo se entrelaza la unidad corporal del ser y la obra de arte. Para Merleau-Ponty, la corporalidad, se sitúa en un punto de articulación entre cualquier dicotomía. Por ello el cuerpo siempre está en relación, es una síntesis del ser de lo dual en sí mismo, es un *quiasmo*. De esta manera se abre la posibilidad a una nueva ontología de la carne que entiende al cuerpo como el *ser*, en una dimensión sensible-vital de la existencia fundada del mundo y la realidad humana. Es precisamente por estas nociones: *quiasmo* y encarnación, por las que es viable pensar el cuerpo en la danza como el entrecruzamiento entre ser cuerpo—ser arte.

El problema que nos disponemos a emprender atraviesa, a su vez, otras cuestiones como la percepción, la sensación, la espacialidad, la temporalidad, la expresión, el movimiento, el sentido, el tiempo, ya que la filosofía de Merleau-Ponty es una filosofía de la relación, del entrelazo: "de la carnalidad, del ser sensible y concreto, del encuentro y el movimiento",³ en la que se entretengan los muchos aspectos y por ello vale la pena aclarar que nuestro recorrido intentará nombrar sólo algunos de estos conceptos de manera que ayuden al entendimiento de nuestro planteamiento original, es decir: cómo es posible pensar que en el fenómeno artístico de la danza el ser, en tanto cuerpo, es ya la obra de arte.

Para explicar mejor esta situación, la exposición constará de tres momentos principales: en la primera parte se intentará dar una breve orientación, que facilite la comprensión de lo que Merleau-Ponty llama esquema corpóreo, de manera que sea posible atender la relación quiasmática del ser encarnado en el mundo, y del cuerpo como el ser del

²Mario Teo Ramírez, "La carne y el espíritu", *El quiasmo*, p.18.

³*Ídem*.

mundo, sin dejar de tomar en cuenta cómo esta visión atraviesa la experiencia en la obra de arte, concretamente en la danza. En un segundo momento se abordará la danza como la *habitud* como la “capacidad de dilatar nuestro ser-del-mundo”.⁴ de las formas naturales de la existencia del cuerpo, y como expresión creadora, que supone una nueva significación del mundo que se presenta ante nuestros sentidos. Combinando estas dos observaciones se anunciarán algunas consideraciones finales, con el propósito de abrir espacios para la discusión en torno al propósito de pensar que en la danza, el cuerpo que baila, no es otro que el ser que crea, que el ser que la ejecuta, y además este no se puede separar de la obra pues es él la misma obra en movimiento.

Para evitar cualquier malentendido, entenderemos que la danza, como obra de arte, es la expresión del cuerpo humano en movimiento. Existe una distinción que marca Merleau-Ponty al respecto que el cuerpo no es un objeto más entre otros objetos, por ello, a lo largo del ensayo se verá que el cuerpo humano no es “objetivable” por lo tanto la expresión artística en la danza se nombrará como obra de arte y no como objeto artístico.

El esquema corpóreo: relación quiasmática del ser cuerpo y la obra de arte.

El estilo filosófico y las temáticas de Merleau-Ponty hacen de él un filósofo preocupado por el “fenómeno”, por aquello que “aparece”, esto es, la experiencia.⁵ Para nuestro autor estar en el mundo es vivir en este mundo “*concreto, sensible y visible*”,⁶ por lo tanto, las experiencias que del mundo se tienen, siempre serán en él y no en la conciencia.

Este señalamiento resulta pertinente puesto que en la danza no es solo desde la conciencia, sino desde el aparecer de la experiencia.

El cuerpo, no es sólo una suma de procesos biológicos, sino es el *ser encarnado*, es la *carne* que se sitúa en la dimensión de lo sensible-vital de la existencia fundamental, del mundo y de la realidad humana. El cuerpo, entonces, no es un objeto ni un pensamiento de la conciencia. Nuestra única forma que tenemos para conocerlo es viviéndonos.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, “La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad” *Fenomenología de la percepción*, p. 161.

⁵ Mario Teo Ramírez, “Introducción”, *op. cit.*, p.18.

⁶ *Ídem.*

De esta manera, el esquema corpóreo de Merleau-Ponty propone una ontología de la Carne que “resuelve algunos de los dualismos que ha acarreado la ontología moderna”⁷ y es mucho más compleja que la mera inversión de las jerarquías en la relación de alma-cuerpo o conciencia, haciendo posible una filosofía del *quiasmo* como la articulación de su postura fenomenológica. El *quiasmo* para nuestro pensador es “el ser de lo dual en sí mismo”.⁸

De ahí que para Merleau-Ponty no hay un cuerpo, exterior, interior, sujeto, objeto, comenzando que el filósofo francés entiende que la unión del alma y el cuerpo

[...] no viene sellada por un decreto arbitrario entre dos términos exteriores: uno, el objeto, el otro, el sujeto. Esta unión se consume cada instante en el movimiento de la existencia. Es la existencia lo que nos encontramos en el cuerpo al aproximarlo mediante una primera vía de acceso, la fisiología.⁹

A partir de esta visión se entiende que en la noción del esquema corpóreo no es únicamente la unidad del cuerpo descrita de una nueva manera, sino que por *quiasmo*, los sentidos y las partes del cuerpo se envuelven unos con otros, ya que mi cuerpo no es una suma de órganos mezclados, sino un sistema sinérgico en el que todas las funciones se vinculan en el conocimiento general del ser del mundo, en cuanto a figura estable de la existencia.¹⁰

El cuerpo es el lugar de actualidad del fenómeno de expresión, y por ello, es “la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del mundo percibido, el instrumento general de mi *compreensión*”¹¹, por lo tanto, el sujeto de la percepción no es el que piensa distante de sí mismo.

En Merleau-Ponty la corporalidad es el medio de realidad de nuestra subjetividad, de esta manera, somos nuestro cuerpo, somos cuerpo vivido, de un alma encarnada o *subjetividad corporal*.¹²

Si ponemos el caso de una bailarina, sería imposible percibirse como cuerpo que aprende los movimientos y cuerpo que los ejecuta. El movimiento mismo del cuerpo es uno a la vez e involucra a todas las partes de él. Las funciones se vinculan en el movimiento y *el*

⁷ Felipe Boburg, “La ontología de Merleau-Ponty”, *Encarnación y Fenómeno*, p.161.

⁸ Mario Teodoro Ramírez, *ob. cit.*, *El quiasmo y la filosofía*, p. 41.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *ob. cit.*, *El cuerpo como objeto y la fisiología mecanicista*, p. 107.

¹⁰ *Ibidem*, *El mundo percibido*, p. 250.

¹¹ *Ídem*.

¹² Mario Teodoro Ramírez, *ob. cit.*, *Introducción*, p. 21.

cuerpo es el vínculo. El movimiento responde a la vivencia y el cuerpo es el único medio con el que se expresa la vivencia.

Ahora bien, para nuestro autor todos los conocimientos existenciales posen como base última al mundo, ya que es el primer establecimiento de la racionalidad. Por ello “el mundo fenomenológico no es la explicitación de un ser previo, sino de la fundación, los cimientos, del ser”¹³ [...] En este tono hasta la misma “filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte” [...] “la realización de una verdad es una manera de aprender a ver al mundo de nuevo.”¹⁴

Entonces, “el arte plantea una visión filosófica como la filosofía se abre desde sí misma a la comprensión del arte. La filosofía no proporciona la verdad del arte sino porque el arte porta una significación filosófica y enseña a pensar”.¹⁵

Como habíamos mencionado al inicio de nuestra exposición, dentro del diálogo que Merleau-Ponty establece con el arte, alude a la danza para explicar el concepto del espacio vivido y en tanto la experiencia del propio cuerpo nos enseña a arraigar el espacio en la existencia, de esta manera la percepción estética abre una nueva espacialidad. De ahí que Merleau-Ponty, establece una comparación entre la pintura, anunciando un ejemplo con un cuadro, ya que éste, como obra de arte, no está en el espacio en que habita como cosa física y como tela coloreada; pero, en cambio la danza.

[...] se desarrolla en un espacio sin objetivos y sin direcciones, que es una suspensión de nuestra historia, que el sujeto y su mundo en la danza no se oponen ya, no se separan ya, el uno del otro, que, en consecuencia, las partes del cuerpo no se acentúan ya como en la experiencia natural: el tronco no es ya el fondo del que se elevan los movimientos y en que se hunden una vez acabados; es él el que dirige la danza, y los movimientos de sus miembros están a su servicio.¹⁶

En esta apuntación nos detendremos, ya que precisamente por esta particularidad de la danza, en tanto obra de arte de la experiencia vivida, que *el sujeto y su mundo no se oponen*, en consecuencia el cuerpo es la propia obra y el lugar en donde se entrelazan los aspectos fenomenológicos que articulan la filosofía merleau-pontiana. Es pues, ahí en donde

¹³Maurice Merleau-Ponty, *ob.cit.*, *Los prejuicios clásicos y el retorno a los fenómenos*, p.20.

¹⁴*Idem.*

¹⁵Mario Teodoro Ramírez, *ob.cit.*, *La carne y el espíritu*, p.237.

¹⁶Maurice Merleau-Ponty, *ob.cit.* *El espacio*, p. 307.

se suscribe la reflexión para extender las inquietudes sobre el cuerpo en la danza, en tanto expresión del ser que no está resulto, en tanto creación abierta.

Por el hecho de estar en el mundo cultural, se descubre el conjunto de operaciones constitutivas que permiten comunicar las cosas y posibilita su conocimiento. Percibimos el mundo y por ello también percibimos el mundo cultural.

Los sujetos, por el hecho de estar en el mundo, expresamos a través del cuerpo. El arte se distingue entre otras manifestaciones de la vida cultural porque la obra de arte se carga de sentido y su sentido no reposa en el gusto.

A diferencia de otras expresiones artísticas y culturales, la danza se basa en la ejecución y no en la partitura, por decirlo de algún modo. A saber de los objetos que diferencian a la danza de la música, la pintura, literatura, entre otras manifestaciones artísticas es que esta tiene una forma de realización que no posee un documento escrito, es decir, lo que se devela sucede en un momento particular, es el ser que se instala en el escenario con todas sus vivencias. Tampoco se trata de un “objeto”, sino de una expresión efímera de lo humano mediante lo humano, es decir, mediante el cuerpo mismo en movimiento. El ser mismo de la danza es la ejecución, la expresión del cuerpo humano en movimiento. En la danza, el cuerpo mismo es la obra creadora, este es la propia obra de arte.

Siguiendo la concepción del filósofo francés sobre el cuerpo, podemos afirmar que con el cuerpo y con los sentidos percibimos, son el vehículo del saber habitual del mundo. La percepción a través del cuerpo es la conexión con el mundo. Por lo tanto, tenemos conciencia de nuestro cuerpo a través del mundo y tenemos conciencia del mundo a través de nuestro cuerpo. Esto hace que podamos vincular la idea anterior con la danza, en tanto que la percepción y el cuerpo son dos elementos esenciales en este arte. La danza crea un lenguaje corporal para expresarse y relacionarse con el mundo, siendo el cuerpo el vínculo de su relación perceptiva con él. De ahí la importancia de entender el cuerpo no como un objeto más entre los otros objetos, sino como el *quiasmo*, vínculo del descubrimiento mediante el cual los objetos se presentan ante nosotros.

“Pero nuestro cuerpo no es solamente un espacio expresivo entre todos los demás. No es más que el cuerpo constituido. Es el origen de todos los demás, el movimiento de

expresión”.¹⁷En el caso de la danza este tiene significaciones que se aprecian al mismo tiempo en que se danza. Por un lado, las que derivan de las formas corporales propias de la identidad de la bailarina y las que derivan de la significación propia de los movimientos en cierto tipo de danza. Es decir, el cuerpo me regresa al mundo y, en la danza, los movimientos son la apropiación y prolongación del cuerpo hacia el mundo que se manifiestan en la expresión.

Al danzar, los movimientos se aprecian y expresan al mismo tiempo, ya que, precisamente, como hemos venido diciendo, lo que distingue a la danza de otro tipo de artes, es que el mismo ejercicio se impregna en el cuerpo vivido por medio del *quiasmo* y la encarnación, en consecuencia, el Yo que está en movimiento es la obra de arte.

Por otro lado, la bailarina se presenta en un espacio y un tiempo en el que confluye con el espectador. Entonces, pues, en la danza, el sujeto y su mundo no se separan el uno del otro, sino que al vivir la danza, abre la posibilidad al ser que se exprese ante sí y ante los demás.

Ahora bien. ¿por qué hemos dicho que el cuerpo es la obra de arte? Si seguimos lo anterior, podemos afirmar que el cuerpo es la manera en que nosotros poseemos al mundo y al mismo tiempo expresamos con él. El mismo hecho de ser cuerpo nos hace ser expresivos, ya que el cuerpo es expresión primordial de la existencia.

El cuerpo como medio de expresión se hace evidente en un mundo, más concretamente en un espacio determinado. Si manifestamos que el esquema corpóreo, es también un sistema simbólico de expresiones y, por lo tanto, recuperamos el poder expresivo corporal, no sólo para las acciones vitales, sino entendiendo a este como proyección de sí y abierto al mundo cultural, podemos entonces decir que la danza como mundo cultural privilegia un espacio dedicado a la expresión del cuerpo como mundo de significación viviente, en donde el movimiento de sí mismo es la propia obra de arte.

La andadura de mi cuerpo no se puede comparar igual que al de un objeto, pero sí al de una obra de arte, porque la obra de arte es singularidad, es un ser, que puede vivir cuando es percibida estéticamente por un espectador, que se puede distinguir su expresión de lo expresado y cuyo sentido solo es accesible por el contacto directo, por ello, para

¹⁷Maurice Merleau-Ponty, *ob.cit.*, *La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad*, p.115.

Merleau-Ponty, nuestro cuerpo y la obra de arte pueden ser similares entre sí, ya que poseen un nudo de significaciones vivientes.¹⁸

Ahora, veremos que la *habitud* en general hace comprender la síntesis general del cuerpo, ya que el hábito motor es a su vez un hábito perceptor, y por ello, se hace viable dar un nuevo uso del propio cuerpo reorganizando el esquema corpóreo que es lo que explicaremos a continuación.

La danza: habitud del cuerpo humano en movimiento.

Existen distintas manifestaciones de la cultura y dentro de estas se puede decir “que la actividad humana que se refiere por excelencia a la creatividad es el arte”.¹⁹ Para Merleau-Ponty se puede dar una comparación del arte con “la pontencialización del ser corpóreo”.²⁰

La experiencia del cuerpo en el mundo ya posee la capacidad de habitud. La habitud es un conocimiento corporal, es una modulación de la existencia humana en donde las acciones motrices son transponibles.

Esta habitud hace que de manera inmediata, el hombre, tenga la posibilidad de conocer la posición de su propio cuerpo con las demás cosas, además, también de la relación que guarda este con las demás cosas que lo rodean. “En el análisis del hábito motor como extensión de la existencia se prolonga, pues, un análisis del hábito perceptivo como adquisición de un mundo”.²¹

Entonces, podemos decir que el cuerpo, como medio de conocimiento y de posesión del mundo, tiene la posibilidad de crear arte como habitud del sujeto que se auxilia en los movimientos ya adquiridos. Ahora, dentro de las distintas manifestaciones de la cultura, se encuentra también la danza como habitud de los movimientos del cuerpo humano.

Para detallar más nuestro planteamiento tenemos que señalar que Merleau-Ponty, hace dos referencias al baile para explicar lo que entiende como *hábito*; para él, el hábito de

¹⁸Con *síntesis del propio cuerpo*, Merleau-Ponty desarrolla la idea de la unidad corporal comprendida en el esquema corporal, en donde la percepción del espacio y la percepción de la cosa, la espacialidad de la cosa y su ser de cosa, no constituyen problemas distintos. De manera que la experiencia del propio cuerpo nos ensaña a arraigar el espacio en la existencia, entendiendo que el Ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo, como el ser del espacio. En la síntesis del propio cuerpo se construyen las bases en las que Merleau-Ponty pueda desarrollar la idea de habitud y en ella utilizar como su ejemplo la pintura, privilegiado a la obra de arte. Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, “La síntesis del propio cuerpo”, pp. 165- 171.

¹⁹Mario Teodoro Ramírez, La carne y el espíritu, *El quiasmo*, p. 237.

²⁰*Ibidem*, p. 238.

²¹Maurice Merleau-Ponty, *op.cit. La síntesis del propio cuerpo*, p. 169.

bailar es “la adquisición de la *habitud* en tanto remanipulación y renovación del esquema corpóreo”,²² entendiendo que la adquisición de la habilidad es “la captación de una significación”.²³

Para que el hábito suceda, como fórmula nueva de movimiento e integre algunos elementos de la motriz general, es necesario que, primeramente, se haya recibido una consagración motriz.²⁴ De esta manera: “Es el cuerpo, como se ha dicho frecuentemente, el que *atrapa y comprende* el movimiento”.²⁵

El baile se erige como *habitud* a las formas naturales de existencia del cuerpo, como expresión creadora del mundo que se presenta ante nuestros sentidos. En este sentido, el artista es ser en movimiento, es él quien a través de sus movimientos logra “dilatarse el ser-del-mundo para cambiar la existencia”.²⁶

El cuerpo, en su ejecución dancística, es el ser que se muestra en el mundo tal como lo vive; manifestando el sentido del propio ser y su capacidad creadora. Ser en el sentido que soy en conciencia, conciencia situada en el mundo o “ser-en-el-mundo”. Ser en el sentido de Merleau-Ponty, significa ser un hombre en intersubjetividad, apertura a los otros impregnada en lo corpóreo y desde ahí soy en el mundo. Soy "Yo" quien realiza la danza. Al mismo tiempo mi cuerpo es la obra de arte. No puedo cambiar de cuerpo para bailar, soy "Yo" con todas mis experiencias vivenciales quien en ese momento me expreso. La danza, en tanto arte, representa una de las manifestaciones expresivas en el mundo cultural, y a través de ella nos es posible percibir el mundo como se da en la experiencia; con su práctica es posible intensificar nuestra experiencia sensible del mundo.

De esta manera en la danza el ser corpóreo se entrega a la expresión a través del movimiento que se expresa con su estilo que es presencia anterior por el hecho que percibir es ya creación del entrecruzamiento del mundo con mi carne. El estilo es la visión con la que el artista se expresa en el encuentro con el mundo, debido a que el cuerpo es el vínculo del ser en el mundo y gracias al quiasmo de su estar tenemos una perspectiva particular de las cosas que se dan a la percepción, estas son recogidas, reconstruidas y vividas en cuanto experiencia.

²²*Ibidem*, *La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad*, p. 159.

²³*Ibidem*, p. 160.

²⁴*Ídem*.

²⁵*Ídem*.

²⁶*Ibidem*, p.161.

La singularidad expresiva del bailarín es única por el solo hecho de poseer un cierto cuerpo que ha sido tatuado por vivencias propias.

El cuerpo que danza, el ser que danza, no es solo la expresión del ser que danza, es el ser mismo la creación de su expresión, y a diferencia de la pintura, en la danza el sujeto no se separa de su mundo, ya que le es otorgada la facultad de no ser solo cuerpo cotidiano, sino cuerpo que se vive consciente en movimiento, que baila permanentemente, su función no es trabajar danzando, es más, no se puede hablar de una función ni de un trabajo, en este sentido, el ocio y la danza juegan una relación imposible de separar. La danza es el ocio de reinventarnos en el mundo a través de los movimientos, de hablar por medio del cuerpo con un lenguaje específico.

La danza encuentra en la extensión de los movimientos humanos una forma de hábito que le permite significar y re-significar, re-presentar, crear el mundo, comprenderlo desde sus movimientos. En este sentido podemos decir que el conocimiento del cuerpo como modo de aprender la realidad, como su acceso y vínculo hacia ella, también es capaz de “habitar” de manera que re-presenta la realidad en la cual se encuentra. Por ello, la danza como extensión, como hábito del mundo, es la re-presentación del mundo para el bailarín.

Consideraciones finales.

El propósito de pensar el cuerpo en la danza como el ser-arte en ejecución, requiere atravesar los conceptos de la problemática merleau-pontiana en la comprensión de “una filosofía del entrelazo”²⁷ y de la experiencia vivida.

El esquema corpóreo propuesto por Merleau-Ponty asume el *quiasmo* como la síntesis del ser de lo dual en sí mismo, hace que el cuerpo no solo sea una masa física, sino el ser encarnado en el mundo. Esto nos lleva a instalar una comprensión del fenómeno artístico de la danza, en donde el cuerpo en movimiento es la manifestación de la obra de arte que lleva su expresión simbólica de la existencia en el estilo develando el mundo de la percepción que el bailarín, en tanto creación, ha modificado por su capacidad de habituarse, de dilatar su ser del mundo.

²⁷ Mario Teo Ramírez *op.cit.*, “Introducción”, p .18.

La danza, en tanto el cuerpo es la obra de arte, es el ser-cuerpo en movimiento; el ser-cuerpo es, pues, el ser-arte y esto envuelve un sentido ontológico del *quiasmo*, pero un *quiasmo* o entrelazo estético-artístico-carnal.

Estas observaciones nos llevan a futuras consideraciones para pensar el cuerpo en la danza, ya que existen elementos que pueden abrir nuevas investigaciones, una de ellas se suscribe en la reflexión del cuerpo como unidad posible del movimiento. El Yo se experimenta como ser del mundo. La manera que el ser humano tiene de vivir es en el movimiento, la imposibilidad de este advierte una imposibilidad en la vida humana. La danza, es pues, expresión de la posibilidad y experiencia humana en el mundo: por ello, mirar la danza como fenómeno de expresión artística del cuerpo humano en movimiento, puede ser una propuesta para pensar cómo el hombre significa en él.

La percepción no copia, sino que construye el texto del mundo. Es una manera de creer en el mundo, una fe primordial del texto originario que lleva en sí su sentido. Y la danza es un acto de búsqueda, de sentido íntimo para expresa con el único vehículo que tenemos en el mundo: el cuerpo.

Bibliografía

Boburg, Felipe, *Encarnación y Fenómeno*, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1996.

Merlau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Jem Cabanes, Península, Barcelona, 1997.

Ramírez, Mario Teo, *El quiasmo*, Universidad Michoacana, Michoacán, 1994.

POLÍTICAS SIMBÓLICAS Y RECUPERACIÓN PATRIMONIAL. LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD
DE PUEBLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

*Mathieu Branger*¹

*Jesús Márquez Carrillo*²

En México, al movimiento armado de 1910-1920, le sucedió el proceso de su institucionalización, según las condiciones históricas y sociales en boga, lo cual trajo como consecuencia la invención y el fortalecimiento de ciertas identidades regionales. En el caso de Puebla, este periodo coincide con una fase de expansión urbana, en la que la ciudad conquista nuevos territorios fuera de la traza histórica, mientras se va configurado un conjunto patrimonial, identificado con el asentamiento colonial. Expansión urbana y política de preservación del patrimonio son los dos elementos centrales que dan al regionalismo poblano parte de su singularidad, y participan del proceso de construcción de un territorio, en la cohabitación de varios estilos y expresiones estéticas.

La ciudad como territorio se distingue por "el tamaño y la densidad, el aspecto del núcleo, la actividad no agrícola y el modo de vida, así como ciertas características sociales, tales como la heterogeneidad, la 'cultura urbana' y el grado de interacción social"³. Este conjunto de elementos se articula de manera diferente a lo largo de las épocas: Puebla en el siglo XX se concibe de manera radicalmente distinta a la ciudad colonial. En la línea de la historia urbana de Puebla, trabajada por Carlos Montejo Pantoja, esta investigación se propone estudiar las transformaciones de la ciudad, articulando esa reflexión con el concepto general de políticas simbólicas: "los dispositivos sensibles forjados de manera consciente y organizados por los tres actores de la sociedad pública (dirigentes, pretendientes, opinantes)"⁴.

Se trata, por un lado, de analizar las decisiones oficiales para la urbanización y la renovación de la ciudad, considerando los ordenamientos legales en torno al patrimonio, y también de analizar casos concretos (obras arquitectónicas y desarrollos urbanísticos) que

¹ Maestría en Estética y Arte BUAP.

² Maestría en Estética y Arte, Facultad de Filosofía y Letras. BUAP. Correo: jesusm146@hotmail.com

³ Capel Horacio, "la definición de lo urbano", p. 265.

⁴ Ory Pascal, *La culture comme aventure*, p. 71.

nos revelen ciertas o determinadas concepciones subyacentes del patrimonio edificado –sea través de la recuperación de las vanguardias y del funcionalismo, o a través de la edificación de su memoria–, en relación con la construcción del regionalismo poblano posrevolucionario, de la identidad poblana entre 1920 y 1960.

I. Proceso de urbanización, crecimiento y expansión de la ciudad.

Hasta 1880, no se puede hablar ni de un desarrollo organizado ni de una proyección de la ciudad de Puebla a largo plazo considerando, con Carlos Pantoja, que “el proceso de urbanización de los asentamientos no resulta en realidad de un proceso de planeación”⁵. En este periodo los cambios se dan todavía en el marco de la traza histórica de la ciudad a tal punto que se pudo hablar paradójicamente de la “consolidación de la ciudad tradicional”.⁶ Sin embargo a partir de 1890, varios grandes proyectos ayudan a entender cómo se va transformando la idea de la ciudad, en la que el urbanismo heredado de la América colonial da paso a una planeación guiada por dos preocupaciones indisociables: el ornato, y la salubridad. La acción pública participa de manera general de la recuperación de la ciudad dentro de la traza histórica y de su expansión limitada, lo que se traduce por “un verdadero afán por construir”⁷ característico de los años 1890. Por etapas se llevan a cabo la construcción o la reconstrucción de los edificios destinados a las administraciones públicas y servicios sociales empezando a partir de los años 1880, por las obras de la penitenciaría, concluida en 1891, de la escuela de medicina y de la Beneficencia del Estado, de la casa de la maternidad construida entre 1879 y 1885 sobre la plaza San Agustín. En las ruinas de convento de la Merced se edifica entre 1893 y 1901 la Escuela Normal de profesores, mientras en 1894 se reconstruye parte del Colegio de San Ildefonso para alojar la Escuela de Artes y Oficios y un auspicio para pobres. Otra obra representativa del movimiento general de construcción es el Palacio municipal, realizado después de la demolición del Palacio de los Alcaldes entre 1897 y 1911.

La acción específica de varios administradores en los últimos años del siglo XIX y en la primera década del siglo XX, marca la voluntad de planificar y controlar las transformaciones urbanas. Los gobernadores Rosendo Márquez (1885-1892) y Mucio P.

⁵ Pantoja Carlos, *Las colonias de Puebla*, p. 32.

⁶ Pantoja Carlos, *La renovación urbana*, p. 65.

⁷ Contreras Cruz Carlos, *Puebla y su transformación*, p. XVI.

Martínez (1893-1911) y Francisco Velasco, alcalde entre 1907 y 1910, ponen en marcha varias medidas, que en conjunto, hacen efectiva la modernización porfirista de la ciudad, hasta tal punto que siguiendo al historiador Carlos Contreras Cruz, se considera que "son esas obras que le dieron a Puebla un perfil urbano que se prolonga después del triunfo armado de la Revolución".⁸ Francisco Velasco es el claro ejemplo de la integración de concepciones urbanísticas europeas en la gestión municipal poblana. Después de estudiar en la Escuela des Ponts et Chaussée de Louvain, entra en 1889 como regidor del ayuntamiento, empieza una larga carrera administrativa. Con su elección como alcalde, en 1907, puede finalizar los planes anteriores en particular en lo que concierne la higiene pública pero también impulsar lo que la historiografía reconoce como el proyecto Velasco, con importantes obras de pavimentación y electrificación pública.⁹

Posteriormente, en la primera mitad del siglo XX, la ciudad crece y cambia de manera radical, y se puede considerar que esos fenómenos discontinuos reflejan, al nivel del estado cambios sociales, económicos y estructurales, que los actores políticos toman, poco a poco, en cuenta. Entre 1919 y 1965, según el historiador Carlos Montejo Pantoja, Puebla conoce su fase más importante de crecimiento y expansión, lo que se traduce por una densificación de la ciudad histórica, dentro de la traza colonial, y por la creación de numerosas colonias en la periferia: " [...] la riqueza patrimonial de Puebla producida en el siglo XX es cuantitativamente mayor que la llamada histórica, ubicada en la zona monumental, cuando menos, quíntupla a la producida durante los cuatros siglos precedentes [...] ".¹⁰ Se impone la idea de una gestión de la ciudad, a través de leyes y decretos con el objetivo de controlar y planear el desarrollo urbano.

Entre 1929 y 1945 con los gobernadores José Mijares Palancia (1933-1937) y Maximino Ávila Camacho (1937-1941) se inician a la vez un impulso real hacia la planificación urbana de los años cuarenta y un esfuerzo para urbanizar nuevos espacios. El Estado, a través de varios planes directores organiza la repartición de terrenos periféricos y varias medidas incitativas (exención de impuestos, etc.) favorecen la creación de fraccionamientos y nuevas colonias. Es el ejemplo de la colonia *Amor*, de la colonia *Ingeniero*, del Fraccionamiento *San Francisco*. Un eje importante de expansión es la

⁸ Contreras Cruz Carlos, *Puebla y su transformación* p. XVIII.

⁹ Contreras Cruz Carlos, *Puebla y su transformación*.

¹⁰ Pantoja Carlos, *Arquitectos e ingenieros Poblanos del siglo XX*, p. 13.

prolongación de la avenida Juárez y la creación, ya planificada, de la colonia *La Paz*. Además, la ciudad beneficia de la edificación de equipamientos de importancia, en la periferia inmediata de la zona histórica, los centros escolares *Motolinia* y *Hermanos Serdán*, varios mercados, el aeropuerto *Pablo Sidar*.

La ley de planificación y de zonificación de mayo 1945, complementada en 1956, marca en este contexto para la ciudad posibilidades de crecimiento y, dentro del centro histórico, los ejes de transformación.¹¹ Es la configuración de una tercera etapa de desarrollo urbano ante la creación de lo que se conoce como *la ciudad moderna*. Patricia Moza Rojas subraya que es con la administración de Carlos I. Betancourt (1945-1951) que se incrementa con mayor fuerza la planificación urbana: “una de las características de ese periodo fueron las acciones en materia urbanística y de obra pública”.¹² Hay, políticamente, un doble objetivo, ordenar el crecimiento y garantizar el desarrollo económico. Se cree un organismo regulador, quien pone en marcha el establecimiento de varios planes “para asegurar el desarrollo actual y futuro de los diferentes centros de población”¹³. El Estado propone además: “I, la apertura de vías públicas, II, la rectificación, prolongación, ampliación y mejoramiento de las Vías existentes, III, la construcción de plazas, parques campos deportivos y estadios, IV, La creación de zonas industriales, V, la localización, construcción, acondicionamiento de Edificios Públicos tales como escuelas, mercados, rastros, cementerios, estaciones y terminales de las vías de comunicación, VI, el estudio y coordinación de la red de vías públicas en el Estado, VII, el estudio y ejecución de obras relativas a servicios intermunicipales dey al mejoramiento de los existentes, con el fin de lograr la eficaz coordinación de los proyectos de obras públicas en el Estado”.¹⁴

La primera mitad del siglo XX marca entonces un momento de crecimiento fuerte que proyecta la ciudad más allá de sus límites históricas, con la voluntad política de ordenar y dirigir la expansión urbana.

¹¹ Congreso del Estado de Puebla, “*Ley de planificación y zonificación en el Estado*”, en Periódico Oficial del Estado, sección de Leyes, Puebla, Tomo CLIV, n°38, 11 de Mayo de 1945.

¹² Moza Rojas, Patricia, *Antecedentes de la planeación en Puebla 1917-1992*, p. 37.

¹³ Congreso del Estado de Puebla, “*Ley de planificación y zonificación en el Estado*”, en Periódico Oficial del Estado, sección de Leyes, Puebla, Tomo CLIV, n°38, 11 de Mayo de 1945, capítulo III.

¹⁴ Congreso del Estado de Puebla, “*Ley de planificación y zonificación en el Estado*”, en Periódico Oficial del Estado, sección de Leyes, Puebla, Tomo CLIV, n°38, 11 de Mayo de 1945, capítulo I.

II. Ordenamientos legales en torno al patrimonio

Por otra parte la política cultural desarrollada desde los años veinte hasta los años sesenta en Puebla, por parte de la institución es lo que se puede llamar, siguiendo a Alfonso Álvarez Mora, el inicio del proceso de recreación del centro histórico.¹⁵ El autor identifica el periodo entre 1920 y 1960 como el de la definición de los conjuntos monumentales, en los cuales se trata más bien de reafirmar un marco territorial en relación con la identidad regional. Se puede también considerar que este proceso de recreación del patrimonio edificado en el centro histórico es la concreción de los tres momentos de regulación del patrimonio, y articula en un solo concepto los resultados de los ordenamientos legales en torno al patrimonio, después de la ley de monumentos de 1932¹⁶, de la política de fomento al turismo y de la institucionalización de la memoria.

El primer paso en este largo proceso es entonces la delimitación de un espacio en el que actúan los ordenamientos patrimoniales. En 1938, el Estado decide de la creación, en acuerdo con el artículo 26, capítulo cuarto, de la ley de monumentos y bellezas naturales, de la zona típica pintoresca¹⁷. Se trata la zona delimitada por el perímetro siguiente: 11 poniente-13 sur, 11 poniente 11 sur, 11 norte, 22 poniente, 5 de Mayo, 24 oriente hasta encontrar el río San Francisco, 2 oriente, 16 norte 16 sur, 9 oriente, 4 sur 17 oriente, 11 sur, 21 poniente, 15 sur, 17 poniente, 13 sur, 11 poniente¹⁸, espacio consagrado, hasta el decreto federal de 1975. El artículo 27 de la ley de monumentos y bellezas naturales, precisa además las restricciones que se aplican a las zonas típicas, en cuanto al paisaje urbano: “no se podrá hacer construcción alguna nueva en una zona declarada típica pintoresca que no se encuentre de acuerdo con el carácter y estilo arquitectónico de ella y sin obtener previamente la autorización del ejecutivo del Estado [...] no se podrá fijar anuncios, avisos, carteles, fuera de los lugares que al efecto se señalen de una manera especial [...] en

¹⁵ Álvarez Mora Alfonso, *El mito del centro histórico*, p. 149.

¹⁶ Congreso del Estado de Puebla, “Ley sobre protección y conservación de Monumentos y Bellezas Naturales del Estado de Puebla”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, 14 de octubre de 1932.

¹⁷ Congreso del Estado de Puebla, “Decreto expedido por el C Gobernador constitucional del Estado, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 26 de la ley de monumentos y bellezas naturales del Estado, y por el que se declara la Zona Típica de la Ciudad de Puebla”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, 21 de octubre 1938.

¹⁸ *Ibíd.*

general las instalaciones eléctricas deben de ser ocultas”.¹⁹ Se trata entonces de fijar en la ciudad los elementos más representativos de un pasado idealizado, mientras el uso mismo de esos edificios está cambiando. Los artículos del capítulo cuarto precisan la definición del aspecto típico y pintoresco de las poblaciones y lugares del Estado, y establecen las medidas de conservación de dichas poblaciones típicas: “no se podrá hacer construcción alguna nueva en una zona declarada típica pintoresca que no se encuentre de acuerdo con el carácter y estilo arquitectónico general de ella y sin obtener previamente la autorización del Ejecutivo del Estado por conducto de la Dirección de Museos”.²⁰ Además, en esas zonas pintorescas-típicas, se prohíben toda clase de elementos representativos de las técnicas más actuales, “los hilos telegráficos telefónicos y conductores de energía eléctrica [...] garajes, sitios de automóviles y expendios de gasolina [...] cuando por ello se desmerite la apariencia típica o tradicional de la población”.²¹

El municipio de Puebla a través del reglamento de publicidad, en 1967, propone también herramientas para la conservación del paisaje urbano histórico. Este reglamento tiene como motivo la preservación de la salubridad, del orden publico pero sobre todo del ornado, dado que “la profusión exagerada de los medios de publicidad está causando perjuicios graves a la tradición arquitectónica, belleza y modalidades de la vía pública del municipio de Puebla; perjudicando adames los interés particulares”.²² La administración municipal interviene sobre dos aspectos principales, la conservación del paisaje entendido como las vistas de las que se puede disfrutar, y la preservación de la armonía de conjuntos urbanos, edificios, monumentos, plazas: “Sus dimensiones, [de los anuncios], dibujos y colocación, debería guardar equilibrio y armonía con los elementos arquitectónicos de las fachadas o edificios en que estén ubicados : los anuncios colocados en edificios que forman parte del conjunto de una plaza, monumento, parque y en general de un conjunto que constituya unidad, deberán proyectarse de manera que no alteren la perspectiva del lugar o del conjunto arquitectónico”.²³ El reglamento de publicidad tiene además una intención

¹⁹ Congreso del Estado de Puebla, “Ley sobre protección y conservación de Monumentos y Bellezas Naturales del Estado de Puebla”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, 14 de octubre de 1932, cap. IV.

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*

²² Disposiciones municipales T74 *Reglamento para la formación de colonias urbanas y nuevos centros de población* 18 de marzo 1931, Archivo Municipal de Puebla

²³ *Ibíd.*

moralizadora: “se reglamenta el contenido, que debe de venir en español sin palabra extranjera, respetando las reglas de la gramática, sin ofender a la moral y las buenas costumbres, en particular las cantinas, las pulquerías, los billares, hoteles fondas o similares no usaran en sus medios de publicidad los nombres de las personas o fecha consignadas en los anales de nuestra historia”²⁴. De nuevo el espacio considerado es el centro histórico identificado aquí con el primer cuadro de la ciudad: “no se autorizara el establecimiento de anuncios en las azoteas de los edificios del primer cuadro de la ciudad de Puebla [...] no se autorizan los anuncios luminoso en el primer cuadro de la ciudad, El ciudadano presidente municipal podrá autorizaros únicamente cuando no alteren el conjunto arquitectónico del lugar [...] primero cuadro la ciudad, las siguientes calles y avenidas, I Calle 10 sur norte, II Avenid 22 oriente poniente III Calle 11 Norte Sur IV avenida 25 poniente oriente”.²⁵

El paisaje es entonces la primera preocupación de las autoridades, la voluntad de preservación del patrimonio más allá de los ordenamientos legales corresponde a la voluntad de conservar un entorno del que se disfruta.

El Estado de Puebla, junto con las instituciones federales, va también identificar en la ciudad los espacios y edificios con valor monumental. Dentro del conjunto urbano, sobre salen edificios y espacios con mayor peso, por su valor artístico histórico, que son desde entonces los protagonistas más importantes del discurso patrimonial. En primer lugar, se establece un listado de construcciones coloniales²⁶, dentro de la cual, principalmente, se reconoce el valor de la arquitectura religiosa, y de muchos de los edificios civiles con un carácter artístico destacado, casi todos perteneciendo a la zona centro. Esta lista es un catálogo oficial de los bienes patrimoniales, con una intención doble, valorar los monumentos de la ciudad y crear asociaciones simbólicas entre los espacios urbanos, a través de la denominación de los edificios, histórica y administrativa.

La acción pública delimita y protege un espacio patrimonial, el centro histórico de la ciudad, pero va también, poco a poco ordenar en la ciudad marcadores referentes de la identidad regional. El plan de estudio para guías de turistas ejemplifica cierta línea oficial de interpretación del patrimonio edificado, y de actualización de este patrimonio, con una

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Congreso del Estado de Puebla, “Listado de doscientos cincuenta y siete construcciones coloniales de la capital de la entidad”, en *Periódico Oficial del Estado de Puebla*, n°39, 14 de mayo de 1937.

breve descripción de los principales edificios precisamente localizados. Siguiendo esa visión, el poder o los grupos de influencia buscan también maneras de afirmar su presencia en la ciudad a través de la colocación de monumentos significativos. La junta patronal de museos es parte de un programa de colocación de placas conmemorativas, sin que existiera un verdadero proyecto municipal o estatal. Esas placas se encuentran a partir de los años treinta, en varios edificios privados o públicos del centro de la ciudad, bajo la forma de un cuadro de talavera, en el que el texto conmemorativo está enmarcado por motivos vegetales en blanco y azul. En un primer listado, se pueden identificar más de 10 placas de este tipo, que se refieren a la historia de la ciudad, a través de grandes figuras literarias o científicas, y de la historia de la Iglesia, en un periodo va desde su fundación hacia los años anteriores a la Revolución. Uno de los primeros ejemplos es la placa colocada en el número 908 de la calle 2 sur, en 1935, y en la calle 4 norte sur por ejemplo, se colocó una placa sobre la fachada de la Iglesia de la Compañía, sobre el edificio Carolino, y también sobre la fachada del número 6.

La creación de los museos permite también la recuperación de varios espacios simbólicos, tal que la casa del Alfeñique, los conventos de Santa Rosa o de Santa Mónica, la casa de los hermanos Serdán. El objetivo de la restauración de la casa del Alfeñique, futura sede del museo regional, es “volverla a su estado primitivo, eso es, conservando el ambiente, estilo motivos y ornamentación de la época (siglo XVIII) en que fue construida”.²⁷ Sin embargo, los ingenieros Leopoldo Ortega, Luis Cendejas y Roberto F Anderson intervienen para cambiar los techos, ciertos elementos de las ventanas y de los cierres, con la finalidad de transformar el edificio en museo. Treinta años después, la restructuración del mercado del Parían y su cambio de afectación terminan de crear, en la misma cuadra, un espacio dedicado al turismo, pero con referencia constante al siglo XVIII. Otro ejemplo es el convento de santa Rosa que es antes de su restauración un auspicio que amenaza ruina, el programa de preservación del edificio se establece con el propósito de recuperar la arquitectura y al mismo tiempo de transformarlo en museo. La preservación del paisaje en sus aspectos artísticos o históricos, integración de una señalética con la intención

²⁷Congreso del Estado de Puebla, “Informe del C. Gobernador del Estado ”, en *Periódico Oficial del Estado de Puebla*, Tomo CXVII, n°11, 6 de agosto de 1926.

de crear un espacio para la comunidad son dos de los principales aspectos de una política del patrimonio que lo actualiza y le da su valor de rememoración.

El museo regional de Puebla inaugurado en 1926 se origina en un proyecto estatal, publicado en 1924 en el que se pretende establecer “un museo que permita descubrir de manera objetiva la calidad de las civilizaciones primitivas, la importancia de los esfuerzos realizados por aquellos españoles de los primeros siglos de la conquista y Gobierno virreinal”.²⁸ Es pues un museo histórico, museo de la memoria colectiva de la ciudad, que corresponde entonces a tipo destacado por Luis Gerardo Moreno Morales al nivel nacional, en les estructuración del discurso museográfico del Museo Nacional.²⁹ Se trata también de la creación de un órgano ejecutivo, la dirección de museos, dado que se piensa el museo en conjunto con la restauración del edificio que lo alberga y sobre todo con el museo-exposición de cerámica, en el antiguo convento de Santa Rosa, otro espacio simbólico en el que se instrumentaliza el pasado colonial: “el museo de cerámica que orgullosamente llamamos poblana, [...] todo está reunido en el alma viviente del mestizo que con mano todavía torpe, pero plena de emoción, trazo esa maravilla y ese milagro de arte poblano para el cual debemos tener devoción y llevarlo cerca de nuestro corazón como una cosa perfectamente nuestra”.³⁰

Esta visión lírica e idealizada de la ciudad, primera contradicción con la pretensión de objetividad, está ya presente al inicio del proyecto, en el que se publica esa descripción de la ciudad: “fundó el celo español además la magnífica Ciudad de Puebla única en la América Continental por la armonía incomparable del estilo propio de sus construcciones religiosas y civiles, el trazado de sus calles, y la combinación de los colores brillantes de los azulejos con las piedras de construcción que produce el mismo suelo poblano”.³¹

Ante todo, el Museo Regional el Estado es una institución educativa, dirigida por la junta patronal de museos, que se encarga de la administración de dos espacio, el ex-convento de Santa Rosa y la recién restaurada casa del Alfeñique, de los objetos

²⁸ *Establecimiento del Museo de Historia, Arqueológica y etnografía de Puebla*, en Boletín del Estado Libre y Soberano de Puebla, Puebla, tomo I número 8, 9 de febrero de 1924.

²⁹ Moreno Morales, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana, fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional*.

³⁰ *Establecimiento del Museo de Historia, Arqueológica y etnografía de Puebla*, en Boletín del Estado Libre y Soberano de Puebla, Puebla, tomo I número 8, 9 de febrero de 1924.

³¹ *Ibíd.*

custodiados por los dos espacios, de la biblioteca y de todo tipo de trabajo administrativo, de manera autónoma.³²

Por otra parte, el museo se concibió desde el inicio como un proyecto innovador. Las autoridades apuntan en varias ocasiones que el museo es el segundo de su tipo al nivel de la República y que el proyecto se generó en un constante diálogo con los profesionistas del Museo Nacional. Además, el museo exposición de cerámica rompe de manera inédita con la visión del museo como espacio muerto dado que se prevé instalar en este recinto un laboratorio experimental de cerámica, para que se hagan “toda clase de ensayos y se impartirá educación espacial del ramo a todos aquellos que los solicitan”.³³

En la primera mitad del siglo XX, el museo pasa de ser de manera directa una institución educativa o orientada hacia el control social para abrirse a un discurso sobre la comunidad, en el que la historia colonial es uno de los fundamentos de la historia de la ciudad, plenamente integrada a la reconfiguración de la memoria colectiva, por decisión institucional.

III. Tradición y modernidad desde la producción arquitectónica.

Espacio en transformación y espacio "recuperado" la ciudad es al mismo tiempo el lugar de confortación de varias tendencias ideológicas que participan de la conformación del autoritarismo. En los años posteriores a la Revolución en Puebla, ninguna fuerza política está en capacidad de asegurar la estabilidad y la gobernabilidad de la entidad. En este contexto de fragilidad del poder y de violencia crónica, se va formando el grupo avilacamachista que a partir de 1937, controla las instituciones en el Estado, en relación estrecha con la configuración de la vida política al nivel nacional después del asesinato de Álvaro Obregón, en julio 1928, y de la reconfiguración de las alianzas por Calles en 1929, dentro del nuevo Partido Nacional Revolucionario. En Puebla, entre 1929 y 1937, dos facciones de este mismo partido se oponen para controlar el puesto de gobernador. A favor de un juego interno al PNR tal que lo decidió Calles, Leónides Andrew Almazán es elegido gobernador en 1929, y inicia un importante programa de repartición de tierras agrícolas como respuestas al contexto general de crisis y de desempleo. Frente a la oposición de los

³² *Ibíd.*

³³ *Ibíd.*

diputados poblanos, pero también de varios decidores nacionales, Almazán renuncia al poder en 1933. Su sucesor, Mijares Palencia es un hombre político más cercano a Calles, lo que permite mayor protagonismo al PNR en el Estado. Sin embargo a partir de 1934, Calles pierde su hegemonía en el PNR, y Lázaro Cárdenas, apoyándose en el mundo obrero y el campesinado se impone como único leader político. Este cambio tiene como consecuencia la renovación progresiva del aparato político del PRN en las entidades federales, y es así que Maximino Ávila Camacho se ve nominado jefe militar para Puebla, en 1935 puesto que le permite iniciar el proceso de conquista del poder al nivel regional.

En 1936, en la preparación de las elecciones para el puesto de gobernador, Maximino Ávila Camacho tiene que afrontar Gilberto Bosques quien recibe el apoyo decisivo de Leónides Andrew Almazán. Si Bosques encuentra en las alianzas políticas regionales las bases necesarias a una posible victoria, el grupo avilacamachista en la violencia logra manipular la elección para asegurar éxito del candidato y prevenir toda oposición.³⁴

Desde el puesto de gobernador, Maximino Ávila Camacho va a tejer una red de poder y organizar los grandes rasgos del autoritarismo poblano, hasta los años 60. Todos los puestos claves de la institución están en los manos de familiares y hombres de confianza mientras después de 1939, la oposición de Almazán, volviéndose un movimiento con base popular pierde sus principales apoyos, en particular dentro de los industriales, y la oposición católica, a raíz de un acuerdo entre el cardenismo y la Unión Nacional Sinarquista se ve imposibilitada.³⁵ En este contexto, durante más de veinte años, el avilacamachismo podrá ejercer su hegemonía en el Estado de Puebla.

En el poder, y como movimiento político, el avilacamachismo no desarrolla un programa ideológico pero, en acuerdo con la definición de autoritarismo de Juan José Linz³⁶, fundamenta una mentalidad caracterizada por el respecto de la autoridad y la reconciliación en el contexto nacional de modernización. .Se establece un discurso de la ley

³⁴ Pansters Wil G, *Política y poder en Puebla, formación y ocaso del cacicazgo avilacamachista 1937-1987*, p. 113.

³⁵ Márquez Carrillo Jesús, *El tiempo y su sombra*.

³⁶ Juan-José Linz: "sistemas políticos con pluralismo político limitado, no responsable, carentes de una ideología elaborada y directora, pero con mentalidades características, carentes de movilización política extensa e intensa, excepto en algunos momentos de su desarrollo, y en los que un líder o a veces un pequeño grupo ejerce el poder dentro de límites formalmente mal definidos pero en realidad predecibles Linz Juan-José "Una interpretación de los regímenes autoritarios" p. 12.

y el orden³⁷, en el que la figura del jefe ocupa un lugar central: "Maximino Ávila Camacho, quien sería el 'hombre excepcional', cumplía con los requerimientos: el torero, el macho despiadado, el decidido general que sobrevivió a la Revolución".³⁸ Además, se implementa una política de reconciliación y de unidad frente al enemigo por excelencia, el comunismo, identificado tanto con Almazán y el movimiento agrarista como con una amenaza externa y difusa. La oposición conservadora halla un punto de conciliación mientras el poder afirma su religiosidad y su cercanía con la elite católica. Un ejemplo de esta política es la oficialización del culto a la bandera en 1938, culto iniciado desde 1932, por un comité católico anticomunista dirigido por J Trinidad Mata.³⁹

En este contexto, el avilacamachismo se encuentra también en la articulación de una transformación de la ciudad hacia la plena integración del proceso de modernización. El Estado controla a partir de los años 40 y gracias a una serie de leyes de construcción y planeación, el proceso de urbanización, regulando las zonas de nueva expansión de la mancha urbana. A partir de la implementación real de un plan regulador se realiza "la integración del paradigma moderno a la ciudad".⁴⁰ Así en este periodo, se concretiza el proyecto de entubamiento del río San Francisco, o se realiza en 1962 el centro cívico 5 de Mayo para conmemorar el primer centenario de la batalla de Puebla, en un mismo impulso hacia la modernidad y la patria.

Además, como lo subraya Fernando Rafael Minaya Hernández para la Ciudad de México, es a través de la arquitectura institucional que el Estado promueve su visión de un desarrollo estabilizador y en consecuencia, de una modernidad conservadora⁴¹. En Puebla, las escuelas y los hospitales, edificios más representativos del ideal de progreso plasmado por la institución, reflejan tal visión. La escuela se vuelve en el discurso oficial un foco particular de difusión de la modernidad: "nuevos y modernos edificios escolares, amplios higiénicos, alegres confortables y equipados convenientemente, para inculcar en el espíritu de los niños y en la conciencia del pueblo el poder de la voluntad y de la cooperación en el

³⁷ Pansters Wil G, *Política y poder en Puebla, formación y ocaso del cacicazgo avilacamachista 1937-1987*, p. 142.

³⁸ Pansters Wil G, *Política y poder en Puebla, formación y ocaso del cacicazgo avilacamachista 1937-1987*, p. 143.

³⁹ Márquez Carrillo Jesús, *El tiempo y su sombra*, p. 92.

⁴⁰ Pantoja Carlos, *Las colonias de Puebla*, p. 177.

⁴¹ Minaya Hernández Fernando Rafael, "hacia una valoración de la arquitectura institucional en la ciudad de México: nacionalismo y modernidad, 1920-1982".

esfuerzo, al mismo tiempo que hacer más eficaz y efectiva la enseñanza"⁴². Muchos son los ejemplos de construcciones escolares que rompen con el repertorio arquitectónico del periodo anterior para presentar volúmenes cuadrados, composiciones lineales, recurriendo al vocabulario del formalismo y usando materiales nuevos, elementos prefabricados. Se puede citar la escuela Pacheco y Hennings, en la colonia Santa María, proyectada a partir de 1932, el centro escolar Miguel Alemán en Cholula o el Colegio Benavente, posteriores a 1950.

Sin embargo, esa arquitectura moderna racionalista es una parte solamente del repertorio desplegado por los arquitectos en Puebla, entre 1920 y 1960. En el contexto general de reconfiguración de la idea de nación y de búsqueda identitaria, propio al periodo posrevolucionario, se desarrolla una arquitectura historicista de estilo neocolonial.

Se puede considerar que el estilo neocolonial inventado alrededor de 1915 y impulsado por José Vasconcelos en el periodo 1920-1924, es una de las expresiones de la reivindicación de lo propio en México, con grados que van desde un historicismo ecléctico aun decimonónico, pero aplicado a un edificio moderno, hasta la actualización de formas históricas con el afán de crear una arquitectura en acuerdo con los rasgos distintivos de una presupuesta mexicanidad.

Las obras realizadas por el ingeniero Francisco Pacheco en la colonia Santa María (1929) o en el fraccionamiento San Francisco (1938) y los edificios construidos por Abel Aguirre Beltrán muestran como la reflexión sobre lo propio está integrada a la mentalidad regional. Así, si la historiografía hace del arte del siglo XVII, y de la arquitectura colonial en particular, en los escritos de Manuel Revilla o de Manuel Toussaint, el elemento central de la cultura mexicana, los constructores de los años treinta y cuarenta tienen la libertad de usar formas inspiradas en los modelos históricos tanto como el vasto repertorio moderno, sea del Art Deco o del funcionalismo, para las viviendas de la clase media en un contexto general conservador.

Existe por otra parte una visión específica de lo neocolonial en Puebla, expresada por los grupos conservadores en la que se trata de defender a través de la invención de un estilo histórico puntos claves para la configuración de una mentalidad. Se construye la

⁴² Pantoja Carlos, *Las colonias de Puebla*, p. 193.

imagen de una comunidad ideal en torno a dos elementos centrales, la religión católica como factor de unidad de la nación y el pasado colonial como expresión de lo propio.

En este sentido, el grupo literario Bohemia Poblana, como lo señala José Pablo Acuahuitl Asomoza, a partir de los años cuarenta, ocupa un lugar: “[f]ueron precisamente los Bohemios quienes más destacaron en la arena cultural debido a las múltiples relaciones logradas entre los años cuarenta y cincuenta y no solamente por su interés en la cultura”.⁴³ El grupo se compone de intelectuales e eruditos locales, representantes de la burguesía, destaca en particular la participación de la elite católica, a través de la personalidad del sacerdote Federico Escobedo Tinoco bajo el seudónimo de Tamiro Miceneo. La literatura, desde las publicaciones del grupo, se vuelve la primera instancia, dentro del movimiento de regeneración de lo nacional, de reforzamiento de la tradición, enraizando sus ideales en la reproducción de los modelos románticos. Los artículos “Puebla hace cien años”, publicados de manera irregular a partir de 1943, son evocaciones de la ciudad de Puebla, a través de las caminatas de un narrador que va redescubriendo los pasajes, los paseos, se acuerda de las sensaciones, y que de un modo impresionista dibuja un paisaje, contrapuesto la experiencia contemporánea. Uno de los arquitectos contemporáneos que más participa de este movimiento de rememoración es Felipe Spota Marchesa (1882-1962) quien publica sobre todo evocaciones nostálgicas, ensoñaciones que toman como escenario la ciudad en su pasado. Se trata, en *Bohemia Poblana* de “Pórticos”, “En la huerta de Xonaca” “Ofrenda lírica”⁴⁴ etc. Además, a través de tres folletos, desarrolla la idea de la ciudad de la época colonial como ciudad ideal, por su belleza tanto como por el tipo de vivencia propiciado: “Puebla es la única provincia evocadora de las sutiles espirituales del siglo XVII, que aún guarda inalterable un sabor netamente colonial, fácilmente percibido en el estrepito de la vida moderna”.⁴⁵

Desde y gracias al grupo Bohemia Poblana, se desarrolla también una reflexión en torno a la arquitectura neocolonial como oposición a los movimientos artísticos contemporáneos y posible modelo para la arquitectura de la nación mexicana renovada. En este caso el arquitecto Rafael Ibáñez Guadalajara es el representante de esa visión

⁴³ Acuahuitl Asomoza, José Pablo, “la formación de los grupos culturales en México: la Bohemia Poblana 1942-1962” p. 24.

⁴⁴ *Bohemia Poblana*, respectivamente “Pórticos” n°50 enero 1947, p1, “en la huerta de Xonaca” n°72 enero 1949, p. 13, “ofrenda lírica” n°81 enero 1950, pp. 21-22.

⁴⁵ Spota Felipe, *Puebla Ciudad Tranquila y Confiable*.

específica: “El ingeniero y arquitecto don Rafael Ibañez [...] fue sabio y bueno, ha sabido en los tiempos actuales ser el continuador de aquellos artificios, ignorados en su mayoría, que nos llegaron la casa del Alfeñique, la fuente de San Miguel, la fachada de San Cristóbal, iniciando el primero una reacción favorable al Barroco y al Churriguera, hasta hace no muchos años olvidados, despreciados, y nunca imitado”.⁴⁶ Desde 1926, en su libro *la Arquitectura Colonial en Puebla*, establece una definición de las formas arquitectónicas identificadas como representativas de lo colonial, al mismo tiempo que un guía de composición. Lo colonial se define pues como un estilo independiente, autónomo, pero también heredado directamente de los Conquistadores españoles y, en fin como un estilo peculiarmente mexicano. Es, a partir de la distinción ya señalada de Roberto Blancarte⁴⁷, un elemento esencial de la definición de la Nación Mexicana, al confluente de tres influencias. Ibañez motiva su investigación por la voluntad de escribir un “guía de entendimiento cause de imaginación y crisol de sentimientos de amor y respeto a la tierra que lo vio nacer”⁴⁸. Más que reflejo de una ideología de lo mexicano, es un esfuerzo para crear los patrones arquitectónicos de lo poblano, “típica arquitectura que es como un subrayado al nombre de Puebla, Bella Ciudad de Los Ángeles”.⁴⁹ El libro se compone de tres partes. Las dos primeras son dedicadas a un estudio histórico: “I Características Generales de la arquitectura colonial, II Algunos edificios coloniales de Puebla”. La tercera, “Importancia de la restauración, conservación e imitación de los edificios coloniales”, desarrolla los elementos de la, composición, en relación con la armonía cronológica y de color, de carácter, el sello distintivo de un edificio, vinculado con su función, y la gradación de ornato; sin que el autor tuviera la pretensión de establecer reglas fijas.⁵⁰

Conviene insistir en que Ibañez busca también una justificación del uso de las formas coloniales a través no de un estilo moderno sino de la modernización de la vida cotidiana. En referencia a la armonía y a la composición, y evocando los corredores con pilastras el autor escribe: “esas distribuciones con pasillos se adaptan a las formas modernas de planta, puesto que facilitan la comunicación de las distintas dependencias, tal como se hace en las

⁴⁶ *Bohemia Poblana*, n° 25, febrero 1943, p.2.

⁴⁷ Blancarte, Roberto comp., *Cultura e identidad nacional*, p. 14.

⁴⁸ Ibañez Guadalajara, Rafael, *La Arquitectura Colonial en Puebla*, prólogo.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ *Ibid* p. 257.

casas modernas⁵¹”. Esa justificación está ya presente en los escritos de Jesús T. Acevedo por ejemplo, quien, tratando de un “respetable y ejemplar arte de construir”⁵², y presenta el estilo neocolonial como un contra modelo posible frente al movimiento funcionalista.

Esa fuerte teorización encuentra su realización en el centro histórico de la ciudad: Rafael Ibañez realiza varios edificios y casa habitación, y en particular las casas ubicadas en la calle 18 poniente n°718 y en la calle 6 poniente n°705 bis, además, las fuentes de los paseos, la fuente *Motolonia* en el paseo Bravo, y la fuente *Morisca* demuestran la posible institucionalización de lo colonial. Varios arquitectos presentan estilo y formas arquitectónicas similares. Podemos citar de nuevo a Felipe Spota, en los edificios Coatepec, ubicado en la calle 6 norte, n°403 de y de, pero sobre todo por la reconstrucción de la torres de la iglesia San Cristóbal “nueva joya arquitectónica”.⁵³

Conclusión

Desde finales del siglo XIX el ideal de modernización conduce importantes cambios urbanos, y esa lógica vigente en toda la primera mitad del siglo XX motiva la implementación de reglamentos de planificación y planos reguladores para ordenar el crecimiento sin precedente de la ciudad. Por otra parte si la ciudad se transforma e integra el paradigma moderno se busca también crear un espacio simbólico en torno al legado colonial. Los monumentos del pasado adquieren una nueva vigencia dentro de un largo proceso de configuración de la memoria al nivel regional, mientras el desarrollo de la economía del turismo permite una nueva valoración del patrimonio. Sin embargo. Esa construcción del espacio urbano no se realiza sin conflicto. A partir de los años 30, la institucionalización en la violencia del autoritarismo avilacamachista impone una visión única enfocada en la ejecución del proyecto modernizador. Los grupos intelectuales tradicionalistas encuentran una vía posible de oposición en varias publicaciones que alimentan el debate sobre la construcción de la identidad regional. Si el Estado con la realización de escuelas u hospitales, gracias al uso del repertorio funcionalista, plasma su ideal de progreso y desarrollo económico, surge en el paisaje urbano poblano, a modo de reacción, una arquitectura neocolonial singular, tal que la defiende Rafael Ibañez Guadalajara. Así

⁵¹ Ibid

⁵² Ibañez Guadalajara, Rafael, *La Arquitectura Colonial en Puebla*, p. 93

⁵³ En *Bohemia Poblana*, n°133 agosto 1954

tendencias arquitectónicas opuestas permiten subrayar tensiones y conflictos, dentro de un debate más amplio, en el momento mismo de la configuración del Estado mexicano moderno.

Bibliografía

Acuahuitl Asomoza José Pablo, “la formación de los grupos culturales en México: la Bohemia Poblana 1942-1962” pp15-41, en Velázquez Mario ed., *Memorias por venir, ensayos de historia cultural*, Puebla, BUAP, 2012.

Álvarez Mora Alfonso, *El mito del centro histórico*, México, Universidad Iberoamericana, Puebla, BUAP, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.

Blancarte Roberto comp., *Cultura e identidad nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Capel Horacio, "la definición de lo urbano" en *Estudios Geográficos*, n° 138-139 febrero-mayo 1975, pp. 265-301.

Contreras Cruz Carlos ed. Francisco de Velasco, *Puebla y su transformación Mis proyectos y migestión en el ayuntamiento de Puebla 1907-1910*, Puebla BUAP 2003.

Linz Juan-José “Una interpretación de los regímenes autoritarios” en *Papers, revista de sociología*, n°8, 1978, pp. 11-26.

Márquez Carrillo Jesús, *El tiempo y su sombra: política y oposición conservadora en Puebla, 1932-1940: una crónica*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1997.

Ory Pascal, *La culture comme aventure*, Paris, Éditions Complexe, 2008.

Minaya Hernández Fernando Rafael, “hacia una valoración de la arquitectura institucional en la ciudad de México: nacionalismo y modernidad, 1920-1982” en Pantoja Carlos, dir, *estudios de arquitectura y urbanismo del siglo XX*, Puebla, BUAP, 2007.

Morales Moreno Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana, fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional*, México, Universidad Iberoamericana, 1994.

Moza Rojas Patricia, *Antecedentes de la planeación en Puebla 1917-1992*, Puebla, BUAP, 1997.

Pantoja Carlos, *La renovación urbana: Puebla y Guadalajara*, Puebla, BUAP, 2002.

Pantoja Carlos, *Las colonias de Puebla*, Puebla, BUAP/Museo Amparo, 2001.

Pansters Wil G, *Política y poder en Puebla, formación y ocaso del cacicazgo avilacamachista 1937-1987*, México, BUAP-CFE, 1998.

Leyes y textos de referencia

Congreso del Estado de Puebla, “Decreto expedido por el C Gobernador constitucional del Estado, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 26 de la ley de monumentos y bellezas naturales del Estado ,y por el que se declara la Zona Típica de la Ciudad de Puebla”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, 21 de octubre 1938.

Congreso del Estado de Puebla, “Ley de Construcciones” en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, 18 de Junio 1935.

Congreso del Estado de Puebla, “Ley sobre protección y conservación de Monumentos y Bellezas Naturales del Estado de Puebla”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, 14 de octubre de 1932.

Congreso del Estado de Puebla, “Ley de Monumentos”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, n°3, Tomo CLXVIII, Puebla, 8 de enero de 1952.

Congreso del Estado de Puebla, “Ley de Monumentos”, en *Periódico Oficial del Estado*, suplemento 1, Tomo CXCVIII, n°20, Puebla, 10 de marzo de 1967.

Congreso del Estado de Puebla, “Ley de planificación y zonificación en el Estado”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, Tomo CLIV, n°38, 11 de Mayo de 1945.

Congreso del Estado de Puebla, “Ley de planificación integral y mejoramiento urbano del Estado de Puebla”, en *Periódico Oficial del Estado*, suplemento 1, Tomo CLXXVII n°48, Puebla, 14 de diciembre 1956.

Congreso del Estado de Puebla, “Reglamento de Construcciones para el Estado de Puebla” en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, 18 de Junio 1935.

Congreso del Estado de Puebla, “Listado de doscientos cincuenta y siete construcciones coloniales de la capital de la entidad”, en *Periódico Oficial del Estado de Puebla*, n°39, viernes 14 de Mayo 1937.

Revistas y folletos

Bohemia Poblana, Órgano del Grupo literario Bohemia Poblana, Puebla, 1943-1966

Revista Bohemia, Órgano de la Agrupación Cultural "Bohemia Angelopolitana", Puebla, 1947-1954.

Ibáñez Guadalajara Rafael, *La Arquitectura Colonial en Puebla*, segunda edición, Puebla, Talleres de la Revista Mignon, 1949.

Spota Felipe, *Puebla Ciudad Tranquila y Confiable*, Puebla, Bohemia Poblana, 1947

Spota Felipe, *Puebla Joyel de la Arquitectura Colonial*, Puebla, Raymundo Hernández, reed 1946.

ESTÉTICA Y ARTE VS. VIOLENCIA

Maura Reyes Rielo¹

Katerine Regueira Batista

Iraelia Velázquez Hechavarría

La urgencia de descubrir alternativas para que los países logren las transformaciones productivas que favorezcan el avance hacia un desarrollo humano sostenible y razonable, con una vida más digna y feliz, que coadyuve al bienestar, al mejoramiento social y colectivo a partir de la exclusión de la violencia en las relaciones interpersonales, es posible con la ayuda de las instituciones educacionales, ya que tienen el encargo social de dirigir y lograr los resultados esperados en la formación ciudadana con proyecciones incluyentes donde se cultiven las potencialidades de la educación estética y la artística.

Para todos los hombres justos de hoy, se ha convertido en un desvelo apreciar los peligros que la sociedad vive, peligros que amenazan su propia existencia, una prueba de ello son los actuales problemas de violencia que enfrenta la humanidad. En el mundo se generan suficientes recursos para garantizar una vida espiritual y material holgada a los seres humanos, sin embargo, existen cerca de uno de cada ocho habitantes del planeta que padeció hambre crónica entre 2011-2013, es decir, unos 842 millones de personas, se desarrollan crisis ecológicas que dejan huellas indelebles en el orbe, se construyen armas de exterminio masivo capaces de borrar todo vestigio de civilización de la faz de la tierra y se promueven guerras con cualquier pretexto que traen como consecuencia la distribución en proporciones desiguales de las riquezas, así como el sometimiento de algunos países pobres al dominio de poderosas potencias.

Una de las prioridades de la educación para el siglo XXI es el enriquecimiento del mundo espiritual del hombre basado en el proceso de formación de valores, por eso a los profesores les interesan en primer lugar los valores espirituales entendidos como “proyectos de vida ideales que surgen sobre la base de las necesidades y actividades humanas y

¹ Universidad de Ciencias Pedagógicas de Holguín José de la Luz y Caballero. Departamento de Arte. Correo: mrielo@ucp.ho.rimed.cu

contienen anticipaciones acerca de qué es lo que hay que transformar en la realidad y en el propio hombre.”²

Se comprende desde esta posición que la educación debe preparar para la vida en todas sus aristas, facetas y manifestaciones. Esencialmente en las universidades y, en particular, en las Universidades de Ciencias Pedagógicas se debe fomentar en los futuros educadores un alto sentido de la responsabilidad individual y social, para que en el proceso de formación se desarrollen con la calidad requerida los procesos sustantivos, en aras de lograr los mecanismos que estimulen la motivación intrínseca por la labor educativa.

Lo citado exige con urgencia la preparación del profesor y el instructor de arte que trabajan en las universidades, dominio de las potencialidades de la educación estética y la educación artística como vía fundamental para contrarrestar la violencia. Estos docentes son los comprometidos con formar al futuro profesor, con una sensibilidad hacia el arte y el hombre que los distinga del resto de los profesionales, y así ellos poder garantizar que se promueva la paz, la flexibilidad, la autocrítica, la tolerancia, la amistad, el compromiso social y la satisfacción espiritual.

Las universidades, por su propia esencia, y los procesos de formación que en ella se generan promueven la cultura en el más amplio sentido de la palabra, no solo las manifestaciones artísticas, sino toda la cultura atesorada por la institución, incluyendo de un modo principal la cultura de cada una de las carreras. Esto se debe a la existencia de la extensión universitaria, cuyo objetivo es llevar toda esa cultura a través de proyectos y utilizar la promoción como método esencial, para toda la comunidad intra y extra universitaria. Por lo tanto, en una Universidad de Ciencias Pedagógicas resulta indispensable estructurar en su interior los tres procesos sustantivos, cuya integración permite dar respuesta plena a la misión anteriormente planteada: la formación, la investigación y la extensión universitaria.

Las anteriores consideraciones teóricas conducen a intentar definir de un modo nuevo la actividad de extensión en la universidad como elemento esencial en la formación del profesor, esta es entendida como: la interacción dialéctica de la universidad con la sociedad y con su propia comunidad universitaria para crear, retroalimentar y difundir la ciencia que ambas producen, al rescatar, promover y formar los valores culturales y

² Mendoza, Lisett, *La formación de valores: un problema complejo*, p. 8.

humanísticos para comprender y afrontar los problemas del convivir social; a este último se dirige la mayor atención del presente trabajo.

La violencia es uno de los fenómenos sociales que más afecta la convivencia de los seres humanos sin distinción de país, raza, edad, género o clases sociales. Sus manifestaciones han dejado secuelas a lo largo de la historia de la humanidad y sus consecuencias se expresan en una gama de matices que va desde los daños existenciales hasta la muerte. Es por ello que a partir de la década del 50 del siglo XX, organizaciones internacionales como la Organización de Naciones Unidas, la Organización Mundial de la Salud, el Fondo de Naciones Unidas para la Infancia y el Fondo de Naciones Unidas para la Educación y la Cultura, han trabajado de manera sostenida para intentar eliminar la violencia que lacera prácticamente a todos los sectores sociales y países del planeta, no obstante, persisten sus manifestaciones.

Desde una perspectiva general pueden encontrarse en la literatura especializada diversas posiciones teóricas que explican la esencia y las causas de la violencia. Se asume la concepción acerca de la violencia, la cual considera que la misma surge y se manifiesta condicionada por factores económicos; es decir, que no existe como algo inherente a la naturaleza humana, sino que se engendra en el seno de las relaciones sociales, asociada a la posición respecto a los bienes materiales y no solo con un papel reaccionario.

En el informe de América Latina sobre la violencia contra niños, niñas y adolescentes, en el marco del Estudio Mundial de las Naciones Unidas (2006) se establece la necesidad de considerar el entorno en que se manifiesta la violencia, lo que permite distinguir entre otras, la que se produce en el contexto de la institución educacional, cuya denominación consensual es violencia escolar.

Entre las expresiones específicas que adoptan las manifestaciones de violencia en el contexto institucional se pueden citar:

1. Violencia física: Aparece cuando un protagonista del proceso pedagógico ejerce su poder sobre el otro y daña su integridad física mediante el maltrato corporal.
2. Violencia verbal: Se estructura sobre la base del empleo del lenguaje con la intención deliberada de perjudicar o dañar al interlocutor.
3. Violencia psicológica: Conjunto de recursos empleados para manipular, intimidar, disminuir o estigmatizar al otro con la finalidad de llevarlo a una situación de

subordinación o indefensión respecto a las intenciones del que la ejerce y su presencia es significativa en el contexto institucional.

4. Violencia gestual: Se estructura sobre la base del empleo del lenguaje no verbal con la intención deliberada de perjudicar o dañar al interlocutor e incluye el empleo del silencio con fines lesivos.

5. Violencia simbólica: Consiste en el conjunto de contenidos de la educación que se inculcan al sujeto con el deliberado propósito de inducirle la aceptación del orden imperante por medios institucionalizados. Muy relacionada con esta manifestación Pérez, G. (1995) refiere la violencia estructural, como inherente a las estructuras sociales, sinónima de la injusticia social que se expresa en oportunidades de vida diferentes.

6. Violencia sexual: Es la estructuración de comportamientos dirigidos a imponer la aceptación de las intenciones en la esfera sexual, por diversos medios y métodos que resultan lesivos para el otro.

7. Violencia ambiental: Se expresa en las relaciones que se establecen entre el sujeto y el entorno, y se caracteriza porque en las mismas uno o ambos resultan dañados e incluye el maltrato a la propiedad social, destrucción de la biótica y demás agresiones al entorno físico.

A partir del análisis anterior, puede aseverarse que la violencia afecta profundamente el ambiente institucional, restringe el rendimiento de los estudiantes y de los docentes, menoscaba las relaciones interpersonales, influye en el abandono y la expulsión institucional, así como en la calidad de los procesos sustantivos que se desarrollan. Lo mencionado interesa desde la perspectiva pedagógica, no solo por la denuncia que aportan las implicaciones negativas, sino también, porque constituyen un llamado a empeñar esfuerzos en la búsqueda de soluciones pertinentes a tan apremiante obstáculo; mas la complejidad del asunto y su indiscutible conexión con las particularidades de la sociedad en la que se expresa, impone limitaciones al diseño pedagógico de propuestas dirigidas a su atenuación.

Frente a la violencia se aboga cada vez más a favor de la no violencia, entendida en su sentido positivo como la opción metodológica en la resolución de conflictos que permite la paz, comprendida como un proceso de resolución no violenta de las contradicciones. La no violencia como estilo de vida, busca la armonía de la persona sobre la base de los

valores de cooperación, respeto a la diferencia, igualdad, justicia, ecología y otros, lo que presupone la renuncia al empleo de la violencia como vía de solución de los conflictos y la búsqueda de una inserción sostenible en el sistema de las relaciones sociales.

Se considera que la prevención de la violencia debe ser ponderada desde una visión más integral y abarcadora, que reconozca no solamente un papel remedial, compensatorio e incluso anticipatorio. La posición que se defiende implica asumir la prevención no en el sentido tradicional, que le supone el papel de asegurador de la inducción de las transformaciones que hacen posible la inserción de las personas a la sociedad de forma armónica. A tal efecto, la prevención debe potenciarse una convivencia tranquila, lo que implica satisfacer los estados subjetivos, es decir, de los sentimientos; así como, el grado de satisfacción espiritual, el amor, la ternura en el sujeto, así como la necesidad del mismo de recibir gratificación y placer en lo que hace y vive.

De lo anterior, se infiere que la Pedagogía en general y la Pedagogía artística en particular tienen ante sí ineludibles retos en relación con la preparación del profesor para la prevención de la violencia. Por lo que se necesita diseñar acciones encaminadas a pertrechar al personal docente de las herramientas necesarias para efectuar la labor profesional con la integralidad y las esperanzas de éxito que la sociedad requiere. Desde esta connotación, se justifica la importancia de la educación artística, la que facilita al individuo hacer proyectos de vida para el logro de su satisfacción espiritual. Por otra parte, se contribuye, además, a la expresión oral y escrita y a la comunicación adecuada a través de los lenguajes artísticos que admiten la utilización de dos códigos para la comunicación: la palabra y los símbolos.

En correspondencia con lo expresado anteriormente, la educación artística propone aceptar las diferencias en los protagonistas del proceso pedagógico, al procurar inculcar sentimientos de confianza y seguridad. Desde esta perspectiva se sugiere la libertad como un valor altamente estimado, enmarcado dentro de límites que ubican a los profesores en formación en el ámbito social y les brindan la seguridad de ser respetados y de respetar a los demás.

La Pedagogía artística en consonancia con los fundamentos asumidos tiene como reto garantizar una formación pedagógica que le permita a los profesores prevenir la violencia. Para ello es preciso crear mecanismos preventivos interdisciplinarios a través de

los aportes de la educación estética y la educación artística para lograr la formación integral del futuro profesor. También debe diseñar actividades artísticas significativas que promuevan la reflexión y la búsqueda de una satisfacción espiritual de los sujetos.

No debe olvidarse que en el arte, como uno de los pilares del desarrollo cultural del hombre, es donde convergen, tanto las características individuales y sociales, como las propias del medio cultural en que se desenvuelven las personas y las comunidades. Este se convierte, por tanto, en el indicador esencial del grado de avance al que han llegado los pueblos.

Las referidas características propician el saber y la comprensión del mundo en el que tiene lugar la actividad cognitiva del sujeto, cuya experiencia inmediata incluye elementos de la experiencia pasada. En estos procesos internos participan también las representaciones sociales configuradas a través de las realizaciones atesoradas en la historia cultural. Por consiguiente, el desarrollo de la sociología y el estudio realizado por esta, de la cultura artística de la sociedad, mostraron que la percepción del arte se halla siempre condicionada por una serie de factores sociales.

No solo la producción artística es social e históricamente determinada, sino que lo es también el consumo artístico con todos sus mecanismos psicológicos: emocionales, intelectuales, asociativos y de gusto, porque en cada período de la evolución social del hombre se observan en las expresiones artísticas los contenidos más profundos en las formas estéticas que esa sociedad tenía como normas de valor e ideal estético. De acuerdo con lo anterior, el proceso de la percepción artística se asume a partir del enfoque histórico-cultural de Vigotsky, el cual plantea que las funciones psíquicas superiores son un producto de la apropiación de la experiencia histórico-social acumulada por la humanidad y que se encuentran en los objetos y fenómenos que son a su vez, una síntesis del decursar histórico de la humanidad.³

La relación entre el sujeto y el objeto de conocimiento va a estar mediada por la actividad que el sujeto realiza sobre el objeto con el uso de instrumentos socioculturales o signos. A su vez, la interacción dialéctica entre la persona y la obra de arte va a estar mediada por la percepción artística, dentro de un contexto histórico-cultural concreto en el cual el sujeto se apropia del *pathos* de la obra de arte.

³ O. Valera Alfonso. *Las corrientes de la psicología contemporánea*, p 30.

Se considera necesario enfatizar en que los aportes de la psicología de la Gestalt, permitió la elaboración de una teoría de la organización perceptual. Consecuentemente sus fundamentos sirven de base en la aplicación de las variadas vías para la apreciación formal y conceptual de las obras de arte.

La psicología de la Gestalt prepondera el objetivo principal de la terapia gestáltica, en función de lograr que las personas se desemmascaren frente a los demás, y para conseguirlo tienen que arriesgarse a compartir sobre sí mismos, que experimenten lo presente, tanto en la fantasía como en la realidad, sobre la base de actividades y experimentos vivenciales y la comunicación. El trabajo se especializa en explorar el territorio afectivo, más que el de las intelectualizaciones. Se pretende que los participantes tomen conciencia de su cuerpo y de cada uno de sus sentidos.

Los elementos anteriores son considerados trascendentales para el presente trabajo porque en el proceso de formación del profesor se propone crear espacios extracurriculares con características similares a las de la terapia gestáltica bajo la dirección pedagógica de los instructores de arte y los profesores del colectivo pedagógico, en el que se potencien nuevos niveles del proceso de apreciación y creación, donde se propicie una comunicación en la cual las experiencias y vivencias individuales constituyan puntos de reflexión para el crecimiento personal encaminado a la satisfacción espiritual y excluyentes de comportamientos violentos en el contexto institucional.

El profesor no se concibe como un objeto de estudio, sino desde la aproximación de sus percepciones y sentimientos, como un sujeto activo, donde la espontaneidad, la creatividad, la satisfacción espiritual y el alcance de los estados de plenitud se constituirán como componentes necesarios para potenciar comportamientos excluyentes de violencia.

Como se deduce de las valoraciones efectuadas es imprescindible declarar algunas de las funciones principales que distinguen el arte para favorecer el trabajo integrado para prevenir la violencia en la formación del profesor, entre ellas: la comunicativa, la educativa, la hedonista:

Para M. Kagan (1984), la función comunicativa del arte es la primera y la más evidente manifestación de su actividad social, señala que el lenguaje y el arte nacen solo de la necesidad de comunicarse con otros hombres. Además, asevera que tanto en el arte concebido por los artistas reconocidos, como en el producido por los artistas naturales, se

hace patente que el sentido de la existencia del mismo como fenómeno social consiste, precisamente, en convertir la experiencia espiritual acumulada por personas aisladas en patrimonios de la sociedad, es decir, en transmitirla de una generación a otra.

De la posición antes referida, es posible establecer que la comunicación con los artistas se desarrolla en ocasiones a través de sus obras, pero una comunicación esencialmente espiritual, en la que predominan las ideas, los sentimientos y las emociones. En ese sentido el arte, independientemente de si es elitista o popular, nacional o de otro país, funciona como un canal de comunicación por el que transcurre el intercambio de pensamientos, sentimientos y aspiraciones, que debe ser aprovechado en el proceso pedagógico en el que intervienen los profesores e instructores de arte y los estudiantes en formación, como conocimiento que estimula la vida espiritual individual y contenido de la prevención de la violencia.

El arte aproxima y une a las personas en un nivel espiritual que se halla fuera del poder de la comunicación por medio del lenguaje. Es el nivel simbólico, en él todos los demás niveles de comunicación resultan secundarios. La función comunicativa del arte resulta una condición indispensable para la realización de las demás funciones suyas. Para el individuo aislado el arte es valioso porque lo comunica con la actividad ideal de otra persona capaz de concebir el mundo con una particular delicadeza y sutileza poética. Con esto el arte adquiere un enorme valor social, cada individuo al desarrollar el proceso de socialización, propicia su transformación en patrimonio social que reconoce a los intereses del desarrollo progresista de toda la sociedad.

El arte supera la limitación de las posibilidades comunicativas del lenguaje oral, pues es capaz de difundir la información no solo dentro de los límites de aquella parte de la sociedad que puede comprenderlo. Este no se limita a comunicar información, pues tiene como objetivo, además, contagiar a los demás con el contenido espiritual que encierra. La concreción y la fuerza emocional propias del lenguaje figurativo del arte hacen relativamente fácil y asequible el proceso mismo de obtención de los conocimientos encerrados en las obras artísticas, y le permite mantenerse firmemente en la memoria de los hombres.

El arte no solo propicia el conocimiento de hechos y leyes objetivas, sino, además, aporta los significados del valor de la existencia de los vínculos reales entre el mundo y el

hombre. Pueden tomarse como ejemplos las obras: *Muerte de Martí en Dos Ríos* (1939) y *Campesinos Felices* (1938), del pintor Carlos Enríquez; en las mismas el individuo según su visión, enfoca el entorno nacional, el histórico social y al mismo hombre, es decir, orienta la actitud valorativa, tanto la estética como la ética y la política. De esta forma el arte educa y evidencia su función educativa.

El efecto educativo del arte se realiza no por la fuerza del convencimiento lógico, ni por los ejemplos, sino por la ampliación objetivada de la experiencia real de los hombres. El arte da la oportunidad de sentir y vivir lo que no se ha sentido ni vivido en la vida real, lo que debe ser utilizado como herramienta preventiva de la violencia en el proceso de formación del profesor. Se precisa puntualizar que las funciones no existen independientes una de la otra, por lo tanto la función educativa se encuentra implícita dentro de las demás y viceversa.

Según Borev, Y. y Kagan, M. (1984) otra de las funciones que ejerce el arte es la hedonista. El arte brinda belleza al hombre, adorna su vida y es fuente de disfrute estético. Dicha función evoca el sentimiento de placer estético en las personas a quienes ilustra y educa. Esta facultad es el imán que atrae al hombre hacia el arte y sin el cual hubiera sido simplemente infructuosa, a pesar de todos sus valores ideológicos y cognoscitivos.

El arte le proporciona al hombre placer en la medida en que la forma de las obras artísticas posee un elevado ordenamiento y una organización perfecta, de acuerdo con las particularidades que expresa. Esta función se encuentra condicionada por el hecho de que el arte contiene y brinda a los hombres no solo la información artística, sino también la específicamente estética acerca del don creador y la maestría del hombre que creó tal forma artística altamente organizada.

Como se ha venido analizando, el arte es una vía esencial para prevenir la violencia, a la vez que favorece la formación estética del individuo, sin embargo son muy escasas las investigaciones realizadas sobre el tema con un fin pedagógico. En el contexto cubano se conoce de la existencia de los estudios realizados en la Universidad de La Habana por Zaldívar, Pérez D.F. (1995), en la Facultad de Psicología, los que abordan la relación del arte y la psicoterapia, el trabajo está concebido desde el punto de vista clínico, donde se evidencia que la visión pedagógica está casi anulada.

Resulta evidente que en estas circunstancias la educación institucionalizada tiene que preparar al hombre para hacer, crear y enfrentar con conocimiento de causa, su responsabilidad en el devenir histórico; pero ante todo, la educación debe lograr la realización intelectual del hombre acoplada a su realización espiritual para que pueda transformar la naturaleza y a la vez conmovirse con su belleza libre de comportamientos violentos.

Por todo lo referido anteriormente, no puede prescindir del sistema de influencias a que está sometido el estudiante en formación, tanto en su centro de estudios como fuera de las instituciones universitarias (la familia, la comunidad, los grupos de relaciones sociales, etc.). Es obvio que cuando el estudiante ingresa al nivel superior ya ha realizado una traducción estética de la realidad, que puede ser adecuada, limitada o equívoca, en dependencia de las circunstancias que hayan mediatizado su percepción e interpretación.

La sociedad contemporánea requiere que el arte le aporte a la formación del profesor los recursos necesarios que le permitan distinguir lo bueno y lo malo, lo ético y lo estético, lo bello y lo feo; así, embellecer el trabajo y la vida, comprender el verdadero fin de los valores artísticos y humanos, cultivar el arte y convivir en armonía con sus congéneres.

Bibliografía

Álvarez De Zayas, Carlos, *La Escuela en la vida*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1999.

Artiles De León, I., "Aprendemos la violencia", *Sexología y sociedad*, La Habana, ene-feb. 1995, No.4.

Cabrera Salort, Ramón, "La Educación artística como vocación humana", *Revista Educación*, La Habana, septiembre-diciembre. 2007, no. 122.

Fabelo Corzo, José Ramón, *Educación, valores e identidades en América Latina*, en página web: <http://www.filosofia.cu/contemp/Fabelo.htm>, (último acceso 15 de febrero de 2007)

_____, *Práctica, conocimiento y valoración*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1989.

- González González, Gil Ramón, *Modelo de gestión de la extensión universitaria para la educación superior de Pinar del Río*, 2002, Tesis (Maestría en Educación), Instituto Superior Pedagógico, Pinar del Río, 2002.
- Hart Dávalos, Armando, "La Cultura y la formación del hombre nuevo", *Revista Honda de la Sociedad Cultural José Martí*, La Habana, 2003, No.8.
- Kagan, Moisei S., *Lecciones de estética marxista*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1984.
- Mendoza Portales, L., *La Formación de valores: un problema complejo*, Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona, La Habana, 2008.
- Ortega Ruiz, R., "Enseñar a convivir para evitar la violencia", *El País*, España, 2000. No. 3. abril.
- Pérez Fuentes, G., *Violencia en el niño*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1995.
- Regueira Batista, Catherine, *La Prevención de la violencia en Profesor General Integral de Secundaria Básica*, 2008, Tesis (Doctor en Ciencias Pedagógicas), Instituto Superior Pedagógico José de la Luz y Caballero, Holguín, 2008.
- Reyes Rielo, Maura, *La prevención de la violencia a través de la educación artística en la formación inicial intensiva del profesor de Español–Literatura*, 2011, Tesis (Master en Ciencias de la Educación Superior), Universidad de Holguín Oscar Lucero Moya, 2011.
- Vigotski, L. S., *Obras Completas*, Ed. Revolucionarias, La Habana, 1987.
- Zaldívar Pérez, D. F., *Arte y Psicoterapia*, Ed. ENPES, La Habana, 1989.

ENTRE INFIDELIDADES, SUSPIROS Y LÁGRIMAS. UNA APROXIMACIÓN ESTÉTICA AL BOLERO.

Norma Gálvez Periut¹

Prolegómenos

[...] son las horas de amor y de dicha
las que vale la pena guardar
para poder encontrar cada día
la razón de vivir.

César Portillo de la Luz

La música siempre ha repercutido socialmente en cada época. Su legado ha impactado el pensamiento social, y permitido el avance hacia nuevas concepciones sobre la existencia del hombre. Una pieza musical posibilita el acercamiento necesario hacia una mejor condición humana, he ahí que uno de los papeles fundamentales de su importancia sea el de transformador del consciente colectivo, lo que forma parte del desarrollo humano y social del individuo.

Ha sufrido cambios a lo largo de la historia, se ha desarrollado según los estilos y necesidades sociales, es la manera de cómo concebir la imagen de realidad representada, se puede conocer con relativa exactitud los motivos principales del reflejo de la época, de lo que ocurre en el entorno, las transformaciones profundas que viene experimentando el arte, la cultura y la sociedad, en nuestro análisis concreto, el bolero, desde su formación, pues es un relato no formalizado y aceptado, que muestra su reflejo en la concepción de época y la trasciende en el sentimiento, dibuja un imaginario y lo devuelve al constructo identitario en un proceso de doble saeta, del texto de la canción que parte de la realidad, al productor subjetivo que va edificando como fenómeno cultural de alta influencia.

Como un universo no solo extraordinario y pleno de significaciones simbólicas, que trascienden incluso al espacio real de las relaciones sociales y culturales de la época, sino, también, como espacio donde se aplica ese complejo principio de lo diverso que es aunar en un mismo lugar emplazamientos entre sí incompatibles. Mostrará un rostro muy

¹Doctora en Ciencias Filosóficas. Profesora Titular Consultante de la Universidad de las Artes, ISA.

diferente a la fisonomía del relato histórico y oficialmente narrado, revela un potencial expresivo cuyos efectos contribuirían a entregar una visión de mundo distinta por la carga simbólica, por los órdenes de realidad y por los términos ambiguos y subjetivos que presenta.

Trazar conexiones

Pensamiento dile a fragancia que yo la quiero, que
no la puedo olvidar,
que ella vive en mi alma,
anda y dile así.

Rafael Gómez, Teofilito

No será objeto de esta ponencia adentrarnos en la especificidad de géneros, particularidades o expresiones armónicas, melódicas, ni en análisis musicales, pues nos interesa definir bien el campo, sobre todo que partimos de cómo el bolero, refleja la época, los sentimientos, la forma de comportamiento y de expresión de los sujetos sociales que viven en un período determinado, pero a la vez cómo trasciende en el desarrollo y percepción de la subjetividad. No vamos al análisis sociológico, ni psicológico del comportamiento, sino buscaremos la generalización de cómo el ser social expresa lo subjetivo a partir de las condiciones objetivas y subjetivas de desarrollo de un entorno social, económico, político e histórico, el bolero. Este ensayo es parte de un examen que se centra en las características en caracterizar al bolero y analizar qué lo hace contemporáneo.

Evitaré su magia,
olvidaré que existe,
debe ser un fantasma
que me sigue.

De tanto imaginarla
fue posible.

Pedro Luis Ferrer

Su legado ha impactado el pensamiento social, y permitido el avance hacia nuevas concepciones sobre la existencia humana. Posibilita el acercamiento necesario hacia una mejor condición humana, he ahí que uno de los papeles fundamentales de su importancia sea el de transformador del consciente colectivo, lo que forma parte del desarrollo humano y social del individuo.

Pero si un atardecer
las gardenias de mi amor se mueren
es porque has adivinado
que tu amor me ha traicionado
porque existe otro querer.

Isolina Carrillo

Ha sufrido cambios a lo largo de la historia, ha evolucionado según los estilos y necesidades sociales, es la manera cómo se concibe la imagen de la realidad representada, se puede conocer con relativa exactitud los motivos principales del fulgor de una época, de lo que ocurre en el entorno, las transformaciones profundas que el hombre experimenta ante las contradicciones del progreso humano, en nuestro análisis concreto, cómo interpretar los paradigmas estético artístico musicales, a partir de una manifestación que muestra su reflejo en un universo extraordinario y pleno de significaciones simbólicas, que trascienden incluso a la esfera real de las relaciones sociales y culturales de la época.

Desde un imaginario social e individual el bolero ha logrado transitar desde la concepción del amor, las desilusiones, el desengaño y la felicidad, para mostrar un mosaico de contradicciones que en la subjetividad creadora va más allá de la razón, para traducir sentimientos, que no encuentran explicación, sino en el yo interno, individual, que trasmite desde lo personal y adquiere asentamientos colectivos. Lo podemos ilustrar con:

Te odio y sin embargo te quiero,
te odio y no puedo olvidarte,
no puedo, vida mía, explicarte
cómo es que si te odio, te quiero

y te adoro y padezco por ti.

Félix B. Caignet

No está exento de esas presencias, de los contrastes y de la diversidad de elementos que intervienen, están en su esencia, en su gestación, en la capacidad de reflejarla, pues no se trata solamente de los temas abordados o susceptibles de tal cosa, sino de ¿cómo?, ¿de qué?, ¿a partir de qué?

Relatos que quedan al margen de la historia

“Los aretes que le faltan a la luna
los tengo guardados para hacerte un collar,
los hallé una mañana en la bruma
cuando caminaba junto al inmenso mar”

José Dolores Quiñones

En el arte, donde la insurrección es la regla, este tipo de conocimientos la favorece, nace como una necesidad de proponer una imagen más completa del mundo, sin las limitaciones e insuficiencias de sentido con que el discurso tradicional ha pretendido legitimarlo. La visión de la realidad se amplía hacia horizontes que descubren lo mágico y lo ritualístico del mundo de los sentimientos. Para acceder a estos órdenes míticos, el bolero tiene que situarse en un estado anterior a la racionalidad, sobrepasando sus esquemas lógicos. Puede convertirse en una fórmula social porque nos permite abrirnos al universo creativo y humano por medio de la imaginación, del sentimiento.

Si me comprendieras, si me conocieras,
jamás dudarías
y mis condiciones serían las razones
que tú aceptarías

José Antonio Méndez

Es plantear conflictos y temas directamente relacionados con cada ser, con cada sujeto, que por individual, se convierte en el otro, porque ha puesto y continuará poniendo en tela de juicio costumbres, moralidades, diferencias, estilos de vida, actitudes políticas, religiosas y sociales erradas y perpetuas como paradigmas humanos. Permite al receptor de las ideas, el atrevimiento, la polémica, el cuestionamiento, la crítica para un cambio de mentalidad individual y colectiva, así como la alabanza, el descubrimiento de quiénes somos. Tener un espejo donde vernos reflejados, época tras época y darnos cuenta de cómo evolucionamos. Se colocarán nuestros sentimientos y actitudes reconocibles, pero insertos en un contexto que produce reacción, potencia su espíritu crítico para examinar los valores, creencias y visiones del mundo que le propone la composición.

Aunque tú me has dejado en el abandono, aunque han
muerto todas mis ilusiones,
en vez de maldecirte con justo encono,
en mis sueños te colmo de bendiciones

Miguel Matamoro

Una visión coherente sobre la realidad se realiza bajo la concepción peculiar de estado emocional y subjetivo, quees definido gradualmente, pero en esas definiciones tienen un papel fundamental los condicionamientos sociales, históricos, etnográficos, lingüísticos, que caracterizan la vida y costumbres de una época, y a partir de la tradición heredada, podemos tener una imagen, una representación, que será el imaginario que elaboramos como individuos o como sociedad, reflejados en nuestros sentidos, y es interesante, en esa caracterización vemos cómo redimensiona el espectro nacional y configura ejesy coordenadas que se convierten en universales, pues universales son los sentimientos del hombre. Lo imaginario proyectado tiene la subjetividad, significaciones, sentidos, creencias, pautas o códigos simbólicos de la acción humana, distingue dimensiones que pueden entrecruzarse y condicionan o explican la vida de determinadas comunidades, pero siempre las trasciende.

Contigo en la distancia
amada mía, estoy
César Portillo de la Luz

Parte de los efectos que emanan de las cosas y nos devuelve una clase específica de relato, que a veces se presenta como la dicotomía falso versus real, y permite llegar a elaborar un anclaje cultural, que en muchos casos constituyen las estrategias innatas de resistencia sentimental, epocal, genérica, humana.

Todo lo que sueño es tan dulce,
tan dulce como tú,
sueño cositas tan lindas,
tan lindas como tú.
Todo lo que ansío es delicia,
delicia para mí
Pienso en la más tierna caricia
Juanito Márquez

No hay explicación para la confrontación entre las imágenes y la realidad, es la representación de lo que las imágenes han producido en nuestra mente, pero son imágenes conscientes, en ello hay memoria, conceptualizaciones, valores, razón, que pasan a convertirse en un mundo simbólico, que, aceptado o rechazado, adquiere una nueva dimensión.

Mentiras tuyas, tú
no me has olvidado,
y si no me has buscado es
por falta de valor.
Mario Fernández Porta

Cierto modo de parodia de la vida ordinaria, como un mundo que representado, puede ser o no el nuestro, pero lo aceptamos, porque está cargado de significaciones que dice quiénes somos y todo el tiempo da referentes de comportamiento colectivo e individual, conformando un universo de sensaciones que configuran el quehacer del sujeto constructor. Ahora bien, esa parodia está cargada de trascendencias que solo el arte y la subjetividad del sujeto pueden descifrar.

Total si me hubieras querido
ya me hubiera olvidado de tu querer,
ya ves, que fue tiempo perdido
el que tú has meditado
para ahora decirme que no puede ser.
Total, si no tengo tus besos
no me muero por eso,
ya yo estoy cansado de tanto besar.
Vivir sin conocerte, puedo vivir sin ti.
Ricardo García Perdomo

¿Qué desplaza al sujeto de la mirada?

*“Ausencia quiere decir olvido,
decir tinieblas, decir jamás, las
aves pueden volver al nido
pero las almas que se han querido
cuando se alejan no vuelven más”.*
Jaime Prats

El registro de lo vivido, lo sufrido o lo sentido, que se despliega en el bolero, está, por lo general, separado de la conciencia, se identifica, se localiza con la representación de la vida y los sentimientos del hombre.

Es una articulación de dos momentos medulares en el proceso del conocimiento de sí y de su aceptación: *suspiros y lágrimas*. Universo generador de interpretaciones múltiples que cambian y se actualizan en la misma tradición que pervive y que en contradicción enriquecen el ideal de cada uno de nosotros como expresiones individuales y sociales. Hay memoria, representaciones, razón, es un mundo negado desde cierto punto, que ha sido producido en la imaginación, que pasa a convertirse en un mundo simbólico, que la subjetividad individual y social acepta o rechaza, proporciona una nueva estatura y representación e imágenes de realidades existentes, o sea, imágenes de representación, que producen imágenes conscientes, pues es un universo simbólico, con una nueva dimensión.

Hay momentos muy lúdicos, cuando el hombre juega con su destino, con su pasión y esto, nos va dando la idea de cómo se va conformando la idea de la mujer. Cómo enamoraba cada generación, cómo sentía, pero va más allá, ese imaginario tiene continuidad y marca desarrollo, cómo es posible que lo recogido en las composiciones de los años 40, de los 60, sigan gustando a las generaciones que no vivieron esa época y se desarrollan en otro contexto sociocultural.

Dicen que tus caricias no han de ser mías,
que tus amantes brazos no han de estrecharme,
y yo he soñado anoche que me querías
y aunque después me muera quiero besarte.

Luis Casas Romero

Me embriagaste con tu risa,
me extasié con tu presencia
todo en ti es maravilloso,
no concibo tanta dicha,
soy feliz.

Ricardo Pérez

Es importante señalar que en este proceso de búsqueda de los constructos identitarios que constituyen los imaginarios sociales, devenidos en imaginarios populares,

que me aguarda para hacerte bueno hasta el final.
La novia que nunca tuve, el
primer amor que siempre soñé.
Pablo Milanés

Mirada de incorporación

Como el arrullo de palmas en
la llanura, como el
trinar del sinsonte en la
espesura,
como río de apacible
el lírico rumor, como
el azul de mi cielo así es mi amor
Ernesto Lecuona

La relación que establece con los restantes elementos del sistema subjetivo conforma un ideal estético, que tiene las mayores implicaciones desde la subjetividad y la acción del hombre con la sociedad. Ese imaginario personal se va conformando en un ideal estético que no tiene connotación negativa.

Hay otros elementos interesantes, porque los constructos subjetivos van cambiando, parten de la afectación por la forma, ya que el producto artístico lo da y cómo es asimilado después, con frases con elementos que son de la música popular y pasan a ser expresiones, formas, elementos, constructos identitarios importantes del lenguaje, cotidianos, actuales, los cuales en las más disímiles situaciones forman parte del complejo identitario o del complejo imaginario que se usa en la relación social como el medio de expresión de los sentimientos, pensamientos y emociones del ser individual y colectivo, que representa al conjunto de la sociedad. Sirve además para expresar la idiosincrasia y la cultura de un contexto determinado.

Son fenómenos dados en todos los elementos de la vida social con gran relevancia, por la importancia dentro del desarrollo de la nación como el lugar de encuentro donde los

Legitimación de las expresiones artísticas

“Como en un sueño, sin yo esperarlo,
te me acercaste,
y aquella noche maravillosa tú
me besaste.
En el hechizo de tu sonrisa
había ternura
y en esa entrega de tus caricias
tibia dulzura”.

Frank Domínguez

Es la vida misma, un complejo de ideas y productos materiales de un grupo social que da sentido a su existencia; es todo: ideas, sueños, anhelos, cómo vemos el mundo, cómo nos ubicamos, lo que pensamos de nosotros mismos, las ideas que tenemos de sí, del amor, de la felicidad, del otro, del amante, todo ello determinado culturalmente y establecido en valores estéticos, que se sumergen en contradicciones, virtudes y normas, establecen paradigmas opuestos.

Son relaciones que actúan como memoria afectivo-social con sentimientos, percepciones e interpretaciones de la realidad, se convierten en una forma de producción colectiva depositaria de la memoria que los grupos sociales, a partir de su vínculo con lo cotidiano, en un proceso de relaciones consigo mismo y con los otros que se visualiza como una categoría nueva, diferente, que produce y asimila lo realizado por otros como propio.

La expresión del sentimiento permite valorar la vitalidad histórica de las creaciones de los sujetos, es decir el uso social de las representaciones y de las ideas, así como de las diferentes formas de producir y reproducir el mensaje artístico, se acerca más a imaginar, trazar rumbos, sentir ideales y desarrollar utopías.

Vayamos de lo simple a lo profundo,
vivimos en este mundo
y no en el mundo de ayer,

en el amor hay un sinfín de cosas
que por ser maravillosas
debíamos conocer
Oswaldo Rodríguez

La imaginación hace que el hombre perciba la vida y la elabore, mediante la conciencia lo obliga a buscar en sí mismo y en otros, satisfacciones que no encontró, a perseguir anhelos, apresar expectativas, manifestar aspiraciones, miedos y esperanzas, que lo acompañan en su vida cotidiana. No es sólo la copia delo real; su manifestación simbólica agencia sentidos, en imágenes expresivas. Y se produce la liberación de la evidencia del presente inmediato, motiva a explorar posibilidades que pueden existir y que deben ser realizadas. Lo real no es, entonces, solo un conjunto de hechos que oprime; puede presentarse como esferas nuevas de la subjetividad y nuevos paradigmas para enfrentar las emociones.

Si las cosas que uno quiere
se pudieran alcanzar
tú me quisieras lo mismo
que veinte años atrás.
Con qué tristeza miramos
un amor que se nos va,
es un pedazo del alma
que se arranca sin piedad.
N. Núñez

Lo fascinante reside en que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No se compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso. En un discurso sobre la inmaterialidad y así se nos presenta como representación artística, puede transformar nuestra mirada, abrirnos una puerta hacia lo desconocido; ese desconocido que somos para nosotros mismos, el mundo, la existencia en sí.

Si tú supieras cómo te he soñado con el pensamiento,
si tú supieras cuánto has penetrado
ya en mis sentimientos,
te siento como aroma
que en mi alma se anida,
te siento como espuma
que alegra mi vida,
maravilla de tenerte
y de estar junto a ti.
Juanito Márquez

A la vez nos brinda conocimiento, es indispensable tomar conciencia de que el problema del conocimiento social es abordado ampliando la reflexión hasta el propio sujeto constructor, pero este se manifiesta desde la subjetividad, cuando el sujeto a partir de sus sentimientos, percepciones e interpretaciones de la realidad da una información de qué y cómo; desde una generación de conocimientos muy particulares, como proceso de conocimiento inductivo, sin pretensiones de generalizar resultados, ni de formular leyes universales, pero sí de razón dialógica, es una nueva racionalidad que permitirá otras vías para determinar lo verdadero; con una verdad diferente, válida desde los conocimientos originados a través de los procesos de comunicación y diálogo; la realidad es tal como es vivida, sentida y expresada por los sujetos; en una condición holística, son realidades y procesos, integradores, totalizantes como lo es la comunicación, donde todos podemos estar unidos mediante una concepción, que no exige una verdad científica.

El problema del sujeto y la comprensión de la subjetividad

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo

considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal".

Friedrich Nietzsche: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

Ed.Tecnos. Madrid, 1998; p.25.

Aquí el hombre, el lenguaje, la música y el tiempo van de la mano. Es muy difícil definir uno excluyendo a los demás. Se erigen nuevos paradigmas epistemológicos en los cuales el centro de atención lo constituye el modo en que el hombre, en tanto ser social y creador, participa activamente en la construcción subjetiva, social y cultural de su tiempo.

En este sentido nos referimos a la "capacidad imaginante de la sociedad", a su capacidad de producir e inventar significaciones colectivas, imaginarias. Estas significaciones son imaginarias porque están dadas por creación e invención, no corresponden directamente a la realidad y son sociales porque solo existen producidas por la sociedad como un todo, pero tienen un reflejo subjetivo en cada personalidad particular al producirse un proceso de subjetivación de la cultura, que implica la construcción de sentidos, el conjunto de procesos sociales de significación y comunicación integrados a los códigos sociales, la producción del sentido (ideas, representaciones y visiones del mundo) y la problemática de la interpretación o del reconocimiento.

Desde ahí realizamos el estudio del bolero en tanto productor y expresión de subjetividad y como ámbito específico donde se construye y descubre esa subjetividad. Así, con la preocupación por la verdad, se ha perdido la fuerza de esas ilusiones, de esas metáforas, como sucede con el desgaste de la belleza de la moneda que tiene un hermoso troquel y se convierte en un mero pedazo de metal para el intercambio, es un proceso dinámico que heredamos y al que no podemos atribuir valores y normas fijas, ni una ley universal con variables estáticas, pero las que podemos transformar desde donde el sujeto particular concreto se constituye y, a la vez, establece otras subjetividades pero determina el estudio de aquellos espacios sociales que la configuran y permiten su expresión desde un nivel específico.

Ya Lacan nos remitía a ello cuando planteaba que el sujeto es hablado por el *otro* y en su variación el sujeto es pensado por el *otro*. Desde el *otro* es que el sujeto posee un lenguaje y es desde el *otro* que el sujeto piensa. Lo que convierte al Sujeto propiamente como aquello que no se puede expresar como lenguaje, lo que no se puede decir, no se puede representar, porque al re-presentarlo se pierde la esencia de éste, es decir, el objeto mismo. Por ello, lo *real* está siempre presente, pero continuamente mediado mediante lo imaginario y lo simbólico.

La relación con lo real, en este caso, siempre es artística, de interpretación y de dar forma a lo que se siente. Y apelamos a Alejo Carpentier², cuando plantea: *Pero...¿dónde están los contextos reales de la época en todo eso?¿Dónde vive, palpita, resuella, sangra, gime, clama la época tremebunda, hecha de contextos, que es la nuestra?*

En tan certeras palabras se encierra el origen de la música como instrumento y vehículo del viaje interior del hombre, de la música como terapia y conocimiento del yo.

A modo de conclusiones

La música distrae rápidamente al intelecto de cualquier percepción de nuestra relación con las cosas externas, y a la vez nos separa, como pura forma libre de cualquier objetivación, del mundo exterior, y permite que nuestra mirada se dirija solamente hacia nuestro interior y al de todas las cosas.

Al respecto señala Stockhausen, que:

...lo esencial es que la música es un médium del espíritu, el médium más sutil, ya que penetra hasta los átomos del hombre, a través de toda la piel, a través del cuerpo entero, no solo a través de los oídos, y puede hacerlo vibrar.

Lo que posibilita convertir símbolos musicales en expresiones lingüísticas referidas a la vida emocional. Como afirma Hegel: “la música penetra inmediatamente en la vida interna de todos los movimientos del alma”.

²Alejo Carpentier: Tientos y diferencias. Ediciones Unión. La Habana, Cuba.

La música es una forma simbólica inacabada que permite al ser humano ver proyectados en ella sus estados de ánimo, es reflejo y productor de valores que responden e identifican a una colectividad; es un proceso de asimilación, negación, renovación y cambio que enriquece y expresa las identidades culturales. Constituye a su vez lo particular de un tiempo y un espacio histórico concreto. Así entendida se presenta como la memoria colectiva, la conciencia histórica y los lazos de unión por haber vivido los mismos procesos de éxito o fracaso, de alegría o tristeza y las particularidades que signan la vida y costumbres de cada colectivo, y van desde lo nacional, lo costumbrista, localista, regionalista que refleja una tradición cultural heredada, que no son más que representaciones enviadas a los sentidos, que actúan como imagen-representación y ofrece una clase específica de relato, donde ya no cabe cuestionarse la veracidad o falsedad del mismo, pues lo importante es la asimilación y aprehensión por los sujetos y su transmisión, con nuevas imágenes que serán añadidas y construidas en el devenir histórico, en el proceso de creación.

Esta concepción se apoya en lo imaginario, transita por una visión del tiempo y el espacio que consiente ambivalencias, ambigüedades e incluso superposiciones temporales, donde es muy difícil enmarcar cuándo y cómo fue elaborado. El universo es también interpretación del símbolo y de la palabra. Al decir de Agüero, “[...] *la sinceridad es su medio de expresión. No conoce el retoque ni la rebusca. El instinto es su guía...*”.

Por la música, misteriosa forma del tiempo. *Jorge Luis Borges*

Bibliografía

Acosta, Leonardo, 1983: *Del tambor al sintetizador*. Editorial LetrasCubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1983.

_____, 2004: *Otra visión de la música popular cubana*. Editorial letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2004.

Adorno, Theodor. (1984). *La Crítica de la cultura y la sociedad*. Madrid: Ediciones Sarpe.

Agüero, Gaspar: *Consideraciones sobre la música popular cubana*. Conferencia leída en la Universidad, el 24 de abril de 1920, en el acto público celebrado por la Facultad de Letras y Ciencias con la cooperación de la Sociedad Pro Arte Musical. Tomado de *Evolución de la Cultura Cubana. Las bellas artes en Cuba*. pp. 137-152

- Bell, Daniel. (1989). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 3a. edc.
- Carpentier, Alejo, 1979. *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas. Ciudad de la Habana.
- Chanady, Amaryll 1999. “La hibridez como significación imaginaria”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXIV, no. 49. Lima-Hanover, pp. 265-279.
- Cross, Edmond 1997. *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires, Corregidor.
- Cue Fernández, Daisy 2012: *Los narradores cubanos también cantan boleros*. Colección Diálogo, Ediciones Oriente, Santiago de Cuba.
- Eco, Umberto 1985. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona, Editorial Lumen.
- Orovio, Helio 1991: *300 boleros de oro*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Ciudad de la Habana.
- Ortiz, Fernando, 1965: *Africanía de la música folklórica de Cuba*. Universidad Central de Las Villas.
- Gálvez Periut, Norma, 2011: *Aproximaciones filosóficas al imaginario popular: su plasmación en la música popular cubana*, ponencia presentada en el IV Congreso SimaCima, en Zacatecas, publicado en el 2012 en las memorias del IV Congreso, Zacatecas.
- _____, 2012: *Literatura, música y filosofía: transferencias de símbolos y semántica en América Latina*. Conferencia leída en el V Congreso SimaCima, en Zacatecas, en noviembre del 2012. En proceso de edición en las memorias del V Congreso.
- _____, 2013: *La poesía en la obra de Marta Valdés y César Portillo de la Luz*, en El Caribe y su música, Fundación Cultural Raíces, Riohacha, La Guajira, Colombia.
- _____, 2013: *América entre símbolos y realidades*. Conferencia leída de la Cátedra “José Consuegra Higgins”, en la Universidad Simón Bolívar, Barranquilla, Colombia, del 13 al 16 de noviembre del 2013. En proceso de edición.
- _____, 2012: *Música y filosofía: subjetividad y lenguaje*. Conferencia leída en la Unidad de Música de la Universidad de Zacatecas, México. En proceso de edición.

- García Alonso, Maritza, 2005: *El ámbito musical habanero de los 50*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Ciudad de La Habana, Cuba, 2005.
- García Canclini, Néstor. (1996) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir en la modernidad*. México: Edit. Grijalbo.
- Giro, Radamés. *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, León, Argeliers, 1992: *Del canto y el tiempo*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, Segunda Edición.
- Linares, María Teresa, 1974: *La música y el pueblo*. Instituto Cubano del libro, Ciudad de la Habana.
- Loyola Fernández, José (1997): *En ritmo de bolero*. Ediciones UNION, Ciudad de la Habana
- Ohoa, Ana María. 2000. "Interacciones entre lo global y local", conferencia de apertura, MS, III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM. Bogotá, Academia Superior de Artes de Bogotá.
- Palmer Matero, Margarita. 1988: *Del Bardo que te canta*. Ed. Letras Cubanas, La Habana.
- Subirats, E (2001) *La Modernidad truncada en Latinoamérica*, Caracas Cipots
- Vila, Pablo. 1996: "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Trans* (Revista Transcultural de Música), no. 2, <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>

LA GENERACIÓN DE LA *CASA DEL LAGO* O EL DILEMA DE LO *REAL*

*Omar Arriaga Garcés*¹

Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo.

Octavio Paz, *Los hijos del limo*

La realidad inmediata no fue el motivo conductor de los escritores de la *Casa del lago*, a quienes se reconoce como una “generación mexicana de narradores eminentemente atenta al trabajo de la vida interior para la cual el realismo y el naturalismo literarios son objeto de espontánea sospecha”², si bien, algunos de ellos, como Juan Vicente Melo, Inés Arredondo o Juan García Ponce, situaron parte de sus relatos sobre un escenario literario que en demasía se parece a la vida cotidiana, ostentando incluso nombres de lugares reales.

José Agustín se remite a esta “literatura [como] muy intimista, basada en los problemas aparentemente cotidianos, pero que *queda* muy lejos de la realidad [...] lo relevante no es la anécdota, sino captar una *señal oculta* que puede llevarnos a otras percepciones”.³

Elizondo Alcalde afirma al hablar de “esa gran persona moral de la que formo parte como miembro de una generación [...] que en términos de subjetividad tendemos a la vida interior y a las emociones de tipo subjetivo, interior, reflexivo, más que analítico o crítico”⁴, comentario contradictorio en lo tocante al apartado anterior pero que da luz y completa lo que el autor expresa al hablar de su obra más representativa:

¹ Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Correo: omarastro@hotmail.com

² Salvador Elizondo, “Prólogo” de Adolfo Castañón, *Obras*, p. IX.

³ Omar Arriaga Garcés, “La casa del lago”, *Revés*, p. 14.

⁴ Adolfo Castañón, “Los secretos de la escritura, entrevista con Salvador Elizondo”, *Revista de la Universidad de México*, p. 62.

La experiencia del dolor creo que es más, muchísimo más intensa imaginada que experimentada; yo creo que en los extremos de dolor físico que están representados en la fotografía del torturado chino en la que me basé para escribir *Farabeuf*, el dolor que expresa esa fotografía es muchísimo muy superior en términos de literatura [...] En función de esa riqueza de la experiencia yo opto por este mundo interior.⁵

Con lo que queda claro un punto: que para este grupo de narradores la literatura, como experiencia interior, es decir, imaginada, al menos así lo podemos llamar en el caso de Elizondo, es más rica e intensa que la realidad. “La literatura, parece decirnos [el autor de *Farabeuf*], viene de la literatura: aunque se apoye en la lengua, es creadora de lenguajes capaces de suscitar literatura”.⁶ Observación de Juan Malpartida a la que aún se pueden agregar unas palabras del inventor de *El grafógrafo*: “He vivido alejado del habla real y siempre he concebido la literatura como la realización de un género de escritura que se cumple en un orden eminentemente técnico”.⁷ Así, tenemos la unión entre imaginación y técnica, lo que más tarde distinguiremos en este ensayo como posesión y artificio, o genio y artificio, alucinación y artificio, o inspiración y artificio, que no son sino los elementos que componen al arte clásico y que ya se encontraban en este, como ahora se los encuentra, aunque mezclados en diferentes cantidades, en un arte autotélico preocupado por echar sobre sí mismo sus propias raíces.

En esta manera de concebir la literatura, donde lo relevante es captar una señal oculta partiendo de la experiencia interior, la realidad inmediata, circundante, se presenta solamente como la posibilidad de otro escenario, uno más para situar las ficciones que en dicho caso desarrollan los autores de la *Casa del lago*. Poco importa si el lugar al que se refieren es real o ficticio, si tiene o no una presencia tangible en el mundo cotidiano; la literatura procede de la literatura, y esta, al igual que el arte, actúa creando “espacios de verosimilitud que son más verdaderos que los reales y más humanos”.⁸ Por ello, el verdadero campo de acción de esta narrativa será generalmente el “mundo interior”, al cual,

⁵ Adolfo Castañón, “Los secretos de la escritura, entrevista con Salvador Elizondo”, *Revista de la Universidad de México*, p. 59.

⁶ Salvador Elizondo, “Prólogo” de Juan Malpartida, *Narrativa completa*, p. 19.

⁷ José de la Colina, “Apuntes hacia una teoría de S.E., o del escritor como el escritor”, *Biblioteca de México*, p. 13.

⁸ Alan José (2004), *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción*, p. 99.

el crítico irlandés Dermot Curley, al escribir sobre la obra de Elizondo Alcalde, ha denominado, “el teatro mental”. Como muestra, baste mencionar tres lugares de tres significativas obras de narradores de la *Casa del lago*: “la superficie del espejo”, “China en 1901” o sitios varios de “París”, como tablado de las acciones desplegadas en *Farabeuf*; “un jardín”, “una feria” o “un restaurante en Cnossos al lado del mar”, en *El miedo de perder a Eurídice*, de Julieta Campos; y “en su coche camino a Tajimara”, “el parque México” o “la Iglesia”, en *Tajimara*, de Juan García Ponce; todos estos, espacios mentales, espacios interiores de la ficción literaria.

Por sí misma, esta concepción de la literatura parece invalidar de entrada toda posibilidad de realismo y naturalismo literarios donde “todas las cosas pueden describirse y explicarse como las daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII”⁹, como diría Julio Cortázar, concepción que en la *Nueva novela francesa* o *antinovela*, corriente literaria de mitad de siglo XX que influyó con notabilidad en la promoción de Elizondo y en su obra misma, se radicalizará, como lo hace notar Peter Brook: “El rechazo de los franceses a la forma clásica de la novela fue una reacción contra la omnisciencia del autor. Si se pregunta a Marguerite Duras qué siente su personaje contestará que no lo sabe; si se le pregunta a Robbe-Grillet el motivo de un cierto acto de alguno de sus personajes dirá: «Lo único que sé seguro es que abrió la ventana con la mano derecha»”¹⁰; influencia que, empero, Elizondo llevaría más allá.

Aparte de esta preeminencia interior sobre la realidad, tal concepción literaria traerá a cuento otro asunto: a qué podría referirse el acapulqueño autor de *La tumba* cuando habla de una narrativa donde lo relevante es captar una señal oculta que pueda llevarnos a otras percepciones. En el prólogo a los *Cuentos completos* de Juan García Ponce podría empezar a vislumbrarse una respuesta. Ahí, Christopher Domínguez Michael reconoce a la generación de la *Casa del lago* como “la culminación secular de la tradición cosmopolita que Reyes, Cuesta, Villaurrutia y Paz habían fundado”¹¹, con lo que el crítico mexicano arriesga no que la tradición cosmopolita fundada en la literatura mexicana por los autores mencionados haya tenido ya una culminación (que más que culminación valdría llamar

⁹ Emmanuel Tornés Reyes, *¿Qué es el postboom?*, p. 13.

¹⁰ Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, p. 26.

¹¹ Juan García Ponce, “Prólogo” de Christopher Domínguez Michael, *Cuentos completos*, p. 9.

consolidación), sino que puntualiza cómo ha sido esta al calificarla de “secular”, despojándola del hálito religioso imperante en nuestro contexto; y no creo que la palabra sea una simple referencia a epígonos. Consolidación y no culminación porque tras más de dos décadas, los proyectos literarios de Reyes, Owen, Villaurrutia, Gorostiza, Cuesta y Paz hallarían una resonancia tan prolongada y múltiple como para conformar una generación, pero, sin rescindir la posibilidad de que en un futuro irrumpiera en el panorama de las letras mexicanas otro grupo de autores que pudiera ser valorado ahora como digno heredero de la *Casa del lago* y, por tanto, de *Alfonso Reyes*, los *Contemporáneos* y Paz. En lo que lamentablemente habría que darle la razón a Domínguez Michael al utilizar el vocablo *culminación* es que, en efecto, la narrativa de la *Casa del lago* ha parecido ser el cenit en la literatura mexicana del pasado siglo al tiempo que el último gran movimiento literario de la misma sin que hasta nuestros días haya surgido otro que se le aproxime.

Volviendo a lo “secular”, es demostrativa la aplicación que en *Sacred eroticism: Georges Bataille and Pierre Klossowski in Latin American erotic novel*, Juan Carlos Ubilluz¹² le da a este término al hablar de la influencia que este par de escritores franceses pertenecientes al Colegio de Sociología ejerció sobre la escritura de los jóvenes autores que publicaban en México durante las décadas de los 60 y 70, parafraseando a David Harvey, autor de *La condición postmoderna*, para establecer que el proyecto de la “modernidad fue «eminente un movimiento secular» que «abrazó los ideales de la razón y el progreso», a la vez que perseguía «la desmitificación y la desacralización del conocimiento y la organización social»¹³, pues el peruano determina que la modernidad quiere dejar de lado toda explicación particularmente religiosa del mundo cotidiano para apocarse al perfeccionamiento técnico de la civilización como nueva forma de sustento discursivo. Un momento más tarde, Ubilluz traslada la discusión sobre este proyecto al contexto latinoamericano, al declarar que de ningún modo la modernidad ha logrado desmitificar ni

¹² Juan Carlos Ubilluz, *Sacred eroticism: Georges Bataille and Pierre Klossowski in the Latin American erotic novel*. La traducción de estas citas al español tomadas del prólogo de *Sacred eroticism*, de Juan Carlos Ubilluz, no es mía; la encontré en www.elperuano.com.pe/identidades/62/ensayo.asp, en consulta realizada el 17 de julio de 2006 (dominio hoy obsoleto) como un ensayo cuyo título era “Bataille y Klossowski en América”, remito aquí al libro.

¹³ Juan Carlos Ubilluz, *Sacred eroticism: Georges Bataille and Pierre Klossowski in the Latin American erotic novel*, p. 9.

desacralizar “el catolicismo sincrético de la región”¹⁴, en tanto define su postura respecto al destino que esta ha tenido entre nosotros al precisar:

Esto no impide, por supuesto, que el escritor latinoamericano engulla ideas modernas y acabe cuestionando su fe. Pero sería ingenuo creer que este voluntarioso secularismo pudiera simplemente extinguir su temperamento religioso, producto inevitable de su socialización. Es más astuto afirmar que una pulsión religiosa se infiltra en la existencia moderna del escritor e inflexiona el racionalismo secular de su mirada”.¹⁵

Se puede decir entonces que por medio de este calificativo, “secular”, proferido por Domínguez Michael, la cuestión se dirige hacia el mismo asunto advertido por Juan Carlos Ubilluz: que existe entre los escritores latinoamericanos una pulsión religiosa que, sin haberse emancipado totalmente del catolicismo sincrético de la región, se ha transformado, dando pie a nuevas vertientes y manifestaciones literarias que, pese a naufragar en nuestro continente el proyecto de la modernidad¹⁶, bien podrían ya ser identificadas bajo esta locución.

Por su parte, Juan García Ponce plantea a lo largo de “El arte y lo sagrado”, texto publicado en *La aparición de lo invisible*, que la experiencia religiosa es inherente al ser humano mismo e indica que “incluso fuera de la esfera religiosa, dentro del carácter laico y social que ha tomado el arte desde el fin de la Edad Media y el principio del Renacimiento [...] las fuerzas que determinan el nacimiento de la obra de arte se hallan íntimamente ligadas a lo sagrado”¹⁷. *Nonobstant* el carácter laico y social que durante la modernidad se vería perceptiblemente acentuado, el autor de *El siglo sin dios*, el alemán Alfred Müller-Armack, ha escrito que el hombre “es un ser social aun cuando accidentalmente viviera solitario fuera de toda sociedad [así como] está orientado hacia una esfera trascendental, aun cuando —por culpa o carencia de gracia— viva sin fe”.¹⁸ García Ponce ha llegado inclusive a enunciar que es “la aparición del ser, de lo sagrado, de lo que consagra y fundamenta la realidad, que está fuera de la historia [lo que] hace posible la actualidad

¹⁴ Juan Carlos Ubilluz, *op.cit.*, p. 10.

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ Juan Carlos Ubilluz, *op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁷ Juan García Ponce, “El arte y lo sagrado”, *Apariciones*, pp. 361-362.

¹⁸ Alfred Müller-Armack, *El siglo sin dios*, pp. 10-11.

siempre viva de las obras”¹⁹; condición de la que Salvador Elizondo participa como “el habitante y el creador de un universo mental que en sus lugares más plenos aspira a la autosuficiencia y a la autonomía —y las realiza. Un universo poético que aspira a la autosuficiencia [...] precisamente desde el conocimiento de la insuficiencia de la vida y de la historia”.²⁰ Sea válida e indicadora aquí la redundancia: desde el conocimiento de la insuficiencia del mundo cotidiano, de la realidad cotidiana.

El autor de *El reino milenar* considera que “el arte no solo nos pone en contacto con lo sagrado, sino que es su verdadera voz”²¹, y al hacerlo, postula un pensamiento tan antiguo como la conciencia humana: que tras este mundo profano existe otro de carácter sacro en el que las cosas adquieren una nueva naturaleza correspondiéndose con las de una realidad superior, “la realidad por excelencia”²², que únicamente nos es dado percibir por breves momentos.

Además de la división de la experiencia humana que esto implica, entre una realidad cotidiana o profana y una de carácter sacro, realidad por excelencia, esta concepción del arte y de la escritura comienza a adquirir un sentido ritual que para las letras de nuestro país implicaría una reinterpretación de la que hasta la fecha se había efectuado:

Elizondo y varios de sus compañeros de generación, entre ellos Juan García Ponce, Inés Arredondo, Sergio Pitol, José de la Colina o Juan Vicente Melo [sin olvidar a Huberto Batis y a Julieta Campos] terminaron de trastocar un modelo hegemónico de lo literario, vinculado fundamentalmente a un referente nacionalista y a motivos políticos, históricos o sociológicos. A diferencia del realismo monotemático que, con sus excepciones, todavía privaba en la narrativa de la época, la generación de Elizondo comparte un afán renovador en materia de *forma*, una reivindicación de nuevos temas y tonos, una *relectura crítica de la tradición doméstica y universal* y una concepción distintiva de la función del arte y del artista.²³

¹⁹ Juan García Ponce, “El arte y lo sagrado”, *Apariciones*, p. 362.

²⁰ Adolfo Castañón, “Introducción al método Salvador Elizondo”, *Biblioteca de México*, p. 38.

²¹ Juan García Ponce, “El arte y lo sagrado”, *Apariciones*, p. 380.

²² Mircea Eliade, “Lo sagrado y lo profano”, p. 20.

²³ Armando González Torres, “Salvador Elizondo: los años de la pureza”, *Confabulario, El Universal*, en www.eluniversal.com.mx/graficos/confabulario/01-abril06.html.

La aparición de un instante absoluto en el que la realidad por excelencia se derrame sobre el mundo cotidiano, la realidad del lector, se convertirá en el motor de esta apuesta literaria que, para Salvador Elizondo, se convertirá en una verdadera obsesión: la de detener el tiempo. La literatura deberá conformar entonces ese *espacio de verosimilitud*, ese *teatro mental*, ese no-lugar donde “[...] lanzado / en circunstancias eternas [...]”²⁴, se revele otro mundo. Ya en *El reino milenario* García Ponce expondrá los motivos de esa “necesidad de convertir en literatura la realidad, toda la realidad, incluso la del autor, porque la realidad solo puede encontrarse en la literatura, en el nuevo espacio y el nuevo tiempo con una forma y un orden propios que crea el arte”.²⁵ Tentativa peligrosísima de operar en el orden de la propia vida y no solamente en el de la creación verbal que tendrá resultados insólitos.

Así, cuando ese instante trate de hacerse aparecer por obra del texto literario, la palabra irá recuperando su condición mágica: los signos equivaliendo a las cosas, siendo las cosas; postura similar a la de Barthes y Derrida mencionada más arriba. Complementando esta imagen: “Elizondo pertenece a una generación que puede permitirse considerar a una palabra como un objeto en sí y no como un simple signo. Esta generación puede escribir, como dicen Sartre y Bakhtin, buscando una comprensión que responda a la escritura y un *superlector* cuyo conocimiento y comprensión pueda ser absoluta”.²⁶

Otra vez la exploración de un absoluto que aquí detente el instante: “La realidad es entonces verbal y el verbo adquiere realidad despojando a la realidad contingente e inmediata de la suya”, profiere Blanchot.²⁷ “El mundo se ha convertido para nosotros en un texto”²⁸, trazaría el crítico Tornés Reyes: sí, pero no a la manera en que los escritores del *postboom* lo alcanzarían a percibir, sino como el advenimiento de esa realidad por excelencia detrás de toda realidad cotidiana, ese otro mundo del principio de los tiempos, atemporal, arquetípico, crónica de un instante en el que palabra y lo que esa palabra designa son una y la misma cosa: el mundo del mito, valdría decir, el mundo del pensamiento mágico.

²⁴ Stéphane Mallarmé, *Antología*, pp. 442-443.

²⁵ Magda Díaz y Morales, “El autor / Presentación”, <http://www.garciaponce.com/autor/presenta.html>.

²⁶ Alan José, *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción*, p. 78.

²⁷ Juan García Ponce, “El arte y lo sagrado”, *Apariciones*, p. 368.

²⁸ Emmanuel Tornés Reyes, *¿Qué es el postboom?*, p. 52.

La persecución del instante absoluto, sustraído a la acción del tiempo, por lo que apuntábamos, sustraído a la contingencia y a la inmediatez, será uno de los *leitmotiv* más poderosos de los narradores de la *Casa del lago*, quienes buscarán la creación de un relato cuyos elementos apunten por la escritura a la configuración de esa realidad por excelencia.

Bibliografía

Arriaga Garcés, Omar, “La casa del lago”, *Revés*, Abril 2007, No. 45.

Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península, Barcelona, 1973.

Castañón, Adolfo, “Introducción al método Salvador Elizondo”, *Biblioteca de México*, Mayo-Junio 2003, No. 75.

_____, “Los secretos de la escritura, entrevista con Salvador Elizondo”, *Revista de la Universidad de México*, Abril 2006, No. 26.

Colina, José de la, “Apuntes hacia una teoría de S.E., o del escritor como el escritor”, *Biblioteca de México*, Mayo-Junio 2003, No. 75.

Díaz y Morales, Magda, “El autor / Presentación”. En: www.garciaponce.com/autor/presenta.html, (último acceso: 5 de abril de 2005).

Elizondo, Salvador, *Obras* (prólogo de Adolfo Castañón), El Colegio Nacional, México, 1994.

_____, *Narrativa completa* (prólogo de Juan Malpartida), Alfaguara, México, 1999.

García Ponce, Juan, *Apariciones, antología de ensayos* (selección y prólogo de Daniel Goldin), FCE, México, 1994.

_____, *Cuentos completos* (prólogo de Christopher Domínguez Michael), Seix Barral, México, 1997.

González Torres, Armando, “Salvador Elizondo: los años de la pureza”, *Confabulario, El Universal*, 1 de abril de 2006, en www.eluniversal.com.mx/graficos/confabulario/01-abril06.html, (último acceso: 5 de abril de 2006).

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, Barcelona, 1992.

José, Alan, *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción*, Ediciones Sin Nombre / CONACULTA, México, 2004.

Mallarmé, Stéphane, *Antología*, Visor, Madrid, 1991.

Müller-Armack, Alfred, *El siglo sin dios*, FCE, México, 1986.

Tornés Reyes, Emmanuel, *¿Qué es el postboom?*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996.

Ubilluz, Juan Carlos, *Sacred eroticism: Georges Bataille and Pierre Klossowski in the Latin American erotic novel*, Bucknell University Press, United States of America, 2006.

ARTE CALLEJERO Y *GRAFFITI*, UNA APROXIMACIÓN ESTÉTICA AL ARTE *POST-MUSEO*.

Omar Iván Mendoza Amaro¹

Esta ponencia trata de contribuir a dimensionar el fenómeno del *graffiti* como un proceso cultural complejo y global propio de las ciudades contemporáneas, cuyas repercusiones sociales las podemos observar desde diferentes ramas de la filosofía: la ética, la política, la estética, por mencionar algunas. Me centraré en ofrecer desde la estética un panorama general sobre las manifestaciones comúnmente denominadas arte callejero y su relación con el *graffiti*.

Para lo cual será necesario establecer distinciones básicas al respecto así como los elementos que comparten ambas manifestaciones. La primera de ellas es que existen diversos tipos de *graffiti* y no todos ellos constituyen obras de arte; la segunda es que el arte callejero no es únicamente *graffiti*, sino que utiliza múltiples medios y técnicas que podemos describir de manera muy general como una serie de objetos dispuestos en el espacio de la calle para generar cierta experiencia con el público, que incluye a la escultura efímera, el uso de nuevas tecnologías como la video proyección y el *mapping*, el pintar en superficies pertenecientes al espacio público o privado, y que incluye cierto tipo de *graffiti* pero también el uso de *stickers* o pegatinas.

Para continuar con las distinciones me apoyaré en el reciente artículo de Nicolas Riggle, titulado *Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces* (Riggle, 2010) quien utiliza algunos conceptos de la teoría estética de Arthur C. Danto (la *transfiguración*, la *belleza interna* y el periodo *post-histórico* del arte), para proponer tres diferentes categorías: 1) Arte callejero, como una multiplicidad de manifestaciones artísticas cuyo uso de la calle debe ser intrínseco a la obra; 2) *Graffiti*, en sus modalidades de *graffiti* artístico y no artístico; y 3) Arte público, como el auspiciado por el Estado y colocado bajo ciertas normas de urbanismo.

Riggle introduce su ensayo mencionando lo ocurrido durante el auge del *Pop Art*, particularmente con la obra de 1964 de Andy Warhol titulada *Brillo box*, que motivó a la

¹Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Programa de Maestría en Filosofía de la Cultura. Correo: ivan.trabajando@gmail.com

reflexión filosófica del arte de Danto, quien consideró que con este tipo de obras se ponía en duda el modelo estético formalista del modernismo. Físicamente era imposible distinguir la obra de Warhol con el empaque comercial que contenía las esponjas para lavar trastes que se encontraba en los supermercados de EUA, lo cual obligó a los críticos y filósofos del arte a pensar ¿qué era aquello que convertía a un objeto cotidiano en arte? En palabras de Danto: “sería necesario dar un giro desde la experiencia estética sensible hacia el pensamiento”.²

Es entonces cuando los historiadores del arte y críticos no pueden clasificar o definir mediante, lo que Riggle denomina como, sus *narrativas maestras* aquella proliferación de estilos, medios, movimientos e influencias del arte de aquellos años.

Para Riggle una manera de abandonar la distinción moderna entre el arte y la vida cotidiana, es permitiendo a los objetos y a los eventos cotidianos entrar al museo, es decir, lo que pasó a lo largo del siglo XX. Otra posible forma de responder al modernismo es hacer lo opuesto, dejar que el arte entre a la vida cotidiana. Haciendo referencia al término *arte post-histórico* propuesto por Danto, para describir el arte que continuaba desarrollándose luego de un cierre histórico que él mismo describe en su texto “El fin del arte”, Riggle se pregunta si puede haber un *arte post-museo*.

Con palabras de Danto:

En la fase posthistórica existen innumerables caminos para la producción artística, ninguno más privilegiado que el resto [...] la pintura [...] era ahora uno de los medios posibles dentro de la diversidad de medios y prácticas que definían al mundo del arte, que incluía instalaciones, performances, videos, ordenadores y combinaciones de medios, sin mencionar trabajos en la tierra o pintura sobre el cuerpo, lo que yo llamo “arte objetual”.³

Estas categorías propuestas por Danto son pertinentes a mi tema pues tanto el arte callejero como el *graffiti* artístico son formas culturales que lleva el arte a la vida cotidiana. Primero me enfocaré en el arte callejero, Riggle lo define como el arte colocado en las calles, donde el término “calle” es tomado para denotar cualquier superficie del espacio

²Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, p. 40.

³*Ibidem*, p. 192.

público urbano. Descarta las obras que son expuestas en plazas públicas o lugares como pequeños mercados de arte, sin por ello ser arte callejero. Lo que realmente es importante para hacer la distinción será el uso de la calle en la producción y como parte de la obra misma. La segunda de las características será lo que Riggle llama el “compromiso con lo efímero” por parte de los artistas, quienes al disponer su obra en la vía pública renuncian a la integridad física de la misma, subvirtiendo así el modelo museístico.

Ahora bien según Riggle para considerar algo como arte callejero el uso material de la calle debe contribuir esencialmente al contenido de la obra, por ejemplo las esculturas inflables colocadas por Joshua Allen Harris sobre los respiraderos del subterráneo de Nueva York de tal modo que las figuras se inflan y desinflan con la periodicidad con la que pasa el metro; la animación *Muto* del italiano *Blu* en la cual el uso de la calle como escenografía es necesario para la realización de la secuencia fotográfica cuadro por cuadro; el artista francés *Invader* reproduce personajes del videojuego japonés de 1978, *Space invaders*, en mosaicos junto a la señalética urbana de la vía pública; los pequeños bloques de la marca *Lego* que utiliza Jan Voorman para rellenar los huecos causados por el daño y desgaste del tiempo, fracturas en las bardas de las calles por donde brotan sus estructuras de color.

Así pues, Riggle afirma que para considerar algo como arte callejero el uso de la calle debe ser *interno* a su significado, haciendo referencia al término de *belleza interna* propuesto por Danto, que refiere a la belleza como cualidad estética que puede estar presente en el objeto de arte y buena parte de su significado. Por ejemplo, en la *Fuente* de Duchamp, el urinario se puede considerar como bello por estar hecho de porcelana blanca, pero esta belleza no sería *interna* al significado del mismo, sino una propiedad externa.

Debido a que las calles se componen de superficies y objetos que pertenecen a la ciudad y al público, el hacer uso artístico de estos espacios es normalmente considerado como un acto vandálico, a esto se relaciona el aparente anonimato de las obras y que la mayoría de los autores tengan normalmente un seudónimo. Es necesario señalar el carácter ilegal de esta práctica en la producción de la obra de arte callejero.

Como el arte callejero no existe bajo un espacio designado para su apreciación, a diferencia del arte dispuesto en los museos o galerías, sus creadores deben encontrar modos de llamar la atención de los transeúntes y de otros artistas, para lo cual la estrategia consiste en realizar obras visualmente asombrosas, eso es, jugar con la escala y la proporción,

pueden ser de tamaño monumental aunque también diminutas, sumamente creativas e imaginativas en su propuesta, lo que denota habilidades extraordinarias por parte de los autores.

En este punto es importante señalar, como lo hace Riggle, sobre el carácter antitético del arte callejero con el mundo del arte tradicional. El arte que vemos en museos y galerías tiene un costo extremadamente elevado, es decir, el sistema de producción, distribución y consumo hace de la experiencia estética una actividad exclusiva de cierto sector social, bajo esta misma perspectiva el objetivo del artista respecto a su obra es que esta perdure el mayor tiempo posible. Por el contrario debido a que el arte callejero es efímero los artistas lo producen con materiales de muy bajo costo, posteriormente las obras no tienen dueño normalmente, es decir, no pueden ser compradas por alguien, aunque hay sus excepciones.⁴ Finalmente estas obras se encuentran disponibles para su apreciación de manera gratuita y para todo aquel que se detenga a observarlas.

Nótese que eso que contribuye esencialmente al significado del arte callejero, es decir, el uso interno del entorno urbano, tiene significados propios: los pasillos, los callejones, la acera, los trenes del metro, túneles, puentes y basureros, son espacios y objetos públicos cotidianos, son lugares comunes, pero a la vez espacios ignorados, lugares de tránsito, de conflicto, espacio político; que podríamos comparar con lo que Marc Augé denominó como los *no lugares*.⁵ Es en este punto donde no es posible realizar un análisis crítico del arte callejero desde una postura puramente formalista, ya que los distintos niveles de significado involucrados impiden juzgar la obra por sus meras propiedades estéticas.

Aunque las distinciones planteadas por Riggle han resultado esclarecedoras al pasar a discutir el *graffiti* creo necesario establecer una distancia respecto a su propuesta porque no encuentro suficientemente claro el argumento que, dentro de la distinción de dos tipos básicos de *graffiti* el artístico y el no artístico, no todo el *graffiti* artístico alcanza la

⁴ La reciente noticia de lo que sucedió con una pieza del artista inglés *Banksy* que había realizado en el barrio londinense de Wood Green. El mural —que muestra a un niño de un país en vías de desarrollo cosiendo banderas británicas, apareció en el catálogo de una subasta en Miami (EUA) pocas semanas después de su desaparición. La nota completa en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2013/758393.html> (Consultado el 15 de noviembre de 2013).

⁵ Marc Augé, *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*, p. 81.

categoría de arte callejero porque el uso que hace de la calle no es interno a su significado, es decir, porque podría situarse en cualquier lugar y significar lo mismo.

Para Riggle el *graffiti* y el arte callejero tienen una fuerte conexión histórica, mas no hay una relación esencial entre los dos, es decir, podemos considerar como arte callejero cierto tipo de *graffiti* y puede haber *graffiti* artístico que no sea arte callejero. Es de ese modo que Riggle considera buscar antecedentes del arte callejero no solo en la cultura del *graffiti* sino en otros artistas cuyo trabajo incorporen el uso de la calle de manera específica, tal como Gordon Matta-Clark, Félix González-Torres, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Vito Acconci y Francis Alÿs.

Riggle acierta al explicar que el *graffiti* es más que escribir ilegalmente seudónimos en superficies públicas, por la cantidad de técnicas y métodos utilizados por los artistas del *graffiti* o artistas urbanos. En ese sentido, hay quienes han llevado la práctica del *graffiti* a nuevos campos de experimentación, tal es el caso colectivo *Graffiti Research Lab*, quienes desarrollan nuevas tecnologías encaminadas a reinterpretar, mediante la programación por computadora y la video proyección, el modo de hacer *graffiti*, encontrando posibilidades de intervención visual del espacio público cuestionando con ello el límite de la polaridad de estas prácticas en términos como legal o ilegal.

Si bien Riggle acepta que es difícil definir la frontera entre el *graffiti* artístico y el no artístico, no ofrece la pauta para establecer una diferencia. En lo personal considero más problemática la distinción que hace Riggle del *graffiti* artístico que puede alcanzar el rango de arte callejero por hacer uso específico de la calle para el significado de la obra y aquel otro *graffiti* artístico cuyo lugar en la calle puede ser cualquier otro y significar lo mismo en todas partes. Por ejemplo, en el caso del trabajo de *Invader* ¿Cómo determina si el sitio específico de la obra hace o no parte de su significado? Parece que el criterio que utiliza Riggle para determinar si algo es arte callejero es el medio, dando preferencia a objetos tridimensionales como esculturas de diversos materiales, por encima de la pintura, es decir el *graffiti*, y no con base en el uso interno de la calle como parte de la obra.

Para concluir considero necesario desarrollar una investigación exclusiva para el *graffiti* como fenómeno social y cultural, que se encuentra en constante evolución adentrándose en el sistema del arte contemporáneo, mediante lo que podríamos denominar, igual que Riggle, como un arte *post-museo*. En ese sentido quizá dejen de ser relevantes las

nociones o distinciones como *graffiti* y *graffiti* artístico, y se torne más esclarecedor distinguir entre obras que encontramos en el espacio público que ofrecen una experiencia estética inesperada o no solicitada, las que tratan de cuestionar el discurso del poder desde la dimensión política, como lo que se ha denominado recientemente bajo el neologismo de *artivismo*, y aquellas otras manifestaciones que se limitan a reafirmar el carácter transgresor o disidente del *graffiti* en su más pura expresión: el *tag*.

Bibliografía

Augé, Marc, *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*, Margarita Mizraji, Gedisa, Barcelona, 2000.

Danto, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Ángel y Aurora Mollá Román, Paidós, Barcelona, 2002.

_____, *El abuso de la belleza: La estética y el concepto del arte*, Carles Roche, Paidós, Barcelona, 2005.

_____, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Elena Neerman Rodríguez, Paidós, Barcelona, 2010.

Riggle, Nicolas A., “Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, The American Society for Aesthetics, 2010, 68:3.

PRIMERA INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA NÁHUATL

Osiris Sinuhe González Romero¹

I Planteamiento del problema y estado de la cuestión.

¿Qué papel ha jugado la imaginación creadora en la configuración de la cultura náhuatl prehispánica?, ¿de qué manera es posible acercarse filosóficamente a las creaciones de los artífices mexicas?, ¿qué tipo de sensibilidad hizo posible la creación de técnicas y expresiones de carácter artístico?, ¿existieron juicios de valor de carácter estético?, ¿de qué manera se desarrollaron y transmitieron los saberes inherentes a las técnicas artísticas?, ¿qué instituciones especializadas se encargaron de ello?, ¿qué opiniones tenían los mexicas acerca de sus propias creaciones?, ¿cómo se relacionan arte y «visión de mundo»? Estas preguntas constituyen el punto de partida, para todo espíritu que decida acercarse al estudio de las obras de arte concebidas por los diversos pueblos nahuas, que florecieron en el Altiplano a finales del periodo Posclásico, específicamente, durante el siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI.

Se trata de preguntas que no admiten una respuesta sencilla y que demandan un estudio riguroso para ser tratadas adecuadamente. No se trata de un campo fértil para las respuestas fáciles, por el contrario, se trata de un terreno accidentado, sobre el que es necesario transitar una y otra vez, para llegar a compenetrarse de la sensibilidad que hizo posible la creación de obras artísticas que, a pesar del paso de los siglos, nos siguen despertando fascinación y asombro, pero también muchas interrogantes.

La necesidad de abordar, desde un punto de vista estético, esta problemática no es una ocurrencia peregrina, pues diversos especialistas como Justino Fernández, Miguel León-Portilla y Paul Gendrop, han orientado parte de sus esfuerzos en explorar esta veta de investigación. Entre los trabajos más notables se encuentra el ensayo de Justino Fernández Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo (1954). En dicha obra se plantea explícitamente, la necesidad de llevar a cabo un estudio de esta índole: “En pocas ocasiones

¹ Centro de estudios genealógicos para la Investigación de la Cultura en México y América Latina, A.C. Universidad Nacional Autónoma de México; Facultad de filosofía y Letras. Correo: osiris.sinuhe@gmail.com

se han estudiado en particular las obras del arte indígena desde un punto de vista estético, y no de manera suficiente, si bien a menudo la intuición ha sido certera”.²

Si bien, en la actualidad existen diversos enfoques para abordar las creaciones del arte náhuatl prehispánico, para lograr un acercamiento lo más riguroso posible, no sólo bastan el ingenio y la intuición. Sobre este asunto en particular Justino Fernández considera que: “Por mi parte quisiera ver una historia del arte indígena antiguo con su estética, pero no limitada a los atisbos de la intuición, sino emanada de la intuición y reafirmada por el más amplio conocimiento”.³

Poner al desnudo, la insuficiencia de la intuición —en este campo— hace visible la pertinencia de preguntarse; por una parte, por el marco teórico y los requerimientos metodológicos necesarios para realizar un acercamiento de índole estética, y por otra, hace inevitable una reflexión suspicaz, sobre la forma de interpretar la evidencia arqueológica y el material proporcionado por las fuentes históricas. Antes de proseguir conviene precisar cuál es el sentido que este investigador le otorga a la palabra estética. El propio Justino Fernández señala que: considero la estética más bien que en el sentido moderno común: la “ciencia de la belleza”, en su sentido más original, como una teoría de la sensibilidad”⁴.

Ahora bien sobre la metodología necesaria para poder llevar a cabo un estudio de esta índole Miguel León-Portilla considera que: “Después de estudiar en códices, textos indígenas y cronistas lo que podríamos llamar el pensamiento estético de los nahuas, el paso definitivo consistiría en tratar de descubrir la aplicación que hacían de estas ideas los artistas nativos en sus obras de arte descubiertas por la arqueología”.⁵

Sobre este punto quiero enfatizar que las fuentes escritas contienen mitos, narraciones, proverbios, cantares, poesías, etc; que hacen posible el acercamiento a las categorías propias del arte indígena. Las investigaciones de Miguel León-Portilla han puesto en evidencia que las fuentes escritas se concentran en tres asuntos principales: a) el origen histórico del arte náhuatl, según la opinión de los informantes de fray Bernardino Sahagún;

² Justino Fernández. Coatlicue, en: *Estética del arte mexicano*, p. 111.

³ Justino Fernández. *Ídem*.

⁴ Justino Fernández. *Ob. cit.*, p. 112.

⁵ Miguel León-Portilla. *La Filosofía náhuatl*, pp. 269-270.

b) la predestinación y las características personales del artista náhuatl y c) las diversas clases de artistas.⁶

Afortunadamente, en la actualidad se cuenta con el material necesario para emprender un estudio sistemático que permita acercarnos, a la sensibilidad nahua que hizo posible la creación de obras y formas de vida íntimamente vinculadas a la música, el canto, la danza, la pintura, la arquitectura, la escultura, la orfebrería o el arte plumario. Una fuente invaluable para dicho análisis es el texto náhuatl-castellano contenido en el Libro X del Códice Florentino.

Por su parte, las evidencias proporcionadas por la arqueología han sido estudiadas desde un punto de vista estético por Paul Gendrop en su *Essai sur l'esthétique de la sculpture aztèque*, concebido como tesis de doctorado y presentada en la Universidad de La Sorbona en 1963. El principal aporte de esta investigación consiste en: el estudio sistemático de los vínculos entre diversos elementos de la cosmología mexicana y las imágenes simbolizadas en la escultura monumental de piedra. Poner en evidencia que esa relación entre arte y cosmología involucra a un conjunto de ideas, nos permite reconocer que la escultura era un medio eficaz para comunicar y hacer inteligible una «visión de mundo» o “cosmovisión”.

Existe otra investigación de Paul Gendrop, en coautoría con Iñaki Díaz Balerdi, que lleva por título: *Escultura azteca. Una aproximación a su estética* (1994). Esta obra hace inteligibles los vínculos existentes entre la escultura monumental y la cosmovisión mística guerrera del llamado pueblo del Sol. Sobre este asunto ambos autores consideran que: “La escultura mexicana se nos manifiesta como un fenómeno en el que religión, poder político y cosmología se funden de manera unitaria e indisoluble: la plástica era sin duda un vehículo de comunicación ideológica”⁷. Examinar críticamente esa cualidad para comunicar creencias, ideas o símbolos, me permitirá hacer visible el papel que han jugado las creaciones de la imaginación productiva, en la configuración y desarrollo de la «visión de mundo» desarrollada por los nahuas prehispánicos.

⁶ Miguel León Portilla. *Ob. cit.*, p. 258.

⁷ Paul Gendrop e Iñaki Díaz Balerdi. *Escultura azteca. Una aproximación a su estética*, p. 23.



Monolito de Filadelfia. c., 1500 azteca. Piedra verde. Alto 49.5 cm; diámetro 83. 8 cm.

Philadelphia Museum of Art.

II Arte y visión de mundo.

Para profundizar estas breves consideraciones, me parece pertinente destacar que en las fuentes históricas escritas, las expresiones más sugerentes para el estudio del arte náhuatl, desde un punto de vista estético, son los diversos cantos compilados durante el siglo XVI. La importancia del arte de la palabra se expresa, no sólo mediante el uso de los recursos estilísticos distintivos de la retórica, sino sobre todo por la presencia de inquietudes propiamente filosóficas como: el problema de la fugacidad de cuanto existe, la necesidad de indagar sobre la fundamentación del mundo, la duda sobre la vida después de la muerte, o bien la incertidumbre sobre aquello que nos sobrepasa y que estamos imposibilitados para conocer.

En la «visión de mundo» desarrollada por los nahuas, el cambio es producido por el movimiento olin. Y en ese contexto cultural, lo que permanece al cambio y al devenir es lo que tiene raíz, lo que es “verdadero”. Sobre la interrelación entre dicha «visión de mundo» y el arte de la palabra, Miguel León-Portilla considera que:

Es pues la poesía como forma de expresión metafísica —a base de metáforas— un intento de superar la transitoriedad, el ensueño de tlatlcpac (lo sobre la tierra). No creen los tlamatime poder decir por vía de adecuación lo que está más allá: “lo que nos sobrepasa”. Pero afirman que yendo metafóricamente — por la poesía: flor y canto— si podrán alcanzar lo verdadero.⁸

Esa transitoriedad es producto del movimiento, el cual es entendido como una categoría cosmológica fundamental. El devenir en su flujo infinito simultáneamente crea y destruye. La existencia es fugaz y la realidad evanescente, pues incluso el universo mismo tendrá que perecer. Frente a ese panorama, los nahuas —al igual que otras culturas— se preguntaron por aquello que permanece al cambio y al devenir.

Los sabios o tlamatime se dieron cuenta, mediante la observación directa, que los seres humanos compartimos con los demás seres de la naturaleza ciertas características. De la misma manera que los animales y las plantas; los seres humanos seguimos un proceso de nacimiento, desarrollo y muerte.

Para los nahuas prehispánicos el ser humano era un ser finito, que inexorablemente tendría que partir rumbo a la “región del misterio”, al lugar “donde de algún modo se existe”. Por eso, el arte de la palabra —desarrollado por los forjadores de cantos— nos permite entender la búsqueda de aquello que permanece frente a la realidad evanescente de tlatlcpac. Un nítido ejemplo se encuentra, en un canto atribuido a Nezahualcóyotl y compilado en el Ms. Romances de los señores de la Nueva España, fol.36 r:

Zan nic caqui itopyo, ipetlacallo
¡Ah in tepilhuan!,
Ti macehualtin,
nahui, nahui,
in timochi tonyazque,
timochi tonmiquizque in tlatlcpac...

Percibo lo secreto, lo oculto
¡oh vosotros señores!
Así somos, somos mortales,
de cuatro en cuatro,
todos habremos de irnos
todos habremos de morir en
la tierra...

⁸ Miguel León Portilla. *La filosofía náhuatl*, pp. 146-147.

Ayac chalchihuitl,
ayac teocuirtilatl mocuepaz:
in tlalticpac tlatiello.

Nadie en jade,
nadie en oro se convertirá:
en la tierra quedará
guardado.

Timochi tonyazque
In canin, ye yuhcan.
Ayac mocahuaz,
zan cen tlapupulihuiz,

ti yahui ye yuhcan ichan.

Todos nos iremos
allá, de igual modo.
Nadie quedará,
conjuntamente habrá que
perecer,
Nosotros iremos así a su
casa.

Zan yuhqui tlaquilloli
ah tonpupulihui.
Zan yuhqui xochitl,
in zan toncuetlahui.
ya in tlalticpac.

Como una pintura
nos iremos borrando.
Como una flor,
Nos iremos secando
aquí sobre la tierra.⁹

Esa conciencia de la finitud y de la fugacidad de cuanto existe hace visible que las expresiones artísticas nahuas, no tienen un carácter meramente ornamental, sino que algunas de ellas se encuentran íntimamente relacionadas con los fundamentos que le brindan sentido y coherencia a esa «visión de mundo». Las disciplinas en donde se hace más patente esa interrelación son: la escultura, la pintura y el arte de la palabra, pues los efectos en la sensibilidad provocados por las creaciones de la imaginación, no sólo son susceptibles de estremecer nuestros sentimientos y emociones, sino que también nos proporcionan momentos de asombro, goce o reflexión, más aún forman parte del desarrollo y devenir de una cosmovisión, es decir, de una “forma de ver el mundo”.

⁹ Nezahualcóyotl. Poesía. Instituto Mexiquense de Cultura, 1993, p. 59.

En el caso de las artes plásticas, la relación entre arte y cosmovisión se encuentra expresada en algunas obras de escultura monumental como: Coatlicue, Coyolxauhqui, la Piedra del Sol o el Teocalli de la Guerra Sagrada, pero también en la arquitectura, los códices o la cerámica. Esta diversidad de manifestaciones hace palpable un desarrollo especializado de las técnicas artísticas que hicieron posible la expresión de emociones y pensamientos. Sin embargo, específicamente es en las creaciones de los artistas nahuas prehispánicos, en los campos de la escultura y la pintura, donde se encuentran las evidencias que nos proporcionan el material suficiente para llevar a cabo un estudio sistemático con base en un enfoque estético.



Coyolxauhqui. Posclásico tardío 1300-1521. Piedra. Museo del Templo Mayor.
México, Distrito Federal.

Para finalizar esta sección no quisiera soslayar que la intención de adoptar un punto de vista estético y un marco teórico de carácter filosófico tiene como objetivo: hacer inteligibles una serie de problemáticas que de otra forma pasarían desapercibidas; asimismo, esas herramientas metodológicas, también resultan de mucha utilidad para llevar a cabo un estudio sistemático que permita acercarnos más plenamente a las categorías y a la sensibilidad propias del arte indígena. La estética náhuatl es una hipótesis heurística, que permite hacer visible el papel de la imaginación creadora, en la configuración de la cosmovisión y la cultura. Asimismo nos permite acercarnos, al sentido vital inherente a las creaciones de los diferentes tipos de artistas nahuas, desde un horizonte teórico que no ha sido explorado sistemáticamente.

III. El tolteca: artífice y pensador.

En el contexto de la cultura náhuatl prehispánica el sentido del arte estaba directamente relacionado con el desarrollo de una técnica. Poner al descubierto este rasgo particular resulta de suma utilidad para llevar a cabo un análisis de los capítulos VII y VIII del Libro X del Códice Florentino. En primera instancia porque hace visible el criterio utilizado por fray Bernardino de Sahagún para clasificar en un mismo rubro diversas actividades en apariencia muy lejanas unas de otras como: el médico, el filósofo, el cantor, el oficial de pluma o el pintor. Y en segunda instancia debido a que en dichos capítulos se encuentra información suficiente para acercarnos al estudio de las formas de subjetividad y los juicios de valor relacionados con la actividad artística.

Allí disponemos no sólo de un “catálogo”, sino también de varias consideraciones que permiten profundizar nuestro entendimiento sobre las virtudes o cualidades morales vinculados con los diferentes tipos de artes y oficios. También resulta de especial interés reflexionar sobre el tema de los juicios de valor relacionados con el trabajo de los artífices como: pintores, orfebres, escultores, oficiales de pluma, cantores. En estos juicios de valor no sólo podemos encontrar aseveraciones de carácter moral, sino también sobre la habilidad o destreza técnica de cada artista, y por supuesto sobre las obras de la imaginación creadora.

Una vez puntualizada la importancia de la técnica quiero señalar que la palabra tolteca era aceptada como sinónimo de artífice o artista, pero no sólo gracias al desarrollo

de sus habilidades técnicas, un tolteca también era considerado un individuo que tenía el corazón endiosado. Asimismo, quisiera destacar que cultura náhuatl la cognición tiene un carácter sensible, pues el verbo *mati* significa simultáneamente saber y sentir, por eso para saber algo hay que sentirlo, es decir, vivirlo. Así las cosas, para llegar a ser un buen artífice era indispensable no sólo un esfuerzo permanente, sino también un diálogo con el corazón, es decir, con el propio ser. La palabra tolteca se encuentra traducida en el Vocabulario de fray Alonso de Molina como: “pensativo, especulativo o escudriñador de cosas arduas”.

En el contexto de la cultura náhuatl prehispánica, un artista no sólo era alguien que dominaba una técnica o un lenguaje específico, sino que también era un ser capaz de dialogar con su corazón moyolnonotzani. Este proceso de reflexión pone en evidencia el sentido vital que tenía la actividad artística, pues gracias al dialogo con su corazón, el artista lograba la inspiración, pero también alcanzaba una comunicación con lo sagrado. Por ejemplo, Miguel León Portilla considera que cada artista: “dialogando con su corazón, podrá atraer al fin sobre sí mismo la divina inspiración. Se convertirá entonces en un yolteotl, “corazón endiosado”, que equivale a decir visionario, anhelante de comunicar a las cosas la inspiración recibida¹⁰.

La tradición cultural tolteca ha sido estrechamente relacionada con el símbolo de la “serpiente emplumada”, con relación a este asunto vale la pena destacar que dicho símbolo sagrado representaba cualidades altamente apreciadas como la sabiduría y la belleza. De hecho, la información proporcionada por las fuentes históricas, nos permite vislumbrar la procedencia sagrada de las técnicas artísticas mencionadas; dicha procedencia se encuentra directamente relacionado con la figura mítica de Quetzalcoatl.¹¹

Quetzalcoatl fue estimado y tenido por dios y lo adoraban de tiempo antiguo en Tulla, y tenía un cu muy alto con muchas gradas, y muy angostas que no cabía un pie; y estaba siempre echada su estatua y cubierta de mantas, y la cara que tenía era muy fea, la cabeza larga y barbudo; y los vasallos que tenía eran todos oficiales de artes mecánicas y diestros

¹⁰ Miguel León Portilla. *La filosofía náhuatl*, p. 270.

¹¹ Con esta composición nominal se expresan dos atributos: sabiduría y belleza. La palabra coatl, también significa “gemelo”, en ese caso la composición “gemelo precioso” puede entenderse como una alusión metafórica a la creencia en un nahualli o “doble”, es decir, una entidad “ánimica” relacionada con la magia. Por último vale la pena mencionar la identificación de Quetzalcoatl con el planeta Venus, esto es importante para comprender la influencia de los ciclos de dicho astro en el cómputo del tiempo, los ciclos agrícolas y las ceremonias religiosas.

para labrar las piedras verdes que se llaman chalchihuites, y también para fundir plata y hacer otras cosas, y estas artes todas hubieron origen del dicho Quetzalcoatl.¹²

El párrafo anterior deja entrever algunos tópicos importantes; el primero es el reconocimiento de Quetzalcoatl como una divinidad venerada desde tiempos antiguos, como lo muestran las representaciones encontradas en Teotihuacán, el segundo es la referencia a su centro ceremonial y a su estatua, el tercero es el reconocimiento de los toltecas como consumados orfebres, joyeros y oficiales de las artes mecánicas y en cuarto lugar la afirmación de que las artes mencionadas tuvieron un origen sagrado por medio del propio Quetzalcoatl. Este origen sagrado hace evidente una estrecha relación entre arte y cosmovisión, que nos enseña cómo las expresiones de la voluntad creadora no sólo tenían un carácter decorativo o puramente técnico, sino que también tenían un carácter conceptual y por supuesto una función ritual.

Con respecto al arte náhuatl ésta introducción me permitió exponer sintéticamente los elementos necesarios para lograr un acercamiento filosófico sobre el sentido vital que tenía la práctica artística desarrollada en Tenochtitlán, durante el siglo XV y las primeras décadas del XVI. El arte mexica se distingue por los siguientes rasgos fundamentales a) un estilo oficial relacionado con su cosmovisión místico-guerrera, b) un concepto náhuatl del arte cuyo modelo se basa en la antigua tradición tolteca c) la institucionalización de saber y las técnicas artísticas, d) la presencia de juicios de valor sobre la destreza técnica o la impericia del artista.

Este primer acercamiento no sólo corrobora la pertinencia de las herramientas heurísticas utilizadas en esta breve introducción como: estética, arte y visión de mundo, sino que también hace tangible la forma de proceder para sacar a la luz algunas de las categorías propias que nos permiten acercarnos más plenamente a las obras de la imaginación y sensibilidad nahua. Por ahora me basta con poner en evidencia la necesidad de acercarse a las creaciones de los artífices nahuas con un enfoque estético para mostrar, tanto las problemáticas filosóficas inherentes, como los requerimientos metodológicos para

¹² Fray Bernardino de Sahagún. *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Libro III. Capítulo III, p. 19.

llevar a cabo dicha tarea con rigor, pero sin perder el goce y el asombro que nos provocan las obras de arte y la sensibilidad de los artifices nahuas.

Bibliografía

Alcina Franch, José, “Lenguaje metafórico e iconografía en el arte mexicana”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Número 66. México, UNAM, 1995.

Boone, Elizabeth H. (editora), *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico*. Washington, Dumbarton Oaks, 1982.

Fernández, Justino, “Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo”, en *Estética del arte mexicano*, México. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

_____, “Una aproximación a Xochipilli”. Estudios de Cultura náhuatl, vol.1, México, UNAM-IIH, 1959.

Gendrop, Paul, *Essai d'esthétique de la sculpture azteque*, Tesis de doctorado de Universidad, Sorbona, París, 1963 (mecanografiada).

_____, *Esthétique de l'art précolombien au Mexique*, Boletín del A.F.M.I.T., vol XII, No.1, México, 1966.

_____, *Arquitectura Prehispánica, la Estética*, CAM-SAM, vol. I, No 1, Colegio de Arquitectos de México, Sociedad de arquitectos mexicanos, México, 1968.

Gendrop, Paul y Díaz Balerdi Iñaki. *Escultura azteca. Una aproximación a su estética*. México, Trillas, 1994.

León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl*. México, UNAM, 1959.

_____, “Una concepción náhuatl del arte”. Universidad de México vol. XII, No 9, México, 1957.

_____, “La música en el universo de la cultura náhuatl. Estudios de Cultura Náhuatl 38. México, IIH-UNAM, 2007.

Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Porrúa, México, 1999.

Tomlinson, Gary, *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*, New York, Cambridge University Press, 2007.

PENSAMIENTO ESTÉTICO E IDENTIDAD CULTURAL

Pedro T. Pérez Rivero¹

De la abstracción filosófica a los actuales estudios de identidades.

Puede afirmarse que desde tiempos remotos existió la necesidad de identificación y diferenciación de lo uno con respecto a lo otro. Por tanto, la categoría de identidad, incluso sin el empleo explícito de este término, cuenta con una extensa trayectoria que se inserta en los anales iniciadores del pensamiento filosófico occidental. Grínor Rojo considera que un concepto de identidad “ya completo se encuentra en la lógica aristotélica [...] aunque el estagirita no se haya tomado la molestia de elaborarlo especialmente, mencionándolo solo de paso en varios lugares de su obra.”²

En la conformación del pensamiento moderno la identidad aristotélica, como abstracción inmutable, sirve de base a la lógica matemática fundada por Leibniz (1646-1716). Estas especulaciones de carácter ontológico involucran a importantes figuras de la filosofía clásica alemana como Hegel (1770-1831), quien en su obra *Ciencia de la Lógica* (1816) hace avanzar el concepto de identidad, al establecer una dicotomía entre lo mismo y lo otro; aunque antitética, el reconocimiento de esta relación constituye un nuevo momento de interés en el desarrollo de la categoría de identidad.

Sobre la base hegeliana, el materialismo histórico señala la limitación que implica no reconocer la diferencia en la igualdad, como componentes de una unidad cuya esencia pone además de manifiesto que los procesos identitarios están sujetos a la permanencia y a la vez al cambio en el tiempo. Isabel Monal, muestra la vigencia del pensamiento marxista en nuestro actual ámbito académico, al discernir la identidad como:

Conjunto amorfo, extenso y complejo, que construye las variadísimas creaciones socioculturales de los pueblos y comunidades, con su carga de valores, costumbres, maneras de vida, creaciones artísticas y literarias elaboradas, que no constituye en verdad un objeto

¹ Profesor Principal e Investigador Auxiliar del Centro de Superación para la Cultura Félix Varela y Morales. Profesor Auxiliar de Estética de la Universidad de La Habana y de Museología en el ISA.

² Grínor Rojo, *Globalización e identidades nacionales y posnacionales... ¿de qué estamos hablando?*, p. 17.

de estudio particularmente asequible al análisis o a su comprensión por parte de las ciencias sociales y de la filosofía y menos aún facilita la identificación de su unidad o esencialidad.³

Contribuye a potenciar lo planteado por Monal en torno a la identidad como abstracción, e igualmente sobre la pretensión de un acercamiento ontológico a esta categoría, una corriente de pensamiento contemporáneo denominada la Teoría de lo Difuso. José Martín Hurtado Galves incluye a la identidad en esa base conceptual, al apuntar lo que sigue:

La identidad, no importa cuán de cerca la miremos, no deja de ser borrosa, deviene de suyo de un origen prístino con bordes borrosos, tan borrosos como las preguntas y respuestas unívocas con las que han pretendido darle veracidad. Entonces, no podemos afirmar sin riesgo de equivocarnos, si la identidad es o no es, tampoco si una persona se conforma por una sola identidad, y mucho menos si la identidad es un término unívoco.⁴

Sin embargo, el rango de abstracción ya señalado, no ha impedido ubicar pertinentemente los estudios de identidades que en el mundo de hoy constituyen un valioso instrumento para la transformación social, en la siempre dialéctica relación de pasado y presente hacia el desarrollo futuro. Entre los tratados más actuales sobre el tema, sobresalen los concernientes a la cultura, por sus muchas posibilidades de introducir resultados en la praxis social.

El congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en 1986, fue dedicado al tema de la identidad cultural en Iberoamérica. Y para ello situó la noción en el campo de estudio de la Antropología, ubicación aceptada por la filóloga cubana Nara Araújo (1945-2010), a partir del análisis crítico de diversas intervenciones en ese foro. Un acercamiento personal al concepto, le permitió a Araújo plantear que: "La identidad cultural podría definirse, como el conjunto de signos histórico-culturales que determinan la especificidad de una región y, con ello, la posibilidad de su reconocimiento en una relación de igualdad-diversidad, permanencia-cambio."⁵

³ Isabel Monal, "Algunas cuestiones gnoseológicas en torno a la identidad socio-cultural como unidad compleja", *El cubano de hoy: un estudio psicosocial*, p. 13.

⁴ José Martín Hurtado Galves, "La identidad", *A parte Rei*, p. 3.

⁵ Nara Araújo, "Apuntes sobre valor y significado de la identidad cultural", *Unión*, p. 14.

Un quinquenio después de celebrado el congreso en que intervino Araújo, la introducción de no pocos resultados investigativos deviene modelo de identidad cultural, diseñado por el entonces Centro de Desarrollo e Investigación de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, que rehúsa la inclusión unilateral de este concepto en el radio académico antropológico:

Mientras que el concepto de cultura tiene un carácter eminentemente antropológico, el de identidad cultural es de naturaleza sociopsicológica, es decir se refiere a hechos culturales de conciencia. No es que los procesos culturales sean factualmente distintos a los procesos identitarios, sino que mientras que los primeros abordan desde la perspectiva de la mismidad –o integridad sistémica– del sujeto de la cultura, su actividad y sus productos materiales y espirituales, los segundos se abordan desde la perspectiva de la comunicación de un sujeto de la cultura con otros sujetos de cultura para él significativos [...].⁶

Debe entenderse, por tanto, la categoría de identidad cultural teniendo en cuenta sus complejidades que a la vez constituyen un enorme contenido para emprender análisis particulares en disímiles campos de las ciencias sociales, vinculados entre sí.

Existen múltiples enfoques en torno a la identidad cultural con amplios resultados investigativos de autoría cubana. Así vemos cómo Carolina de la Torre, y su nutrido grupo de colaboradores, han incidido en el tema con una profunda mirada desde la psicología; mientras, la relación entre los conceptos de identidad cultural e identidad nacional ha sido estudiada por notables historiadores nuestros como Eduardo Torres Cuevas y Pedro Pablo Rodríguez.⁷ Los también doctores Jesús Guanche y Rogelio Martínez Furé, han argumentado la importancia para los procesos identitarios cubanos de la composición étnica de la nación, dando continuidad investigativa al concepto de transculturación, formulado por Fernando Ortiz en su célebre ensayo sociocultural *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Otro notable avance en los estudios sobre identidad se produce en el campo lingüístico, al explorar el español hablado en Cuba, con la obra de estudiosos de la talla de los especialistas Sergio Bernal Valdés y Gema Valdés Acosta.

La identidad cultural y el pensamiento estético. Su incidencia en Cuba.

⁶Cristina Baeza Martín y Maritza García Alonso, *Modelo teórico para la identidad cultural*, p. 4.

⁷Ambos obtuvieron el Premio Nacional de Ciencias Sociales en 2000 y 2010, respectivamente.

Si bien es cierto que los muchos campos de estudio en que hoy se exhiben a nivel mundial los reclamos y tratados en torno a identidades, privilegian los etnográficos y hasta los francamente sociopolíticos, el de la Estética podría reconocerlos como indicativos de una categoría emergente, forjada desde la dualidad dialéctica de lo mismo/ lo otro.

El ensayista Ambrosio Fornet⁸ en un documentado afán por cartografiar identidades, reconoce que en el proceso de formación de las naciones modernas “[...] el escenario adquirió valor estético como garantía de la ‘autenticidad’ del producto artístico.”⁹ En efecto, a la búsqueda a toda costa de lo novedoso y cosmopolita, preconizada por los vanguardismos artísticos del siglo XX, le sucede el denuedo por fijar en lo diverso añejas esencias locales.

Y a ese afán por reconocer una mismidad cultural, que suele denotar un fuerte sentido de pertenencia, se le atribuyen maneras de proceder que declaran una particular impronta en las perspectivas emanadas de la creación artística, los gustos culinarios, el donaire al vestir, entre otros muchos indicativos de identidad matizados por elementos estéticos.

Terry Eagleton también figura entre los investigadores que perciben en las coordenadas estéticas de la cultura, con base antropológica, “mucho que ver con los nuevos movimientos sexuales, étnicos y otros semejantes [...] en tanto lenguaje, costumbres, identidad, alianza.”¹⁰ Marca una correlación con lo precedente, Carolina de la Torre, al señalar que: “Es tanta la fuerza actual de las identidades, que se habla de algunas producciones literarias, ya no en términos generales como romántico, moderno o existencialista, sino como literatura ‘gay’, ‘feminista’, ‘negra’, ‘hispana’ o ‘de la diáspora’.”¹¹

Nuestra actual sociedad proporciona una amplia gama para ejemplificar la fecunda interrelación identitaria que establece el enfoque estético desde su seno, en la insoslayable voluntad inclusiva de nuestro proyecto sociopolítico. Veamos algunos datos relacionados con las creencias religiosas de raíces africanas:

⁸ Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 2009.

⁹ Ambrosio Fornet, “Cartografiando identidades: imaginario y colectividad”, *La Letra del Escriba*, p. 3.

¹⁰ Terry Eagleton, “Las contradicciones del posmodernismo”, *La Gaceta de Cuba*, p. 38.

¹¹ Carolina de Torre, *Las identidades, una mirada desde la psicología*, p. 171.

Para las familias de santeros muy conservadoras, la indumentaria más actual para la realización del *iyaborage*¹² por parte de niñas y mujeres, no resulta la adecuada fuera del corte de la falda conocida como de *cancán* o al estar confeccionada con materiales llamativos y por incluir la *pamela*, etc. Sin embargo, desde hace varias décadas los practicantes están de acuerdo con que los hombres lleven por fuera sus collares de fundamento en este mismo ritual, prenda que anteriormente no era exhibida en el uso masculino.

Con una incorporación mucho más reciente en nuestra identidad cultural, la filiación afro-caribeña rastafari, ya instalada en la mayoría de las regiones del país, presenta sus aportes a la música, las artes plásticas, entre otras manifestaciones culturales que se distinguen por determinados componentes estéticos, también identificados como propios en la vestimenta, los peinados y otros atributos.

Según el urbanista Pedro Vázquez, la falta de espacios institucionales para socialización y recreo de determinados segmentos, fundamentalmente juveniles, animan a las llamadas tribus urbanas como los roqueros o los *emos*, a tomar determinados tramos de la céntrica avenida G, en El Vedado.¹³ Esta situación también se observa en otras ciudades del país.

Cabe agregar que todos esos segmentos resultan fácilmente identificables por los numerosos elementos estéticos que muestran, sin ambages, como portadores de culturas emergentes, ya ampliamente registradas en la narrativa, la música, el audiovisual y otras producciones artísticas focalizadas en el devenir de la Cuba de hoy. Ello implica determinadas relaciones estéticas de identidad, incluso más allá de la categorías clásicas de la Estética como ciencia, es decir, lo bello, lo feo, lo grotesco y otras.

En lo específico habanero, dentro de este entorno identitario estético y desde las producciones artísticas, ante todo habría que destacar la declaratoria expedita de *habanidad* en la música, a partir del nombre de decenas de entidades con formatos inscritos en los más altos niveles de elaboración instrumental y con semejante abundancia en lo popular y hasta comercial: Cuerdas de La Habana, Habana de Primera, Charanga Habanera, Clásicos

¹² Período de un año en que los iniciados en la Regla de Osha generalmente están obligados a vestir de blanco exhibiendo los atributos relacionados con su orisha protector (el santo que acaban de hacerse, de acuerdo con el lenguaje usado por estos religiosos).

¹³ Pedro Vázquez, "Calle G: de cuando los ciudadanos hallaron su ciudad", *Revolución y Cultura*, p. 7.

Habana, podrían constituir algunos hitos de esta copiosa identificación, registrada en su eclosión desde finales del pasado siglo.

Señala Joaquín Borges-Triana, que “La Habana acumula un record impresionante de canciones escritas como tributo.”¹⁴ Concuero con el crítico en señalar la ventaja de poder situar esta producción en el universo común de inquietudes teóricas en torno a identidades: “Uno de los principales valores de buena parte de la reciente creación musical dedicada a nuestra capital radica en ser continuidad de la indagación antropológica y sociológica que ha distinguido el arte en Cuba.”¹⁵

En su célebre ensayo *¿Qué es la literatura?* (1948), Jean Paul Sartre reconocía el interés que iban tomando por entonces las producciones literarias como baluartes, hasta susceptibles de ser manipuladas en tanto representaciones “oficiales” de determinados discursos políticos.¹⁶ De manera análoga funcionan las declaratorias de poetas nacionales y otras premiaciones artísticas, las cuales tratan de ubicar altos valores estéticos para la representación identitaria de determinada nación, promulgadas en nuestro país desde inicios de la década de los ochenta del pasado siglo.

Estas y otras pautas de análisis puntuales, corroboran el peso de una interrogante formulada por el esteta Calvert Casey (1932-1969) en los primeros años de la construcción del proyecto socialista cubano: “¿Acaso la buena literatura de cada país no ha contribuido a hallar una identidad nacional como pueden hacerlo los más grandes hechos de armas?”¹⁷

De vuelta a Fonet, cabe inscribir a continuación una posible respuesta a Casey: “Nuestro sentido de la identidad no hubiera sido el mismo sin los artículos de Varela, los poemas de Heredia o los ensayos de Saco, para no hablar de ciertas expresiones de la cultura popular que han formado parte del imaginario cubano desde los tiempos de la Ma Teodora.”¹⁸

Otro tanto proporciona la creación literaria, en su más reciente narrativa, pues sin detrimento del hecho propiamente artístico, realiza una incisiva indagación de la cotidianidad habanera. Un buen ejemplo de ello lo proporciona un conjunto de cuatro novelas que en el trienio 2009-2011, se cuestionan la validez del modelo urbano de Alamar,

¹⁴ Joaquín Borges-Triana, “La Habana a todo color”, *La Gaceta de Cuba*, p. 11.

¹⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹⁶ Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, p. 35.

¹⁷ Calvert Casey, *Memorias de una isla*, p. 29.

¹⁸ Fonet, Ambrosio, *op. cit.*, p. 3.

a medio siglo de fundado el mayor espacio de la experiencia de microbrigadas constructivas de la nación.¹⁹

El enfoque estético también se nutre del abordaje de la difusa estetización y su presencia fenoménica en nuestros días, tema que Mayra Sánchez Medina fundamenta teóricamente, a partir de lo que resume así: “El estudio de la estetización del mundo actual parte del reconocimiento de relaciones estéticas extendidas por la vida cotidiana, donde la imagen, la publicidad y el ejercicio del gusto se han incorporado al espacio público y privado de cada hombre y mujer de hoy.”²⁰

La identidad como resistencia cultural y su relación con lo estético

La repercusión teórica basada en un enfoque estético de la identidad, se alinea con creces en la actual resistencia cultural que ya constituye una tradición centenaria para la región latinoamericana, si se tiene en cuenta la publicación del ensayo *Nuestra América* en 1981, de José Martí (1853-1895), obra de madurez intelectual del artista y revolucionario por excelencia de la nación cubana.

Ante el peligro real de que unas identidades culturales impongan su predominio sobre otras en el mundo de hoy, la mayoría de los estudios sobre el tema se yergue como dispositivo capaz de oponerse a tan desoladoras perspectivas de futuro. Dentro de las perspectivas de exploración sociológica, antropológica y de otras ciencias sociales, estos tratados han ido conformando una línea de evidente resistencia cultural en la región latinoamericana, con la obra de antropólogos como Adolfo Colombres y Héctor Díaz-Polanco, también los filósofos Jesús Martín-Barbero y Grínor Rojo, por solo citar algunos eminentes investigadores enriquecedores del tema.

Ahora bien, la identidad, en tanto competencia para resistir embates hegemónicos como los registrados a lo largo del pasado siglo y hasta el presente, depende de su arraigo en grupos sociales concretos, conformados históricamente. De este modo las tradiciones – patentizadas en costumbres y comportamientos sistemáticos– hasta pueden alcanzar una gran fuerza de carácter político, ante una globalización que Francisco López Segrera, en su

¹⁹Estos textos son, en orden de aparición: *Lía, el sexo oscuro* de Yordanka Almaguer; *Sangra por la herida* de Mirta Yáñez; *¿Qué bolá? (What's Up?)* de Alberto Ajón León; *Historias del abecedario* de Rafael Grillo.

²⁰Mayra Sánchez Medina, “La estetización difusa o la difusa estetización del mundo actual”, *Estética. Enfoques actuales*, p. 259.

condición de Consejero Regional de Ciencias Sociales para América Latina y el Caribe, afirma que “[...] ha tendido a arrasar con las identidades culturales y convertirlas en *world* cultura en un proceso de *mcdonalización* creciente”.²¹

Por su parte, el doctor Roberto Hernández Biosca enfatiza en la necesidad de esgrimir una cultura de resistencia mancomunada, para contrarrestar lo que define como violencia cultural. Y al respecto propone: “Las tradiciones democráticas, populares y antimperialistas de la cultura cubana pueden servir como referencia para la construcción de políticas culturales de resistencia en otros países del área, aunque lo fundamental es lograr una interacción del mosaico cultural que somos, encontrando y potenciando nuestros denominadores comunes”.²²

Solo la preparación que seamos capaces de manifestar en cuanto a una base científica que sitúe a nuestro país a la vanguardia del debate ideológico internacional, será garante de aportes a los complejos procesos identitarios de la contemporaneidad. En relación con lo correspondiente a lo estético en ese permanente entrenamiento, ante todo habría que anotar la preeminencia de consumos estandarizados a nivel mundial que conforman gustos y preferencias. No debe perderse de vista la manipulación que ello puede significar, pero nunca desde un atrincheramiento que implique una posición aisladora ni el énfasis de nuestra identidad cultural como la única digna de tenerse en cuenta. Ello corrobora el interés de la ciencia de la Estética en los estudios sobre identidades, pues, de un modo u otro, atraviesa a los instrumentados desde la psicología, la historia o la etnografía, por solo citar los campos más reconocidos en este empeño, imposible de desarrollar fuera de un rango sistémico.

Notas conclusivas

Sin ánimos de dar por definitivo el análisis previsto para este artículo, ni siquiera a partir de mis propias reflexiones, resulta pertinente puntualizar sus coordenadas esenciales, para posteriores enfrentamientos de los lectores a las complejidades del tema aquí abordado:

- Aunque la abstracción filosófica de identidad resulta inasible como objeto de estudio; los tratados contemporáneos en torno a identidades sociales constituyen un

²¹Francisco López Segrera, “Globalización. Cultura y Desarrollo”, *Honda*, p. 16.

²²Roberto Hernández Biosca, “Violencia cultural vs cultura de resistencia”, *Honda*, p. 12.

importante arsenal teórico para contribuir a positivas transformaciones sociales. Sobresalen en este sentido de praxis social los concernientes a la identidad cultural.

- El marco académico cubano ha introducido notables resultados investigativos en torno a la identidad cultural, desde enfoques de carácter psicológico, histórico, étnico y lingüístico, por sólo señalar dimensiones de evidente resonancia en cuanto al tema.
- A los enfoques señalados, cabe la pertinencia de añadir una mirada a las identidades culturales, estructurada a partir de un enfoque propiamente estético y desde la producción artística.
- Las perspectivas estético-artísticas para la exploración de identidades socioculturales permiten entender mejor aspectos ideológicos de gran peso en la actualidad nacional, como el respeto a la interculturalidad, inscritas en la tradición de resistencia cultural que ha caracterizado por más de un siglo a la región latinoamericana, identificada por José Martí, en 1891, como la América nuestra.

Bibliografía

Araújo, Nara, “Apuntes sobre valor y significado de la identidad cultural”, *Unión*, 1989, no. 8.

Baeza Martín, Cristina y Maritza García Alonso, *Modelo teórico para la identidad cultural*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, La Habana, 1996.

Borges-Triana, Joaquín, “La Habana a todo color”, *La Gaceta de Cuba*, 2010, no. 6.

Casey, Calvert, *Memorias de una isla*, Ediciones R., La Habana.

Eagleton, Terry, “Las contradicciones del posmodernismo”, *La Gaceta de Cuba*, 1999, no. 1.

Fornet, Ambrosio, “Cartografiando identidades: imaginario y colectividad”, *La Letra del Escriba*, 2010, no. 86.

Hernández Biosca, Roberto, “Violencia cultural vs cultura de resistencia”, *Honda*, 2000 no. 2.

Hurtado Galves, José Martín, “La identidad”, *A parte Rei. Revista de filosofía*, 2009, no. 28.

- López Segrera, Francisco, “Globalización. Cultura y Desarrollo”, *Honda*, 2000, no. 2.
- Monal, Isabel, *El cubano de hoy: un estudio psicosocial*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2003.
- Rojo, Grínor, *Globalización e identidades nacionales y posnacionales... ¿de qué estamos hablando?*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2009.
- Sánchez Medina, Mayra, *Estética. Enfoques actuales*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2005.
- Sartre, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1966.
- Torre, Carolina de, *Las identidades, una mirada desde la psicología*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Juan Marinello, La Habana.
- Vázquez, Pedro, “Calle G: de cuando los ciudadanos hallaron su ciudad”, *Revolución y Cultura*, 2011 no. 2.

NOTAS PARA LA CORRECTA CARACTERIZACIÓN DE ARTE Y ESTÉTICA COMO VEHÍCULO
PRIMORDIAL DE LA EVOLUCIÓN CULTURAL¹

*Ramón Patiño Espino*²

No le confiero mucho crédito a eso que llaman 'la industria' que casi siempre es soporte de engendros como la estandarización del gusto

Silvio Rodríguez

Nada en biología tiene sentido excepto a la luz de la evolución

Theodosius Dobzhansky, 1973

Nada acerca de la cultura excepto a la luz de la evolución

Peter Richerson y Robert Boyd, 2005

El aprendizaje individual no puede por sí solo explicar la inmensa diversidad compleja de la conducta humana, como tampoco puede hacerlo la dotación genética aislada (Mesoudi 2011; Tomassello 2009). La especie humana, que es la más aculturada de todas las especies, la que muestra la mayor plasticidad fenotípica, la más variada en patrones de comportamiento; esa en la que coexisten los hábitos más disímolos: los estereotipados y los excéntricos, los especializados y los ordinarios. Los humanos, los muy versátiles y multimórficos, los que incluyen dietas omnívoras y ámbitos territoriales cosmopolitas; los que actúan desde el reflejo espontáneo y llegan incluso a la paciencia estratégica; en fin, los que han cosechado oportunamente cada grano de alimento y cada gota de agua a su paso desde la cuna de origen en África hasta la punta del Antártico en que moran y atesoran los bienes de la siembra calculada; los humanos son, somos, una combinación de tendencias innatas y de aprendizaje cultural, imposible de abarcar desde un solo punto de mira.

¹ Este ensayo es un texto híbrido: contiene una parte original inédita hasta su publicación en esta compilación; y en parte es una paráfrasis de un texto de mi autoría publicado en el número 5 de La colección La Fuente de la MEyA con el nombre de 'Variedad y Universalidad del Arte y la Estética: La Evolución Cultural en Fuga Desbocada', de la que se reproducen algunos fragmentos.

² Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

Comprender a la humanidad precisa de la más abarcadora de las cosmovisiones; la más incluyente de las miradas para, así, poderle justipreciar: esa es la Teoría de la Herencia Dual Co-evolutiva, porque a pesar de las contradicciones dialécticas, de sus inagotables antinomias, biología y cultura están inevitablemente unidas en, ese, su entañamiento de lo variadamente diverso.

Ya el mismo Darwin desde la elaboración de sus obras fundamentales: *El origen de las especies* y *El origen del hombre*, había advertido que fenómenos tan señaladamente humanos como el lenguaje, el *ethos* refinado de la clase intelectual y, en general, los gustos y predilecciones sociales de cada época, bien podrían haberse desarrollado históricamente por selección natural ya que sus componentes sobrepasan las tres condiciones del silogismo evolutivo: variedad, competitividad y heredabilidad. Así que, Darwin, al fundar la teoría de la evolución biológica, simultáneamente inauguró los estudios sobre el cambio cultural demostrando el cercano paralelismo entre genética y cultura; universos complejos y a veces hasta divergentes que, sin embargo, se apegan a los mismos patrones observables en la evolución darwiniana (Laland & Brown 2011). Mediante los métodos de Darwin, no solamente se puede, sino que es, además, altamente fructífero (casi siempre lo único fructífero) analizar los fenómenos culturales, entre ellos, los artísticos.

El legado de Charles Darwin no es sólo la insuperable obra del biólogo y el naturalista escribiendo la Historia natural de las especies, es también la ciencia del Siglo XXI que nos explica cómo, mediante la evolución, la especie humana se ha ingeniado para crear una cultura acumulativa, eficaz y especializada. En suma, teoría y métodos de la ciencia evolutiva son aplicables al estudio de los sofisticados y complejos fenómenos del arte y su ama de cría, la estética. Con esta ponencia, me propongo acometer la tarea de analizar alguno de los problemas más inmediatos de la selectividad y la estandarización de la actividad artística contemporánea (Barrett et al 2002).

2

En el caso de los humanos la cultura heredada es su medio ambiente natural y la propia gestión de su conducta (permítaseme la redundancia de decir “de su conducta cultural”) es una función adaptativa básica. Es decir, la cultura tiene un privilegiado valor adaptativo (a veces hasta negativo; “anti-adaptativo”, pues), es de naturaleza múltiple, es siempre compleja y colectiva (a veces, desafortunadamente, hasta segregativa) y las conductas

culturales, como las artísticas, son medios de adaptación ecológica al nicho cultural. Lograr explicar la conducta humana requiere presuponerla como un producto interactivo de la evolución bio-cultural y así establecerse que la cultura, obviamente, evoluciona y las conductas creativas en tanto piezas de cultura evolucionan también mediante un proceso de selección darwiniana que puede ser descrita y explicada con la ayuda de analogías de la evolución genética. Pensemos en un ejemplo simpático: la evolución del osito de peluche. Sí, el osito de felpa que nuestros niños y niñas suelen llevar como compañía para dormir; los primeros ositos, fabricados a principios del Siglo XX, representaban osos adultos, pero a lo largo del siglo el hocico de los osos de peluche se fue achatando mientras su frente se ampliaba para crearles una apariencia infantil pretendidamente ad hoc, parecida a la de los bebés humanos, hacia quienes universalmente tenemos una marcada inclinación. Es decir, una propensión innata en los consumidores fue explotada por los fabricantes para incrementar sus ventas acentuando gradualmente los rasgos con que un siglo después los encontramos en los escaparates de tiendas con sus rasgos infantiles y su nombre comercial anglosajón: *Teddy bears* (Hinde & Barden 1985). El gusto y la conducta de consumo les han hecho evolucionar seleccionando los rasgos más atractivos que probaron y obtuvieron éxito comercial en la sociedad occidental, primero, y el resto del mundo, después.

La cultura contiene una diversidad y complejidad insuperable. Aquí van algunos datos: aproximadamente 10 mil diferentes religiones actualmente practicadas en el mundo, casi 7 mil diferentes lenguas habladas, de las que cada una cuenta con cerca de medio millón de palabras y 7.7 millones de artículos tecnológicos patentados sólo en las oficinas de registro en EEUU (Mesoudi 2011; p. ix)³. Por cuanto concierne a la volatilidad cultural, George Basalla en su libro *La Evolución de la Tecnología* (2011; p. 24) reporta la enorme diversidad de cosas fabricadas por la mano humana que se refleja en los “cinco millones de patentes extendidas sólo por las oficinas de gobierno de los Estados Unidos en los 200 años recientes...”. Asombra tal explosión creativa impulsada por las revoluciones industriales que se suceden a partir del Siglo XVIII y que fuera ya advertida por agudos observadores de los que Basalla es sólo continuador, pudiendo ejemplificarse, en otro punto más, con la

³ Mesoudi, A. (2011). *Cultural evolution: How Darwinian theory can explain human culture & synthesize the social sciences*. Univ of Chicago Press. Chicago and London.

admiración que despertó en Marx en 1867 el contabilizar más de 500 clases diferentes de martillos producidos en Birmingham, cada uno adaptado para una función específica en las factorías británicas. Dicho sea de paso, tal revolucionamiento industrial es hoy tendencia incesantemente continuada: innovación permanente.

La diversidad, según el mismo Basalla, responde a algo más que la estricta necesidad y utilidad industrial: es la innovación compulsiva que adapta una idea determinada a la manera en que la concibe cada mente distinta, con las obligadas variantes, voluntarias o no, y diferencias de interpretación que a cada mente le es consustancial. Las cosas creadas, materiales e inmateriales; además de su utilidad, entre sus funciones, cuentan con la de expresar la creatividad de sus autores.

Considerándose un ‘optimista racional’, Matt Ridley nos ofrece como botón de muestra otro dato que dimensiona la febril creatividad de las sociedades industriales y su avidez consumista: (...) “Según algunos estimados, el número de productos que se pueden comprar en Nueva York o Londres es mayor a 10 mil millones” de artículos diferentes (Ridley 2010; p 22). Esa es la desaforada diversidad de oferta mercantil en ‘fuga desbocada’ de la cultura comercial primermundista densamente concentrada en una área reducida, lo que para Ridley es un avance a contrastar con la precariedad pre-histórica (o económica en que viven miles de millones de marginados sociales contemporáneos, una paradoja que podríamos denominar “la disponibilidad inaccesible” que permite mirar y reconocer la oferta mas no consumir de ella).

Es de tal riqueza y variedad el universo de la cultura, incluida la artística, que su reproductibilidad a partir de hace algunas décadas es un rebase continuo de todo límite imaginado, de toda meta propuesta. El lenguaje, la tecnología, el inventario de mercancías, para citar sólo algunos notables ejemplos, están sometidos a una intensa selección en la que la producción de satisfactores no es el fin, sino un simple mecanismo de la competencia y, así, la variación se multiplica artificialmente alimentada por mutabilidades del consumo y apetitos del mercado. La avidez innovadora con sus itinerarios y agendas se ha reforzado con el triunfo avasallante de las corrientes globalizantes que exhiben una prisa asombrosa. El futuro de la cultura globalizada, en el que las culturas locales parecen simples piezas del rompecabezas, se acerca y se alcanza vertiginosamente en un plazo muy corto. El horizonte cultural del futuro se está jugando ya, en estos días, su agenda, en la que las culturas locales

se resisten a ser uncidas mansamente ante los apremios que les imponen las metrópolis, sedes del poder global.

3

Suele escucharse en el ambiente artístico profesional que “los buenos artistas están a salvo de la estandarización”, ya que se supone que el arte es inherentemente un proceso de desestandarización y prevención del envilecimiento que la industria cultural y su mercado promueven obstinadamente. Pero, desafortunadamente, ni siquiera la academia o el oficio más escrupuloso extienden salvoconductos que resguarden el níveo plumaje de las musas que “cruzan el pantano” de la práctica profesional. En las sociedades del consumo, actualmente, las obras artísticas son sustituidas sistemáticamente, no por excepción sino como regla general, por sucedáneos de mala calidad. La música comercial; la generalizada impostora de la literatura: la sub-literatura; así como la cinematografía populachera, entre otras pestes, son terreno irrecuperable en la lucha del arte y la estética contra el adocenamiento mercantilista. Imitaciones zafias, son, que el público relativamente inculto consume acríticamente, tomándolas por buenas, en sustitución de obras decorosas que, logrando ser expuestas, la desatención marchita o cuya elaboración es frustrada por la negligencia masiva.

No por ser de baja estofa, esas burdas versiones de novelas, canciones, películas y demás deben ser subestimadas en su capacidad de penetración, ya que al estar plagadas de memes⁴ contagiosos saltan fácilmente a la fama pública que les promueve y glorifica. Demasiado negligentes, muchas personas fetichizan a los divulgadores de memes que triunfan en su ambiente comercial, replican los memes introducidos al circuito de la fama, les imitan como a innovadores acreditados y les convierten en íconos culturales.

Imitar es siempre más barato, porque los que imitan no pagan los costos del aprendizaje, de la búsqueda autodidacta, del largo proceso de conocimiento y creación más o menos original, del ensayo y error o de la programación racional de la investigación, estudio teórico, reflexión juiciosa y hallazgo empírico. Evitan los costos del esfuerzo pionero y la inversión de recursos y materiales de la propia experiencia y optan por los atajos, prefieren

⁴ ‘Memes’ en su concepto original definido por quien acuñó el término, Richard Dawkins, para significar a la unidad mínima de información fácilmente transmisible de persona a persona, en un dato, idea, valor o costumbre; aquí no nos referimos a la utilización más popular de las redes sociales para decir viñeta de *moda recurrente en internet con ciertas caras dibujadas y un rol o significado*.

moldear su comportamiento de acuerdo con las inclinaciones mayoritarias antes que iniciar una empresa novedosa que les abra brecha como exploradores culturales. Rehúyen la probable frustración con que muchas veces culmina la originalidad y se conforman con obtener la copia fabricada industrialmente y copiar los patrones de comportamiento que los medios de comunicación presentan de los halagados por la fama. Relajan su selectividad y se conforman con lo que abunda.

Facilitado el provecho oportunista por los medios de comunicación masiva surgen las “manadas de gustos uniformes” de que hablaba Iuri Lotman⁵, ésas que no apetecen la hierba más tierna de la pradera apartada y se vuelven presas de una “fortísima tendencia a la homogeneización de los productos, de los comportamientos y hasta de las necesidades” (Segre 2004). Antítesis grosera de la variada diversidad universal, desde hace unas cinco o seis décadas, la modernidad ha tolerado —cuando no patrocinado— una marcada tendencia a la estandarización masiva de la que no se salvan las prácticas artísticas ni los estilos estéticos. Fromm (1947 [2003]), Adorno y Horkheimer (1988), entre otros, desde los 1940’s lo resintieron y evidenciaron; los estudiosos de la Evolución cultural lo han recogido en sesudos artículos científicos desde los 1980’s y han desentrañado algunas de sus manifestaciones: la economía de esfuerzos, que siguen por regla general individuos aglomerados en multitudes, les masifica y enajena; una selectividad escasa conduce a la estandarización de su gusto y a la auto-devaluación de su imagen. La diversidad de personas naufraga en la mediocridad de la plebe que, confundida, tampoco reclama la identidad de su clase ni sus afiliaciones culturales. De la suma de identidades personales perdidas resulta no otra cosa que el camuflaje masivo con los rasgos injertados del modelo icónico.

Horkheimer y Adorno (1988) observaron otros elementos más, igualmente ominosos: la exigencia mercantil convertida en industria cultural condiciona a artistas y público a seguir los caminos ya trillados por el mercado, aquellos que han sido probados con “éxito”, y aseguran ventas masivas. La industria cultural no es proclive a arriesgar demasiado probando productos que pueden ser originales, pero no ofrecen garantías de consumo intensivo; moldea el gusto colectivo y después se atiene a él, no le interesa cultivarlo ni elevarlo a nuevos estándares. Le importa el valor de cambio (monetario) y no

⁵ ver Segre 2004.

el valor de uso (estético) de sus productos. Por la misma razón procrea y reproduce la imitación y el facilismo en los pseudo-artistas. A fin de cuentas, éstos últimos tampoco viven fuera de las relaciones mercantiles. Por lo general, el artista –aun el talentoso- se ve empujado a la mediocridad, a la imitación, para no quedar fuera del sistema. Sólo se atreve un poco más a crear y a ser original cuando ya se ha hecho de un nombre, un nombre que ya de por sí vende, cuando la carga simbólica del mismo se traduce en valor de cambio.

Imitar y simular son la clave de la socorrida ecuación mediante la cual los divulgadores del arte falaz medran, y legiones de remedadores devoran, reduciendo costos y elevando beneficios hedonistas. Sin embargo, esta confabulación entre el artista vano y el público indulgente encierra la paradoja de que, dadas ciertas condiciones, resulta contraproducente: la masificación del meme o conjunto de memes en cuestión, les abarata y hace perder la capacidad de señalar calidad y prestigio a sus portadores; en consecuencia, para los imitadores o simuladores en ocasiones imitar ya no es atractivo y, por tanto, no es evolutivo, sino es sólo la entrada a un callejón sin salida o mejor dicho a un laberinto identitario en el que deja de percibirse la renta del ejercicio de la propia personalidad y se pagan costos inadvertidos más altos que los que cobra el ser auténticos.

La celebridad de ser auténtico es dependiente de la frecuencia y cuanto mayor el número de clones de un meme o de un conjunto memético, menor la legitimidad, menor la eficiencia en representarse y auto-promoverse; ergo, el éxito será exiguo. Por eso es que tienen que ceder su lugar en rápida sucesión los ejemplos del así llamado “arte comercial” a otros memes o conjuntos meméticos frescos, que cuanto más competencia enfrenten, más velozmente serán desechados.

Peter Richerson y Robert Boyd (2005) explican este problema en términos de la relación costo/beneficio de un aprendizaje crítico y personalizado que debiera ser una de las fuerzas primordiales de la evolución cultural; porque aunque por un lado es parcialmente oneroso, por el otro, siempre es absolutamente benéfico (dice el dicho popular: “educar cuesta caro, pero sale inmensamente más caro no-educar”). Si todos los actores de la sociedad, incluyendo Estado, comunidad, familia, cohorte generacional y el propio sujeto no promueven la formación de cada individuo, la cultura dominante les conformará y homologará sin distinciones de conciencia, de clase, gusto personal o inclinaciones propias.

Rogers (1989) postuló la “paradoja del conformismo”, para demostrar que cuando la sociedad está formada por dos clases de individuos, los que aprenden y los que imitan, la ganancia para los imitadores decrece en la medida en que éstos aumenten. Cuantos más imitadores haya en la población, menos gente habrá aprendido a encontrar la solución correcta a un problema, así que muchos imitadores terminarán copiando a otros imitadores cuya conducta no es eficiente y sus productos materiales y comportamentales no son eficaces; cuando mucho, copia parecida a la más eficiente. Tal situación no es adaptativa. Cuando en una sociedad haya saturación de imitadores, se llegará al punto crítico en que dará lo mismo copiar o intentar crear una herramienta, mercancía u objeto artístico siguiendo simplemente procedimientos azarosos. A partir de ese momento el beneficio de copiar, empezará a ceder su lugar a los costos de ser un imitador.

En otras palabras, si el aprendizaje individual para realizar una pieza verdaderamente artística tiene un costo elevado, conviene a los chapuceros imitar a costa de que el aprendizaje social y la transmisión cultural no evolucionen más, lo cual se revierte y es contraproducente para unos y otros, por igual, en el plazo subsecuente. Por el contrario, la eficacia mayor de quienes se han entrenado y aprendido crecerá desproporcionadamente, pasado este punto, porque ellos serán los únicos capaces de ofrecer soluciones correctas a un problema y productos de calidad a un mercado exigente; entonces, los imitadores serán escasos en esa población. No obstante, Boyd and Richerson (1996 y 2005) nunca pierden de vista que la imitación selectiva puede convertirse en alguna forma de aprendizaje eficiente y económica que evolucione a formas superiores de cultura y, de paso, anotan que una de las más desconcertantes características universales de los seres humanos es su voluntad exclusiva como especie para atenerse a las normas gregarias (instintivas) y a la voluntad comunitaria, antes que iniciar una empresa, cada cual por sí solo. Cuando la tendencia masiva, sostenida por la norma, es rechazar la imitación y la conducta estandarizada consiguiente, las personas, las artes, las obras, conductas culturales y sociales en general formarán un círculo virtuoso en el que la variada diversidad, la unicidad y la universalidad se realimentarán inagotablemente.

Cuando la tendencia masiva, sostenida por la norma, es rechazar la imitación y la conducta estandarizada consiguiente, las personas, las artes, las obras, conductas culturales y sociales en general formarán un círculo virtuoso en el que la variada diversidad, la

unicidad y la universalidad se realimentarán inagotablemente. Si por el contrario, el conformismo, la imitación, la estandarización y otras anomalías del gusto y la selectividad forman un nicho reducido y endeble en el que moran esas masas que prefieren garantizar su proliferación aun a costa de la calidad de su vida, contentándose con la parte que ha sustituido al todo: la vida personal armónica y plena en una sociedad consciente que realice sus proyectos más abarcadores en la que la lógica mercantil no se imponga sobre la lógica vital; donde no importe más obtener ganancias a cualquier precio que promover un desarrollo evolutivo que se traduzca en dignificación de lo humano, en crecimiento cultural, de la espiritualidad y la sensibilidad.

Por último, en el mercado de obras de arte, el valor y el precio de una obra original o comportamiento artístico del tipo de concierto o *performance* ‘en vivo’ están en relación inversa al número de réplicas alcanzadas y como regla general la mejor preparación técnica y calidad de los recursos invertidos correlaciona con su cotización.⁶ Sólo ejemplares únicos se cotizan alto, ya que la onerosidad de la práctica artística es tan alta que siempre es una señalización de honestidad que los imitadores y simuladores no pueden darse el lujo de costear, puesto que la divisa en que se paga es obra verdaderamente artística. Los clones de un espécimen no son tan atractivos como el original. Contra la domesticación del gusto y la mediocridad de los dictados de las modas comerciales que masifican y estandarizan las preferencias artísticas tenemos el antídoto de la conciencia; particularmente en una de sus formas más elevadas: la estética, dada la selectividad que le caracteriza. Estética es alta e intensa selectividad que neutraliza la estandarización. Estética es la personalización de la elección que promueve la búsqueda y rechaza el conformismo.

Pero la conciencia misma debe ser cultivada y no darse por garantizada. La sociedad debe tener mecanismos estructurales para cumplir esa garantía de educación que fomente la conciencia social —e incluya a la conciencia estética—; mecanismos que precedan al interés comercial, que nunca serán idóneos si se someten exclusivamente a la lógica del capital. Es necesario, entonces, que autoridades, grupos y personas que realizan distintas clases de gestión cultural prevengan la priorización del lucro y pugnen por las facetas formativas y

⁶ Un mentís a esto es el caso actualmente muy común de las manifestaciones artísticas que se someten a la reproductibilidad técnica del arte (Benjamin 1989), entre otros, el cine, la fotografía, la música, el arte digital, la producción de programas televisivos, cuyos dividendos económicos dependen de la cantidad de réplicas, de la cantidad de consumidores, de la taquilla, del número de copias vendidas, etc.

humanizadoras de la producción artística para sacarla de la órbita del control ciego del mercado. Particularmente, hacer más énfasis en las enormes ventajas comunitarias del comportamiento artístico que construyen espacios públicos; oponerse resueltamente a la privatización de la educación, del arte, de la cultura y de la espiritualidad humana en general. En esos marcos la conciencia puede y debe crecer como antídoto, al tiempo que se creen las condiciones para que –al decir del ya citado Benjamin- en lugar de la estetización de la política se imponga la politización del arte.

En ese esfuerzo social, cultural y en última instancia individual, por ser selectivamente conscientes de nuestras preferencias estéticas es que se cumple la facultad universal de gozar del mundo del arte y alcanzar una de las cumbres del intelecto humano: el arte ejercido por uno mismo o mediante la acción de otros en quienes cada quien reconoce a uno como nosotros.

Bibliografía

- Barret, L., Dunbar, R. I. M. & Lycett, J. (2002). *Human Evolutionary Psychology*. Hampshire and New York. Palgrave Eds.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires. Taurus.
- Boyd R. & Richerson, P. J. (2005). *Not by genes alone: How culture transformed human evolution*. Chicago & London. The Univ. of Chicago Press.
- Boyd R. & Richerson, P. J. (1996). Why culture is common but cultural evolution is rare. *Proceedings of the British Academy* Vol 88: 73-93.
- Dawkins, R. (1993). *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*. Salvat Editores. Barcelona.
- Fromm, R. (1947 [2003]). *Ética y psicoanálisis*. Breviarios/Fondo de Cultura Económica. México.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Publicado en Horkheimer, M. y T. Adorno: *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires. Edit. Sudamericana.
- Laland, K. N. & Brown, G. R. (2011; second edition). *Sense and nonsense: Evolutionary perspectives on human behavior*. Oxford University Press. Oxford, New York.

- Rogers, A.R. (1989). Does biology constrain culture? *American Anthropologist* 90: 819-31.
- Segre, C. (2004). El testamento de Lotman. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura [Lotman desde Italia] N° 4* (Noviembre 2004).
ISSN1696-7356 Disponible en:
<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre4/entretextos4.pdf>
- Tomasello, M. (2009). *Why we cooperate*. Cambridge , Mass. London. The MIT Press.

EL RITMO DEL CLOWN, UNA MIRADA A LA VANGUARDIA ARTÍSTICA

Raxá Caculhá De Castilla Rosales¹

Cuando un bufón te pincha sabiamente, serás necio si, por mucho que te duela, pareces insensible a su pinchazo. Si no, hasta la indirecta más fortuita revelará la necedad del sabio.

William Shakespeare, *Como gustéis*

La historia del arte se renueva constantemente, las artes escénicas dan un giro en la actualidad para estudiar expresiones antiguas de divertimento, analizándolas y contemplándolas como una parte importante de la vanguardia artística.

El *clown* o payaso pertenece históricamente a la tradición popular de los saltimbanquis. Recientes publicaciones en torno a la figura del payaso hacen hincapié en extraerlo de la carpa como su principal espacio de creación y colocarlo en espacios físicos lejanos del circo.

Es Jacques Lecoq quien define las primeras pautas en las que asemeja el trabajo del *clown* con el del actor, propiciando con este parangón una crítica importante e instando a investigadores a realizar aportaciones significativas sobre esta área.

La técnica del payaso involucra elementos empleados en diversas artes, tales como el teatro, mimo, música, e incluso artes plásticas.

El payaso, igual que el músico trabaja con un elemento prioritario, esto es, el ritmo, no obstante se ha observado que uno de los problemas a los que se encuentran los payasos es la ausencia de fundamentos para definir algunos elementos de su técnica, principalmente el empleo del ritmo. Los conceptos empleados en la técnica se utilizan de una forma vaga al intentar definir las principales herramientas que apoyan el trabajo del payaso como provocador de risas, emociones y sensaciones.

De esta forma es que se ha propuesto realizar una investigación la cual parte de nuevas prácticas dentro de la visión de la técnica del payaso y por lo tanto en el ámbito escénico.

¹ Universidad de Barcelona. Correo: raxadecastillarosales@gmail.com

En una primera instancia se propone que la definición de ritmo a la que se quiere llegar, cuenta con una gran cercanía a la tesis propuesta por Platón en la cual se define el ritmo como “Una emoción que se descarga en movimientos ordenados”.² Al analizar el estudio que hace Platón sobre el ritmo se encuentra que sugiere una relación psicofísica dentro de sus principales postulados en su obra *La República*, Libro III. Como lo explica Esmeralda Merino, Platón concluye que la música es la parte esencial de la educación a causa de que el ritmo y la armonía son especialmente apropiados para adentrarse en el alma y conmoverla.³

Platón establece el conocimiento de la música (amor a la belleza), y gimnasia (educación física del cuerpo) y es a partir de esta relación dual entre cuerpo e intelecto que se dirige en el presente ensayo el concepto de ritmo, sosteniendo que el trabajo del *clown* tiene su base en la ritmicidad psicofísica transformada en emoción, considerando a este respecto que el término *emoción* significa etimológicamente *poner en movimiento*.

Dentro de los estudios musicales se ha encontrado como el Método Dalcroze establece que “la rítmica no solo se ocupa de la técnica musical ni de la expresión corporal, se ocupa sobre todo de la correspondencia entre la música y el individuo”,⁴ agregando en este aspecto una visión pedagógica de la educación musical en base a la rítmica como “un elemento de integración armónica de las facultades sensoriales, afectivas y mentales de la persona”.⁵

Los postulados referentes a Platón y Dalcroze han servido para definir y contextualizar el concepto de ritmo; no obstante, se considera prioritario focalizar el ritmo a las escuelas que guarden relación directa con la técnica del *clown*, para lo que se ubican las técnicas especializadas en el arte escénico de Meyerhold y Lecoq, siendo estas las fuentes principales, debido a que, es dentro de estas escuelas artísticas que se propone una relación directa con el trabajo del *clown* dirigido hacia su conciencia del ritmo en la escena.

Meyerhold por un lado sostiene a lo largo de su trabajo sobre la Biomecánica: “El actor debe conocer el ritmo, y es en el campo del mimetismo que debe estudiar el movimiento de los músculos, distinguir la fuerza que produce el movimiento, la tensión,

² Platón, *La República*, p. 486.

³ M. Merino, *Música y educación estética*.

⁴ E. Vanderpars, *Manual Jacques Dalcroze*.

⁵ P. Lago, *Música y creatividad*.

atracción, longitud de camino, velocidad”.⁶ Lecoq por su parte propone como base de su pedagogía la idea que el movimiento no es simplemente un recorrido, es una dinámica, algo muy diferente a un simple desplazamiento de un punto a otro. Lo que importa es como se hace el desplazamiento, constituyendo su técnica en “las interrelaciones psicofísicas de ritmos, espacios y fuerzas”.⁷

En el arte del *clown* se engloban estas dos teorías; por un lado requiere poner en la escena la ritmicidad física a través de movimientos estructurados y por otra parte, expone la ritmicidad interna como punto de integración con los espectadores, a través de la identificación con el público como provocador de emociones y sentimientos.

El fenómeno envolvente en el que se identifica la risa como una emoción provocada por el uso de la comedia puede ser comprobado en diversos estudios que relacionan el humor como un hecho universal y provocador de emociones, según propone Peter L. Berger, la risa pertenece a lo largo de la historia a un fenómeno que se propicia por la capacidad humana de percibir algo como gracioso, variando según la época y la sociedad. “La comicidad, definiéndola como una emoción, es un fenómeno exclusivamente humano y también universalmente humano”.⁸

Es Mijhail Bajtin (1974) y su trabajo sobre *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, que analiza la risa como efecto emotivo y cultural dentro de sus estudios sobre la relación del juego con el carnaval; propuesta retomada posteriormente por Meyerhold en la idea del Barracón, expresión considerada un primer acercamiento al campo de estudio de los *clowns* contemporáneos.

Bajtin sostiene que “La risa enseñaba la imperfección del mundo y a través de ella buscaba transformarle y renovarle”⁹ a través de sus investigaciones es que hace una importante aportación al estudio de la comedia a lo largo de la historia, ya que Bajtín, como lo explica Jesús Antonio Ramirez Mechuca: “muestra la íntima conexión entre lo físico, lo corpóreo y lo social como un hecho cultural”. Bajtín considera “la dimensión y efecto de profunda fractura que representa la risa en el orden social, como expresión psíquica

⁶ Meyerhold, *Meyerhold. Textos teóricos*, p. 287.

⁷ Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, p. 40.

⁸ Peter Berger, *Risa Redentora*, p.56.

⁹ M. Gila, *La risa en la Edad Media. Manifestaciones en el Románico*, p.14.

primaria. Promueve la risa como un fenómeno expansivo y totalizador, de relación empática con el mundo y de transfiguración”.¹⁰

Para Lecoq “El clown no existe por separado del actor que lo interpreta. Todos somos clowns ya que todos nos creemos guapos, inteligentes y fuertes, aunque en realidad cada uno tenemos nuestras debilidades, nuestro lado ridículo, que cuando se manifiestan hacen reír”.¹¹ A partir de los conceptos empleados dentro de la *Comedia humana*, Lecoq propone como una importante aportación para el trabajo del *clown* la siguiente tesis: *una debilidad personal se transforma en una fuerza teatral*, y esto ha sido la base para un mayor acercamiento para los interesados en la técnica *clown* a la búsqueda “de su propio clown”, pero al mismo tiempo una importante contribución a la visión del *clown contemporáneo*.

El *clown* por lo tanto, para los efectos de este ensayo no puede ser definido como un *personaje circular o lineal* en el sentido dramaturgico-teatral. El *clown* propuesto cuenta con unos postulados definidos hacia la idea que propone Daniel Finzi en su libro *Teatro de la caricia*, en donde sustenta que: “un clown sobre el escenario se transforma en un espejo. El trabajo está en convertirse en una materia capaz de reflejar precisamente las emociones, las vidas, los pensamientos mágicos de los espectadores”.¹²

Jesús Jara en su libro *El clown, un navegante de las emociones*, desarrolla la idea que dentro de la técnica del *clown* son: “Las emociones su plataforma de acción, es decir, detrás de cada acto hay una emoción que lo motiva”.¹³

Los *clowns*, pasan toda su vida construyendo un *personaje* caracterizado por ciertos rasgos de sus propias personalidades. Así, el trabajo del *clown* no tiene fin; encuentra un *gag*, un rasgo del espíritu, un chiste, una postura psicológica y los confronta con el público, ve los efectos que producen y los guarda o abandona para crear nuevos. Este proceso es duradero, por ejemplo el suizo Grock, uno de los más famosos *clowns*, pasó toda su vida perfeccionando un solo y único número, llevándolo a un elevado grado de perfección.

Paralelamente a este proceso, el *clown* no debe contentarse con la precisión, debe crear algo así como unas ventanas por las que se puede entrever su naturaleza, su

¹⁰ J. A., Machuca, *Mijail Bajtin y las nuevas orientaciones de análisis en las ciencias sociales (la cultura cómica popular)*, p.11.

¹¹ J. Lecoq, *El cuerpo poético*, p. 44.

¹² F. P., León, *Daniele Dinzi Pasca. Teatro de la Caricia*, p.114.

¹³ J. Jara, *El clown, un navegante de las emociones*, p.94.

humanidad y así propiciar un proceso de simpatía e identificación con el público. Citando a Mercé Mateu: “Ser el bufón no es el único registro del clown. Existe además la emoción, el momento de la farsa, el instante musical. Con él, nosotros reímos de las vejaciones ‘monstruosas’ de las que nosotros, también, somos víctimas en la vida”.¹⁴ Ésta es una característica típica clownesca: una interrelación entre dos procesos, uno que tiende hacia la mecánica de la precisión y otro el hecho de quebrantamientos de su estructura fija. Todo esto para obtener su mayor objetivo: Conmover y emocionar al público. Darío Fó plantea a este respecto un modelo digno de mencionar: “Charlot es el ejemplo más claro de cómo un artista logra remover todas las memorias más recónditas encasilladas, tal vez en desorden, en nuestro cerebro [...] Charlie Chaplin sabe utilizar para este fin todos los estereotipos y las convenciones sociales con el ritmo más eficaz”.¹⁵

Se propone el *gag* como elemento primordial para comprobar a través de la *praxis* la propuesta sustentada en que una conciencia rítmica psicofísica aporta al *clown* la realización de su objetivo escénico, definido como la identificación con el público.

Cabe concretar en este sentido ¿Que es el *gag*? En cine, el *gag* es el efecto cómico, sea visual o verbal. El cineasta y teórico Grigori Kosinzev (1905-1973) afirmaba que el vocablo *gag* era prácticamente intraducible en el lenguaje corriente, y añadía “Gag es un modo de pensar, una confusión entre causa y efecto, que es usada como un motivo que contrasta con la causa por la que ha sido hecha; es una metáfora hecha realidad, una realidad hecha metáfora. Es la ganzúa excéntrica que abre la puerta del mundo en el que la lógica ha desaparecido”. Por su parte, el cineasta Fernando Trueba acude al semiólogo Roland Barthes: “El futuro lógico de la metáfora será el *gag*”.¹⁶

Considerando las anteriores definiciones se llega a la conclusión del todo lógica: *gag* puede ser todo efecto de corta duración, visual o verbal, que, ligado a unas causas variables, cuya efectividad depende de la sensibilidad del espectador, motiva la risa.

Para Lecoq “el *gag* puede ser puramente mecánico o absurdo, es un elemento que se sale de una lógica para proponer otra”.¹⁷

¹⁴ M. Mercé, *El lenguaje perceptivo y la expresión corporal. El circo*, p.26.

¹⁵ Darío Fo, *Manual mínimo del actor*, p.112.

¹⁶ L.B. Mojica, *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado*, p.16.

¹⁷ J. Lecoq, *El cuerpo poético*, p.171.

El análisis del *gag* ayuda a demostrar en base a sus particularidades la concepción de ritmo en la escuela de Lecoq.

Jacques Lecoq en su libro *El cuerpo poético* en el apartado titulado “La búsqueda de las permanencias” otorga un lugar central al ritmo. La enseñanza de su escuela se centra en el análisis de los movimientos entendidos estos no como recorridos, (desplazamiento de un lugar a otro) sino como una dinámica. Lo importante es la manera en que el desplazamiento se produce, trabajar en la interrelación de ritmos, de espacios y de fuerzas como así también “reconocer las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acción: equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción, reacción.”¹⁸ Según lo explica Perla Zayas, Doctora del Departamento de Artes del Movimiento de Buenos Aires en su investigación sobre el ritmo en el movimiento: Para que pueda hablarse de actuación, el público tiene que percibir un ritmo, un tiempo, un espacio en el espectáculo que se le ofrece.¹⁹ Lecoq habla de ritmo, no de medida, porque mientras esta es geométrica, aquel es orgánico: “el ritmo es la respuesta a un elemento vivo, puede ser una espera pero también una acción. Entrar en el ritmo, es entrar exactamente en el gran motor de la vida. El ritmo es entrar exactamente en el fondo de las cosas, como un misterio.”²⁰

Bibliografía

- Berger, P., *Risa redentora*, Kairós, Barcelona, 1999.
- Fo, Darío, *Manual mínimo del actor*, Einaudi Editore, Guipuzcúa, 1998.
- Gila, M., *La risa en la edad media. Manifestaciones en el románico*, Hesca, 2007.
- Jara, Jesús, *El clown, un navegante de las emociones*, Colección temas de educación artística, Sevilla, 2000.
- Lago, P. *Música y creatividad*, Prodiemus, 2006.
- Lecoq, Jacques, *El cuerpo poético*, Alba, Barcelona, 2007.
- León, F. P., *Daniele dinzi pasca. Teatro de la caricia*. FPH, Uruguay, 2009.
- Lima, P. Z., *Introducción a la problemática del ritmo en el arte de la danza*, Buenos Aires, 2001.

¹⁸ J. Lecocq, *El cuerpo poético*, p. 41.

¹⁹ P.Z. Lima, *Introducción a la problemática del ritmo en el arte de la danza*, p. 18.

²⁰ J. Lecocq, Jacques, *Ob. Cit.* p.56.

- Machuca, J. A., *Mijail Bajtin y las nuevas orientaciones de análisis en las ciencias sociales (la cultura cómica popular)*, Dimensión Antropológica, 1994.
- Mercé, M., *El lenguaje perceptivo y la expresión corporal. El circo*, Praxis, Barcelona, 1999.
- Merino, E., *Música y educación estética*, Esfinge, 2003.
- Meyerhold, *Textos teóricos*, Asociación de Directores de Escena en España, Madrid, 2008.
- Mojica, L. B., *El cine cómico mudo. Un caso poco hablado*, T&B Editores, Madrid, 2003.
- Platón, *La república*, La Editorial Virtual, Buenos Aires, 2006.
- Vanderpars, E., *Manual Jacques Dalcroze*, Dinsic Publicacions Musicals, Barcelona, 1990.

LA CONFIGURACIÓN DE LOS ESPACIOS INDEPENDIENTES
DE ARTE EN MÉXICO, 1950-2010

*Roberto Eliud Nava González*¹
*Jesús Márquez Carrillo*²

En 1935, con la obra de artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, Frida Kahlo y Agustín Lazo —entre muchos otros—, abrió sus puertas la Galería de Arte Mexicano; ésta fue el primer sitio independiente destinado a promover la producción pictórica al margen de los canales oficiales. Enseguida, con la presencia de los transterrados españoles iniciarían sus actividades otros espacios independientes, pero sólo con la crisis de la “Escuela Mexicana” y el nacimiento de la llamada Generación de Ruptura tales espacios tendrían un papel significativo en la promoción de las artes.

El presente texto busca ofrecer un panorama sobre la configuración de los espacios independientes de arte en México durante la segunda mitad del siglo XX, a partir de los contextos históricos que incidieron en su nacimiento y desarrollo. Sin buscar una genealogía precisa, se hará un recorrido conciso para abordar su legado, que es hoy en día la plataforma en la que se insertan los espacios alternativos relacionados con la promoción de las artes. El trabajo pretende asimismo develar los mecanismos por los que en particular las artes visuales se han mantenido en constante evolución y cambio. Los puntos a considerar en el trabajo son: La Revolución Mexicana y la promoción de las artes, la Generación de la Ruptura y los espacios independientes, las prácticas disidentes en México y los espacios alternativos y, las artes visuales, la globalización y los nuevos espacios expositivos.

José Vasconcelos y el movimiento muralista

La Revolución Mexicana, que contribuyó a formar al México de hoy, tuvo lugar en un ambiente de insatisfacción hacia el gobierno de Porfirio Díaz, quien ostentó el poder político por más de 30 años. Si bien es cierto que el Porfiriato significó avances

¹Maestría en Estética y Arte BUAP.

²Doctor en Educación. Profesor- Investigador de tiempo completo en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

económicos, también ocasionó descontento social que devino en represiones y desigualdades. Con la Constitución de 1917 se da una primera etapa de cambio, en la cual se plasman los ideales teóricos y jurídicos de lo que hubo de transformar el rostro de la nación e impulsarla hacia la modernidad.

La actividad revolucionaria se extendió hasta finales de la década de los veinte, dando paso a un nuevo régimen mexicano, que entre otros mecanismos, buscó sustentarse y legitimarse a través del arte y la cultura; y tuvo su primer gran actor en la figura del presidente Álvaro Obregón. En esta primera fase reformista, se define una política cultural y educativa que el presidente Obregón confió para su desarrollo a un filósofo y educador mexicano de prestigio: José Vasconcelos. Llamado El Maestro de América, Vasconcelos fue el artífice de “[...] una reorganización y una modernización profunda de la enseñanza mexicana [...]” y con ello, de un proyecto cultural para la nación.³

Cuando el 4 de junio de 1920 el presidente interino Adolfo de la Huerta nombra a José Vasconcelos rector de la Universidad de México, éste, desde su nuevo puesto como rector, fija los objetivos primordiales de su acción, la cual consistía en la creación de un ministerio capaz de coordinar a escala nacional la política educativa del gobierno, misma que se logra con la creación de la Secretaría de Educación Pública Federal el 3 de octubre de 1921 con el decreto presidencial de Álvaro Obregón, quien designa a Vasconcelos como secretario de dicho organismo. Desde esta secretaría, El Maestro de América concibe un proyecto que “[...] intenta resucitar la tradición cultural mexicana en sus mejores expresiones [...]” a través de una educación que les permita a los sectores populares acceder a objetos culturales capaces de rescatar, o en su defecto recrear, la identidad nacional perdida en el *Porfiriato*, misma que se encontraba europeizada; uno de estos objetos culturales fue la pintura de caballete, que se verá substituida por el fresco mural, dando pie a la aparición del *muralismo*.⁴

El *muralismo* se convirtió en la plataforma mediante la cual se mostraron y exaltaron los valores del presente y del pasado mexicano a través de imágenes que ilustraban la situación social y política de la nación. Vasconcelos promovía, desde la mirada del gobierno, la idea del resurgimiento del alma mexicana y con el *muralismo* logra

³ClaudeFell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, p. 56.

⁴*Ibidem*, p. 57.

un:

[...] código figurativo [que] gira alrededor de cierto número de temas dominantes: la exaltación del hombre mexicano (con mucha frecuencia el indio) en sus actividades productivas, en sus luchas sindicales, en su regeneración mediante la educación, en su participación en el movimiento revolucionario [...] [así como] la denuncia de los abusos y de las injusticias de que es objeto el mundo de los trabajadores, [o] la proclamación del ideal socialista, que debe transformar la sociedad [...].⁵

Elementos simbolizados bajo la visión mítica, alegórica, del México criollo inventado por Vasconcelos; una imaginería no exclusiva de El Maestro de América, sino de toda una sociedad que participa de ella.

A mediados de la década de los veinte, además del *muralismo*, se empieza a configurar lo que más tarde se le conocería como la *Escuela Mexicana de Pintura*, un movimiento en el cual convergían diversas técnicas pictóricas pero con un común denominador: la unión del arte moderno europeo con la reestructuración cultural y política promovida por la revolución.

Siguiendo a Cornelius Castoriadis, toda colectividad humana desarrolla un imaginario, que a través de diversos factores como el lenguaje, las costumbres, las normas o la técnica, le ayude a crear una identidad propia; Castoriadis le llama a esta facultad humana de creación y formación el *imaginario social instituyente*.⁶ Señala que "[c]reación significa [...] un *hacer-ser* de una forma que no estaba allí [...] de formas como el lenguaje, la institución, la música, la pintura, o bien de tal forma particular, de tal obra musical, pictórica, poética, etcétera."⁷ Con ello, las sociedades humanas construyen significaciones que se instituyen para asegurar la continuidad de la misma sociedad y así regular la vida de sus integrantes, hasta que un nuevo imaginario aparezca para modificar o reemplazar las formas existentes por unas nuevas. Vasconcelos buscó que el *muralismo* se instituyera como un puente de comunicación e instrumentación para difundir y predicar los nuevos valores, las nuevas formas, para que una nueva sociedad se constituyera a través de un imaginario anclado en el mestizaje y el indigenismo, configurando una identidad nacionalista posrevolucionaria.

⁵ C. Fell, *ob. cit.*, p. 419.

⁶ Cornelius Castoriadis, *Figuras de lo pensable*, p. 94.

⁷ *Idem*.

El *muralismo* no fue un movimiento homogéneo ni libre de críticas, sobre todo por su contenido político; siendo Rufino Tamayo, al final de los años veintes, de los primeros en subrayar un agotamiento en la ideología de dicho movimiento.⁸ La obra de Tamayo era poco apreciada en estos años por no tener la visibilidad social y comercial de la *Escuela Mexicana de Pintura*, a la cual también pertenecía, por lo que tuvo que buscar las condiciones favorables para dar a conocer su obra. En 1925 organizó su primera exposición individual en un local adaptado por él mismo en el Parque América de la Avenida Madero en la Ciudad de México.⁹ Con ello, Rufino Tamayo fue el primero en romper la conexión que tenía el movimiento muralista con el arte que se realizaba en México; además, se podría determinar que también fue el primero en establecer una conciencia de independencia que a la larga se reflejaría en el ejercicio de crear espacios alternativos de arte en el país.

Durante los años treinta nacían y desaparecían intentos de galerías o lugares en donde se pudieran encontrar obras de arte que no estuvieran directamente ligadas a la *Escuela Mexicana de Pintura*; las que sobrevivían estaban más cercanas a tiendas de decoración o eran librerías donde se daba espacio a la exposición de obras de artistas emergentes; sin embargo, no existía aún un espacio permanente de exposición y venta de arte. Fue Carolina Amor, que al ser despedida del Departamento de Bellas Artes, quien decide abrir, en el año de 1935, una galería por cuenta propia en las instalaciones de su casa ubicada en la calle de Abraham González, en la ciudad de México; el proyecto: la Galería de Arte Mexicano, espacio que inicia con la difusión de artistas inmersos y no inmersos en el *arte oficial*.¹⁰ Laura Pérez Rosales señala que "[e]sas exposiciones [las desarrolladas en la Galería de Arte Mexicano] fueron decisivas para que en el exterior se conocieran y apreciaran expresiones y lenguajes pictóricos diferentes a los que ya se conocían por los pinceles de Diego [Rivera], [José Clemente] Orozco y [David Alfaro] Siqueiros."¹¹ Además de la galería antes mencionada, otro espacio que se convierte en referencia para la época es la Galería Espiral, fundada en 1934; un espacio creado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR y el Taller de la Gráfica Popular.

⁸Laura Pérez Rosales, "Trayectoria de la pintura en México 1901-1950", *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*, tomo I, p. 54.

⁹L. Pérez Rosales, *ob. cit.*, p. 54.

¹⁰*Ibidem*, p. 58.

¹¹*Ibidem*, p. 59.

En la década de los cuarenta, con motivo de guerras o por persecución, llegan a México muchos intelectuales, científicos, pintores y escritores, principalmente de España, que enriquecieron con su experiencia y conocimiento a la sociedad, la ciencia y la cultura mexicana, siendo uno de los resultados el aumento de galerías o espacios para la difusión del arte; por ejemplo, en 1941 se registraban 6 galerías, y para 1956 ya eran 25.¹² Es en esta década, cuando llega al gobierno el general Manuel Ávila Camacho, que se da la consolidación del régimen que se inició en los años veinte; concluyéndose una etapa de reformas establecidas en dicha década. También, los cuarenta marcan el inicio de nuevas corrientes plásticas y empieza un desprendimiento de la *Escuela Mexicana de Pintura*, ya que una nueva generación de pensadores y creadores artísticos aparecen en el contexto social de la nación. Ya han pasado veinte años desde que José Vasconcelos motivó el movimiento muralista, pero los conceptos plasmados por el *muralismo* mexicano ya resultaban lejanos y con poco sentido.

La Generación de la Ruptura y los primeros espacios independientes de arte

Al iniciar los años cincuenta, la plástica mexicana comenzaba a mostrar signos de agotamiento. Los artistas empezaron a crear bajo las corrientes de vanguardia vinculadas a planteamientos más universales, iniciando una rebelión contra lo establecido, buscando incorporar valores más cosmopolitas y apolíticos en su trabajo y así ampliar su temática y estilo más allá de lo impuesto por la *Escuela Mexicana de Pintura*. A este grupo de artistas, tanto mexicanos como extranjeros radicados en México, se le conoce como *Generación de la Ruptura*, quienes no se sentían herederos ideológicos de la Revolución. Entre los miembros más destacados se pueden mencionar a José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Alberto Gironella y Fernando García Ponce, entre otros, que junto al ya mencionado Rufino Tamayo y VladySerge, comenzaron a explorar nuevos territorios plásticos; esta *Generación de la Ruptura* no puede entenderse sólo como un movimiento de las artes plásticas, sino uno que también vinculó a la arquitectura y a lo literario. Todos estos artistas e intelectuales crearon un estilo propio y revolucionaron el arte mexicano, marcando el comienzo de un nuevo pensamiento creativo y permitiendo la entrada a todo tipo de tendencias contemporáneas mundiales; motivando con ello a que

¹²*Ibidem*, p. 62.

algunos galeristas también se unieran a este nuevo movimiento; galeristas que estuvieron dispuestos a apostar por los nuevos artistas. Además, varios artistas se organizaron para presentarse en galerías independientes. Por ejemplo, en 1952, artistas ya reconocidos, entre los que se encontraban Vlady, Alberto Gironella y Enrique Echeverría, fundaron la Galería Prisse, una casa-taller en donde se podía conocer lo último del arte moderno mexicano.¹³

Pierre Bourdieu, en su texto *Campo de poder, campo intelectual*, determina que "[...] a medida que se multiplican y se diferencian las instancias de consagración intelectual y artística, tales como las academias y los salones [...] y también las instancias de consagración y difusión cultural [...] a medida, asimismo, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente [...] como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural."¹⁴ La *Generación de la Ruptura* buscaba convertirse en una instancia de difusión cultural para con ello legitimarse en el campo intelectual en oposición a la *Escuela Mexicana de Pintura*.

Se podría afirmar que los primeros espacios independientes de arte en México en la década de los cincuenta que dan cabida a estas nuevas manifestaciones artísticas, de los más destacables se encuentran la ya mencionada Galería Prisse, la Galería Tussó, la Galería Proteo y la Galería Antonio Souza. Sin embargo, para la década de los sesenta, estas galerías desaparecen, pero como bien comenta Jorge Alberto Manrique en *Una visión del arte y de la historia*, estos espacios terminaron por "[...] consolidar [...] un arte que, negado y casi marginal en un principio, atacado ferozmente por los corifeos del nacionalismo tradicional, terminaría por imponerse como el arte vital de México a la vuelta del medio siglo [XX]."¹⁵ En los sesentas, la Galería Juan Martín se convierte en el depositario de los artistas que emergen con las galerías antes citadas, y aunado a la labor de esta galería, aparecen otros espacios, como la Galería Pecanins, la cual se preocupó por permitir que en México fueran vistos artistas de otras latitudes, tanto latinoamericanos como españoles (ya que la familia Pecanins, dueños y operarios de dicha galería, llegaron de España a México en 1950); además, aparecen agrupaciones que ayudan a fundamentar

¹³L. Pérez Rosales, *ob. cit.*, p. 62.

¹⁴Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, p. 11.

¹⁵Jorge Alberto Manrique Castañeda, *Una visión del arte y de la historia*. Volumen 4, p. 143.

estas nuevas formas de producción artística, como lo son el movimiento neodadaísta de Los Hartos y el Grupo Interiorista.

Es importante subrayar que las instituciones oficiales, para mediados de los años sesenta, también dieron entrada en sus propios espacios a las nuevas manifestaciones artísticas; por ejemplo, cuando se inaugura en 1964 el Museo de Arte Moderno, dicho recinto busca incluir en sus exposiciones el trabajo de algunos de los artistas de la *Generación de la Ruptura*. Jorge Alberto Manrique concluye que "[l]o que con la consolidación de las galerías Juan Martín y Pecanins, apoyadas en el trabajo anterior de Proteo y Antonio Souza, había sucedido era precisamente la apertura de un nuevo espacio para un arte nuevo. Su empeño, también relacionado con la tarea de las galerías próceres, la de Arte Mexicano y la Misrachi, rindió plenamente frutos."¹⁶ Lo que estos espacios independientes de arte lograron fue establecerse como piezas fundamentales del campo artístico de México, ya que al apoyar y unirse a quienes promovían el rompimiento con la *Escuela Mexicana de Pintura*, ayudaron a alcanzar el proyecto de modernidad al que se aspiraba. Con fuerte influencia abrieron brecha para el establecimiento de un buen número de espacios independientes de arte y cultura de México.

Las décadas de la transgresión y las disidencias.

En la década de 1960, México se encontraba en una etapa de crecimiento económico de importancia basado en la industrialización, que era manejada por un grupo reducido de industriales. En esta década se presentan diversos movimientos sociales a nivel mundial que buscaban hacerle frente a la hegemonía que las clases poderosas ejercían sobre el grueso de la población; México no era la excepción. Fue un periodo de revolución de los esquemas de pensamiento, como por ejemplo, la disidencia sexual o el escepticismo ante la modernización. Cuauhtémoc Medina señala que en esta época se da un "[...] cuestionamiento de los límites represivos y productivistas que constituían la identidad burguesa [...] definidas por la ruptura con las convenciones del centro `normativo´ de la sociedad."¹⁷ Y es en la Universidad Nacional Autónoma de México, con el *Movimiento*

¹⁶*Ídem.*

¹⁷Cuauhtémoc Medina, "Pánico recuperado", *La era de la discrepancia*, p. 90.

Estudiantil del 68, en donde se gestan las primeras disidencias y transgresiones al control que ejercía el gobierno a través de la censura.

Los conflictos sociales en México que se presentaron a lo largo de la década de los sesenta, fueron reprimidos con severidad por el gobierno de la república, y esto provocó una reacción por parte de los artistas. Es evidente que el *Movimiento Estudiantil del 68* fue la punta de lanza de los cambios y la resistencia cultural y artística que estaba ocurriendo, siendo los estudiantes y profesores de las principales escuelas de artes plásticas de la capital del país (la Academia de San Carlos de la UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda del INBA) quienes apoyaron la labor que el *Movimiento Estudiantil* estaba realizando. Álvaro Vázquez Mantecón, en su texto *La visualidad del 68*, comenta que estas acciones realizadas por los estudiantes y profesores de las escuelas antes citadas, estaban constituidas por "[...] imágenes anónimas, productos colectivos con la función pragmática de difundir las ideas y objetivos que impulsaban la protesta [...]"¹⁸, concluyendo que de esta forma, los estudiantes y los profesores "[...] lograron una forma de subversión visual que enfrentaba y subvertía al imaginario gubernamental."¹⁹ La experiencia resultante del *Movimiento Estudiantil del 68* ayudó a gestar cambios importantes en el trabajo que los artistas realizaban. Se acrecentó la desconfianza del mecenazgo estatal y motivó a la creación de espacios independientes de arte y grupos de artistas con el objetivo de hacerle frente a la hegemonía estatal, provocando con ello una modificación de los temas y estilos de trabajo que ya habían sido señalados por la *Generación de La Ruptura*.

Otro de los eventos que significó una resistencia ante el control que ejercía el gobierno y que derivó de los preceptos establecidos por la *Generación de La Ruptura* fue la creación del Salón Independiente. En 1968, meses antes de celebrarse las XIX Olimpiadas, el Instituto Nacional de Bellas Artes convocó a artistas a participar en la "Exposición Solar" con el objetivo de subrayar la apertura que el gobierno, a través del INBA, tenía de presentar las tendencias del arte que se estaba produciendo en esa época. Muchos de los artistas invitados pertenecían a la *Generación de La Ruptura*, por ejemplo José Luis Cuevas, Alberto Gironella o Rafael Coronel; sin embargo, este conjunto de artistas

¹⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, "La visualidad del 68", *La era de la discrepancia*, p. 36.

¹⁹ *Ídem*.

publicaron en los principales periódicos del país una carta abierta donde sugerían reformas a la convocatoria, ya que la consideraban anacrónica y que presentaba licitantes a la creatividad de los artistas.²⁰ El INBA hizo pocas modificaciones a la convocatoria y con ello provocó que los artistas decidieran no responder a la misma, lo que motivó la creación de un grupo independiente. Pilar García de Germenos señala que

[e]n realidad, las objeciones de los artistas y su interés por exhibir en espacios ajenos a organismos oficiales eran reflejo de inquietudes que desbordaban fronteras [...] [ya que] los movimientos estudiantiles de los años sesenta llevaron a intelectuales y artistas a cuestionar las estructuras de las instituciones artísticas al punto de provocar crisis en algunas de ellas.²¹

A pesar de estas disidencias, el grupo de artistas que abanderaban esta causa, decidieron no boicotear los eventos olímpicos y llevar a cabo su exposición en fechas paralelas a las Olimpiadas, "[...] se reunieron en varias ocasiones durante los meses de agosto y septiembre en casa de Francisco Icaza o en la Galería Pecanins [...] [constituyéndose] el centro para organizar la primera exposición del Salón Independiente."²²

Además del Salón Independiente, se realizaron otras actividades que buscaban rechazar las imposiciones gubernamentales que establecían lo que debía ser el arte oficial, limitando la libertad de expresión en la experimentación de otras corrientes plásticas de vanguardia. Por ejemplo, se realizó un mural colectivo (el Mural Efímero) en la Ciudad Universitaria, el cual denunciaba las represiones llevadas a cabo por el gobierno, o la muestra "Obra 68", en donde los artistas manifestaban su protesta ante la represión suscitada hacia los estudiantes. Todos estos proyectos pretendían afianzar la búsqueda de una vanguardia en México y pugnar contra el autoritarismo y el control estatal. El Salón Independiente se deshizo en 1971 por diversos motivos, pero es pertinente señalar que contribuyó a establecer una atmósfera para que los artistas experimentaran con diversas tendencias estéticas, sin importar la ideología política que el gobierno seguía imponiendo desde la constitución del *muralismo* y de la *Escuela Mexicana de Pintura*, que si bien se había *suavizado* al aceptar los preceptos establecidos por la *Generación de La Ruptura*,

²⁰Pilar García de Germenos, "Salón Independiente: una relectura", *La era de la discrepancia*, p. 40.

²¹*Ídem.*

²²*Ibidem.*

continuaba indicando los lineamientos que debía seguir el arte nacional. Pilar García de Germenos puntualiza que "[d]e los Salones Independientes, quedaría la posibilidad de una producción grupal que derivó en proyectos conjuntos así como en el fortalecimiento de actitudes contestatarias frente a las jerarquías y el autoritarismo."²³

Por los motivos antes expuestos, al finalizar la década de los sesentas, se da un violento final a una etapa de relativa tolerancia social y de experimentación cultural que se vivía; con ello se desdeña, aún más, la estructura de exhibición oficial para operar de manera colectiva en espacios *alternativos*; este clima de intolerancia y represión gubernamental cambia las dinámicas artísticas que se prolongan hasta finales de los ochentas.

En la década de los setentas, son varios los proyectos que continúan con la tarea empezada por los Salones Independientes. Entre ellos se pueden mencionar al Centro de Arte Independiente Las Musas, el cual convocó a un concurso nacional de cine independiente en 8 milímetros, o a la Cooperativa de Cine Marginal, la cual buscaba la producción de un cine destinado a la conciencia social, comprometido con las causas populares. Además, sería conveniente mencionar el proyecto independiente de Arte Otro, que se constituyó como oposición al sistema anacrónico de la enseñanza académica del arte.²⁴ Todos estos proyectos se crearon en la marginalidad y su capacidad de reflejar, en un nivel muy primario, los procesos culturales y las preocupaciones estéticas del momento los colocan como los proyectos que desempeñaron un papel importante en la recomposición del panorama cultural posterior a la *Generación de La Ruptura*; además, aparecen una sucesión de agrupaciones independientes que definirán el final del siglo XX. Espacios y grupos como Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, La Compañía, Março, Germinal, Fotógrafos independientes, entre otros, configuraron una disidencia política que se traduciría en disidencia formal.²⁵

Estos grupos de artistas respondieron a un contexto político, social y artístico determinado por el contexto mexicano posterior a la matanza de Tlatelolco, además, se constituyeran como una respuesta al estancamiento del medio artístico y asumieron en la experimentación plástica un medio de aprendizaje y renovación, la mayoría de los cuales

²³*Ibidem*, p. 46.

²⁴Á. Vázquez Mantecón, "Los Grupos: una reconsideración", *La era de la discrepancia*, p. 194.

²⁵*Ídem*.

establecieron su campo de acción en la Ciudad de México. A partir de la década de los ochentas, estos grupos comenzaron a desaparecer como resultado de una combinación de factores que van desde la militancia de algunos grupos en movimientos políticos y sociales, hasta el agotamiento de su propuesta artística. Álvaro Vázquez Mantecón concluye que "[...] la principal aportación del trabajo conjunto fue la práctica de una libertad sin la cual no hubieran tenido el afán de crear un arte nuevo, con nuevos públicos y nuevas formas de recepción."²⁶

La globalización y los nuevos espacios expositivos.

Los años ochentastranscurrieron en una constante lucha de los espacios independientes por encontrar su lugar dentro del campo artístico del país. Hubo una larga lista de proyectos de este tipo que trataban de sobrevivir con los pocos recursos que disponían, ya que, al no pertenecer a un mercado del arte establecido y normalmente apoyarse en donaciones que hacen los propios artistas que ahí exponen, o patrocinadores pequeños o del propio fundador del espacio; al no tener un apoyo gubernamental o de instituciones privadas, estos espacios viven una misión casi imposible para seguir operando. Cabe señalar que no existe una ley que regule a este tipo de espacios, los cuales son inmersos en el mismo rubro de salones de fiestas, establecimientos de hospedajes, auditorios; es decir, los catalogan como espacios lucrativos, y por lo tanto, se les exige el mismo pago de impuestos y trámites.²⁷ El Estado debería de ayudar creando un rubro especial para los mismos, ya que el servicio que estos espacios ofrecen a la comunidad no es de índole lucrativo, sino social. Bruno Frey, en su libro *La economía del arte*, en el capítulo *La promoción estatal de las artes: un análisis de los medios*, sugiere que "[m]uchas reglamentaciones impuestas por las autoridades públicas a las instituciones artísticas y culturales deberían revisarse bajo el prisma de fomento a las artes, sobre todo las que recaen sobre las instituciones culturales privadas y los artistas (...)"²⁸ Actualmente existe un apoyo para este tipo de espacios por parte de CONACULTA que son las becas del FONCA, pero no duran más de un año, y lo más probable es que, al terminar el apoyo, la mayor parte de las galerías de autor y los espacios

²⁶*Ibidem*, p. 196.

²⁷MónicaMayer, *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*, p. 61.

²⁸Bruno Frey, "La promoción estatal de las artes: un análisis de los medios", *La economía del arte*, p. 131.

alternativos terminen cerrando; según lo asegura Mónica Mayer en su libro *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*.²⁹

En los años noventa se da un crecimiento significativo en el establecimiento de espacios alternativos a las instituciones oficiales, asimismo, los espacios oficiales también son proyectados como resultado de los cambios políticos y sociales que el país presentaba; de entre ellos, el Ex Teresa Arte Actual fue el espacio institucional, adscrito al Instituto Nacional de Bellas Artes, que se estableció para promover todo tipo de prácticas artísticas *alternativas*; sin embargo, el recorte presupuestal que el INBA aplicó a este espacio ha limitado su operación.³⁰ Por otro lado, surgieron espacios manejados por artistas, como La Panadería o Temístocles 44, en la Ciudad de México, que reivindicaron una independencia del mercado del arte basándose en la autogestión; esto como respuesta al auge de los *medios alternativos* que la década de los noventa presentó. A pesar de estos ejemplos, hoy en día, el panorama para este tipo de espacios culturales y artísticos aún es complicado pero continúa un crecimiento significativo.

A finales de la década de los noventa y principios del siglo XXI, nuevos focos aparecen en el panorama. La Ciudad de México deja de ser el centro de la producción artística y cultural del país; ciudades como Guadalajara, Monterrey, Oaxaca, Puebla o Tijuana, dan vitalidad a nuevas instituciones culturales, tanto oficiales como independientes. Este descentramiento del arte surge por la necesidad de independencia y apropiación de fuerzas capaces de diferenciar lo producido en la Ciudad de México, así como las fisuras en el poder político centralista del sistema mexicano; permitiendo con ello el destape del multiculturalismo propio del país.

Como conclusiones, se podría determinar que los espacios independientes abren sus plataformas no sólo a los artistas que no encuentran cabida en los espacios oficiales, sino que además, devuelven, reintegran, suministran y tienen la facultad de comunicar lo que ocurre en la escena artística de las comunidades en las cuales se insertan. Los artistas que se congregan en grupos para exponer en espacios independientes o de manera individual, así como el plan que se sigue para crear una serie de exposiciones durante determinado tiempo como proyecto alternativo a las prácticas hegemónicas de las instituciones oficiales, son

²⁹M. Mayer, *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*, p. 41.

³⁰Enrique Jezik, "Sin título, técnica mixta, medidas variables", *Arte y cultura en movimiento. 20 años del FONCA*, p. 53.

quienes practican la autogestión como forma de estimular la circulación del arte emergente; y con ello se establecen como una posibilidad concreta para dicha estimulación. GillesLipovetsky, en *La era del vacío*, señala que la autogestión es la

[a]bolición de la separación dirigente-ejecutante, descentralización y diseminación del poder; la liquidación de la mecánica del poder clásico y de su orden lineal [...] La autogestión es la movilización y el tratamiento óptimo de todas las fuentes de información, la institución de un banco de datos universal en el que cada uno está permanentemente emitiendo y recibiendo, es la informatización política de la sociedad.³¹

Por tal motivo, los avances logrados para establecer visiones distintas a las oficiales deben seguir madurando para el beneficio de la misma sociedad. Los artistas y promotores culturales deben exigir apoyos o libertades para que estos espacios independientes se consoliden, y así, no solamente sea el sistema el que dictamine lo que se debe hacer. Asimismo, los artistas deben ejercer la autopromoción y la autogestión cultural como alternativa para no estar sujetos a las decisiones de los organismos del Estado; y con ello, establecer un distanciamiento de las posiciones políticas y culturales del pensamiento hegemónico imperante. Por último, los espacios independientes de arte son manifestaciones necesarias para rescatar, revalorar y expresar visiones propias sobre el arte y la cultura.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Editorial Montessor, Buenos Aires, 2002.
- Castoriadis, Cornelius, *Figuras de los pensable*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925)*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- Frey, Bruno, *La economía del arte*, Traducción Ana Bravo y Marco Schwartz, Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona, Barcelona, [s. a.]

³¹ GillesLipovetsky, *La era del vacío*, p. 27.

Jezik, Enrique, *Arte y cultura en movimiento. 20 años del FONCA*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Ciudad de México, 2010.

La era de la discrepancia, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

Lara Elizondo, Lupina, (coord.), *Visión de México y sus artistas. Siglo XX. 1901-1950*, Promoción de Arte Mexicano, México, 2005.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2003.

Manrique Castañeda, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, volumen 4, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2000.

Mayer, Mónica, *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*, AVJ Ediciones, México, 2006.

CARACTERÍSTICAS Y USOS DE UNA LICUADORA (REVISTA CULTURAL DE ECUADOR)

Sandra González Donoso¹

Siempre seré como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez lleva consigo al niño, y nel mezzo del camin se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo.

Julio Cortazar, *La vuelta al día en ochenta mundos*

De mi historia, un poco de televisión y como volver a ser niño.

Creo que mis padres lograron hacer una buena mezcla al atiborrarme de libros, pero de todos modos siempre dejarme ver muchísimos dibujos animados en la televisión. Vengo de una generación que creció viendo Discovery Kids, Nickelodeon, Cartoon Network, Mtv. También es una generación que creció jugando videojuegos, eso sí no me permitieron mis padres, creo que lo deben haber considerado un vicio. En mi hogar habían muchos libros de todo tipo, los que a mí me interesaban más cuando era niña fueron los de arte, esto y que mi padre disfrutaba mucho pintando fue lo que, eventualmente, después de terminar mis estudios de secundaria me llevaría a estudiar artes visuales. Entré a una institución que se tomaba bien en serio el arte en todo sentido, no que el arte no deba ser serio, pero seamos realistas, no es como una operación de corazón o de cerebro.

Uno no se da cuenta en qué momento se convierte en adulto, aunque intentes siempre ver dibujos animados, jugar y pintar hay algo que perdemos en algún punto de nuestras vidas que no volvemos a recuperar. Cuando salí de estudiar arte, debía buscar algún tipo de empleo ya que de donde yo vengo no es tan rentable vivir del arte. El empleo que pude conseguir después de muchas ayudas familiares, fue de profesora de pintura para niños de primaria, trabajo que quise abandonar el primer día, pero terminé ejerciendo durante tres años.

¹ Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

¿Por qué lo quise abandonar? Yo usualmente no entiendo (aún) esas personas que dicen con mucha ternura lo hermoso que es trabajar con niños. El asunto a mí me parece un poco de pesadilla, hay niños muy buenos, tiernos, y ávidos por trabajar, pero no es una característica general de todos los niños cada cual es un mundo distinto. Tratar con niños no es tarea fácil y muchos solo tuvieron la parte de televisión, internet y videojuegos, cero libros o tiempo con sus padres. Por mí lado, yo venía de la universidad, de tener todos estos estándares de lo que debe ser el arte, cómo debe ser comprendido: de forma muy seria y disciplinada. Mis alumnos no entendían esto, para ellos la hora de clase de arte era la hora loca.

Tuve mucho apoyo de parte de mi familia y amigos, esto me ayudo a no abandonar a esos niños el primer día. Por suerte, no mucho después, pude comprender que yo no podía esperar que los niños tuvieran mi visión de lo que era el arte, pero al mismo tiempo tampoco podía permitir que fuera una hora de expresionismo abstracto. Con el tiempo fui bajando mis estándares y ellos terminaron cambiando todos mis esquemas. Entendí por qué Picasso siempre quiso pintar como un niño. Mis alumnos me hicieron ver cosas más interesantes de lo que había visto en historia del arte.

Me di cuenta que *eso* que tienen los niños y que se pierde en algún momento, alrededor de los 9 y 11 años, se perdía por el medio, porque los trabajos de los niños se evaluaban bajo estándares muy altos y renacentistas. Durante esos tres años en que di esa clase, mi objetivo no fue dar clases, sino combatir la pérdida de *eso*: apoyar a los chicos y animarlos a seguir haciendo sus dibujos chuecos, pero decididos.

Eventualmente lo perderían. Dos horas a la semana pintando cielos verdes, césped naranja y pollos morados no era suficiente. El poco apoyo en casa y la gran fuerza de los medios de comunicación sobre ellos siempre me iba a ganar. Entonces pensé en algo que sería más o menos como un plan B.

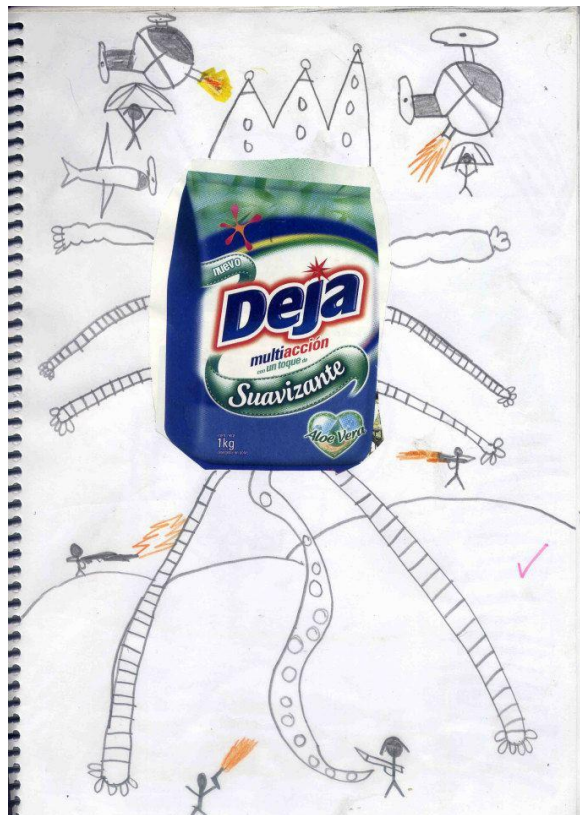


Imagen 1 y 2. Trabajos de mis alumnos realizados en clase en el 2011.

La licuadora de arte

Algo me molestaba profundamente dentro de mi objetivo como maestra: revistas estudiantiles que se aprovechaban de los colegios y su ignorancia. Como en mi país se supone que la mejor educación es por la que uno paga más, los centros educativos siempre intentan promocionarse para obtener una buena cantidad de clientes. Más o menos cuando yo estaba en el colegio empezaron a salir un par de revistas categorizadas como estudiantiles. En teoría, estas publicaciones estaban destinadas a los estudiantes, pero realmente estaban destinadas a los directivos de los planteles que eran quienes ponían el dinero, ¿el dinero para qué? Para que los trabajos escritos de alumnos de su institución educativa aparecieran en dicha revista, promocionando el talento de ellos. Se debía pagar una mensualidad como se paga por un espacio publicitario. Además, estas revistas le vendían publicidad a muchas universidades que se esperanzaban en que los alumnos leían estas revistas. En mi experiencia, desde que fui alumna hasta que fui maestra, nunca conocí a algún alumno al que le interesara revisar estas revistas. La razón es que a nadie le interesaba representar el colegio al que uno pertenece cuando se es adolescente y está en su etapa de rebeldía.

Los niños y jóvenes no tienen muchos espacios para expresarse con creatividad y por iniciativa propia, fuera de sus tareas u obligaciones escolares. No es que no estén interesados en hacerlo, solo que si no encuentran una dirección similar a lo que siempre les atrae, tal vez solo terminen plasmando cosas en su muro de Facebook o en Twitter. Con esto me refiero a que, por ejemplo, un niño quiere decir “Me gusta el color verde y los dinosaurios”, pero constantemente está siendo acribillado con que debe tener buenas calificaciones. Caso contrario no podrá llegar a ser o a tener nada en el mundo. Los medios de comunicación por otra parte le presentan miles de productos los cuales debe consumir o simular consumir para poder ser aceptado dentro de un círculo determinado de amigos. En la escuela podría ser el día de la madre y como es costumbre harán una tarjeta, él decide expresarle a su madre algún sentimiento dibujando un dinosaurio y escribiendo con lápiz de color verde “Te amo mamá” y viene la maestra, le dice que los dinosaurios no son para las madres y la mujeres solo deben recibir regalos en tonalidad de rojo y rosa. Por todas partes siempre recibe negativas o soluciones inmediatas *a lo que debe ser o hacer*.

No me malinterpreten, no creo que a los niños se los deba dejar sin control absoluto y sin guías, pero sí deben tener un espacio donde puedan decir *existo* y quiero decirle a mi mamá que la amo en color verde. Sino eventualmente perderá el gusto por un color, por los dinosaurios o por decirle a su madre que la ama de una manera no convencional.

Por otra parte, existe un tipo de lógica extraña que establece que si el pueblo quiere consumir porquerías, eso hay que darle, porque es lo que más venderá. Es muy característico en muchas sociedades y por lo general sucede de este modo para que no haya intereses en cosas que te puedan hacer criticar el sistema. Cosas como el arte o la ausencia de la necesidad de consumir.

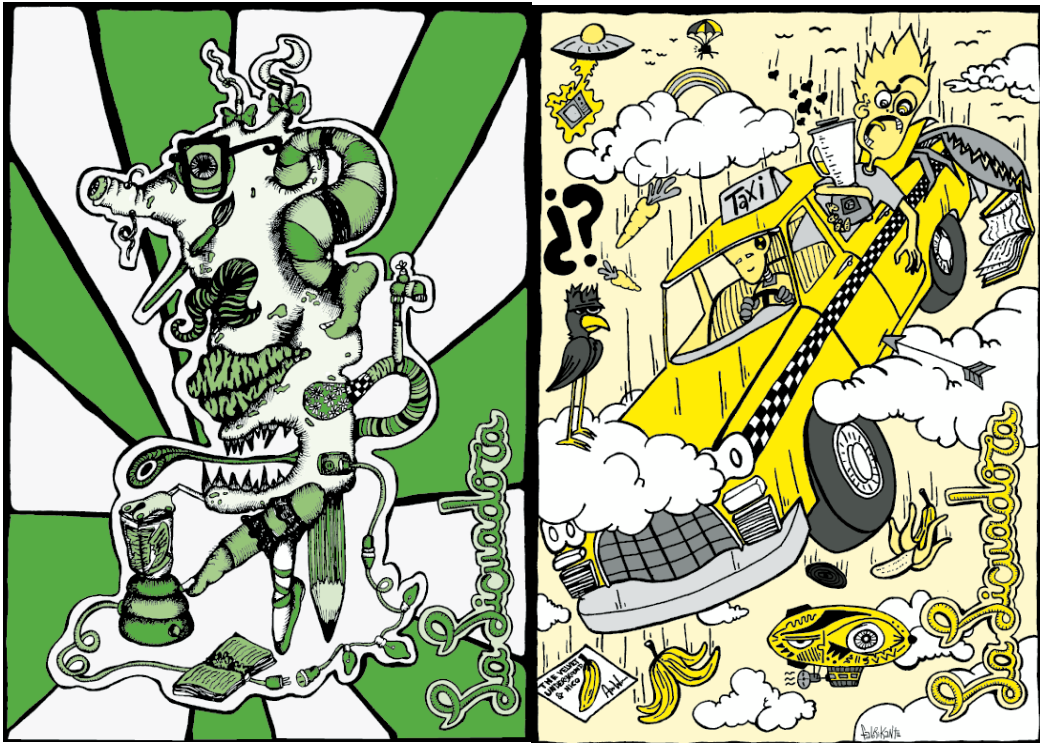
En este contexto nació *La Licuadora*, revista de arte, música y literatura para jóvenes. La inspiración fueron revistas de caricatura política del Ecuador en los años 30 del siglo pasado. Utilizaríamos pocos colores y solamente ilustrando con caricaturas. El sueño era grande y el presupuesto muy bajo, debíamos usar muchísimo la creatividad.

Características y usos de una Licuadora

La revista llevó este nombre, a más de parecernos muy llamativo, porque en la actualidad pareciera que todo lo referente a la cultura está siempre mezclándose y dando vueltas de manera vertiginosa. Cada revista se imprimiría en dos colores negro y el segundo color siempre cambiaría de acuerdo a la edición. La primera revista fue verde, las siguientes fueron amarillas, moradas, rojas y el último número fue azul.

Estaba dividida en tres secciones:

- La primera sección era la de literatura, donde se publicaría un cuento o un poema de un escritor nacional más un cuento o un poema de un escritor internacional. Además un cuento y un poema realizado por estudiantes con edades entre 13 y 17 años.
- La segunda sección era la de música. Comprendería un artículo de dos a tres páginas de un grupo o cantante nacional y una página para uno internacional.
- La tercera sección era la de artes visuales que comprendía un artículo acerca de algún artista nacional de dos a tres páginas, un comic sobre la vida de un artista internacional de cuatro páginas y finalmente la sección de galería que consistía en seis dibujos realizados por adolescentes de entre 13 y 17 años.



Imágenes 3 a 5. Portadas de revista *La Licuadora*, primera, segunda y quinta edición.

Los gráficos de la revista intentaban ser muy surrealistas y llamativos, deseaban incitar mucho a la imaginación y al mismo tiempo a la educación entretenida. Bajo la premisa de que los niños no son lo que un adulto se imagina que son. Una imagen de inocencia, donde ellos no conocen nada y uno debe enseñarles todo. Ellos no son así e incluso pueden terminar enseñándonos mucho a nosotros. Por medio de mi experiencia como maestra, comprendí que un niño que está viendo caricaturas como Tiempo de Aventura, o jugando videojuegos donde su principal misión es matar a alguien o viendo a Miley Cyrus bailar semidesnuda, poco se van a interesar por dibujos de conejitos, palomas de paz o niños jugando fútbol. Había que encontrar un lenguaje visual similar al de la vida cotidiana de ellos y que a la vez los dirigiera en otros contenidos: los contenidos que nosotros queríamos presentar.

Al ser un trabajo que empezó de manera muy espontánea, el estilo de su redacción era instintiva. No obstante, lográbamos informar a los chicos, sobretudo la sección de referentes nacionales querían demostrar que el arte sí es posible, sí es una forma de vida, solo que hay que ser muy disciplinado y trabajar duro. Al mismo tiempo queríamos que se creara una identidad más local presentando todos estos artistas nacionales que los medios de comunicación masiva no presentaban. Con cinco números pareciera que no se lograría mucho, pero muchas veces pudimos tener retroalimentación de nuestro público y eso nos ayudaba a continuar a pesar de que fuera una labor muy dura.

Por ejemplo, una ocasión muy grata fue un día sábado que habíamos ido a vender revistas en el día de deportes en un colegio un niño de no más de ocho años se acercó a decirnos cómo la revista (literalmente) le había cambiado la vida. Nos habló de todas las bandas nacionales que había conocido gracias a ella y que nos seguía en Facebook. Nos compró más revistas y sus amigos también.

En otro momento un alumno mío me comentó que cambiando de canales en la televisión había decidido quedarse viendo un documental sobre la vida de Salvador Dalí porque ya lo había leído en La Licuadora. Además, muchos nos comentaban que estaban contentos de tener un espacio para poder publicar sus dibujos, cuentos o poemas y no tener que llevar el nombre del colegio al que asistían. Solo eran ellos como personas que podían demostrar su propio talento sin tener que ampararlo bajo una institución educativa.

Al principio, inocentemente, pensamos que *La Licuadora* podría funcionar como cualquier revista estudiantil cobrando publicidad a los colegios y universidades, pero cuando empezamos a tocar las puertas de dichas instituciones a ninguna le interesó nuestro producto.

Finalmente después de unos seis meses de intentar, conseguimos el dinero para nuestra primera edición que en un 50% salió de nuestros bolsillos. Muy emocionados hicimos un lanzamiento que consistiría en el concierto de tres bandas de Guayaquil, la exposición de la ilustradora que salía en la primera edición, además de un par de grafiteros pintando en vivo. El asunto se repletó de chicos de colegio, más que nada por el concierto. La entrada era gratuita para todo menor de 18 años que hubiese publicado un dibujo o un cuento en nuestra página. Se dio en un centro cultural donde no habría ni alcohol, ni drogas, estarían resguardados de peligro. Así sucedió en cada número de revista de manera espontánea. El motivo fue que nunca logramos formar parte del monopolio de distribución que gobierna el país y estos eventos nos parecieron un espacio para llegar a los jóvenes.

A partir de la tercera edición obtuvimos estabilidad ya que el Sistema Nacional de Bibliotecas del Ecuador se interesó por nosotros y compraba una gran cantidad de revistas que nos servía para continuar imprimiendo nuestro siguiente número.

Algo que considero importante en la educación en arte, al menos la de niños, es algo que descubrí después de un año de trabajo. Me di cuenta que a esos 180 o 200 niños a los que les daba clase no los iba a hacer artistas. Las clases de artemo deben tener como objetivo final crear artistas y a veces uno, como profesor, no se da cuenta de esto y empieza a enrollarse en ejercicios innecesarios. Yo tuve 16 horas a la semana de dibujo en la universidad, no iba a resumir eso en dos horas a la semana. Hay que preguntarse para qué realmente le sirve mi clase a este alumno. Yo lo enfoqué a que no perdieran el gusto por lo estético, el arte y la creatividad. No todos se dedicarán a los números, a la ciencia o al arte, pero al menos no sentirán desprecio o pavor en lo referente al arte porque en algún momento los retaron por no pintar dentro de la línea. Esa también fue un poco la intención de *La Licuadora*.

CONSIDERACIONES REFLEXIVAS EN TORNO A LO ESTÉTICO EN EL ACTO HUMANO:
SIGNIFICACIÓN EN EL DESEMPEÑO PROFESIONAL DEL DOCENTE EN FORMACIÓN

Santiago Sancho Sánchez
*Francisco Vázquez Guzmán*¹

Introducción

En la sociedad contemporánea, el auge de las líneas mercantilistas y consumistas han estado *direccionando* su discurso hacia la consideración de lo estético con un especial y franco énfasis en lo aparente y no en lo nouménico, al decir de Kant, por tanto todas las manifestaciones emocionales y sensible-figurativas van a lo fenoménico y no a lo esencial, por tanto la dialéctica esencia —aparencia, sin subestimar el ya citado fenómeno, cobra matices que se tornan translúcidos, denotando e *imponiendo* un enfoque axiológico por doquier. Manifestaciones de corte banales, occidentalistas y hasta de corte kitsch se presentan cotidianamente por doquier reduciéndose en la mayoría de los casos a aspectos como la simulación en las relaciones humanas, las indumentarias, lo novísimo en tecnología que se ostente, procederes estereotipados e inadecuados, entre otros, eliminando lo verdaderamente humano del hombre, su mundo interior, su sensibilidad, etcétera.

Las recientes indagaciones que en el plano teórico se han desarrollado sobre la Estética como disciplina filosófica y el aparato conceptual y categorial que la conforman, han provocado pluralidad de criterios y múltiples discusiones por parte de los investigadores, de esta manera, uno de los referentes teóricos a los que hay que prestarle una especial atención por el alcance que posee, en relación con el acomodamiento teórico que ha estado sosteniendo, es la denominada estética de la complejidad con Denise Najmanovichy que está a tono con lo que inicialmente se declaró, quien manifiesta que

Toda nuestra tradición ha relegado las cuestiones estéticas a un problema de lo bonito, o lo bello, y no se ha preocupado por la importancia de la forma en el significado. [...] Que no

¹ Universidad de Ciencias Pedagógicas “Raúl Gómez García”. Correo: santiagoss@ucp.gu.rimed.cu

hay ninguna posibilidad de producir significados, o sea, de tener contenidos sin forma, y no hay ninguna forma que ella misma no tenga un contenido.²

La propia autora revela la particularidad más esencial del pensamiento estético occidental... “el divorcio entre la apariencia y la realidad, la forma y el contenido, el proceso y el producto”.³ lo que evidencia que ese mundo creado por los sujetos cognoscentes está regido por patrones preestablecidos, inalterables lo que a su vez es autónomo respecto a la necesidad del conocer, en el accionar del sujeto con la realidad circundante, sumándose además; la influencia irracionalista de la globalización neoliberal que hoy intenta presidir nuestros discursos.

Lo anteriormente expuesto ha dejado su huella de uno u otro modo en una parte de la sociedad cubana actual, con incidencia en la juventud, haciéndose evidentes determinados patrones de conducta que no se avienen a la dinámica de la formación integral a la que aspiramos, elementos tales como la inercia, la falta de creatividad, pérdida de la sensibilidad, la simulación (acuñada por muchos como parte de la educación), la ostentación, el arribismo a toda costa, hasta la corrupción que posee su esteticidad desde las epistemes que sugieren las categorías de lo feo y lo trágico. Esto como ha de suponerse guarda un estrecho nexo con la viabilidad y resultados que se espera de la vida laboral de los sujetos, sus resultados correspondientes y los niveles de impacto que se esperan a nivel macrosocial.

En este escenario, diseñar acciones que estimulen una mayor influencia en el conocimiento y el cambio de la realidad, la lucha por el resguardo de los verdaderos valores humanos, lo bello del acto en la labor que se desempeñe con todo lo que ello involucra y la necesidad de alcanzarlo, han sobrevenido en una exigencia para la sociedad cubana actual hoy más que nunca.

Resulta evidente que en estas circunstancias la educación institucionalizada tiene que jugar un papel esencial en la formación del hombre nuevo, integral que necesita la

²Cfr. Denise Najmanovich, *Pensamiento en red: hacia una estética-ética de laproducción intelectual*, en: Machado C, Andrés: *La complejidad mantiene la diferencia... pero reconecta*. En: <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/print/articulo/13344.html>

³ Ética y Estética del pensamiento complejo. En: <http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/files/Najmanovich,%20Denise%20-%20%C9tica%20y%20Est%9tica%20e%20pensamiento%20complejo.doc>

sociedad del futuro; tiene que ser capaz de preparar al hombre para hacer, para crear, para que pueda enfrentar (con conocimiento de causa) su responsabilidad en el devenir histórico; pero ante todo, la educación debe lograr no sólo la realización intelectual del hombre, sino además su realización espiritual, capaz de transformar la naturaleza y a la vez conmovirse con su belleza.

Ello hace que urja la necesidad de manera contextualizada y creadora de asumir lo más significativo legado por el pensamiento de Ernesto Che Guevara como guía en la preservación de lo alcanzado y contribuir a los más elevados anhelos de una sociedad más justa y humana que ha sido piedra angular de su proyecto social; lo que presupone, evidentemente, un sujeto con alta sensibilidad estética con arreglo a los cánones de la belleza, lo que perfeccionará con creces sus relaciones en y para sus semejantes

El objetivo primordial del trabajo es revelar la significación de lo estético en el desempeño profesional del docente en formación desde el pensamiento de Ernesto Guevara de la Serna.

Desarrollo

“...en los diferentes niveles de enseñanza, donde los uniformes escolares se transforman al punto de no parecerlo, algunos profesores imparten clases incorrectamente vestidos y existen casos de maestros y familiares que participan en hechos de fraude académico.

Esas conductas en nuestras aulas son doblemente incompatibles, pues además de las indisciplinas en sí mismas, hay que tener presente que desde la infancia la familia y la escuela deben inculcar a los niños el respeto a las reglas de la sociedad.”

Raúl Castro, *Primera Sesión Ordinaria de la VIII Legislatura de la Asamblea Nacional del Poder Popular*, 7 de julio de 2013

Resulta necesario en estos tiempos fortalecer el conocimiento del pensamiento de Ernesto Che Guevara para la asunción de todo aquello que contribuya de una u otra forma a perfeccionar los procederes de nuestros estudiantes con arreglo a los cánones de la belleza, amén del ejemplo personal del docente, fundamental en la tarea de educar las nuevas generaciones.

Importante es tener presente que a la hora de analizar la personalidad del Che Guevara así como de otras personalidades históricas que se constituyen en paradigmas es examinarlas como seres humanos, con sus virtudes y defectos, que fueran creíbles e imitables., sin embargo la utilización de estos en el proceso educativo es deficiente: no todos los sujetos formadores son vistos por los educandos como ejemplos, método fundamental en la concepción guevariana.

Se hace inevitable a la hora de un examen de lo estético en el acto humano desde el pensamiento y la acción del Che Guevara y su significación en el desempeño profesional del docente en formación, establecer las bases teóricas, lógicas y metodológicas que contribuyan a la comprensión de los criterios y perspectivas fundamentales que se muestran.

La Estética se estableció como disciplina independiente en el siglo XVIII, pero no es hasta el XIX donde deja de ocupar lo bello el eje transversal en la valoración de los fenómenos de la realidad y del arte, para ocupar su lugar lo estético.

Lo estético se constituye en una metacategoría objetivizada, en tanto, en el proceder del sujeto dentro del proceso de su actividad, se materializan estas, pues como bien subraya Evelio Pérez Fardalez:

Los conceptos estéticos (lo bello y lo feo, lo trágico y lo cómico, lo sublime y lo ridículo, lo heroico y lo vil, etc.) se proyectan en el accionar de los hombres individuales, pero chocan y se entrecruzan de modo que se obtiene una resultante en forma de concepto estético objetivado. [...] El problema estriba en que el hombre proyecta, en su accionar, lo estético en la misma medida en que lo estético, objetivamente existente, se proyecta en la cabeza del hombre.⁴

Teniendo en cuenta lo anterior y para una mejor comprensión del concepto lo estético en el acto humano en el trabajo se hace necesario delimitar los términos que este encierra: lo estético y acto humano.

En este sentido existen diversos investigadores que han abordado el tema. Adolfo Sánchez Vázquez expone que es un...“complejo fenómeno cuya existencia no es posible

⁴ Evelio Pérez Fardalez, “Fundamentos filosóficos de la estética”. En: <http://www.monografias.com/trabajos59/fundamentos-filosoficos-estetica/fundamentos-filosoficos-estetica.shtml>

fuera de los marcos de la relación directa, concreto-sensorial, singular e irreplicable, que se da entre el sujeto y el objeto u otro sujeto”.⁵

Para el Dr. C. José Manuel Ubals Álvarez lo estético es:

[...] la categoría con la que se designa la relación sujeto-sujeto en un contexto sociocultural determinado, que es capaz de exponer: 1.- El carácter totalitario de los entornos posibles — humanamente hablando— al poder recepcionar su congregación con el todo y contener los gérmenes potenciales de lo que luego se conciben como los principios, conceptos, categorías, leyes y regularidades del dominio estético de la realidad. 2.- La síntesis del espíritu humano, que percibe sensorialmente su estado trascendental constitutivo. 3.- Un nivel de relación valorativa que permite que los universos (la naturaleza, la sociedad, el hombre y el arte) con los que trabaja se vean sustancial e integralmente reflejados en cada una de las concreciones de lo real.⁶

Un análisis de las anteriores definiciones permite constatar de manera explícita o implícita la coincidencia en el criterio y de lo cual el autor de la presente investigación concuerda, de la no revelación de lo estético al margen de la relación concreta y directa entre sujeto-objeto y sujeto-sujeto en el proceso de su actividad práctica, viéndose en ella una unidad dialéctica entre forma y contenido. De lo cual se infiere la imposibilidad de dichas relaciones al margen del acto humano como vía de evaluación de lo bello, lo elevado, lo vil, lo feo, lo trivial, entre otros, en tanto el sujeto es un ente activo a partir de la dinámica de asimilación, comprensión y evaluación de lo legítimamente estético.

La categoría de lo estético posee un carácter universal respecto a lo bello, por lo que se concuerda con René Estévez al plantear que:

Lo estético se manifiesta, pues, en toda la actividad práctico-espiritual del hombre, determinado por las condiciones histórico-concretas de su desarrollo; mientras que lo bello lo hace solo en determinados momentos de esa actividad, y, por lo tanto, abarca un dominio mucho menor [...] Lo feo se manifiesta como antípoda de lo bello; es, por su esencia, opuesto a lo bello. Sin embargo, la apreciación de lo feo en un objeto o fenómeno puede ser la base de un juicio estético. Lo bello es, por tanto, solo una categoría -si bien muy

⁵Antonio Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, pp. 48-92.

⁶José Manuel Ubals Álvarez, “Educación Estética y Educación Artística: Un diálogo no agotado desde la ‘infinitud cercana’”. En: <http://www.monografias.com/trabajos59/fundamentos-filosoficos-estetica/fundamentos-filosoficos-estetica2.shtml> (Consultado el 15 de marzo 2011).

importante- de la Estética. Pero lo cómico, lo trágico, lo sublime, lo bajo y lo feo también lo son, y participan, por ende, de la esencia de lo estético... por la universalidad de su dominio, lo estético es considerado como la categoría fundamental de la ciencia estética, que ha dejado de ser, por tal razón, la “ciencia de lo bello” definición que capitaneó prácticamente todo su desarrollo premarxista.⁷

Por lo que se puede concluir que lo estético puede manifestarse en cualquier espacio-temporal. Pero para que se revele en la interrelación del sujeto-objeto, sujeto-sujeto es necesario circunstancias adecuadas.

Lo estético es este complejo fenómeno cuya existencia no es posible fuera de los marcos de la relación directa, concreto-sensorial, singular e irrepetible, que se da entre el Sujeto y el Objeto u otro sujeto.⁸

Los criterios anteriores contradicen el precepto de algunos en considerar que lo estético solo se circunscribe al arte, o a lo bello, por ello, no alcanzan a penetrar en las estrechas relaciones de este con la realidad y en particular con los actos humanos.

Por tanto en las diferentes categorías que conforma lo estético se manifiestan los actos humanos si tenemos en cuenta que el hombre en su proceder revela lo estético a la par que este último tiene una existencia objetiva en su mente.

¿Cómo es que existe lo estético objetivado socialmente?, como relación social. objetivado socialmente, como relación social. Lo bello, lo feo, lo trágico, lo cómico, lo sublime, lo ridículo, lo heroico, lo vil y todas las categorías estéticas existen como relación social, en el comportarse del individuo de unos con otros, en las posiciones que asumen en su relacionarse. Es una actitud que relaciona a los hombres unos con otros, Claro que este comportarse, relacionarse, etc., es una idea más, pero una idea objetivada. Existen (estas categorías), por tanto, como concepto hecho sociedad.⁹

⁷ Pablo René Estévez: Educar para la vida a través de lo bello. Tomado de: <http://www.buenastareas.com/temas/...> (Consultado 3 de agosto 2011).

⁸ A. Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, pp.48-92.

⁹ Evelio Pérez Fardalez, “Fundamentos filosóficos de la estética”. En: <http://www.monografias.com/trabajos59/fundamentos-filosoficos-estetica/fundamentos-filosoficos-estetica2.shtml> (Consultado el 15 de agosto 2010).

Por lo que el acto humano se define como el actuar del sujeto sobre la base de la correspondencia entre lo interno (sentimientos, actitudes, motivos, intereses y convicciones) y lo externo (decir-hacer), constituyéndose estos en soporte de evaluación.

Los actos humanos tienen un sentido estético en la misma medida en que se correspondan con la idea de lo deseado. La materialización de ello está sustentada en la relación dialéctica de las leyes objetivas del progreso social y el accionar de los individuos de manera consecuente, lo que reconoce por ende la independencia de este en su proceder y el compromiso que se asume por ello. No obstante, para que los actos humanos posean un sentido verdaderamente estético el hombre debe elevarse o distinguirse del hecho o acontecimiento de manera tal que pueda asumirlo en su integralidad, permitiéndole percibirlo y juzgarlo a partir de un enfoque histórico concreto.

La singularidad del acto humano por tanto se encuentra determinada por el hombre al considerar que este no es un ser pasivo de la interacción social, sino un sujeto activo que posee independencia en su desarrollo y una estructura interna propia que no coincide con la social. El individuo tiene una determinada libertad, una independencia en su formación, actividad y desarrollo. Ello es debido a factores sociales que demarcan el límite de lo permisible. Asimismo, la voluntad posibilita que el sujeto proporcione más valía a lo que crea acertado. Por tanto lo estético en los actos de los individuos pueden ser variados, pero la forma auténticamente estética de su realización se apoya en el principio de que estos sean elevados.

Lo anterior parte de la concepción dialéctico-materialista, en que lo interno se constituye en un proceso que revela el universo material y espiritual del hombre, para luego manifestarlo creadoramente en sus relaciones con la realidad circundante. La percepción de lo estético se alcanza solo en la interrelación de lo interno y lo externo la cual logra diferenciarse en la acción social del sujeto.

Teniendo en cuenta lo enunciado se define lo estético en el acto humano como la manera o la forma exterior de revelación de la sensibilidad, los sentimientos y actitudes estéticas en la actividad del sujeto a partir de la aprehensión de patrones estéticos culturales asimilados por este como personalidad con carácter creador a lo largo de su vida, atendiendo a las condiciones materiales existentes mediante un proceso de:

- Experiencias estéticas vividas en la relación S-O y S-S

- Educación estética (directa-indirecta)
- Autoeducación

Se considera importante subrayar a partir de la anterior definición la existencia de una serie de causales que posibilitan o no su aparición como es el fundamento que lo induce, el motivo, el medio, las características sociopsicológicas del sujeto que lo derivó, la finalidad, la influencia del grupo al cual se pertenece, las amistades, la familia, la escuela, entre otros, quienes van a incidir en la determinación de este.

Un contacto con el pensamiento del Che Guevara se constituye en fuente de enriquecimiento del conocimiento y de iluminación, tanto por la amplitud y profundidad del mismo como por constituirse en paradigma viviente de revolucionario integral y consecuente.

El estudio del pensamiento de Ernesto Che Guevara demanda un arduo análisis que revele ante todo las condiciones concretas de cómo va progresando y radicalizándose el mismo, en virtud del nivel de desarrollo económico, político, social y cultural alcanzado por la sociedad en un momento histórico determinado.

De lo anterior se deriva la relevancia que va adquirir determinadas situaciones y circunstancias que ejercieron influencia y van a repercutir de una u otra forma en el proceso de génesis y perfeccionamiento de su existencia y labor, teniendo en cuenta lo relacionado con lo estético en su pensamiento, lo que va a posibilitar confirmar sentimientos, convicciones, experiencias y forma de pensar con un correspondiente proceder que lo definieron. Ello le permitió asumir las disímiles situaciones que se le iban presentando en cada momento y por ende elevarse a planos superiores, constatado por su gran capacidad de visión, su sorprendente sensibilidad, su enorme cultura y por encima de todo, su amor al hombre, médula y eje de lo mejor y más acabado de su vida de revolucionario completo.

La formación de una concepción sobre lo estético en el acto humano en el Che estuvo determinada como resumen de lo mejor y más avanzado del pensamiento anterior, ya sea cubano, latinoamericano o mundial de los cuales bebió, así como por varios factores: condiciones socioculturales en las cuales se desarrolló, su formación intelectual y cultural, entre otros, los que proporcionan elementos esenciales en la percepción de problemáticas que enunció y la vía encontrada a la misma para su solución y que hoy mantienen un valor extraordinario.

Lo anterior se concretiza en:

- La formación cultural dada por sus padres, lo que le permitió relacionarse con lo más avanzado del pensamiento cultural universal.
- Procedencia Argentina, país culto influenciado por la cultura europea y su revertimiento en la Universidad de Córdoba, la más avanzada en América Latina.
- Su experiencia en el terreno: vivencias directas en los países que visito tanto de América Latina como del Caribe.
- En Cuba, conocimiento de sus particularidades, perfeccionamiento y concreción de sus ideas.

Desde joven, sentía una gran pasión por la lectura, la que fue introducida por su madre, y así se interesó por obras de disímiles autores entre los que se destacan: Julio Verne, Alejandro Dumas, Miguel de Cervantes, Roberto Luis Stevenson, Emilio Salgari, Sigmundo Freud, Pablo Neruda, Horacio Quiroga, José Ingenieros, Jack London, Carlos Marx, Federico Engels, V. I. Lenin, Mao Tse Tung, José Stalin, José Martí, Benito Pérez Galdós.

Asumió del marxismo su esencia: el carácter activo, dinámico y creador del hombre que produce y reproduce sus circunstancias y no se acomoda a ser un sencillo producto de ellas.

Los viajes que desde joven realizó en motocicleta: el primero por lo recóndito de Argentina y un segundo, por el resto de América, tenían como finalidad constatar las penurias y la explotación en que estaban sumidos estos pueblos y así lo refleja al comentar que:

Empecé a viajar por América y la conocí entera, Salvo Haití y Santo Domingo [...] Y por las condiciones en que viajé, primero como estudiante y después como médico empecé a estar en estrecho contacto con la miseria, con el hambre, con las enfermedades... con el embrutecimiento que provoca el hambre y el castigo continuo, hasta hacer que para un padre perder a un hijo sea un accidente sin importancia [...] y empecé a ver que había cosas que, en aquel momento me parecieron casi tan importante como ser un investigador famoso o como hacer algún aporte sustancial a la ciencia médica y para ayudar a esa gente.¹⁰

¹⁰ Ernesto Che Guevara, *El médico revolucionario. Obras 1957-1967*, pp.70-71.

Estos viajes le permitieron, aparte de conocer la situación que sufrían estos pueblos, descubrir y admirar sus bellezas naturales, aprehender de sus tradiciones y costumbres, recorrer sus museos, sus templos y monumentos; se interesó por la arqueología y así visita las Ruinas de Incaicas del Perú y en la biblioteca del Cuzco examina todo el material relacionado con el arte precolombino, pero además se interesa por lo más adelantado del pensamiento social.

Ernesto Che Guevara despliega sus capacidades y potencialidades estéticas en Cuba en la etapa comprendida entre los años 1956-1965

- Médico
- Guerrillero
- Comandante
- Presidente del Banco Nacional de Cuba
- Ministro de Industria
- Militar y teórico de la política económica y de la economía política en el período de tránsito
- Jefe de delegaciones comerciales y diplomáticas
- Representante de los pueblos latinoamericanos en eventos internacionales

Estas dos últimas responsabilidades le permitió en otras latitudes del mundo de una forma u otra enriquecer su concepción estética a partir de las visitas a fábricas, museos, teatros, exposiciones, intercambio con poetas, etc.

Es precisamente al asumir la responsabilidad de Ministro de Industria donde revela su sensibilidad estética:

[...] La belleza no es una cosa que está reñida con la revolución.

Hacer un artefacto de uso común que sea feo cuando se puede hacer uno bonito, es realmente una falta. Y es una falta en que muchas veces se ha caído [...].¹¹

Así en la confección para la entrega de certificados por el Movimiento de las 240 horas de trabajo voluntario el 5 de septiembre de 1963 en la Empresa Consolidada de Artes

¹¹E. Che Guevara, *Temas económicos*, pp. 172-173.

Gráficas manifestó que: “[...] pienso que todos los que participaron en el diseño tienen muy mal gusto, pues este certificado desde el punto de vista estético está muy feo[...]”.¹²

Lo antes expuesto debe concretarse en la belleza del acto del hombre ya sea en la actividad productiva, en la esfera de los servicios, la administrativa y en la producción espiritual, lo bello del objeto creado que imbrica su acabado, su presentación, y lo bello de las prestaciones que es el trato afable al cliente, la orientación oportuna, todo ello con noción de causa y efecto.

En este sentido Ernesto Che Guevara vincula sus responsabilidades en el quehacer estético. Analizándolo en su totalidad solo es factible abordar la problemática.

A la hora de examinar en su integralidad al hombre, y principalmente a la juventud, el Che tuvo la intención marcada de promover, de sensibilizar en ellos su capacidad creadora en función del mejoramiento humano.

Lo estético se ubica entonces como eje central de esta concepción guevariana sobre la base de la correspondiente unidad dialéctica de los objetos, procesos y fenómenos de la realidad con la capacidad creadora del hombre.

Lo anterior demuestra cómo se fue condicionando desde el punto de vista teórico-práctico dicho pensamiento, principalmente los cimientos sobre los cuales se sustentan sus concepciones sobre lo estético, fraguado a través de todo un proceso de vivencias, lecturas, influencias, costumbres, tradiciones, herencia cultural legada ya sea del exterior así como de Cuba lo cual le proporcionó la base para su extraordinaria actividad creadora.

Al examinar su obra se aprecia su contribución bien marcada hacia el hombre en lo concerniente a la creatividad en función del mejoramiento humano, reflejándose de manera implícita el nexo de lo ético con lo estético, en tanto correlacionaba lo estético del acto humano con el cumplimiento del deber social lo cual incluye superación, conciencia, autorregulación en una interrelación dialéctica.

La relación estética del hombre con la realidad se debe caracterizar, en primer lugar, por el placer causado por la asimilación del mundo y la nueva actitud creadora de este ante el trabajo como necesidad natural del hombre. Esta relación hay que prepararla a cada momento, a cada instante de la vida, ya desde la familia, ya desde la escuela, ya desde la comunidad, ya desde la sociedad en general, a través de una labor fusionada y sistemática.

¹² Ángel Arcos Bergnes, *Evocando al Che*, p. 187.

La interpretación estética del mundo es, en grado sumo, un elemento formador de la personalidad, porque es capaz de abarcar a todo el hombre, de inquietarlo. En la educación, lo estético es el componente básico y medio destacado de la formación socialista del hombre. Sin una total impregnación del papel estético del proceso de conocimientos y la vida del hombre no se puede hablar de instrucción y educación armónicas e integrales.

Efectivamente se hace ineludible fortalecer la preparación teórica de estos factores socializadores de la educación que están involucrados en este noble empeño; pues es algo complejo que demanda, asimismo de una elevada sensibilidad, y de conocimientos técnicos para llevarla a cabo seria y sistemáticamente en forma de sistema.

Para el análisis de lo estético en el acto humano en las concepciones de Ernesto Che Guevara el autor tuvo en consideración los siguientes indicadores:

- El proceder de los individuos (bueno, malo, justo, injusto, etc.).
- La actividad creadora del individuo en la elaboración de lo bello y el rechazo a lo feo y bajo.

En todos sus escritos está presente un sólido pensamiento sobre la formación del hombre nuevo en las condiciones histórico-concretas de Cuba. Este legado teórico tiene un relevante valor para concretar una práctica científicamente dirigida a la formación de las actuales y futuras generaciones de cubanos.

Cada individuo se encuentra desde la infancia bajo el influjo de una cultura determinada; de objetos, ideas, valores y modelos de conducta. Lógicamente, esta panorámica repercute en la educación del gusto estético y el desarrollo de preferencias más o menos cultas. La educación y la instrucción de ese individuo consisten precisamente en darle a conocer la cultura existente, e inculcarle los conocimientos, aptitudes y hábitos acumulados por la sociedad, así como los valores espirituales y los modelos (entiéndase normas) de conducta admitidos en ella a fin de ampliar el universo de información cultural y a la vez desarrollar en ellos sus potencialidades creadoras y su sensibilidad y gusto por lo bello.

Preparar a jóvenes para una correcta conducción dentro de la sociedad, con el propósito de hacerle frente a los patrones que se intentan imponer por diferentes medios tanto en lo interno como en lo externo y que puedan socavar nuestra cultura e identidad, se encuentra entre uno los objetivos esenciales de la educación en Cuba.

La sociedad plantea a la educación el reto de formar un hombre multilateralmente desarrollado, por tanto debe alcanzar en los jóvenes un afianzamiento y aprehensión interna de los significados socialmente positivos (valores y dentro de ellos el estético) en forma de convicciones personales, que le permitan actuar en las nuevas circunstancias sociales en que le corresponda vivir.

Las instituciones que albergan a estos estudiantes (bajo la dirección del personal docente) tienen una responsabilidad capital en el desempeño profesional del docente en formación. Ofrecer a ellos de manera objetiva y sistemática los mejores procederes lo cual se constituye en estos momentos en uno de los mayores retos de las Universidades Pedagógicas.

En este sentido, es muy importante que el personal docente, al apoyarse en el Che Guevara como paradigma estético tenga en consideración que los docentes en formación son una individualidad estética, a partir de una serie de influencias (anteriormente enunciadas) que van siendo asimiladas y asumidas por estos en el decursar de su existencia. Por lo que “[...] deben incluir [...] la presuposición de que el individuo objeto de su acción no es una tabla rasa, que su universo sensible contiene una historia precedente, un grado y una cualidad determinada [...]”.¹³

Por lo anteriormente expuesto, es ineludible que dicho personal sugiera y no imponga a sus estudiantes todo lo que el Che Guevara puede aportar a su sensibilidad, en dependencia de las potencialidades que ofrece la actividad docente que esté desarrollando, pero siempre con noción de causa y efecto, teniendo en cuenta las carencias de sus estudiantes a partir del diagnóstico integral que se realiza en los dos primeros meses del curso. Porque “[...] debemos plantearnos que cuando uno quiere alguien, lógico que procure elevarlo y no disminuirlo[...].”¹⁴

Por su encargo social y por las exigencias que hoy le demanda la sociedad a estas, deben fortalecer con mayor rigor y exigencia los procederes del docente en formación para su eficaz desempeño profesional, lo que no se logra solo con dar lección de normas, sino conjugándolas con el ejemplo personal de los docentes el cual ejerce una gran fuerza en el

¹³ Mayra Sánchez Medina, “Impactos invisibles. La teoría de la educación estética hoy”, *Estética. Enfoques actuales*, p. 77.

¹⁴ Ils Castro, “La moral de los hechos aclaran su palabra”, *Recopilación de textos sobre Mario Benedetti*, p. 77.

afianzamiento de convicciones y normas de conducta y como vehículo movilizador; por lo que en este sentido el Che se constituye en un paradigma viviente, en tanto, en varias de sus intervenciones manifestaba que la mejor enseñanza revolucionaria que pueda existir está en revelar por vías del ejemplo, el camino del cumplimiento del deber que imbrica “[...] la responsabilidad del individuo por sus actos”.¹⁵

Su insistencia en ello estaba dada por la influencia que ejerce en la conducta de las personas, logrando más objetividad al trabajo educativo.

El nuevo rol a desempeñar por el profesional pedagógico en formación, las nuevas relaciones sociales en que se ve inmerso, la necesidad de ajustarse al cumplimiento de normas de convivencia, la aprehensión de normas éticas y estéticas de la profesión que ha elegido, las nuevas tareas propias del proceso de profesionalización, propician el contexto ideal para influir en su desempeño profesional. Este componente tiene un papel central y su relevancia está dada porque los docentes en formación permanecen tres años a tiempo completo en la universidad.

En tal sentido el Che le prestó gran atención a la superación sistemática para el logro de una cultura general integral que le permitiera proyectarse en la sociedad conforme a esta, Para el Che la capacitación del hombre tenía un papel decisivo en las dos direcciones fundamentales de su fórmula socialista: la producción y los servicios y la conciencia. Sin capacitación no sería posible el desarrollo de una industria fundada en los adelantos científicos -técnicos, ni el surgimiento de la conciencia socialista. De ahí que la capacitación se manifestara como una actitud social e individual.

La responsabilidad del estudio sistemático como tarea de primer orden y la obligación de un joven puesto en el plano de estudiante se constituye en objeto de valoración por los demás miembros del colectivo, o sea, serán los actos quienes demuestren lo feo o lo bello de sus resultados, por ello esta valoración debe ser lo más objetivamente posible y en este sentido el Che reclamaba la objetividad necesaria en la valoración y rechazaba cualquier consideración personal de orden subjetivo.

¹⁵E. Che Guevara, *Escritos y discursos*, p. 242.

La obligación de un joven en esta etapa de construcción del socialismo, es todos los días superarse [...]. Así ustedes tienen que aprender a manejar una serie de elementos para aprender a pensar, para poder proyectarse hacia el futuro [...].¹⁶

Concibió gran importancia al proceso de autoeducación como un elemento de mejora de la personalidad, como elemento para formar la nueva conducta. Por ende, concebía la autoeducación, además, como hechos concretos. Proceso que se manifiesta en la misma medida que acontecen cambios materiales en la sociedad y con ellos, se va implantando nuevas maneras de proyectarse en esta conforme a nuevas normas de comportamientos, derivado a los cambios que se van produciendo en la conciencia.

Es necesario formar y educar la creación de lo bello en la labor que se desarrolla y en nuestras relaciones interpersonales, ya que no se manifiesta por sí sola.

Dotar a los docentes en formación no solo de una cultura científica sino también estética, es hoy por hoy, uno de los mayores retos del trabajo educativo en las Universidades Pedagógicas.

En este sentido la disciplina desempeña un rol significativo y el Che la considerada como objeto esencial del trabajo formativo.

[...] No consideren la disciplina como una actitud negativa, es decir, como la sumisión a la dirección administrativa, la disciplina debe ser en esta etapa absolutamente dialéctica, disciplina consiste en acatar las decisiones de la mayoría, de acuerdo al centralismo democrático [...].¹⁷

Por eso el perfeccionamiento constante del individuo, de sus sentimientos y emociones, posibilita la belleza de sus actos a través de su creatividad en aras del mejoramiento humano, pues no es el conocimiento en función solo del discurso sino y a la par con este el proceder del hombre con vista a su perfeccionamiento y al de la sociedad.

El conocimiento hace al hombre libre de escoger lo que quiera. Pero a su vez la libertad lo priva de hacer lo que quiere por cuanto hay factores sociales que delimitan lo que se debe y no se debe hacer. A su vez, la voluntad permite que un individuo le dé un

¹⁶E. Che Guevara, *Escritos y discursos*, p.92.

¹⁷E. Che Guevara, *Discursos*.

valor a lo que considere pertinente. Pero cada valor en sí lo conforma el código social humano en donde se ha nacido, crecido e interactuado.

Otro aspecto importante lo constituyen las relaciones que establecen entre ellos los estudiantes y de estos con sus profesores, en esto desempeñan un papel fundamental éstos últimos, pues se constituyen en referentes de todos los procederes para los futuros docentes en formación.

En el centro docente como actividad social se imbrica tanto la relación sujeto-objeto como sujeto-sujeto, razón por la cual no basta solo con un contexto material propicio para que el hombre desarrolle con efectividad su labor, es necesario también la creación de un medio donde las relaciones que se establezca entre los sujetos sean de cordialidad, ayuda mutua, franqueza y sobre todo de respeto, consideración y aceptación al otro.

Es básicamente el centro docente el fundamental agente que transmite su influjo a la forma de proceder o proyectarse de los estudiantes en una sociedad determinada. Lo ficticio en ello se trastoca de manera indefectible en trivialidad. Para ello es necesaria la educación en aras de la sapiencia en el trato.

Se debe tener presente que cada persona es una individualidad y se debe de tener en cuenta y respetarla por su singularidad. Esta capacidad, compone la naturaleza de lo estético en el acto humano. Por eso el Che a la hora de entablar una relación de amistad se adaptaba de manera muy especial a las características de cada persona.

En este sentido en toda la obra guevariana, como reflejo de su humanismo está expuesta de forma implícita o explícita la necesidad del establecimiento de auténticas y bellas relaciones entre los individuos en sus diferentes interacciones y así en las discusiones con sus más allegados o con los trabajadores utilizaba un lenguaje corriente y entendible para todos. Como buen conocedor de la idiosincrasia de los cubanos y sin caer en lo chabacano y lo grosero también sabía pronunciar palabras fuertes cuando las circunstancias lo requerían sin perder la ternura, reflejo de una natural sensibilidad, beldad, ternura y delicadeza en las relaciones interpersonales, en este sentido dejó claro que: “[...] hay bromas que son tan pesadas y fuera de lugar que pueden confundirse con actitudes francas de inhumanidad”.¹⁸

¹⁸Angel Arcos Bergnes, *Evocando al Che*, p. 409.

Cuando se establecía contacto personal con él se mostraba muy comunicativo, con un agudo sentido del humor, a menudo matizado de ironía. En realidad, muchas veces llevaban un cierto tono crítico, pero eran siempre afectivos y educativos, nunca de ofensa a ningún compañero, siempre apelando a su vergüenza personal. Era un hombre que se conducía con mucha sencillez y naturalidad, no hacía del vestuario un fetiche y actuaba con un desinterés próximo al mito. Estos aspectos son de una extraordinaria valía para la imagen del docente para todos los tiempos, pues están siendo constantemente evaluados por sus estudiantes y la sociedad en general.

El Che reunía como revolucionario las virtudes que pueden definirse como la más cabal expresión de las virtudes de un revolucionario: hombre íntegro a carta cabal, hombre de honradez suprema, de sinceridad absoluta, hombre de vida estoica y espartana, hombre a quien prácticamente en su conducta no se le puede encontrar una sola mancha. Constituyó por sus virtudes, lo que puede llamarse un verdadero modelo de revolucionario, un verdadero ejemplo de virtudes revolucionarias. Constituyó el caso singular de un hombre rarísimo en cuanto fue capaz de conjugar en su personalidad no sólo las características de hombre de acción, sino también de hombre de pensamiento, de hombre de inmaculadas virtudes revolucionarias y de extraordinaria sensibilidad humana, unidas a un carácter de hierro, a una voluntad de acero, a una tenacidad indomable.

De todo lo anterior se deriva que fue un hombre consecuente con sus actos, manifestándose una correspondencia entre lo que pensaba, decía y hacía, razón por la cual se constituye en un paradigma estético para todos y especialmente para nuestros docentes en formación.

Conclusiones

Se hace impostergable un acercamiento más sistemático y profundo al legado del Che Guevara y una asunción de manera dialéctica de todo aquello que se constituye en valía para desde lo estético del acto humano favorezca al desempeño del docente en formación que aspira la sociedad, pues resulta necesario en estos tiempos fortalecer el conocimiento de su pensamiento así como la significación de su vida y obra como vía de transmisión de valiosos valores estéticos en los mismos.

La actuación bella de los docentes en formación estará en correspondencia con la de sus profesores a partir de la asunción por parte de estos últimos de los aspectos más significativos del legado y la acción de Ernesto Che Guevara, pero para ello hay que vivir la experiencia, hay que impregnarse de ella.

Se debe sistematizar aún más la labor de los agentes socializadores de la educación en el empeño de los procederes sensibles y creativos de los docentes en formación en función de que se revierta en la sociedad.

Bibliografía

Arcos, Bergns Ángel, *Evocando al Che*, Editorial de Ciencias sociales, La Habana, 2007.

Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1984.

Breve Diccionario Político, Editorial Progreso, Moscú, 1980.

Castro, Ruiz Fidel, “Palabras a los intelectuales”, en: <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>, (último acceso: 04 de octubre de 2008).

_____, “Clausura al Primer Congreso de Educación y Cultura”, en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>, (último acceso: 07 de noviembre de 2007).

Colectivo de Autores, *La educación estética del hombre nuevo*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1988.

Colectivo de Autores, *Estética. Enfoque actuales*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2006.

“Conferencia teórica sobre el pensamiento económico del Comandante Ernesto Che Guevara”, *Memorias*, Editorial Política, La Habana, 1990.

Che, Guevara Ernesto, *El Che Habla a la juventud*, Casa Editorial Abril, La Habana, 2001.

_____, *Escritos y discursos*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1977.

_____, *Temas económicos*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1988.

_____, *Notas de Viaje*, Casa Editorial Abril, La Habana, 2005.

_____, *El socialismo y el hombre en Cuba*, Editora Política, La Habana, 1988.

Engels, Federico, *La ideología alemana*, Editora Política, La Habana, 1979.

- _____, *Anti Duhring*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1984.
- Novikova, L. I., *Estética y Técnica*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1986.
- Martinez, Llebrez Vicente; Sabadí Castillo Luís, *Concepción de la calidad en el pensamiento del Che*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2001.
- Marx y Engels, *Obras Escogidas*, Editorial Progreso, Moscú, [s. a.]
- Marx, Carlos, *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1975.
- Lizárraga, Fernando, *La justicia en el pensamiento de Ernesto Che Guevara*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2006.
- Sáenz, W Tirso, *El Che Ministro*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2005.
- Periódico Trabajadores*, 8 octubre 2007.
- _____, 29 diciembre 2008.
- Periódico Granma*, 4 junio 1980.
- _____, 2 octubre 2007.
- Periódico Juventud Rebelde*, 29 enero 2006.
- _____, 22 octubre 2006.
- Rene, Estévez Pablo, *La revolución estética en la educación*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 2004.
- Revista Cuba Socialista*, Editada por el CC del PCC, 3ra época, No. 38, enero-marzo, 2006.
- Revista Verde Olivo*, Junio, 2008.
- Tablada, Pérez Carlos, *El pensamiento económico de Ernesto Che Guevara*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1987.
- “La estética en la sociedad contemporánea. La ruptura de la verdad preestablecida”, en: <http://redesinstitucionales.blogspot.com/2011/06/la-estetica-en-la-sociedad.html>, (último acceso: 07 de agosto de 2011).
- Pogolotti Graziela, “Volver al Che”, en: http://www.quehacer.com.uy/index.php?option=com_content&view=article&id=437:volver-al-che-graziella-pogolotti&catid=42:ernesto-che-guevara&Itemid=62 (último acceso: 10 de junio de 2011).

ACERCA DE LOS PARADIGMAS ESTÉTICOS VIGENTES EN LA MUSICALIZACIÓN DE
DRAMATIZADOS RADIALES EN CUBA HOY

*Silvio Hernández Labory*¹

La musicalización de dramatizados de radio surge a merced de un empirismo ambivalente que reproduce arquetipos establecidos en la sociedad. La evolución de este oficio está estrechamente vinculada al desarrollo del arte dramático en la radio cubana, a sus logros y sus carencias. Aunque goza de cierto reconocimiento en el Medio, en el entorno académico permanece a la sombra.

La musicalización y sonidos, diseño de banda sonora, diseño sonoro y otras denominaciones que ha recibido la especialidad, al ser una de las artes aplicadas de la realización mediática, sufre la tendencia de pertenecer al *sonido* o la *música*, categorías que la engloban, la identifican y reconocen como parte, como añadido, ramificación o derivado, al ser estas, el sonido y la música, categorías estudiadas, importantes, validadas, reconocidas, superiores.

Ha sido el desarrollo e imposición paulatina de los medios de comunicación en la sociedad contemporánea quien ha condicionado la validación de una especialidad que tiene raíces tan pretéritas como la existencia humana. Desde la antigüedad, la relación del ser humano con su entorno sonoro y la producción de sonidos, armónicos o no, nos habla de la práctica y evolución que ha hecho nuestra especie para transformarlos y conseguir objetivos precisos. Objetivos encaminados a la producción de sensaciones otras, de producir entornos arquitectónicos, odirectamente sonidos que influyan, provoquen, concentren y hasta controlen nuestras emociones.

A través de la historia de la música, de todas las músicas, a través de la historia de la arquitectura, todas las arquitecturas, y el devenir de la creación de espacios urbanísticos y rurales, podemos asistir a buena parte de la historia y evolución humana para producir sensaciones sonoras específicas. Y aunque la música tienda a protagonizar cuando pensamos en elaboración de sonidos, no podemos obviar la importancia de las sonoridades naturales. Las descargas eléctricas, las variadas interacciones del aire y las aguas en el

¹ISA, Universidad de las Artes, Cuba.

espacio terrestre, todos acordes a su intensidad y geografía; constituyen ejemplos de sonidos naturales que han signado las emociones humanas en relación a su tono, timbre e intensidad. Los mismos son referente primigenio cuando se pretende elaborar un universo sonoro capaz de provocar variadas sensaciones. A partir de ellos se ha construido un sistema de representación basado en la respuesta humana a las diferentes ondas sonoras.

La musicalización y ambientación encontró en las diversas formas del espectáculo artístico uno de sus sustentos más reconocidos y en las representaciones dramáticas podemos afirmar que encontró su hogar. Por supuesto, es en los medios de comunicación masiva donde se desarrolla y se hace imprescindible.

La historia de la especialidad en la radiodifusión cubana está determinada por una práctica singular. En el caso que nos ocupa, los dramatizados, se musicaliza creándose una forma artística de comunicación a partir de diversas condicionantes:

- Está inmersa en una producción en serie. Primero en vivo, luego grabada, donde se produce sin pausa, no existe la postproducción, al menos no es lo habitual.
- El producto se fabrica en breve espacio de tiempo, donde el musicalizador(a) debe hacer gala de rapidez y precisión, demostrar pericias en la utilización del equipamiento a disposición.
- Se preparan los programas haciendo uso de uno o varios archivos de música y sonidos y como es lógico con los conocimientos acerca de lo que estos contienen.
- Se parte de un guión, en el que deben estar plasmados el punto de vista del (la) guionista, asesor(a) y director(a).
- Si bien ocurría así en las primeras décadas de la radio, tampoco es habitual, por limitaciones económicas, la contratación de autores e intérpretes que elaboren música original para los programas.

Estas y otras condicionantes más específicas como la formación cultural del musicalizador(a), así como la capacidad, cualidad y posibilidad del entorno creativo en que se desarrolla, van a determinar el uso que este(a) va a hacer de los contenidos archivados. Contenidos susceptibles, representativos de la expresión de identidades y personalidades disímiles en el tiempo y la geografía.

Sin lugar a dudas, los archivos musicales y de ambientación son contenedores de la cultura sonora del mundo a través de la historia. Por las manos de un musicalizador, pasan constantemente estos contenedores culturales. Desde su quehacer profesional, ellos pueden contribuir a formar estereotipos o a abrir la mirada hacia complejidades humanas. Es por esto que constituye un instrumento de innegable valor educativo, que puede ser utilizado para bien público o no. Si consideramos que su utilización muchas veces implica una descontextualización de los mismos, comprenderemos que al musicalizar estamos asumiendo los riesgos de una praxis controversial.

La descontextualización es una práctica común en la especialidad, que hoy podría hasta ser justificada desde la creatividad. Trabajar con archivos musicales en la producción de dramatizados radiales implica eso: concatenar épocas, lugares, emociones, dinámicas, atmósferas, puntos de vista, con melodías, ritmos, tonalidades, sonidos preexistentes. La musicalización es una interpretación sonora de los textos, de los secretos que se esconden entre palabra y palabra. Esta labor es posible gracias a que la música y los sonidos constituyen una expresión abstracta en sí mismos. Significantes que evocan significados sólo precisados por la convención, por la asunción de paradigmas seculares.

Sin embargo, los paradigmas establecen límites que generan incapacidad para resolver problemas que muchas veces se encuentran fuera de los marcos referenciales del paradigma en cuestión. ¿A qué paradigmas nos estamos refiriendo en el caso de la musicalización? ¿Qué patrones, qué modelos han signado la praxis de esta especialidad a través de la historia de la radio cubana? ¿Hemos pensado suficientemente en estos modelos como marcos determinantes de nuestra praxis radial?

Ciertamente, la musicalización, en su práctica habitual, se ha dedicado a las funciones primarias que se le suponen: conjugar elementos básicos, músicas y sonidos, para implicar emocionalmente a la audiencia y contribuir a su ubicación en tiempo y espacio. También ha pretendido concebir un universo sonoro, anclado en el texto dramático, pero con cierta autonomía, con lúdica independencia capaz de generar divertimentos y significados de resonancias estéticas. Sin embargo, se ha reflexionado de manera insuficiente; se ha debatido poco y publicado menos, acerca de los paradigmas estéticos que establecen los marcos creativos de la musicalización radial, y, específicamente, de la musicalización de los dramatizados radiales. Estos han sido construidos en la práctica por el

musicalizador radial, el director o los asesores en cada emisora, en cada programa. En estos, se concentra un importante arsenal de la práctica de la profesión que es necesario tener en cuenta.

Esto condiciona la necesidad urgente de salvar la memoria de la musicalización en Cuba, en su historia, pero, especialmente en su práctica creativa en los dramatizados radiales, desde la voz de sus principales protagonistas o de sus discípulos, de modo de poder construir desde ahí, los nuevos caminos de este importante componente de la radiodifusión en nuestro país.

Geopolítica en la radio cubana: Norteamérica como modelo en la musicalización de dramatizados radiales

Una especialidad que parte y se desarrolla en lo empírico esconde muchas veces concepciones que sustentan su accionar en lo estético. Los conceptos tras la musicalización de los dramatizados de radio no parten de un manifiesto, de un sustento teórico directo. Los mismos son heredados como causal genérica: le atañen las condicionantes en que se desarrolla el Medio del que son parte, así como los paradigmas que lo sustentan y validan. La musicalización es una de las artes aplicadas de la realización mediática y, como tal, está directamente asociada con el producto de la industria cultural contemporánea. Es por ello que se le nombra, a veces, como diseño sonoro. Diseño: palabra que implica la pre-elaboración de una idea. En el caso de una especialidad que asume todos los sonidos como notas musicales prestas a la creación, dicha pre-elaboración, sugiere la existencia de una conceptualización.

Los conceptos en la musicalización, desde los inicios de la radio, están en la reproducción de paradigmas que se heredan de diversas fuentes; entre ellas: la música docta europea, presente en las aspiraciones clasistas de la burguesía cubana, también en las obras cinematográficas y en las emisiones de radio foráneas.

Son abundantes las informaciones que implican a la Radiodifusión Norteamericana en el espacio cubano. No sólo tiene que ver con que el equipamiento utilizado fuera exclusivamente de este país. También la mayoría de los discos eran de procedencia, fabricación o grabación norteamericana y tal dependencia generaba una praxis condicionante.

Tiene que ver también con la recepción y asimilación del producto de otro intelecto: “Durante estos primeros años, emisoras americanas, [...] entran en Cuba como si fueran plantas locales. Su variada música, sobre todo sinfónica y operística, hace las delicias de los radioyentes e inclusive de los radioemisores”.² Y aunque la radio comercial va a posibilitar una difusión significativa de la música popular cubana, esta no es bien recibida por ciertos sectores que reclaman silenciar emisoras cubanas en horarios determinados para escuchar emisoras norteamericanas. Manuel del Valle (SPARKS)³ sugiere un día a la semana, a partir de las 7 p. m., para oír la programación de conciertos norteamericanos que comienzan con la temporada invernal”.⁴

Como se puede suponer esta influencia no fue de carácter pasivo, ni se limitó a la contemplación. Instaurada como la vanguardia de la realización radial, las emisiones norteamericanas van a constituir un referente directo para el quehacer musical de la radio en Cuba:

Fue la compositora y pianista Isolina Carrillo la primera que le pone música a un texto, de la firma Sabatés S. A. Este jingle se hace a inicios de la década del 40, después de escuchar los traídos de Estados Unidos de Norteamérica por el actor y director Jesús Alvarino, que por esa época trabajaba en Sabatés y la RHC Cadena Azul, de Amado Trinidad.⁵

Desde 1934 la Academia de Cine en los Estados Unidos premia la canción y la música de sus obras en medio de un fastuoso y publicitado evento (Los Oscar). Casi coincidiendo con los primeros esfuerzos del dramatizado en la radio cubana se ponen a la venta los discos con la música de la llamada *meca del cine*. Un paradigma que cae “con una fuerza más sobre nuestras tierras de América”.⁶

La música elaborada para películas, en su mayoría norteamericanas, así como la música incidental asociada a ellas, ha sido y es la vertiente musical más utilizada en los dramatizados radiales cubanos.

²Oscar Luis López, *La radio en Cuba*, p. 71.

³Cronista de los periódicos Heraldo de Cuba y Excelsior-El País, p. 77.

⁴*Ídem*, p. 77.

⁵*Ídem*, p. 80.

⁶José Martí Pérez, *Carta inconclusa a Manuel Mercado. Obras Completas*, p. 82.

Su utilización, durante los últimos setenta años, ha sido tan intensa que ha conformado un modelo identitario predominante, una concepción parcializada de la musicalización, una parálisis paradigmática asentada en la poética del dramatizado radial cubano.

La música para el cine, desde los primeros años, y a partir de 1927 ya con la instauración del sonoro, parece buscar una legitimación en los *clásicos*. Hace énfasis en las melodías más conocidas y en el formato de la orquesta.

La orquesta sinfónica, en su formato contemporáneo, incluye todo tipo de instrumentos musicales, sean folclóricos, electrónicos, programas para computadoras, o cualquier objeto con que se pueda producir un sonido específico. La composición y el arreglo musical de la obra determinan qué instrumentos utilizar. Sin dudas la orquesta sinfónica es la que potencialmente puede expresar toda una gama de texturas con mayor efectividad. Es capaz de elaborar las formas musicales más complejas, por lo tanto su sonoridad sugiere respeto, orden, maestría. No es de extrañar entonces que el cine también se legitime con la orquesta sinfónica y lo que esta es capaz de producir.

Durante la edad de oro de Hollywood (1927-1941) se instaura y consolida el formato de orquesta sinfónica para el cine, se gesta el cómo debe ser la música para este medio, una concepción que va a heredar como influencia directa la radiodifusión.

La comercialización de la música de películas norteamericanas va a encontrar un cliente seguro en la radio. Incapaz económicamente de producir la música que necesita para sus múltiples emisoras y espacios, la radio incorpora la música para el cine en sus programas. Sin embargo, la misma no satisface del todo la demanda y los requerimientos de la programación dramatizada. El por qué radica en que la secuencia cinematográfica, en cada obra, tiene una duración variable, por lo tanto su música es variable; no sólo en tiempo, sino en intensidad. Puede pasar de un adagio a un presto sin que medien segundos. La música incidental soluciona esta situación y otras. Sustancialmente menos costosa, va a erigirse como un recurso tangible para los filmes de bajo presupuesto, la radio y luego la televisión.

Desde finales de la década del 20 del pasado siglo, empresas norteamericanas y británicas van a editar colecciones de discos con una música muy particular. Llamadas de acuerdo a su productor: *Moodmusic*, *Atmosphericmusic*, *Productionmusic*, *Cinema music*,

Backgroundmusic, *Cuemusic* y *Librarymusic*, entre otras denominaciones. Estas colecciones tienen una intencionalidad mucho más depurada, mucho más precisa, en relación a la llamada música *clásica* y a la música de películas. Basada en ambas, la música incidental mantiene el formato de orquesta sinfónica, la prevalencia de las cuerdas, de la melodía, el leitmotiv; incluso es habitual que retome frases musicales y temas de la llamada *clásica* y de la música de películas, pero despojándolas de su libertad creativa, limitando su rango de expresión. En las colecciones de música incidental no encontraremos variaciones abruptas de tono e intensidad, melodías de pocos segundos, ni ambigüedades creativas. Se producen con finalidad hacia lo genérico. La música está catalogada previamente, no responde a la libre imaginación de un autor, ni a la escena de una película en específico. Se basa en recrear las invariantes de la musicalización presentes en las obras cinematográficas, re-producir musicalmente cada una las situaciones que se reiteran en cada género abordado por el cine.

Es interesante señalar como la *Capitol Records*, en la publicidad impresa en cada disco de su colección de música incidental, hace énfasis en que es un producto con formato de Orquesta Sinfónica completa o *full orchestra*, asume tal denominación como análogo a la calidad superior, lo asume e impone como paradigma.

Junto a las colecciones de música incidental también se comercializan colecciones de sonidos y ambientes. Compilados desde principios del siglo XX por museos británicos, estos archivos integran las fonotecas pues son parte del trabajo del musicalizador de radio en lo que se refiere a la ambientación y otros sonidos que no realiza el operador de efectos manuales. Ejemplos tales como: animales, truenos, explosiones, disparos, sonidos de autos, trenes, aviones, el mar, el viento, etc. De ahí se deriva que muchas veces se acredite la especialidad como *musicalización* y *sonidos*; sin embargo, estos *otros sonidos* no se conciben como algo separado de la música. No sólo son utilizados cumpliendo una mera función diegética⁷, su utilización en lo extradiegético⁸ es común y muchas veces son protagónicos en relación con la música.

⁷ Música y sonidos que conforman la ambientación de la obra, pueden estar descritos en la historia. Son los sonidos que personajes escuchan y pueden referirse a ellos. Ejemplos: El tráfico, las aves, la música de un radio, tocadiscos, o un intérprete presente en la escena.

⁸ Música y sonidos que los personajes no escuchan. Se refiere a la música incidental utilizada en las obras.

Paradigmas de la musicalización en la constitución de la radio cubana: preeminencia de lo clásico y lo teatral como valores fundacionales

La música que se impartía en academias, claustros y salones aristocráticos procedía del canon europeo, del estudio de la música llamada “cultura, académica, docta...” europea. Las partituras que se distribuían, se vendían difundían los logros de la historia musical europea a diferencia de la música popular y folclórica muy escasa en el papel pautado. Por otra parte, el incipiente mercado fonográfico y discográfico comienza promoviendo a los *clásicos*, aunque es válido aclarar que graba y difunde la música popular primero que la radio.

En música, el virtuosismo, lo bello, el arte, respondían a un saber euro pensante, a un paradigma de clase y, como tal, dicho paradigma se asocia a eventos donde la clase en el poder se legitima, se valida, impone sus prototipos de cultura en actos públicos, reuniones sociales, celebraciones, o sucesos fundacionales como la radiodifusión cubana.

Una de las condicionantes que va a signar la forma y el contenido de la programación radial cubana, desde sus inicios y hasta la actualidad, va a ser la teatralidad. El espectáculo radial nace, se concibe como representación teatral susceptible de transmitirse en forma de ondas sonoras. Estuvieron destinados también al público presente, in situ, en los estudios de la PWX primero y con el paso de los años, de manera similar, en los Estudio- Teatros creados en las emisoras.

La radio se nutre de los artistas teatrales y por ende, hijo legítimo del teatro, el drama radial hereda técnicas, maneras de proyectarse, bebe de un quehacer pragmático, formas de comunicación que responden a las capacidades acústicas de una instalación dada, pero fundamentalmente a la cualidad interpretativa que alimenta una vocación por la representación, una pose ante el radioescucha. La interpretación radial nace añorando otro canon, aun no tiene conciencia de sí y por tanto se construye en base a una teatralidad asumida como paradigma.

En torno a un ambiente regido por la práctica teatral surge la musicalización en los dramatizados de radio.

Los recursos técnicos para el desarrollo de la musicalización, específicamente los tocadiscos, tardan en desarrollarse en función de la especialidad. Sin embargo la musicalización radial no parte de cero. No sólo se evidencia el parentesco con la propia composición musical, el arreglo musical o en el acompañamiento improvisado o no de un

intérprete. Existía musicalización para el teatro en todas sus variedades y también para el cine *mudo*. El público asistente y los hacedores del teatro estaban familiarizados con la música que acompañaba a las obras. Cada género teatral se identificaba con una música específica. Y la radio no asimiló estos cánones de inicio, insistimos, por las limitaciones técnicas antes expuestas. Sin embargo, vale aclarar que, del teatro vernáculo a la comedia radial cubana tal parece que no mediaron años ni recursos. Los danzones, sones y guarachas concebidas para uno signaron la musicalización de la comedia costumbrista en la radio nacional durante largos años.

El aspecto económico va a ser, desde los inicios hasta la actualidad, uno de los problemas comunes y polémicos en la práctica y desarrollo de la musicalización.

Si en el teatro las representaciones se hacían acompañar de una orquesta, o al menos un grupo de músicos, en la radio, la poca capacidad de los primeros micrófonos y el costo que implicaba la contratación de compositores e intérpretes musicales para cada presentación decantaron la balanza a favor de la utilización de discos y cuando el guión lo requería y las finanzas lo permitían la presencia de un solista.

No sólo eran costosos los músicos y compositores. También los discos resultaban un valor añadido y muchas veces los propios patrocinadores de los espacios eran quienes los propiciaban y como tal se anunciaba su procedencia.

Comienza de esta manera la necesidad de un archivo musical dedicado a estas funciones y como tal personas que se dediquen a poner los discos. Los que luego serían llamados musicalizadores.

La mayoría de los musicalizadores entrevistados, así como otros ya fallecidos, al referirnos su historia en el medio, manifestaron que al comenzar en la radio no poseían habilidades como intérpretes de ningún instrumento musical, ni conocimientos acerca de la historia de la música. En su generalidad alcanzaban una formación integral correspondiente al nivel medio. Ninguno poseía formación universitaria. Muchos refieren que su educación y desarrollo cultural se logró a partir del estudio condicionado por la práctica de la musicalización.

Aunque con el paso de los años la experiencia adquirida, la necesidad y la aventura, conllevaron a que algunos musicalizadores realizaran creaciones musicales para las obras

en que participaban, en los inicios, no fueron los neófitos quienes orientaban la música a utilizar en cada obra.

Prestigiosas figuras del teatro serán las encargadas de la dirección de los primeros radio teatros. Fueron seleccionados por tener un nivel cultural superior a la media, disciplina de trabajo y experiencia vital en diferentes escenarios. Serán ellos quienes van a orientar al incipiente *colocador de discos*, y muchas veces operador de la planta, la música a utilizar. Se establece de esta forma una de las condicionantes de la especialidad: La musicalización se piensa desde el guión y la dirección. Con el paso de los años y el desarrollo de la utilización de la música en función dramática, esta característica no va a desaparecer. Como mismo se desarrollaron los musicalizadores, todo el entorno se implica en esta evolución provocando que la musicalización emerja desde los que conciben la obra.

Ya hemos comentado que la musicalización no parte de cero, que existen para esta época referencias, en otras manifestaciones artísticas, lo suficientemente logradas como para estimular un trabajo de mayor calado. Sin embargo, la ausencia de una orquesta o músicos dedicados, la carencia de archivos musicales, la imposibilidad tecnológica y la parálisis paradigmática que esto generó lastraron durante mucho tiempo el desarrollo de la musicalización.

Estado de la música popular y folclórica hasta 1959

La utilización de la música cubana en la programación dramatizada, antes de 1959, es destacada. En número no es superior a los temas de películas norteamericanas, o las colecciones de música incidental. La música popular y folclórica es escuchada como parte de lo diegético en los programas ambientados en Cuba, también se encuentra en la presentación y despedida de los mismos, conformando en alto grado la personalidad e identidad de un espacio o programa por su nivel reiteración.

Los contenidos van a ser determinantes, pero también la concepción de la musicalización. Por razones comerciales, la mayoría de los guiones de las series dramatizadas eran originales para la radio. Los clásicos de la Literatura no les brindaban a los publicistas la efectividad que le proporcionaban la radionovela y la aventura, quienes se desarrollaban en un entorno nacional relativamente tangible para el oyente. El patrocinador tenía la posibilidad de acortar o alargar la obra en correspondencia con los resultados de

audiencia, algo que con los clásicos se dificultaba. Además, cada vez hay más conocimiento de la importancia de los géneros en la comunicación, de las estructuras o formatos preconcebidos y su impacto en la audiencia. Sin embargo, esto no implica que los espacios de temática cubana o ambientados en Cuba se nutrieran siempre de la creación de los músicos cubanos. La radionovela es un ejemplo donde va a prevalecer la música de películas y las colecciones de música incidental, con independencia de donde se desarrolle la trama. Con algunas, excepciones como el espacio *La novela campesina* de CMQ y *La novela guajira* en Radio Progreso, la concepción musical en general responde al paradigma de la época, al heredado de Hollywood y de la llamada música clásica.

Es quizás por lo anterior expuesto que la presencia frecuente de tonadas campesinas en los espacios de aventuras podría ser entendida como un acto de resistencia cultural. Ambientadas en el campo cubano de mediados del siglo XIX en adelante, estos programas gozaban de una popularidad que emulaba con la de la radionovela. En los mismos están contenidos los ideales de independencia y justicia social más arraigados en la población. Las peripecias de estos *bandidos* por los campos de Cuba son expresadas en una variada gama de tonadas representativas de lo más genuino de la música campesina cubana.

La Revolución cubana y la confrontación de paradigmas en la musicalización. Estado de arte de la cuestión

Los acontecimientos derivados de la irrupción de la Revolución Cubana van a establecer un enfrentamiento de pasivos y activos, una confrontación de paradigmas en el entorno de la radiodifusión en Cuba. Esta confrontación, cercana aún en el tiempo, subyace en muchas de las problemáticas actuales: Tradición vs renovación, parálisis paradigmática vs innovación, son beligerancias que condicionan la evolución de los dramatizados de radio y sus especialidades en esta etapa.

La desaparición de la publicidad en la radio provocó que concluyeran sus transmisiones muchos programas patrocinados por diversas empresas. A partir de esa fecha el Estado asume el costo de las programaciones pero, al retirar la publicidad, desaparecen también los mecanismos que controlaban la eficacia del programa y sus contenidos: el sistema de encuestas de opinión pública. Al desaparecer el mecanismo que controla la eficacia de los programas y sus contenidos se propicia que, desde la premisa de *elevare el*

nivel cultural e ideológico del pueblo, se realicen cambios sustanciales en las programaciones. Se inicia una etapa donde se reduce la producción de originales cubanos, se potencia la producción de espacios didácticos y se convoca a la creación de adaptaciones de las obras más reconocidas de la literatura universal.

Acompaña a estos cambios la crítica al folletín radial en sus variantes melodramáticas más exageradas. Los aspectos que van a incidir de forma determinante en la concepción de la musicalización se relacionan con el diferendo que se dirime entorno a la poética del drama radial. Su comparación con las formas cinematográficas europeas en boga como la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés y el *Neorrealismo Italiano*, asimilados por el Instituto de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC), tiende a relegar al melodrama radiofónico como algo representativo de una sociedad caduca. Esta beligerancia encuentra respuesta activa y pasiva entre los que abogan por preservar una praxis en aras de un producto enraizado en la memoria cultural colectiva de la nación. Ante la emigración de especialistas, los realizadores que se han formado empíricamente en la etapa comercial, se adaptan o abrazan los nuevos tiempos, mientras preparan a nuevas generaciones transmitiendo esencias comunicativas que van a sustentar los nuevos productos.

La musicalización se ve convocada a participar en esta efervescencia de cambios e innovaciones. Responde generando, gradualmente, una identidad condicionada por los nuevos contenidos y otras aspiraciones en lo formal.

Sin embargo, los insumos para la musicalización escasean ante los nuevos requerimientos. Hasta la fecha no se han vuelto a comprar colecciones de música incidental ni música de películas norteamericanas. La insuficiente música que nutre las fonotecas corresponde a colaboraciones aisladas de personas e instituciones, pero nunca va a satisfacer la demanda de las programaciones.

Los programas representativos del espíritu de renovación se acompañan de música concreta (importante novedad) en detrimento de las bandas sonoras hollywoodenses y las colecciones de música incidental. Se asocian también los cambios a un proceso de agotamiento por parte de los musicalizadores quienes se ven condicionados a utilizar, por años, las mismas músicas en situaciones dramáticas similares.

Si bien estas propuestas constituyeron muestras aisladas que alternaron y pujaron contra la norma, es notable la influencia que ejercieron en las representaciones radiales futuras.

Fueron ideas de directores y guionistas que potenciaron la creatividad de musicalizadores anclados, hasta el momento, en una efectividad subyugante, en una parálisis paradigmática relacionada con la dependencia de los discos de *Hollywood* y otras obras de la llamada *música clásica*. Son otras formas de concebir el espectáculo sonoro. Se abre un nuevo diapasón de posibilidades en cuanto a la utilización de la casi desconocida música concreta, la novedosa música electroacústica, la folclórica, de todos los sonidos en general.

A partir de estos cambios en las programaciones la tendencia habitual a melodramatizarlo todo desde la musicalización, se reduce, se modera y no sólo por la supresión de espacios afines. La contención se vincula al desarrollo cultural y profesional del musicalizador y director(a) quienes evolucionan en la praxis y profundizan sus conocimientos sobre los géneros y la historia del arte dramático. Así pues, se asocia el melodramatismo extremo con bajo nivel cultural de musicalizadores y directores (as), poca o nula experiencia en la especialidad y que en musicalización se ejemplifica con excesos de música sentimental en las obras, independientemente del género abordado, tratamiento épico del drama en todas circunstancias provocando la magnificación, el sobredimensionamiento de los sentimientos y situaciones dramáticas. Otra tendencia hacia los extremos melodramáticos está presente en quienes abogan por cierta eficacia comunicativa. Presumiendo un supuesto conocimiento del público, asocian lo melodramático exacerbado con altos índices de audiencia. Estas ideas se han establecido como clichés que determinan criterios creativos actuales.

Resulta fundamental la canción política en su vertiente conocida como *Nueva Trova* y las creaciones para programas de la *Televisión*, y también el cine, de los hermanos Sergio, José María Vitier, y sus seguidores. La música compuesta por los Vitier (juntos o separados) constituyó un paradigma en la musicalización en Cuba. Su efectividad se sustenta en el reconocimiento de las más importantes vertientes musicales de la nacionalidad cubana: la española y africana; además de cierta irreverencia relacionada con el jazz, los conceptos de la música contemporánea y la melodía de los *clásicos*. Utilizando

otros formatos de la *Orquesta Sinfónica* y aderezándolas con peculiar virtuosismo instrumental, estas composiciones poseen una personalidad tan singular que establecieron un tono y una forma musical que constituyó referente político a partir de su utilización en espacios relacionados con la épica revolucionaria. Ejemplo de ello es la música para la película *El brigadista*, o para los seriales *En silencio ha tenido que ser*, *Día y noche*, entre otros.

La voluntad antropológica promovida después de 1959 y reflejada en las producciones cinematográficas del ICAIC, sumadas a las severas críticas al melodrama folletinesco, van a generar durante los años 70 y mediados de la década del 80 uno de los momentos creativos más importantes del dramatizado radial cubano en su historia. Nuevas generaciones de autores (guionistas, asesores, directores, musicalizadores) comienzan o maduran en esta etapa y son gestores de los importantes cambios que acontecieron.

La serie debe plasmar como la necesidad de crear una novela cubana, a tono con la poética que predomina, convoca a guionistas y asesores a realizar investigaciones de campo. Había que conocer los lugares, personajes, los entornos en que se desarrollaran las nuevas tramas. La radionovela cubana salió de los salones, de la cocina y llegó a las fábricas, unidades militares, cooperativas agrarias y pesqueras, a los barrios marginales. Los temas tratados enfrentan pasado y presente. La joven adinerada cede su protagonismo a la trabajadora, a la estudiante; el galán es ahora obrero, ingeniero al pie de obra, miliciano... El exceso melodramático torna hacia el desenfado y la naturalidad. La musicalización incorpora del documental cinematográfico otras formas de representar. Si lo que se pretende es verismo, la música extradiegética no es la solución. Se necesita que la música se parezca a los personajes; por lo tanto, la diegética adquiere relevancia. La Orquesta Sinfónica da paso a las agrupaciones que interpretan la música popular de moda. Se incrementa, aunque siempre de forma esporádica, la composición de música original para los dramatizados radiales. En estrecha colaboración con algunos musicalizadores, varios compositores crearon temas alegóricos a los nuevos contenidos, a los nuevos tiempos. También los sonidos y ambientes reales adquieren una mayor importancia. Es en esta época que se comienza la grabación de ambientes cubanos, sonidos característicos de cada lugar que el musicalizador no poseía en su archivo. Se comienza a exigir una ambientación que denote autenticidad.

Aunque fue una impronta que se gestó desde los espacios de la novela original cubana otros géneros, como el policíaco, los programas históricos, incluso el folletín se beneficiaron de la misma. La voluntad antropológica estableció una forma de trabajo que evidenció la investigación de campo en espacios cubanos no sólo de actualidad, sino también de otras épocas. Se provee al folletín de otro empaque: un interés por lo histórico, lo cultural, lo identitario.

Desde sus inicios y hasta a la actualidad la evolución de la musicalización ha estado vinculada a los cambios tecnológicos. La aparición de las mesas de musicalización, permitió la reproducción y mezcla del sonido de varios discos, así como controlar el nivel de cada uno de forma independiente. Las grabadoras de cintas magnetofónicas posibilitaron la grabación de ambientes reales; la edición musical; la pre elaboración de los sonidos a utilizar en el programa disminuyendo la complejidad en la ejecución. Se incluyen los efectos especiales de sonido, que aprovechan a las cámaras de eco, la resonancia y otras técnicas generadas en la praxis. Con el sonido digital, y los programas para su procesamiento y ejecución en computadoras se da comienzo a una etapa diferente.

El sonido es aséptico, la limpieza es tal que las texturas cambian y por ende se necesita construir un diseño en base a otra sonoridad. Los timbres se hacen más nítidos, pero falta la atmósfera, el color de otros tiempos. Las posibilidades de procesamiento se multiplican, la preparación y ejecución se hacen más simples; sin embargo, asistimos a la producción de otro sabor, un tanto antiséptico, una sonoridad que requiere de otra poética. Porque si bien los cambios tecnológicos resultaron determinantes, las innovaciones en el orden de las ideas y los conceptos son las que van a movilizar el intelecto. En la actualidad la excelencia alcanzada en post producción, no es representativa de cambios paradigmáticos. Asistimos a los mismos arquetipos desde nuevas tecnologías: el empleo de la música de películas norteamericanas, a las que se han sumado las de seriales de televisión y los videojuegos. Estos tres elementos han abarcado los más altos porcentajes de música utilizada por su intencionalidad marcada hacia el drama.

Las pretensiones generadas desde el guión, el afán por la experimentación, la necesidad de expresarse diferente, son elementos que van a convertir, a la musicalización del dramatizado radial, en mucho más que una habilidad técnica, y sí un complejo ámbito creativo.

Bibliografía

Carpentier, Alejo, *Conferencias*, Ed. Letras Cubana, La Habana, 1987.

_____, *La cultura en Cuba y el mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003.

_____, *La música en Cuba*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988.

Cue Sierra, Mayra, “Tras el legado de Nora Mendoza”, en:
<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/tv-y-cultura/tras-el-legado-de-nora-mendoza-i-parte/6/21181.html> (consultado en noviembre de 2013).

Fajardo Estrada, Ramón, *Rita Montaner. Testimonio de una época*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1998.

González, Reinaldo, *Llorar es un placer*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1988.

“Las emociones trascienden las palabras”, en:
<http://santiago-topicos.blogspot.com/2012/01/las-emociones-trascienden-las-palabras.html>
(consultado en octubre de 2013).

López, Oscar Luis, *Alejo Carpentier y la radio*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2003.

_____, *La radio en Cuba*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1998.

Mcleish, Robert, *Técnicas de creación y realización en radio*, Ed. Pablo de la Torriente, La Habana, 1989.

Parkinson, David, *Historia del cine*, Ed. Destino, Barcelona, 1998.

“Sociedad Pro Arte Musical de La Habana”, en: <http://www.encaribe.org/Article/sociedad-pro-arte-musical-de-la-habana> (consultado en octubre de 2013).

“The history of the production music”, en:
<http://www.classicthemes.com/50sTVThemes/prodMusHistory.html> (consultado en noviembre de 2013).

Valdés, Carmen, *La música que nos rodea*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1984.

Viñas Ortiz, Oscar. R, *La radio en Camagüey 1922-1940*, Ed. Ácana, Camagüey, 2001.

DE LO PROHIBIDO A LO ARTÍSTICO. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO PÚBLICO

*Xóchitl Martínez Nava*¹
*José Benjamín Soriano Valdez*²

La acción política pertenece a un tipo de intervención totalmente diferente de esas intervenciones escritas y librescas: es un problema de grupos, de compromiso personal y físico. Uno no es radical por haber pronunciado algunas fórmulas: no, el radicalismo es físico, el radicalismo concierne a la existencia.

Michel Foucault, precisiones sobre el poder: *El poder, una bestia magnífica*

Introducción

Las estrategias de modificación del espacio urbano permiten a los sujetos que habitan en las ciudades ser capaces de (re)apropiar sus entornos para crear nuevas relaciones sociales y cotidianidades. Ejemplo de ello son las prácticas artísticas de transformación del espacio público, ya que son una forma creativa y eficaz de repensar el espacio donde vivimos y alentar a la ciudadanía a transformar creativamente su entorno.

En la actualidad, la ejecución de acciones artísticas puede representar un serio peligro para quienes las llevan a cabo. En muchas ciudades alrededor del mundo, todo intento de cambiar, aunque sea un poco, el espacio urbano sin el consentimiento de las leyes o gobiernos, es severamente castigado —cuando es descubierto *in flagrante*—. Lo anterior muestra que el *espacio público* es en realidad regulado como propio del Estado; a pesar de que éste tiene la obligación de no impedir la libre asociación de ciudadanos, utiliza amplias y ambiguas categorías para restringir y vigilar los usos que ahí se desenvuelven, imposibilitando incluso una *creativa decoración*.

Los autores buscaremos explorar en algunas de las prácticas artísticas de nuestra ciudad (Distrito Federal), formas de resignificación del espacio en nuestra urbe, y cómo éstas pueden funcionar como estrategia para generar una esfera pública politizada y empoderada, a pesar de que en muchas ocasiones se pueda considerar una falta a las leyes

¹Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. Correo: xochiltzin@gmail.com

²Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. Correo: bsoriano97@yahoo.com

vigentes. No se tratará de una justificación a ciertas formas que conllevan a la aniquilación de la posibilidad del desarrollo de lo público; ni se pretende englobar como *artístico* a cualquier uso *divertido* de color. Se trata de distinguir y defender lo artístico en la esfera de lo público para reflexionar acerca de relación que tenemos con nuestro entorno.

1. ¿Qué tan “público” es el espacio urbano? La ciudad como lugar de exclusión

Te levantas temprano (aunque al final siempre tarde), y de inmediato inicias una serie de procedimientos y rituales propios de un preparativo más. Como en muchas ocasiones, sales del lugar donde te encuentras a reunirte (a veces sin cita previa) con miles de personas en igual situación. ¿A dónde nos dirigimos siempre con tanta premura? En realidad, importa poco pues, invariablemente, siempre terminas por atravesar, cruzar o pisar alguna calle, parque, o acera; esto es: el espacio público. Éste se torna, pues *inescapable*.

Los diferentes paisajes, inclusive los urbanos, son el resultado de la práctica ancestral de usos específicos, ejercidos sobre un territorio determinado, y corresponden a una organización espacial, relacionada con un conjunto de costumbres sociales, mentales y técnicas, que con el devenir del tiempo han producido formas características en las cuales se puede reconocer la huella o envolvente cultural del grupo, de tal manera que es posible diferenciarlo de otros grupos étnicos. El paisaje es pues el producto de la cultura del grupo que lo moldea y lo habita.³

La conquista del espacio público por parte de sus habitantes ha sido una lucha constante contra leyes injustas y gobiernos autoritarios. Poder participar en la construcción y el uso del lugar que habitamos nos convierte en actores políticos activos. Esta situación hace de la ciudad, en su elemento material y simbólico, un actor político importante, no sólo el lugar o receptáculo de las relaciones sociales. Si podemos hablar de un espacio público es gracias a la participación de sus habitantes en distintos ámbitos: por ejemplo, por medio de salir a las calles a manifestarse contra lo que está mal en su sociedad; también se ha logrado gracias a la organización entre vecinos y miembros de distintos estratos sociales,

³ “Conceptualización del espacio público” en: <http://www.unalmed.edu.col-paisajeldoc41concep.htm> (Consultado 29 de Septiembre de 2013).

que organizan el lugar y las condiciones de éste. “Perderíamos parte del sentido de estas manifestaciones públicas si no somos capaces de entender que cuando estas multitudes se reúnen se disputa y se pelea por el propio carácter público del espacio [...] las acciones colectivas colectivizan el propio espacio, reordenan el suelo y animan y organizan la arquitectura”.⁴

Es gracias a los esfuerzos de la sociedad que se han logrado avances en la obtención de derechos y libertades para que más personas formen parte activa del espacio público de la ciudad. Una de las concreciones más importantes de esta lucha es la publicación de la carta mundial sobre el derecho a la ciudad. Este documento establece que

Las ciudades deben ser un ámbito de realización de todos los derechos humanos y libertades fundamentales, asegurando la dignidad y el bienestar colectivo de todas las personas, en condiciones de igualdad, equidad y justicia. Todas las personas tienen el derecho de encontrar en la ciudad las condiciones necesarias para su realización política, económica, cultural, social y ecológica, asumiendo el deber de la solidaridad.⁵

En el caso de la Ciudad de México se ha intentado, por medio de programas gubernamentales,⁶ invitar a la comunidad para que se involucre en acciones para mejorar las condiciones de vida de sus barrios y vecindarios. Sin embargo, estas acciones resultan insuficientes e inútiles cuando no se toma realmente en cuenta el contexto sociocultural de los distintos vecindarios de la ciudad ni sus necesidades concretas (respecto a los servicios públicos, problemas sociales, económicos, etcétera). La situación se vuelve más complicada cuando la ciudad sigue siendo un lugar de exclusión, donde se da más atención a ciertos

⁴ Judith Butler, *Cuerpos en alianza y la política de la calle*, *Revista Tránsversales*, en: <http://www.trasversales.net/t26jb.htm> (consultado el 10 de octubre de 2013).

⁵ Carta mundial por el derecho a la ciudad, artículo 2, párrafo 1.1, en: http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1239291239Carta_mundial_derecho_ciudad.pdf (consultado el 29 de septiembre de 2013).

⁶ En la Ciudad de México, el Programa Comunitario de Mejoramiento Barrial ha intentado, a través del trabajo comunitario, la participación de la iniciativa privada y recursos otorgados por el gobierno, “facilitar a los ciudadanos su capacidad de asociarse y organizarse de tal modo que puedan ejercer una influencia directa en el mejoramiento de los espacios públicos de sus comunidades.” Mediante estos ejercicios de participación ciudadana, en conjunto con el gobierno se pretende “incentivar el ejercicio del derecho a la ciudad por parte de todos los habitantes de la Ciudad de México, para mejorar las condiciones de vida territorial preferentemente en las zonas en condiciones de mayor rezago social y degradación urbana.” Página de internet del Programa Comunitario de Mejoramiento Barrial, en: <http://www.programabarrialsds.df.gob.mx/1pcmb.php> (consultado el 16 de octubre de 2013).

sectores de la sociedad en detrimento de otros. ¿Hasta qué punto la comunidad es libre para modificar su espacio vital? Lo que en apariencia ha sido un progreso en la obtención de libertades para experimentar la ciudad, se ve inmediatamente limitado por las contradicciones que envuelven las ciudades. Ejemplo de ello lo podemos ver en el tipo de espacios que en los últimos años se han construido en el DF. Se ha dado mayor prioridad a: la movilidad de vehículos, la construcción de espacios abiertos privados (como centros comerciales) y la modificación de los espacios para que únicamente las clases altas de las ciudades puedan habitarlos.

Las *libertades* que han otorgado los gobiernos del DF. limitan la experiencia de la ciudad sólo como un espacio necesario para vivir; esto es, para realizar actividades simples: pasear el perro, columpiar a los pequeños, consumir en el centro; como lugar donde caminen los enamorados y las amas de casa obtengan los enseres. Difícilmente fomentan el espacio como lugar para asambleas, mítines o como zonas de consenso. El espacio, pues, no sólo está limitado por las características que puede tener, sino también por el tipo de cambios que en ella se puedan realizar, así como los actores que lo pueden ejecutar.

Lo anterior se hace más evidente debido a la ambigüedad de las leyes que rigen las ciudades. En el caso de la ciudad de México, modificar el espacio urbano sin el consentimiento de las autoridades correspondientes se considera falta cívica; la cual es castigada desde una multa, hasta el encarcelamiento. La *Ley de Cultura Cívica de la Ciudad de México* considera que son *infracciones contra el entorno urbano*, entre otras actividades:

V. Dañar, pintar, maltratar, ensuciar o hacer uso indebido de las fachadas de inmuebles públicos o de los particulares, sin autorización expresa de éstos, estatuas, monumentos, postes, arbotantes, semáforos, parquímetros, buzones, tomas de agua, señalizaciones viales o de obras, puentes, pasos peatonales, plazas, parques, jardines, elementos de ornato u otros bienes semejantes. El daño a que se refiere esta fracción será competencia del juez hasta el valor de veinte días de salario mínimo; [...] VI. Cambiar, de cualquier forma, el uso o destino de áreas o vía pública, sin la autorización correspondiente [...]

[...] XII. Cubrir, borrar, pintar, alterar o desprender los letreros, señales, números o letras que identifiquen vías, inmuebles y lugares públicos.”⁷

La tendencia en los últimos años ha sido generar lugares de tránsito, que generan pocas posibilidades de encuentro social y apropiación por parte de la comunidad. Los antiguos lugares de socialización públicos están siendo sustituidos por zonas de encuentro artificial, como los centros comerciales. Otro cambio que están sufriendo las ciudades contemporáneas es la creación de lugares de exclusión de las clases más vulnerables en favor del establecimiento de individuos de clases medias y altas. Es lo que se ha denominado *gentrificación* y ha generado una mayor segregación de las clases bajas de las ciudades, expulsándolas a las zonas periféricas (lugares que carecen de los servicios básicos y oportunidades de desarrollo). Esto último es alarmante, ya que muestra que el espacio urbano se está convirtiendo en un lugar donde sólo los que poseen poder económico y político tienen acceso al derecho a la ciudad. El espacio público, una vez más, aparece como propiedad del Estado (y de las clases altas) pues sólo él puede dar permiso para las modificaciones y es el único que en todo momento puede opinar sobre las modificaciones que éste puede o no *padeecer*.

En la medida en que se ha negado o reducido a los ciudadanos la capacidad de intervenir en su espacio, así como lo que está sujeto a modificación; se ha reducido su participación en asuntos que conciernen a su comunidad, tanto a nivel espacial como al nivel de las relaciones interpersonales. Es por ello que, a nivel de la sensibilidad y la corporalidad, la relación (o la falta de) que tienen los ciudadanos con su entorno repercute también en su forma de actuar políticamente, pues ni siquiera es posible que cuenten con un espacio. No obstante las condiciones adversas y los intentos por privatizar o desaparecer el espacio público, siguen apareciendo prácticas colectivas que buscan recuperar el carácter público del espacio urbano.

2. *El arte como actividad...*

⁷ “Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal”, artículo 26, en: http://www.provecino.org.mx/pdfs/leyes/Ley_CulturaCivica_DF.pdf (Consultado 15 de Octubre de 13).

¿Hasta qué punto les es permitido a los ciudadanos hacer uso y disfrute del espacio público? ¿Actividades que buscan crear una experiencia distinta del espacio, como las artísticas, pueden ser consideradas una actividad ilícita por el simple hecho de modificar el contexto urbano?

En las prácticas de intervención artística del espacio urbano se pueden encontrar dos funciones respecto a la resignificación del mismo. En primer lugar: las intervenciones artísticas tienen la capacidad de redimensionar lugares *invisibilizados* por el olvido y la costumbre, permitiendo a los usuarios tener una experiencia distinta de las zonas intervenidas. Una práctica diferente de la ciudad puede servir para cuestionar el tipo de ciudad que habitamos, tanto en su forma como en las relaciones sociales que genera. En segundo lugar: las intervenciones artísticas en la ciudad pueden funcionar como una forma distinta de hacer crítica de la sociedad y el lugar donde vivimos. El contenido que albergan las intervenciones urbanas puede resultar transgresor para el que aprecia esas obras.

En la Ciudad de México se pueden apreciar diversas formas de intervención artística del espacio. Las paredes de esta ciudad se han convertido paulatinamente en lienzos para que artistas profesionales reconocidos y personas que buscan la transformación de su contexto plasmen sus ideas y consignas. La mayoría de estas acciones tienen un carácter lúdico, e invitan al espectador a ver su ciudad como un juego interactivo y no sólo como el receptáculo donde vive y transita.



Imagen 1. Intervención en el circuito interior Río Churubusco, al sur de la ciudad de México.



Imagen 2. Intervención en la calle Mérida, en la colonia Roma de la Ciudad de México.

El transporte de la ciudad también ha servido para la realización de intervenciones artísticas. El metro de la Ciudad de México cuenta con muchos elementos que pueden ser *resignificados*. Ejemplo de ello lo encontramos en los pictogramas que indican las estaciones del metro, que fueron concebidas para que cualquier persona identifique con facilidad la estación a la que quiera llegar, sin necesidad de leer el nombre de la estación o preguntar a otra persona.⁸ Esta cualidad permite que se reconfiguren las ilustraciones y resignificar su contenido. En esta ciudad se pueden encontrar intervenciones que buscan crear un entorno lúdico en la ciudad o que buscan invitar al espectador a reflexionar sobre la realidad política del país.

⁸ Los primeros diseños de los pictogramas del metro de la Ciudad de México fueron ideados por Lance Wyman. Para mayor información sobre el trabajo de este diseñador en el metro, se puede consultar el texto “Lance Wyman y la comunicación visual en el metro”, en: <http://www.metro.df.gob.mx/red/iconografia.html> (último acceso el 10 de octubre de 2013).



Imágenes 3 a 5: Intervenciones en el metro de la Ciudad de México. En estas acciones se juega con el nombre de las estaciones o con los ideogramas originales para invitar a los espectadores a repensar su espacio.

Al ser una actividad penada por la ley, intentar cambiar la forma en la que interactuamos con la ciudad se puede convertir en una actividad peligrosa. Aunque también podemos encontrar cierta “absorción institucional” de lo que -fuera de los parámetros de lo establecido- estaría prohibido. Las prácticas de expresión callejera han tenido un impacto significativo, al grado de que las instituciones gubernamentales, culturales e incluso las grandes empresas no han podido ignorarlas. Las instituciones culturales de la Ciudad de

México han intentado promover la difusión de la cultura a través de la utilización de elementos provenientes del arte callejero. El arte urbano también se ha convertido en un medio eficaz para la publicidad; en el caso de la Ciudad de México, grandes compañías (entre las que destacan cerveceras) apoyan a artistas callejeros, a cambio de que éstos hagan, también, publicidad para ellos.

Reflexiones finales

De acuerdo con Aristóteles: “Por naturaleza [...] la ciudad es anterior a la casa y a cada uno de nosotros, porque el todo es necesariamente anterior a la parte. En efecto, destruido el todo, ya no habrá ni pie ni mano, a no ser con un nombre equívoco”.⁹

La ciudad y sus lugares públicos, lejos de ser aquel espacio relegado al olvido, al descuido y la poca incidencia de los ciudadanos, constituye el punto de partida de la configuración de nuestros espacios *no públicos*, pues de la disposición, uso y disfrute de ellos depende la conformación de la ciudad, de la *polis*, de las asambleas, inclusive el juego de los niños. Difícilmente podemos concebir una ciudad donde todo el tiempo, *todo*, los individuos permanezcan aislados, pues ni siquiera el más recalcitrante individualismo capitalista es capaz de sobrevivir sin que existan personas saliendo a ejercer el consumo.

En las sociedades actuales, difícilmente logramos encontrar la satisfacción de todas nuestras necesidades aislados en nuestros hogares; aun con la intromisión de La internet es menester un proveedor externo. Aristóteles nos condenaba a permanecer dentro de una ciudad, a no ser que nos encontráramos ante un Dios, un monstruo o un amante de la guerra. La sentencia ahora precisa ser puntualizada: no podemos escapar del espacio público como condición *sine qua non*: sin éste no hay ciudad.

En el caso concreto de la Ciudad de México, lo anterior ha sido debidamente detectado por autoridades, empresarios y comerciantes, los cuales han realizado esfuerzos, u omitido, por hacer de algunos espacios públicos un lugar donde se desenvuelvan ciertas prácticas en particular. Por ejemplo, el zócalo es el enorme patio de la ciudad, lo mismo se pueden ejecutar asambleas, conciertos, ferias de libro y cualquier tipo de espectáculo; las universidades públicas se han tornado el lugar de las asambleas; los parques los lugares de

⁹ Aristóteles, *Política*, 1253a 13. pp. 51-52.

las parejas, los niños, deportistas y algunos ancianos; las estaciones de transporte público son el lugar del comercio informal.

La intromisión reciente de los actores políticos ha dado giros a los espacios anteriormente perfilados. Distintas propuestas en torno a la ciudad han surgido recientemente como una forma en la que los gobiernos y los empresarios que tienen puestos sus ojos en la explotación comercial de ciertas áreas, inviten a los ciudadanos en la construcción de elementos que configuran su orbe. Nos invitan a andar en bici —sí, así sin casco—, nos invitan a que salgamos a poner nuestras ofrendas a la calle, nos dicen que se preocupan por la seguridad de las mujeres y nos separan en los grandes transportes e invitan a los artistas urbanos a realizar sus mejores esfuerzos en ciertos muros.

Las modificaciones ahora no son donde convendría más hacer una plaza para asambleas o de qué manera los ciudadanos viajen cómodamente en el transporte público. Cualquier tipo de modificación al contexto, a la urbe, debe pasar por filtros institucionales, esto es: del Estado. Como dijimos, la propiedad pública se vuelve entonces, propiedad del Estado, teniendo que adoptar las cualidades que éste tenga o que le quiera otorgar. Si el Estado es benefactor, tendremos parques; si el Estado es *austero*, tendremos que sentirnos satisfechos con que los proyectos funcionen. No sólo no hay una consulta efectiva respecto a los proyectos sino que las modificaciones deben ser autorizadas por el Estado para poderse ejercer de manera segura por sus integrantes. El vandalismo es, pues, siempre un recurso lo suficientemente ambiguo para ser usado en casos de incomodidad.

¿Asistimos en realidad a la puesta en marcha de un interés hacia lo colectivo por parte de las empresas y el Estado? Es triste admitirlo, pero en realidad nos encontramos ante una *mercantilización* del interés de los ciudadanos por la interacción con su urbe. No nos encontramos en un momento en el que sea posible establecer una contrastación clara entre lo que *debería* estar sucediendo entre los ciudadanos y la interacción con su entorno - quizá en ello radique su *fatalidad* —pues las prácticas han sido monopolizadas, en su inmensa generalidad. En un país con condiciones económicas precarias, no es sorprendente que aquello que no está en venta tenga un costo, por lo que las diferentes prácticas artísticas no son una honrosa excepción.

No es difícil imaginar que con los grandes intereses económicos vertidos en torno a *sacar* a la gente a realizar ciertas prácticas —observar y consumir— y ante la falta de disposición para escuchar o entender lo que los ciudadanos hacen de su espacio una amplia gama de reglamentaciones hagan gala de una aplicabilidad inobservable en otros rubros (narcotráfico, corrupción, prostitución...) y toda modificación no permitida, destructiva o no, sea encasillada bajo la categoría de vandalismo. Sí, esos bárbaros (como también los nombraría Aristóteles) ahora cometen atropellos contra los lugares comunes e invitan a los demás a la barbarie.

Los autores del presente, no obstante, no somos ingenuos. Sabemos que, en efecto, hay una cantidad de personas y grupos que de hecho invitan a la destrucción de los espacios, los servicios e incluso de las personas. Hemos visto cómo parques y foros han sido marchitados por actos de apropiación *sui generis* que han hecho mella en el uso habitual de los espacios. No nos asustamos, ni creemos contradecirnos cuando reconocemos la existencia tanto de los grupos antes mencionados, como de los *espacios marchitados*. Sin embargo, creemos que esto se debe, en gran medida, a la indiferencia de los ciudadanos por rehabilitar o habilitar los espacios así como de los gobiernos por mostrar tolerancias a actos abiertamente criminales. Así, pues, no consideramos que sea benéfico que cualquier modificación, por el sólo hecho de serlo sea considerada como positiva o artística; creemos que es menester considerar el daño o no que se hace al espacio público, que deben ser escuchadas las denuncias ciudadanas antes que las injurias profesadas en los grandes operativos orquestados para la cacería de brujas y que deben ser ampliadas las posibilidades tanto de acción como de los espacios para interactuar en ellos.

No somos ilusos o moralistas, tampoco desinteresados en torno a los riesgos que nuestra urbe puede correr; pese a ello nos sumamos a aquellos que prefieren una ciudad pintada, apropiada, significada y *refuncionalizada* antes que una ciudad abandonada y olvidada. Por ello nos unimos también a aquellos quienes consideran que es preferible (como si de elegir se tratara) tener un culpable libre que un inocente en prisión. Porque el uso corrompido y desgastado que se le ha dado a la palabra vándalo, ha permitido muchos de los abusos que caracterizan a los gobiernos latinoamericanos. Creemos pues que es preciso reducir la pena que reciben aquellos que modifican el entorno urbano, aún más

cuando estos no constituyen ni un peligro real (al resto o a sí mismos) ni un aniquilamiento del espacio público y su uso.

Bibliografía

Aristóteles, *Política*, Introducción, traducción y notas, Manuela García Valdés, Editorial Gredos, Madrid, 1988.

Butler, Judith, Cuerpos en alianza y la política de la calle, *Revista Transversales*, número 26, julio de 2012, en: <http://www.transversales.net/t26jb.htm> (último acceso: 10 de octubre de 2013).

Carta mundial por el derecho a la ciudad, en: http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1239291239Carta_mundial_derecho_ciudad.pdf (último acceso: 14 de octubre de 2013).

Conceptualización del espacio público, en: <http://www.unalmed.edu.co/~paisaje/doc4/concep.htm> (último acceso: 29 de septiembre de 2013).

Foucault, Michel, *El poder. Una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, traducción de Horacio Pons, Siglo XXI Editores, Avellaneda, 2012.

Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal, en: http://www.provecino.org.mx/pdfs/leyes/Ley_CulturaCivica_DF.pdf (último acceso: 15 de octubre de 2013).

Programa Comunitario de Mejoramiento Barrial, en: <http://www.programabarrialsds.df.gob.mx/1pcmb.php> (último acceso: 16 de octubre de 2013).

OMAR GÁMEZ

*Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez*¹

Estamos equipados biopolíticamente,
para follar.

Beatriz Preciado, *Testo Yonqui*

Del cuerpo del artista al cuerpo social

La ritualidad erótica no tiene que ver ya con el cuarto oscuro de la intimidad, sino con el cuarto oscuro de la fotografía, con la capacidad de fijar un momento elusivo en una imagen, forma de apropiación contemporánea no sólo del otro, sino del tiempo. Vida que se vive como un vanitas, pero, al contrario de la moralidad cristiana cuya reflexión sobre la muerte lleva a la elevación de la espiritualidad, la nuestra se apropia de la carnalidad, de la experiencia sensible. El *ethos* del fotógrafo no busca más la objetividad de la mirada sino la performatividad, uno que sale al encuentro del otro.

Omar Gámez, es un joven fotógrafo mexicano que se ha ido consolidando a nivel internacional. Ha participado en festivales como la séptima bienal de Berlín curada por Artur Zmijewski o la feria de arte MACO en México, así como muestras múltiples a nivel internacional. Su trabajo explora espacios de erotismo marginal, zonas de disidencia sexual que ponen en cuestionamiento la moral mexicana, mostrando esas otras realidades latentes bajo el velo del machismo y del tradicionalismo mexicano.

Un trabajo que se articula entre la exhibición y la documentación, entre el ojo que atestigua las rasgaduras sociales y aquel que no solo se integra a ellas, sino que las enfatiza, las corre.

Para el teórico francés Georges Bataille, el erotismo está profundamente ligado a la transgresión, lo que nos erotiza es saber que rompemos las reglas, que se franquean las normas aunque sea de manera momentánea. El trabajo de Gámez se abisma en esos universos de lo prohibido, aquellos que se suceden en los intersticios de la moralidad,

¹ Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Correo: yun_diaz@hotmail.com

dislocando, por un momento, los condicionamientos sociales, las normas impuestas a la actividad sexual, sus tabúes.

Sin embargo, no devela completamente lo que ahí sucede, sus fotografías procuran mantener esas zonas opacas de la experiencia erótica. Mantienen al espectador a la expectativa de que caiga ese velo, pero nunca cae, en cambio, se mantiene ondeante ante nuestros ojos, trasluce apenas.

Si bien, desde su serie *Estabilidad*, en la que fotografiaba a sujetos desnudos en poses de extraño equilibrio, mostraba ya su interés por los cuerpos expuestos, el giro hacia una investigación iconológica de lo sexual no se da sino hasta su video *Costa de Caparica*, tomado en la playa del mismo nombre en Portugal, capta en un video de diez minutos, un espacio secreto en el que hombres de diversas edades se pasean en traje de baño para realizar encuentros. Se hace evidente en el video que éste ha sido tomado de manera clandestina, un pequeño orificio nos pasea entre ramas y hombres que se tocan el miembro sobre la ropa para invitar a otros a acercarse. Un paseo voyerista que juega con nuestro natural deseo de ver lo que está prohibido, lo que nos es negado de manera cotidiana. Acompañamos la mirilla que se asoma a ese mundo de los encuentros fortuitos, del sexo por el sexo, del placer homosexual:

Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos.²

Omar Gámez se asoma a estas formas no constituidas, a estos espacios sociales que escapan a los designados para las actividades sexuales. En la playa de Caparica no hay privacidad, no hay personas heterosexuales, no hay un espacio cerrado, no hay un compromiso de pareja, por el contrario, todo se aleja del espacio habitual y permitido para el coito, lo que atisbamos es ese intervalo en el que estas nociones se dislocan, un espacio público convertido en escenario orgiástico, sin normas de civilidad ni hipocresías, un espacio homoerótico, fálico, de ebullición espermática, clandestino pero al mismo tiempo, a la vista de todos.

² Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, p. 14.

De 2005 a 2008 Omar Gámez realiza el proyecto *Natura*, en él retrata a un grupo de hombres que practican el nudismo en Cuernavaca. Los fines de semana, este grupo se despoja de sus ropas y participa de una colectividad al desnudo en la que Gámez se integra. El nudismo es una actividad que en México aún es condenada, y sin embargo, nada más natural que cuerpos bañándose al son, sin el interrupto de las vestiduras. Esculturas humanas brillando bajo el medio día, acompañando las albercas provinciales, recuerdan el *Splash* de Hockney, regocijándose en esas apacibles casas veraniegas. En oposición a la vida cotidiana, llena de restricciones, marcada por el estatus de cual la ropa es marca perversa, vemos los cuerpos alegres, juguetones, intrépidos, gozando de un espacio construido para el idilio.

Una serie que combina exhibicionismo y sociología, búsqueda de espacios de ritualidad compartida pero también de interacción social. Si no creemos más en dioses entonces nos queda lo más sensual del cuerpo, creemos en el placer, en la voluptuosidad. Creemos en la utopía de un espacio en donde exista el flujo libre del deseo, ese es nuestro edén contemporáneo.

Omar Gamez desarrolla las labores propias del investigador: acercamiento, identificación de campo, observación pero además participación, enfoque que podría emular la investigación-acción de la sociología. Para poder tomar las fotografías, Gámez ha tenido que convertirse en uno más del grupo, participar de él. No se trata ya de mantenerse al margen, sino de formar parte, no se puede comprender aquello que no se vive. Omar describe sus fotos como “espacios híbridos que fluctúan entre el documental y la ficción, entre la espontaneidad y la puesta en escena”.³ Sus modelos se sabían retratados, se recreaban frente a él, Gámez se reconoce como autor y cazador del momento fotografiado.

En la fotografía tradicional, el ojo del fotógrafo ha sido apreciado por sobre el resto de su cuerpo, en cambio en las fotografías de Omar Gámez, no se trata sólo de aquel orificio luminoso, sino de ese comprometimiento que lleva a cabo para poder realizar sus series, en ellas el extraño que visita se convierte de pronto en otro actor. En su serie *Natura*, lo que expone es estos ámbitos dislocantes en los que pondera la regla de la trasgresión: “El carnaval instituye la regla de la trasgresión, lleva a los hombres a una liberación de las

³ Omar Gámez, en: <http://www.omargamez.com/espanol.html>

pulsiones habitualmente reprimidas. *Intervallum mundi*, apertura de un tiempo diferente en el tiempo de los hombres y las sociedades en las que viven”.⁴

Intervallum mundi de fines de semana, estos señores, seguramente oficinistas, agentes viajeros, vendedores, etc. Interrumpen su vida cotidiana para recrear un paraíso posmoderno.

Hay algo particularmente interesante sobre las fotografías de Omar Gámez, en ellas no expone a los otros, aun cuando él mismo no aparece en todas las fotos, a quien expone es a sí mismo, cada foto es un guiño a un pensamiento, a un deseo quizá. En la serie *Bareback*, realizada entre 2005 y 2006. El fotógrafo centra su atención en otra actividad marginal de nuestro mundo. *Bareback* es un anglicismo que significa *montar sin silla*, se refiere a los grupos de homosexuales que tienen relaciones sexuales sin condón, un grupo creciente de individuos que han decidido no preocuparse por el sida o, mejor dicho, utilizar el VIH como una especie de bala en la ruleta rusa. Al tener relaciones sin protección se vuelven completamente vulnerables, pero esto parece no solo no importarles, sino que forma parte de ese deseo de enfrentarse a la muerte.

La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición. Esta es la sensibilidad religiosa, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia.⁵

Bataille podría entender este tipo de experiencias como una economía del sacrificio, en el sacrificio no opera la racionalidad tradicional, en la que toda acción tiene una finalidad inmediata, por el contrario, en el mundo sacrificial no existe una finalidad para los actos, se les ha liberado de la función de producir. La economía del sacrificio, se opone de algún modo a la economía capitalista en tanto reta todos sus valores: trabajo, seguridad, compromiso, cuidado, esfuerzo. En el sacrificio es permitido lo que de ordinario está prohibido, las acciones sacrificiales son puro exceso, desgaste, dispendio de energía libidinal. Los grupos de *bareback* no pretenden continuar la especie, no buscan un futuro,

⁴ David Le Bretón, *Antropología del cuerpo y modernidad*, p. 30.

⁵ G. Bataille, *ob. cit.*, p. 27.

no se preocupan por el orden cotidiano, por el contrario, se deshacen de los relatos sociales y experimentan el presente como puro flujo, porque de acuerdo con Bataille no hay sabiduría si el sabio no se eleva a la altura de la muerte.

En una cultura donde todo se estratifica, donde todo se controla, donde la enfermedad es entendida como un enemigo, un mal que debe combatirse, los individuos que practican el *bareback* hallan cabida como opositores de estos valores hegemónicos.

Las imágenes de Omar Gámez son retratos de individuos que se adhieren a esta filosofía, muestran los interruptos de un sistema que no logra convencer a sus individuos de que se administren como él lo indica. Y sin embargo, Gámez no rinde un homenaje, su lente es crudo, no encumbra, no ensalza, es tan sólo una apertura a esa marginalidad encarnada en los rostros de estos individuos, unos lánguidos, otros distraídos, alguno enmascarado. No realiza la utopía, sus fotos son más preguntas que soluciones sobre el tema.

Nuevamente encontramos al fotógrafo que no lidia con un hecho desde la orilla cómoda del lente, sino uno cuyo papel trasmina en la fotografía misma. Sus fotos son el resultado de mantener sesiones de chat en internet con estos individuos para convencerlos de permitir ser retratados. En algunas exposiciones las fotografías se hacen acompañar de los registros impresos de esas conversaciones en línea en las que el fotógrafo busca a sus modelos, mientras estos tratan de convencerlo de tener relaciones sexuales. Omar Gámez dice estar investigando cómo se lleva a cabo la ecuación depredador-presa de los científicos Alfred J. Lotka y Vito Volterra, sin embargo, su trabajo más que a un análisis biológico matemático me parece cercano a las investigaciones sobre el comportamiento de grupos sociales en un espacio tiempo determinado: hombres homosexuales en México, D.F. y zona metropolitana, en los primeros años del siglo XXI. ¿Qué los motiva? ¿Cómo interactúan? ¿En dónde se reúnen? ¿Qué prácticas destacan en su interacción? Son preguntas sociológicas que Gámez parecer compartir.

Su serie *The Dark Book* realizada de 2003- a 2004, se compone de 28 fotografías en blanco y negro donde se muestran elusivas imágenes realizadas en cuartos oscuros, lugares de encuentro para homosexuales en la ciudad de México. Se trata de encuentros *batailleanos*, donde no se conoce la identidad del otro, espacios custodiados por la sombra que ponen de manifiesto que el coito y la sexualidad no están emparentados. Lugares de

cita que albergan la ruptura del continuum amor-sexo, donde los participantes sólo buscan adentrarse en el placer.

No es que estos espacios no existieran con anterioridad, desde la época griega se han podido constatar sesiones orgiásticas sólo para caballeros, sin embargo, en nuestra sociedad, que se basa en valores monógamos heterosexuales, estos espacios se mantienen fuera del imaginario social. Sólo hallan cabida en ciertos círculos poco diseminados. Son espacios iniciáticos a los que no cualquiera accede.

En este trabajo como en muchos otros, Omar Gámez ha tomado la cámara para adentrarse en esos otros territorios que se mantienen fuera de la cotidianeidad. Aquella división enfática que realizaba el documentalista en *busca de la verdad*, son rebasados por Gámez, quien en estos gestos desmitifica este tipo de figuras. El fotógrafo también cuenta historias, narra con su cámara y cada narración es un ejercicio de selección y de reorganización, de construcción de sentido, pero uno muy particular, atravesado por gustos e ideología. Gámez no esconde su deseo de adentrarse en estos espacios dionisiacos, el lente es, más que un pretexto para estar ahí, la última parte de la narración.

Lo que mantiene unida la obra de Gámez, su interés latente halla su corazón en la trasgresión. De acuerdo con Michel Foucault hay un doble juego en el erotismo, para que algo sea erótico tendría que ser prohibido pues es la trasgresión misma es la que produce placer.

Lo más notable de la prohibición sexual es que donde se revela plenamente es en la transgresión. La educación pone al descubierto uno de sus aspectos, pero nunca se formula resueltamente. La educación no procede menos por medio de silencios que a través de advertencias sin ruido. La prohibición nos aparece directamente, mediante el descubrimiento furtivo —parcial para empezar— del territorio vedado. Nada es al principio más misterioso. Somos admitidos al conocimiento de un placer cuya noción está entremezclada de misterio, el cual expresa la prohibición que determina el placer, al tiempo que lo condena.⁶

De acuerdo con Bataille como con Foucault, el placer nace de su relación con lo prohibido, la trasgresión es la que produce el placer. El placer sería también ese gasto que trasgrede la lógica de la funcionalidad, el placer humano no tiene que ver con la

⁶ G. Bataille, *Ob. Cit.* p. 81.

reproducción, escapa a ella, el placer no tiene otra función que ser una descarga de energía, un dispendio que pone en suspenso la economía profana. Por eso para Bataille, la fiesta, la orgía, el placer y lo sagrado son ámbitos que se engarzan en la experiencia erótica:

Hasta el punto de que la esencia del erotismo se da en la asociación inextricable del placer sexual con lo prohibido. Nunca, humanamente, aparece la prohibición sin una revelación del placer, ni nunca surge un placer sin el sentimiento de lo prohibido.⁷

El gesto fotografiado no es sólo, por sí mismo interesante, lo es porque sabemos que existe junto a él todo un proceso performativo, o más aún vivencial. El fotógrafo se ha integrado a esa vulnerabilidad, se conduce en ella, crea adherencias, se infiltra, contamina el lente. Nos muestra un intersticio de lo prohibido, libidiniza la mirada, nos inserta en esa trama del deseo.

Sobre la misma serie Omar Gámez realizó un video de cinco minutos, en él se distinguen pocas figuras pues ha sido realizado con su teléfono móvil en una sala muy poco iluminada, percibimos el estruendo musical pero nunca se devela lo que deseamos ver, nuestra mirada queda atrapada en una zona de confusión sensorial, agitada por la sensación de haber irrumpido en ese espacio prohibido, pero nada es claro. Este juego de convertir al espectador en voyeur es una constante en el trabajo de Omar Gámez, en sus imágenes vemos casi siempre apenas una grieta a ese mundo otro, una mirilla, una apertura que nos revela algo, pero que nunca alcanzamos a aprehender. Y creo que de algún modo se trata de una veta sumamente interesante en su trabajo. Nunca develar, no ser definitivo, no cosificar al otro, esbozarlo tan sólo ante su infinitud.

En la delgadez de esa línea (la del límite), se manifiesta el resplandor de su paso, y tal vez también su trayectoria en su totalidad, su origen mismo. El trazo que cruza muy bien podría ser todo su espacio. El juego de los límites y de la transgresión parece estar regido por una obstinación simple, la transgresión franquea y no deja de volver a franquear una línea que, a su espalda, enseguida se cierra en una ola de poca memoria, retrocediendo de este modo otra vez hasta el horizonte de lo infranqueable. Pero este juego, pone en juego algo más que

⁷ *Ibidem.*

estos elementos; los sitúa en una incertidumbre, en unas certidumbres inmediatamente invertidas donde el pensamiento se trava rápidamente al quererlas captar.⁸

La última serie de este fotógrafo, presentado el 16 de noviembre en México se llama *El primer día, el último*, y eso es lo que vemos en sus fotografías, compendio de imágenes donde se traza la historia de un amor que ha dejado de ser, fragmentos multicolor que se engarzan en el papel, dibujando y desdibujando el enamoramiento y la despedida. ¿De qué trata ese archivo? Siete años de acompañamiento, una página que sirve de portada y en su centro la narrativa del ocaso. 100 ejemplares tan sólo de una crónica perversa.

Omar Gámez, comentó en su presentación: “utilizo mi propia historia para hablar de algo que a todos nos sucede, la ruptura”. Pero convertirla en un libro, hacerla pública ¿Qué significa? Para Aldo Sánchez, quien presentó el trabajo en la Sala de Arte Público Siqueiros, el libro es un homenaje a la expareja de Gámez, con él inicia y termina esa historia. Para Rolando Flores, otro de los presentadores, en cambio, se trata de un monumento, pero entendido no como un artificio de la memoria sino del olvido, el monumento muestra que algo ha perecido, y quizás, secretamente, lo construimos para enterrar debajo su memoria. Susana Vargas, la última presentadora, por su parte, realizó una bellísima narración de las imágenes cuyo hilo conductor fue la mirada del modelo, de la sonrisa abierta a lo más elusivo de esos ojos que conforme pasaban las páginas se ausentaban. Lo peor de que una relación termine es saber que morimos en la mente del otro, solía decir un amigo citando a algún autor; muerte segunda y verdadera, fallecimiento ontológico, no volver a ser más quien un día fuimos.

“Que tanto y tanto amor se pudra, oh dioses; / que se pierda/ tanto increíble amor./ Que nada quede, amigos/de esos mares de amor/ de estas verduras pobres de las eras... Que tanto amor quemé sus naves/antes de llegar a tierra./ Es esto, dioses, poderosos amigos, perros,/ niños, animales domésticos, señores,/ lo que duele”. Este poema de Eduardo Lizalde vino a mi mente mientras miraba las fotos, no es que haya un tono de añoranza en sus imágenes, pero sí una evocación constante, quizá hasta una execración.

Lizalde tomó la pluma para dejar constancia de ese tránsito oscuro entre quien deja de ser y quien deviene, Omar Gámez narra su historia en sus imágenes. Nuestra vida,

⁸ Michel Foucault, “Prefacio a la trasgresión”, *Entre filosofía y literatura*, p.167.

cuando la recordamos, se compone de fragmentos tan sólo, instantes que fulguran y se apagan, cadáver exquisito que se difumina. La foto atestigua ese devenir de la muerte, para Calabrese toda fotografía es un vanitas en potencia. La vida del hombre no transcurre en el ser, sino en el dejar de ser.

No es el único artista que ha exhibido momentos privados, hace casi un año en Fráncfort se presentó la muestra Privat, en el Schirn Kunsthalle, donde se reunieron obras de diversos artistas exponiendo su intimidad, proponiendo esta forma de vivir contemporánea como una era de posprivacidad o es que acaso, como las feministas postulan, todo lo personal es público. Una ruptura que le pertenece al artista puede tal vez hablarnos de un estado social.

Ojos fijos, ciudades en ruinas, nalgas coronadas por un tatuaje, falos erectos, un hombre que se fatiga, que toma el sol, se lava el rostro, penetra a otro hombre, un hombre sólo, una hombre en rojo, en la oscuridad, entre los árboles, desnudez meciéndose en las sábanas, un hombre entre otros, pero nunca de la mano del fotógrafo, parecería ser un relato de soledades. Acaso la mirada es la única forma de posesión que tenemos del otro, de ser así, ¿qué hay en este libro? El acecho del ojo en el amante, uno que caza instantes con su lente, que le persigue como presa o quién es el depredador verdadero. Aquel frente a la cámara parece no incomodarse, se olvida de que existe un otro, es; más allá de la imagen encuadrada, palpita, corre, posa para la foto, evade. Quién activa el obturador, por su parte, afina el lente, puede hacer que veamos lo que él desea, muestra los gestos burdos, la imperfección, el hastío. Instantes de ternura y de despojo. Dialéctica de olvido y de recuerdo, de sobrecogimiento y de abandono.

Una constante en la estética de Omar Gámez es esa extrañeza, no sabemos por qué vemos lo que vemos, si somos partícipes de la nostalgia o cómplices de una venganza secreta: la desmitificación del amor, atisbos de su crudeza, tal vez todo, como una de esas cartas en las que uno se confiesa a sí mismo que aquello fue, al mismo tiempo, muy hermoso y terrible. Lo que sí pone de manifiesto este objeto es la distancia entre ambos, el espectador, como voyeur, confirma la separación, se coloca tras el lente, por un momento somos al ver las fotos, Omar Gámez, poniendo orquídeas sobre la penúltima página del libro, como si con ello cerráramos una lápida.

Nuevamente Gámez abre una puerta a un ámbito prohibido, si la sociedad indica que la sexualidad es privada, que los problemas de pareja son individuales, que uno se debe reservar la propia intimidad, el fotógrafo aquí cuestiona todos estos valores, muestra a su pareja, la exhibe, como Jeff Koons, nos hace ver la intimidad de su pareja, lo vemos desnudo, vestido, paseando, penetrando, una historia que pocas veces se cuenta pero en la que Gámez no sólo desnuda a su expareja sino a sí mismo. El cuerpo del fotógrafo no mostrado en las fotos, está presente en todas ellas, con sus afectos y sus odios, con su curiosidad innata. No está encerrado en sí mismo, se dona, hay en él ficción y verdad, otra vez un mundo ambiguo, complejo, tal cual lo vivimos.

Conclusión

Omar Gámez nos convierte en voyeurs a través de su lente, pareciera que en su dinámica predador-presa no sólo intervienen los sujetos retratados, sino nosotros mismos quienes somos predadores de las imágenes que se nos revelan, pero al mismo tiempo somos presa del morbo, tal pareciera que lo que nos quiere mostrar es esa ambigüedad elusiva del deseo, uno que nunca se consuma, entendido como potencia anhelante que abreva en la metamorfosis, que nunca se consuma. Su estética tiene que ver precisamente con este ámbito, las discontinuidades que crea en la percepción con sus imágenes muchas veces pixeleadas y opacas, mantienen el velo del erotismo en un sitio lejano a nosotros.

Los individuos del siglo XXI no somos más racionales que ningunos otros del pasado, nuestros impulsos dionisiacos no sólo siguen latentes sino que forman parte de lo que somos, hay en nosotros una incesante búsqueda del placer, quizá no sólo como paliativo de nuestra vida monótona sino como fundamento humano, el ethos de la sociedad contemporánea, ante la vida ordenada que se nos formula, la vida de riesgo que se desborda. El anhelo de la trasgresión forma parte de lo humano. Michel Foucault nos dice que ante todo poder hay resistencia. Cada vez que se franquea una línea aparece un linde nuevo que garantiza la porosidad de la experiencia humana. Nunca acabada, siempre rizomática.

Del cuerpo del artista al cuerpo social hay cada vez menos distancia. La piel se convierte en superficie ocular, el ojo en superficie dérmica. Hay entre ambos un cataclismo que derrumba la insistencia objetivaste y se regocija en el pliegue. La fotografía de Omar

Gámez, aun en sus fotos más explícitas, no muestra, insinúa tan sólo, no se apropia del otro, lo acaricia.

Bibliografía

Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Tusquetes, 2002.

Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, [s. a.]

Gámez, Omar, <http://www.omargamez.com/espanol.html>

Le Bretón, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

ARTE CONTEMPORÁNEO Y ANTROPOLOGÍA: LA BÚSQUEDA DE LO EXTRAORDINARIO EN LA
VIDA COTIDIANA

*Zaira Espíritu*¹

Haré una reflexión sobre la relación entre arte contemporáneo y antropología en dos sentidos. Por un lado, respecto a cómo una visión antropológica del arte nos permite acercarnos a prácticas artísticas contemporáneas, que al ser tan diversas, no se pueden abordar desde una perspectiva meramente estética, sino que su estudio requiere además de un enfoque que dé cuenta de los procesos socioculturales que hay detrás de éstas. Pues una característica de ellas es que la experiencia estética que producen no se limita a la contemplación de objetos artísticos, sino que los objetos son solo un vehículo, un elemento, para suscitar momentos artísticos o estéticos que se vuelven significativos al irrumpir en la cotidianidad de distintos grupos en diferentes contextos.

Por otra parte, el cruce entre arte contemporáneo y antropología se da también en el momento en que los creadores —para suscitar momentos extraordinarios dentro de la vida ordinaria— se convierten en una especie de antropólogos, de investigadores sociales. Sujetos que estudian el entorno donde desarrollarán un proyecto, analizan las características del lugar en el que realizarán su propuesta e integran en el proceso de creación a diversos actores sociales. Todo ello les permite a una serie de artistas contemporáneos hacerse de elementos para construir momentos estéticos y de ruptura que muestran lo que no solemos ver, ponen luz sobre lo que permanece oculto e intentan generar, a través del asombro, interrogantes sobre el mundo en el que estamos insertos nosotros y los otros.

El filósofo Bolívar Echeverría define al artista como

[...] aquel miembro de la comunidad que es especialmente capaz de proporcionar a los demás oportunidades de experiencia estética; de alcanzar para los otros aquello que todos y cada uno de los seres humanos pretenden alcanzar cuando estetizan sus vidas singulares: componer las condiciones necesarias para que tenga lugar la integración de la plenitud imaginaria del mundo en el terreno de la vida ordinaria; recomponer la vida cotidiana en

¹ Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Correo: zairaes@gmail.com

torno al momento de la interferencia del tiempo de lo extraordinario en el tiempo de la rutina.²

Esta definición de artista no solo rompe con la moderna idea del artista como genio increado socialmente y emancipado de la vida, sino que además amplía el espectro de aquello que puede ser considerado arte. Si artista es aquel que proporciona oportunidades de experiencia estética, las prácticas artísticas abarcan nuevas y diferentes expresiones y estrategias. Los creadores entonces para generar momentos extraordinarios sacan al arte de su ensimismamiento, establecen diálogos con otras disciplinas y lenguajes, e insertan al arte en la vida. No solo buscan representar la vida, sino transformarla al menos momentáneamente.

Entre los artistas contemporáneos que trabajan desde el discurso o postura antes mencionada encontramos a Gilberto Esparza, Teresa Margolles, Ruby Rumié, Rafael Lozano-Hemmer, Francis Alÿs y Hans Haacke, por mencionar algunos. Gilberto Esparza irrumpe en el espacio urbano cotidiano a través de su proyecto *Plantas nómadas*. A partir de la construcción de un mecanismo —que además de funcional es estéticamente atractivo— logra que una planta limpie a pequeña escala las aguas residuales, el artista propone no una solución a este problema ambiental, sino que nos deja ver una de las contradicciones de la modernidad: la tecnología que hoy intenta revertir el deterioro ecológico es la misma que lo generó.

Teresa Margolles para desarrollar su proyecto *A través* trabajó directamente y durante varios meses con un grupo de jóvenes que viven a diario la violencia que se genera en torno a la venta, distribución y consumo de drogas. La pieza final (los cristales del Museo de Arte Moderno del Distrito Federal en México cubiertos con la grasa de los jóvenes participantes) adquiere sentido por el proceso que acompañó su construcción, es el *pretexto* para mirar detenidamente esa violencia a la que nos hemos ido acostumbrando.

Ruby Rumié en su proyecto fotográfico *Lugar común* —al retratar a un grupo de patronas y sus sirvientas a las que entrevista y con las que convive a lo largo de algunos meses— nos enfrenta a nuestros prejuicios sociales, pues son éstos el único parámetro que

² Bolívar Echeverría, “El juego, la fiesta y el arte”. En: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Juego,%20arte%20y%20fiesta.pdf> (Consultado 11 de noviembre de 2013).

tenemos para distinguir a unas de las otras, ya que la artista para fotografiarlas las viste de igual forma y utiliza un fondo neutro. Rafael Lozano-Hemmer busca generar momentos excepcionales para los transeúntes de las ciudades modernas. Construye situaciones lúdicas, por medio del uso de las nuevas tecnologías, que plantean un uso distinto del espacio público y suscitan una especie de comunión entre quienes comparten el momento. Para construir sus proyectos hace un análisis del lugar, de sus usuarios y sus dinámicas.

Francis Alÿs trabaja con una comunidad de estudiantes peruanos a quienes convence de mover una montaña, y Hans Haacke en 1991 logró generar un escándalo al colocar en el principal edificio nazi en Múnich unas banderolas con la lista de empresas alemanas que habían vendido material bélico a Irak. Respecto a esta última intervención, el antropólogo Néstor García Canclini apunta; “Haacke muestra que su habilidad para producir escándalos, [...] deriva de una consideración cuidadosa de los conceptos y los deslizamientos de sentido que ocurren al hacer cumplir a las formas funciones no habituales”.³

Si bien todos los creadores enlistados gozan de reconocimiento dentro del campo artístico contemporáneo, clasificar sus prácticas como arte aún es tema de discusión para algunos críticos, investigadores e historiadores del arte. Sin embargo, desde una perspectiva antropológica la cuestión respecto a la legitimidad artística de sus proyectos no se convierte en el problema central, la discusión y análisis se traslada hacia qué efecto producen estas propuestas en quienes las reconocen como arte o encuentran en ellas una dimensión artística. En este sentido, el estudio y reflexión sobre el arte implica poner atención sobre expresiones (un ejemplo podrían ser algunas artesanías) que si bien aún no han sido reconocidas por algunos *especialistas* como arte, sí son aceptadas como arte por las comunidades o grupos que las producen o en las que tienen lugar. Un estudio de las prácticas artísticas contemporáneas —las cuales trascienden los parámetros de análisis tradicionales constituidos por el campo del arte en la modernidad— requiere de nuevas categorías y estrategias de reflexión acordes al lugar desde donde hoy éstas se producen y adquieren sentido.

³ Néstor García Canclini, “Estética y ciencias sociales: dudas convergentes”, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, p. 37.

Hacia un análisis antropológico del arte

El moderno sistema del arte occidental se fundó sobre la base de la imagen del artista como genio, la obra como única e irreplicable y para la contemplación, del desarrollo de un gusto estético burgués y la idea del arte como una aparente actividad desprovista de función práctica. Los preceptos desde los que se estableció el arte moderno contribuyeron a que se diera una cierta resistencia dentro de las ciencias sociales para estudiarlo, pues el arte al construirse como algo sumamente subjetivo, que apela a los sentidos y mueve emociones —también las mociones de los propios científicos sociales— se configuró como un objeto de estudio ante el que se tiene el temor de que al analizarlo y describir los procesos históricos, culturales y sociales que lo acompañan se le despoje de esa cierta dimensión mágica, seductora y reflexiva que se le asigna y le robe sentido a las experiencias irrepetibles que suelen producirnos algunas piezas y propuestas. En principio, al menos este es mi caso, se reflexiona sobre el arte porque uno gusta y disfruta de éste. No obstante, al analizarlo resulta evidente que la comprensión de los procesos por los que son legitimadas determinadas obras, artistas y conceptos del arte, no demerita la experiencia artística, sino que le agrega otras dimensiones. Como lo señala García Canclini: “podemos conocer cómo Frida Kahlo construyó socialmente su lugar como artista pero queda la pregunta de por qué fue Frida la que pintó *Mi nana y yo*, *La venadita*, o *Raíces*”;⁴ incluso revelar los mecanismos por los que Banksy pasó de graffitero a ser reconocido como artista en museos y galerías, no impide que sus propuestas despierten una experiencia urbana especial al toparse con sus obras en las calles de Londres o París; también podemos entender por qué la obra de Joseph Kosuth atrae a cierto público y ello no coarta lo que la obra produce en cada uno de los sujetos que lo conforman.

Esa *sorpresa* que nos sigue produciendo el encuentro con aquello que diferentes actores desde distintos contextos llaman arte, es un aspecto fundamental que continua despertando nuestro interés en él y por su dimensión social y antropológica, pues las sensaciones, cuestionamientos, ideas, emociones que suscita el arte se construyen y adquieren sentidos no solo por las propuestas en sí, sino por y desde de la interacción colectiva e intercambios que las acompañan.

⁴ N. García Canclini, *ob. cit.*, p. 57.

El reconocimiento de los artistas no es un mero acto de descubrimiento es resultado de una construcción colectiva, incluso el que un sujeto se llame a sí mismo artista resulta de sus interacciones con diferentes actores, de las acciones que realiza en relación a los otros y el sentido que éstas tienen para un grupo a escala local y global y moviéndose entre ambas dimensiones. Si el arte es lo que realizan los artistas y los artistas se nombran o son nombrados como tales a partir de sus relaciones con diferentes sujetos, de las prácticas que llevan a cabo y los distinguen respecto al quehacer de otros, entonces el arte posee una dimensión antropológica en tanto que expresa cómo a través de la interacción entre personas y grupos se le asigna al arte una función como práctica sociocultural, se construye una idea y reconocimiento de determinados sujetos como artistas y una valoración y significación respecto a lo que hacen. Desde esta perspectiva del arte, su análisis e investigación se amplía más allá de los fenómenos del arte que comprenden sólo aquello legitimado por las clásicas y occidentales instituciones artísticas modernas o lo aceptado por el *mainstream* y el mercado, que si bien es una parte importante del arte no se agota ahí. A partir de este enfoque uno se pregunta no solo qué es arte, o cómo un determinado tipo de arte se vincula con la sociedad, sino cómo la sociedad y diversos grupos *hacen* arte. Se extiende entonces el análisis a aquellos creadores y acciones artísticas que no entran en los parámetros occidentales del arte moderno pero que son reconocidos y se reconocen colectivamente desde otras prácticas, discursos y culturas, considerando el hecho de que el no entrar en ciertas instituciones e historia del arte no los hace menos artistas o creadores de menor rango. Dicha postura requiere de un enfoque no valorativo del arte sino etnográfico.

La antropología estudiará “qué hacen los que se llaman artistas”.⁵ Esta perspectiva antropológica permite realizar estudios alrededor del arte más allá de lo que cabe en sus definiciones, y analizar e interpretar manifestaciones que las sobrepasan o no encajan, e implica voltear a ver prácticas artísticas más diversas. Si hoy parece que muchos de los conceptos y enfoques no bastan para comprender los fenómenos del arte que en la actualidad se presentan, es porque las mismas ciencias sociales se inclinaron a tomar principalmente como sus objetos de estudio lo ya legitimado como arte desde una visión moderna y occidental del mismo. La reflexión en ciencias sociales en cuanto al arte ha estado más dirigida a intentar comprender el aparente divorcio entre vida, sociedad y “un

⁵ N. García Canclini, *ob. cit.*, p. 40.

tipo de arte”, que fue dejando de lado la observación sobre cómo distintos grupos socioculturales hacen y viven el arte a través de formas que escapan no sólo a los parámetros del arte moderno occidental, sino a las nociones de análisis que se crearon pensando casi exclusivamente en éste.

Sin embargo, la diversificación de los artistas y la de sus acciones, que cada vez intentan y logran vincular e insertar más al arte en la cotidianidad, han requerido que las ciencias sociales modifiquen sus enfoques, pasando de intentar comprender los diferentes fenómenos del arte a través de conceptos cerrados, a observar qué sentido tiene y de qué reglas parte el arte para diferentes grupos y cómo lo ponen en práctica en sus discursos, instituciones que establecen y obras que generan los artistas y reconocen los públicos.

Hoy “no tenemos marcos para observar el arte, de ahí que tengamos que hacer etnografía, última salvación de los científicos sociales para comprender los fenómenos que estudiamos cuando los conceptos no existen o son insuficientes” (fragmento del texto leído por el antropólogo Eduardo Nivón en la presentación del libro *La sociedad sin relato* de Néstor García Canclini). En este tenor avanzan muchos de los estudios sociales contemporáneos sobre arte, apuntan la importancia de dar cuenta de la dimensión colectiva de éste, de sus cambios y de sus diversos sentidos expresados en múltiples prácticas de las que somos testigos.

Larry Shiner en su libro *La invención del arte* también destaca la importancia de mirar hacia las prácticas para superar dualismos conceptuales que más que permitirnos una comprensión de las expresiones contemporáneas que se están gestando, limita nuestro acercamiento a éstas.

Igual que otros dualismos que han plagado nuestra cultura, las divisiones del sistema del arte sólo pueden trascenderse mediante un esfuerzo sostenido. Creo que, desde siempre, las trascendemos efectivamente en la práctica: lo difícil es nombrar y articular nuestras prácticas.⁶

Así mismo, Hans-Georg Gadamer sobre la dimensión colectiva del arte apunta:

⁶ Larry Shiner, “Conclusión”, *La invención del arte*, p. 413.

Sea que la configuración de la obra de arte se sostiene en una visión del mundo común y evidente que la prepare, sea que únicamente enfrentados a la conformación tengamos que aprender a deletrear el alfabeto y la lengua del que nos está diciendo algo a través de ella, queda en todo caso convenido que se trata de un logro colectivo, del logro de una comunidad potencial.⁷

Néstor García Canclini apelando a la obra de autores como Anthony Downey, James Clifford y Hal Foster destaca:

Se produce un “giro etnográfico” en el estudio del arte y en la misma práctica de los artistas: ante la dificultad de arribar a respuestas universalizables, observamos qué hacen los que dicen hacer arte, cómo se organizan, con qué operaciones lo valoran y lo diferencian de otras actividades. Esto implica simplificar en alguna medida la cuestión, en tanto se la traslada de la ontología al análisis de lo que hacen, con reglas y objetos propios, quienes en distintas culturas se llaman artistas.⁸

Dicho *giro etnográfico* también ayuda a superar dos perspectivas muy arraigadas en cuanto al estudio del arte se refiere y que no bastan para explicar la complejidad de los fenómenos actuales: la primera, que la producción del arte, dada su supuesta dimensión espiritual, no se puede analizar y que el estudio queda reservado para los públicos; la segunda, que la innovación, transformación y reconocimiento de lo que es arte es sólo producto de un sistema de relaciones de poder en el que se imponen las visiones de quienes están mejor posicionados. En este sentido, un enfoque antropológico para el estudio del arte permite analizar tanto a los creadores como a los públicos, pues los primeros se pueden nombrar y los segundos los nombran a partir de su interacción. También hace posible ver las relaciones de poder entre artistas, pero lleva el análisis más allá de cómo unos se imponen sobre otros, sino que abre además el espectro de estudio hacia la observación sobre desde dónde se está construyendo la legitimidad de los creadores a partir de diferentes grupos socioculturales, lo cual implica trascender lo aceptado solo por museos, galerías, teatros, instituciones gubernamentales de cultura, etc., para mirar otros procesos de

⁷ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p.100.

⁸N. García Canclini, “Estética y ciencias sociales: dudas convergentes”, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, p. 40.

empoderamiento, de configuración del artista y de creación y experimentación en el arte. Si bien quienes son reconocidos por dichos espacios e instituciones como artistas han logrado obtener cierto poder, ello adquiere sentido para determinados sujetos, pero no implica que fuera de estos lugares e instituciones no se estén desarrollando otras maneras de hacer e innovar en el arte que adquieren un significado especial dentro de la vida de una comunidad o grupo. Así mismo, un acercamiento etnográfico a las prácticas de los creadores y sus relaciones, explica cómo socialmente determinados artistas adquieren una posición de poder respecto a otros y en un contexto determinado, pero no meramente como un acto cínico y maquiavélico, sino como un fenómeno de reconocimiento e interacción entre sujetos producido a través de una determinada práctica artística e idea compartida del arte, y en relación a las circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales en las que se desarrolla.

Si bien en el mundo occidental predominó una categoría de arte construida principalmente desde los parámetros y discursos de una clase burguesa europea del siglo XVIII, ello no quiere decir que paralelamente no hayan existido y existan otras concepciones, medidas y formas de concebir y hacer arte, sino que más bien no se dio o da cuenta de ellas, pues más que analizar su sentido y función para un grupo, se las catalogó como algo distinto al ser leídas o tratar de interpretarlas desde una visión etnocéntrica del arte. De ahí también que muchos estudios sociales suelen apuntar al divorcio entre arte y sociedad, pues la observación de este distanciamiento es de esperarse cuando se intenta estudiar cómo una sociedad diversa se relaciona con una categoría de arte construida desde la realidad compartida por *un* grupo con la que no todos se llegan a identificar.

Cuando se habla de la separación entre arte y sociedad se tiende a pensar solo en museos y salas de concierto vacías, y se miran muy poco todas aquellas acciones en las que la sociedad utiliza su creatividad para construir algo que irrumpe en su cotidianidad, por ejemplo, graffitis o actos preformativos y teatrales públicos para acompañar fiestas, marchas o demandas sociales, y las observamos a discreción porque no sabemos bien dónde meterlas o cómo nombrarlas pues nos sigue causando una cierta angustia la definición del arte. La aparente escisión entre arte y sociedad es quizá una cuestión de enfoque, es decir que probablemente tenemos que pasar de la pregunta de ¿por qué la sociedad parece estar alejada del arte?, a ¿cómo construyen diferentes culturas sus nociones de arte y qué uso y

sentido le dan a éste dentro de la vida cotidiana?, pues el arte al ser una categoría de diferenciación también está asociado a una especie de creencia secular de que nuestro acercamiento a él puede cambiar o cambia algo en nosotros con respecto a otros, ¿qué cambia y cómo cambia? es lo que corresponde al análisis etnográfico del arte. Abordar al arte como una categoría abierta y mutable de diferenciación entre sujetos, lugares, objetos y prácticas, y no como algo que es propio o *está* sólo en determinadas acciones, personas y cosas, permite trascender la cuestión sobre ¿qué es arte? a la pregunta sobre ¿cómo distintos grupos socioculturales llenan de sentido a la categoría para distinguir su mundo social y simbólico?

A pesar de todos los cambios suscitados en el arte contemporáneo y la asimilación de nuevas y diferentes expresiones estéticas, se siguen conservando algunas notas generales del sistema moderno del arte sobre todo en los discursos alrededor de éste. El artista como genio y la obra como emancipada de toda determinación externa al creador son ideas que aún circulan, pero que a su vez son puestas en tela de juicio en la práctica. Aquellos que nos abocamos al estudio del arte nos situamos ante una realidad en la que las tradicionales instituciones modernas del arte aún juegan un papel importante en la legitimación de los artistas y de las concepciones de arte, junto a las cuales se desarrollan otros mecanismos de reconocimiento y significación del mismo. Los científicos sociales estamos aprendiendo y explorando nuevos métodos y enfoques para movernos entre lo que los discursos, conceptos y teorías sostienen sobre el arte y desde los y las cuales nos hemos hecho de un lente para mirarlo; y el cuestionamiento y reconfiguración del arte que expresan algunas propuestas artísticas contemporáneas y que no entran del todo en las dimensiones teóricas con las que contamos. Estamos en transición, tanto en el arte como en la forma de acercarnos a él, nos encontramos en un momento en el que el arte ha adquirido un papel y función diferente a la que imperó o que se difundió con mayor fuerza en la modernidad, pero aún estamos aprendiendo cómo o desde dónde hacer un registro y análisis de ello.

Ante un panorama en el que el arte contemporáneo es polisémico, mutable, interdisciplinario y multicultural, se requiere que también las ciencias sociales dejen de intentar encontrar certidumbres donde ya no las hay, para en lugar de buscar respuestas a preguntas vinculadas con una particular concepción o postura frente al arte, construir nuevas interrogantes que permitan dar cuenta de sus cambios, transiciones e interacciones.

Bibliografía

Echeverría, Bolívar, “El juego, la fiesta y el arte”, en:
<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Juego,%20arte%20y%20fiesta.pdf> (último acceso: 11 de noviembre de 2013).

Gadamer, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós–UAB, México–Barcelona, 1991.

García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, Buenos Aires, 2010.

Shiner, Larry, *La invención del arte*, Paidós Estética, Barcelona, 2007.

El CD del libro *La estética y el arte a debate (I)* terminó de editarse e imprimirse en el mes de noviembre de 2015. Cuenta con 613 páginas y un peso de 12.3 Mb. El cuidado de la edición estuvo a cargo de José Ramón Fabelo Corzo, Bertha Laura Álvarez Sánchez y Josmar Amín Mendizábal Herrera. Se imprimieron 500 ejemplares.