

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP
Cuerpo Académico y Maestría en Estética y Arte de la BUAP
Instituto de Filosofía de La Habana
Instituto Superior de Arte de Cuba

LA ESTÉTICA Y EL ARTE A DEBATE (II)



José Ramón Fabelo Corzo
Mariana Romero Bello

Coordinadores

MMXVIII

LA ESTÉTICA Y EL ARTE A DEBATE (II)

LA ESTÉTICA Y EL ARTE A DEBATE (II)

José Ramón Fabelo Corzo
Mariana Romero Bello

Coordinadores

MMXVIII

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP
Cuerpo Académico y Maestría en Estética y Arte de la BUAP
Instituto de Filosofía de La Habana
Instituto Superior de Arte de Cuba



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortíz
Rector

José Jaime Vázquez López
Secretario General

Fernando Santisteban Llaguno
Vicerrector de Extensión y Difusión de la Cultura

Ygnacio Martínez Laguna
Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado

Ángel Xolocotzi Yáñez
Director de la Facultad de Filosofía y Letras

Colección La Fuente

José Ramón Fabelo Corzo
Isabel Fraile Martín
Directores de la colección

Bertha Laura Álvarez Sánchez
Coordinadora editorial

Mariana Romero Bello
Asistente de coordinación editorial

Mariana Romero Bello
Ana María Aguilar Pumarada
Luis Javier Pedraza Méndez
Edición y corrección

Luis Javier Pedraza Méndez
Webmaster

www.lafuente.buap.mx
www.coleccionlafuente.com

Awol Erizku y Miroslav Vajdić
Imagen de portada (detalle)

Bertha Laura Álvarez Sánchez
Mariana Romero Bello
Cuidado de la edición

Formato PDF
8.9 MB

La estética y el arte a debate (II)
Primera edición, 2018

© Benemérita Universidad Autónoma
de Puebla
4 Sur 104
C. P. 72000, Puebla, Pue., México
Tel.: 52 (222) 229 55 00
ISBN: 978-607-525-583-5

© 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

Se autoriza la reproducción de los
materiales aquí contenidos con fines
académicos y citando la fuente.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico



ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
<i>José Ramón Fabelo Corzo</i>	
<i>Mariana Romero Bello</i>	
1- ARTE, ESTÉTICA Y POLÍTICA	
LA FILOSOFÍA DEL ARTE HEGELIANA COMO MODELO DEL ANÁLISIS ESTÉTICO INSTITUCIONALISTA	14
<i>Fernando Huesca Ramón</i>	
PARA UNA ESTÉTICA DEL NOSOTROS, REFLEXIONES EN TORNO AL INDIGENISMO EN EL PENSAMIENTO DE CARLOS LENKERSDORF	26
<i>Alan Quezada Figueroa</i>	
DE LA DISIDENCIA DEL ARTE COMO POLÍTICA ESTÉTICA	34
<i>Claudia Adelaida Gil Corredor</i>	
LA CONCEPTUALIZACIÓN ESTÉTICA DEL ARTE COMO DISCURSO ALGUNOS APUNTES “HEREJES”	39
<i>Vivian Romeu Aldaya</i>	
PODER Y DIFERENCIA EN FOUCAULT Y DELEUZE. UNA VISIÓN HISTÓRICA DESDE LO MÚLTIPLE	52
<i>Mariana Romero Bello</i>	
<i>Luis Adrian Rodríguez Cortés</i>	
LA CRISIS AMBIENTAL ES TAMBIÉN UNA CRISIS DE LOS MODOS DE PERCEPCIÓN	58
<i>Sandra López Ruiz</i>	
ESTÉTICA Y SATURACIÓN: LA NOTA ROJA Y EL SALTO CUALITATIVO HACIA LA INDOLENCIA	70
<i>Gonzalo Héctor Suárez Echenique</i>	
<i>Ma. Centeocihuatl Virto Martínez</i>	

HACIA UNA POLÍTICA DEL OCIO <i>Arturo Montoya Hernández</i>	81
--	----

2- CINE Y MEDIOS AUDIOVISUALES

UN ANÁLISIS DELEUZIANO DEL CINE DE HAYAO MIYAZAKI LA PRINCESA MONONOKE Y LA IMAGEN-AFECCIÓN <i>José Ramón Fabelo Corzo</i> <i>Mariana Romero Bello</i>	89
---	----

ESTÉTICA, ARTES Y MEDIOS ENTRE ÁMBITOS AUDIOVISUALES (UN ENSAYO DE DEFINICIONES Y SISTEMATIZACIÓN) <i>José Rojas Bez</i>	95
--	----

LA INTERTEXTUALIDAD EN EL CINE PARA PROMOVER LA APRECIACIÓN CINEMATOGRAFICA <i>Alexey Simón Venzant</i> <i>Luis Mario Zamora Rosabal</i>	107
---	-----

3- NUEVAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

LA TEORÍA DE LA DANZA POSMODERNA. UNA NUEVA MIRADA <i>Alejandra Olvera Rabadán</i>	119
---	-----

CUESTIÓN DE GÉNERO: ALGUNOS ASPECTOS CLAVE DEL FEMINISMO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA POSMODERNA <i>Luz del Carmen Magaña Villaseñor</i>	128
--	-----

LAS POÉTICAS COMO CREACIÓN DEL ACTOR EN LA TEATRALIDAD POSDRAMÁTICA <i>Claudia Fragoso Susunaga</i>	136
---	-----

DESARROLLO E IMPLEMENTACIÓN DEL PROCESO CREATIVO Y LOGÍSTICO DEL VIDEO MAPPING COMO INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN CIUDAD JUÁREZ, CHIHUAHUA, MÉXICO. YOLITZLI (VIDA) <i>Clara Lucinda Gallardo Manjarrez</i>	147
--	-----

COMPUTADORAS ARTÍSTICAS 157
José Carlos Estrada Guzmán

ARTE INTERACTIVO EN RED COMO APARATO ESTÉTICO
CONSECUENCIAS CULTURALES-ONTOLÓGICAS DE UN NUEVO
RÉGIMEN ESTÉTICO DEL ARTE 166
Leslie Borsani

4- ARTE Y CUERPO

EL DESEO Y EL EROTISMO DETRÁS DE LA IMAGEN DE MARÍA
MAGDALENA: UN ANÁLISIS SOBRE LA VISIÓN DEL CUERPO COMO
DEPOSITARIO DE LO ERÓTICO 176
Luz del Carmen Magaña Villaseñor.

ACERCAMIENTO AL CARNAVAL TLAXCALTECA COMO VÍA DE
TRAZADO ESTÉTICO EN LA VIDA COTIDIANA 183
Emmanuel Tepal Calvario

5- MIRADAS CLÁSICAS

HOMO ARTISTICUS, HOMO MELODICUS: EL ORIGEN DEL ARTE,
DE LA MÚSICA Y LAS CONDUCTAS ARTIFICADORAS DESDE LA OBRA
DE ELLEN DISSANAYAKE 195
Ramón Patiño Espino

EL VALOR ESTÉTICO RECUPERADO 208
Marco Antonio Rangel González

“YA SOLO EL ARTE PUEDE SALVARNOS”: EL ARTE EN HEIDEGGER
COMO FUNDACIÓN POÉTICA DEL COSMOS 217
Gustavo García Conde

LA BELLEZA COMO QUALIA 226
Carlos Alejandro Pichardo Ramírez

PENSAR LO ESTÉTICO. SOBRE LA RELACIÓN ESENCIAL ENTRE ESTÉTICA Y POESÍA	230
<i>Yoan Miguel Parra Marrero</i>	
LA OBRA DE ARTE Y SU ANÁLISIS ESTÉTICO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PENSAMIENTO HISTÓRICO EN EDUCACIÓN SECUNDARIA	243
<i>Fernando Minero Biciego</i>	

PRESENTACIÓN

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

*Mariana Romero Bello*²

Colección La Fuente abraza con gran cariño esta serie, *Huellas digitales*, que llega a su segundo volumen bajo el título *La estética y el arte a debate II*. El presente libro recopila algunas de las mejores investigaciones presentadas en el “IX Coloquio Internacional de Estética y Arte” en La Habana en diciembre del 2015, redactadas ahora a modo de artículos. Estos coloquios forman parte de una tradición de amistad y cooperación entre nuestros países, Cuba y México, pero también entre nuestras universidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) e Instituto de Filosofía de La Habana (IF) y, sobre todo, entre las personas que los hacen posibles bianualmente. Nos complace poder compartir los frutos de una relación tan valiosa para ambas partes.

El IX Coloquio tuvo una gran audiencia de diferentes países, estuvo conformado por 125 ponencias presentadas durante tres días en mesas de debate simultáneas. Nos albergó como sede el Instituto Superior de las Artes de La Habana, lugar en el cual pudimos conocer a jóvenes artistas cubanos muy talentosos, intercambiar enfoques y puntos de vista con colegas y convivir en un ambiente agradable e interdisciplinario. Contamos con la presencia de mexicanos, cubanos, colombianos y demás compañeros que enriquecieron las charlas y las “descargas” de cada uno de los días del evento.

Así, ofrecemos al lector una pequeña muestra del trabajo que hemos cuidado con tanto cariño. *La estética y el arte a debate II* está compuesto por 27 artículos y se encuentra dividido en cinco bloques que, de alguna manera, reflejan las temáticas centrales alrededor de las cuales giró el encuentro del 2015. Los bloques temáticos son: 1 Arte, estética y política, 2 Cine y medios audiovisuales, 3 Nuevas prácticas artísticas, 4 Arte y cuerpo y 5 Miradas clásicas.

Finalmente, quisiéramos aprovechar para mencionar a una querida profesora y amiga que, tristemente, ya no se encuentra físicamente entre nosotros, pero sí está siempre presente en nuestros recuerdos, la Dra. Alicia Pino Rodríguez, a cuya memoria dedicamos esta presentación. Alicia fue una de las principales colaboradoras de los proyectos que hemos realizado en conjunto cubanos y mexicanos desde 1998, año en que inició la colaboración entre la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP y el IF de La Habana. Cabe mencionar que

1 Profesor Investigador del Instituto de Filosofía de La Habana y de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

2 Alumna de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2018.

una de las conferencias magistrales del IX Coloquio estuvo a cargo de Alicia.

Esperamos que este segundo volumen de la serie *Huellas Digitales* de Colección La Fuente sea, al igual que el primero, bien recibido por sus lectores y engendre nuevas energías encaminadas a la reproducción ampliada de los fructíferos vínculos que por 20 años hemos mantenido entre nuestras instituciones.



HUELLAS
DIGITALES

1- ARTE, ESTÉTICA Y POLÍTICA

*Fernando Huesca Ramón*¹

El idealismo objetivo de Hegel coloca, ciertamente, el contenido social e histórico del arte en el centro de sus investigaciones.

Georg Lukács, *Contribuciones a la historia de la estética*

El tema de un *Hegel revival*, es decir de un *resurgimiento* en el interés por el estudio del pensamiento hegeliano, es ya palpable y evidenciable de modo amplio y concreto: Karl Ilting publicó en 1973 una compilación, para uso científico,² de los distintos cursos sobre filosofía del derecho impartidos por Hegel en Heidelberg y Berlín entre 1818 y 1831. Esta es actualmente la base *sine qua non* para todo estudioso a profundidad del pensamiento político hegeliano. Asimismo, Birger Priddat, precisamente sobre la base de la obra de Ilting publicó en 1990, un estudio sobre las ideas económicas de Hegel, mismo que se encuentra enmarcado dentro de un proyecto global de pensamiento que apunta a la defensa de una *tercera vía* en cuanto a los paradigmas económicos, con respecto al liberalismo y al comunismo. Además, teóricos sociales de la llamada escuela *comunitarista* como Charles Taylor, Amitai Etzioni y Schlomo Avineri, en la segunda mitad del siglo XX, se han ocupado directamente del pensamiento hegeliano, en torno al tema general de la relación de lo político, con lo social y lo económico. Žižek y otros han intentado conjuntar las reflexiones ontológicas, políticas y filosóficas de Hegel con el psicoanálisis lacaniano, llegando a interesantes y relevantes resultados a efectos de una teoría global de la cultura. Finalmente, la idea de un “Hegel secreto”³ o un *otro Hegel*, va ganando terreno en el ambiente de discusión filosófica, precisamente a partir de las ideas de Ilting sobre la reacción prudente de Hegel ante el clima policial (en el sentido de política pública) represor y ultraconservador en Prusia en la época de las Deliberaciones de Karlsbad.⁴ Todo esto apunta a que las ideas, en lo político, de un Hegel ultraconservador

1 Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

2 Siguiendo a Hegel, no tenemos problema alguno en considerar el carácter serio, objetivo, relevante y válido de los estudios filosóficos o humanísticos, como para otorgarle el status de ciencia a los productos de la investigación filosófica. El concepto hegeliano (y del idealismo alemán en general) de *Wissenschaft* (ciencia), precisamente apunta a un saber omniabarcante y omnicompreensivo. La filosofía, por excelencia, reclama ese carácter en el pensamiento hegeliano.

3 David MacGregor, Hegel, *Marx and the English State*, p. 15.

4 Las Deliberaciones de Karlsbad fueron una serie de intrigas y reuniones políticas orquestadas en 1819 por el canciller austríaco Metternich, alrededor del estado de Restauración en Europa después de la derrota de Napoleón, a partir del temor político de las monarquías aristocráticas (incluyendo la del rey de Prusia Friedrich Wilhelm III). Estas tuvieron como fin último anestesiar a los territorios europeos de posibles eventos revolucionarios o de la ampliación de la vigencia de ideas democráticas y republicanas, como las que llevaron a la Revolución Francesa. Como parte de este intento de preservar el status quo de la Restauración, se dieron

y hasta protototalitario (*La sociedad abierta y sus enemigos* de Popper, cuenta a la fecha, como prototipo de una deficiente investigación sobre la filosofía de Hegel, en lo que atañe a la comprensión teórica y a la fundamentación bibliográfica) lacayo del gobierno prusiano (como se encuentra en las ideas de Haym, Schopenhauer, y otros), y en lo filosófico, de un Hegel dogmático y petulante, sobre el tema de la *verdad absoluta* o el *saber absoluto*, se desvanecen o tienden a hacerlo progresivamente, para dar cabida a la integración del pensamiento hegeliano dentro de un esquema teórico integral sobre la realidad humana de cuño crítico, objetivista y normativo.⁵

Precisamente en ese sentido es que proponemos enmarcar nuestro trabajo. Es decir, lo que nos proponemos en estas páginas es esbozar la manera en que el pensamiento hegeliano, en lo tocante a la filosofía del arte (o estética, en la concepción de Hegel) podría servir para establecer un marco sólido de estudios estéticos (esto es, de estudios sobre el arte), sobre la base de un conjunto de categorías de análisis que podrían servir para estudiar el arte, de todas las épocas y de todos los tipos. Así, nos proponemos, para decirlo de modo claro y abierto, establecer la pauta general, sobre la cual las ideas estéticas (y filosóficas) de Hegel, podrían servirnos como modelo de análisis para obras de arte, incluso en nuestros propios días. Como veremos a lo largo de la exposición, efectivamente, las categorías de análisis estético podrán ser integradas con categorías ontológicas, políticas, económicas, sociales, históricas, etc.

Entonces, nuestro trabajo habrá de constar de dos momentos: en primer lugar, habremos de abordar la cuestión de las *instituciones* o la *institucionalidad* a partir de Hegel, y en segundo lugar habremos de vincular este tema social, económico y político, con la cuestión *estética*, ofreciendo, al final, algunos atisbos de aplicación práctica sobre este primer núcleo teórico.

I

En el título de esta presentación hemos colocado el anexo *institucionalista* a la noción de *análisis estético*. En efecto, a lo que apuntamos con ello es a resaltar la centralidad de la

severas restricciones a la libertad de prensa y de cátedra en Alemania, a partir de la instauración obligatoria de instancias censoras, hacia los escritores, los profesores y los estudiantes. Cfr. Eberhard Büssem, *Die Karlsbader Beschlüsse von 1819, die endgültige Stabilisierung der restaurativen Politik im Deutschen Bund nach dem Wiener Kongreß von 1814/15*, Gerstenberg, Hildesheim, 1974. La Filosofía del derecho de Hegel fue sujeta a este tipo de supervisión policial, de ahí que se infiera actualmente que Hegel, para garantizar su supervivencia académica y política, tuvo que adaptar los contenidos de su texto de imprenta, a efectos de no llamar la atención de las autoridades inquisitorias, reservando para el marco de cátedra, la exposición libre y extensa, de sus ideas sociales y políticas.

5 El “otro Hegel” vendría a ser un Hegel, si bien no del todo liberal, sí por lo menos crítico ante las instancias institucionales de todo Estado moderno que son incompatibles o restrictivas de la libertad subjetiva y de la libertad política. Este otro Hegel vendría a ser así, un agudo crítico del Estado prusiano como realmente existía este hacia 1820. Igualmente, el tema ha llevado a plantear la cuestión de un “Hegel de izquierda” o un Hegel cercano a ideas democráticas. Cfr. Stefan Gandler, *Fragments de Frankfurt*.

cuestión *institución* dentro del pensamiento hegeliano en general, pero igualmente en la parte estética de este. Cabe apuntar, entonces, siquiera de modo sumario, la noción hegeliana de *institución*.

En una de las lecciones sobre filosofía del derecho de Hegel se lee: “La garantía y realidad (*Wirklichkeit*) del todo libre yace por ello en las instituciones de la libertad de la persona y de la propiedad, leyes públicas, tribunales arbitrados [...] además en la montura de las ramas particulares de la sociedad civil”.⁶ A partir de este pequeño fragmento podemos entender a las *instituciones*, como “garantía y realidad del todo libre”. Naturalmente este último punto debe remitirse a la teoría de Hegel sobre lo ético, donde se defiende la idea, para decirlo en términos sencillos, de sociedad u organización humana como *totalidad*, en el sentido de que todas las formaciones y fuerzas humanas deben dirigirse hacia una agenda común de integración y promoción de fines universales (esto es, válidos para y disfrutables por *todos*).

En la concepción hegeliana esto solamente puede darse de modo pleno y adecuado en un *Estado*, y en un Estado que funcione como *organismo*⁷ y no como mero agregado atómico de partes conjuntadas por vínculos contractuales y/o de coerción (como en un Estado à la Hobbes). Luego, partiendo del entendido de que las instituciones son la *garantía y realidad* de una totalidad ética (estatal por excelencia, en Hegel), cabe retomar la segunda parte del fragmento, en el punto de ejemplificación de estas instituciones que garantizan la libertad del *todo*: “libertad de la persona y de la propiedad”, “leyes públicas”, “tribunales arbitrados” y la “montura” general de la sociedad civil (en otros *loci* textuales hegelianos sería posible encontrar ulteriores ejemplificaciones de *instituciones* de libertad, empero basten estas para nuestro argumento) son las instancias concretas, que permiten el desarrollo *libre y orgánico* del todo ético. Podemos apuntar, sumariamente, que si estas instituciones faltan o fallan, el *todo ético* se malogra o en todo caso, si se mantiene estable, lo hace de manera *despótica* y a costa del respeto a la *esencia* humana, es decir, la libertad. En resumen: para juzgar la justeza o la aceptabilidad de un determinado entorno ético el criterio a esgrimir es precisamente el de la patencia de estas instituciones garantes de la libertad humana.

Luego, el tema de la *constitución* (*Verfassung, Konstitution*) concomitante al de las instituciones en el pensamiento político hegeliano (de hecho podríamos marcar que *constitución* e *instituciones* son los conceptos nucleares de Hegel en ese tema) es el anclaje clave para entender la teoría del Estado del autor de la *Filosofía del derecho*, y así su definitiva y categórica concepción sobre lo político. En sus propias palabras:

⁶ Friedrich Hegel, *Die Philosophie des Rechts, Die Mitschriften Wannemann (Heidelberg 1817/18) und Homeyer (Berlin 1818/19)*, p. 271.

⁷ F. Hegel, *Vorlesungen über Rechtsphilosophie (1818-1831)*, vol. IV, p. 644.

Estas instituciones [como el matrimonio y las de la sociedad civil, como pueden ser policía, corporación y administración de la justicia] forman la *constitución* (*Verfassung*), esto es, la racionalidad desarrollada y realizada, en lo *particular*, y son por ello la base fija del Estado, así como de la confianza y la convicción de los individuos para el mismo; y son, asimismo, los pilares fundamentales de la libertad pública, puesto que en ellas la libertad particular está realizada (*realisiert*) y racionalmente a la mano, de modo que en ellas mismas se encuentra igualmente *en sí* (*an sich*), la unión de libertad y necesidad .⁸

Se trata de un fragmento sumamente sustancioso a efectos de nuestra exposición. En un primer momento se entiende, de manera clara, que la constitución, en tanto “racionalidad desarrollada” y realizada y así, la “base fija del Estado” no es sino un conjunto de *instituciones* que conforman la concreción (encarnación si se quiere, para ser más didáctico) del “concepto de libertad”⁹ (la esencia humana que apuntamos con anterioridad) en la realidad efectiva (esto es material y cotidiana, a fin de cuentas).

Podríamos igualmente consignar, que una constitución *propriadamente racional* requiere *necesariamente* de *instituciones racionales*, esto es, instituciones compatibles con sancionantes de la libertad subjetiva y la libertad sustancial. En un segundo momento cabe rescatar una decisiva tesis hegeliana en lo concerniente a lo político, y lo filosófico, a saber la *absoluta necesidad de inclusión* en la reflexión filosófica-política, así como en la dimensión institucional concreta del tema “confianza y convicción”, puesto que en efecto, si hay algo que sea nuclear y fundamental en la concepción ontológica hegeliana es precisamente el tema de la *subjetividad*, de la *autoconsciencia* y de la reflexión en general. Así, no puede considerarse que hay constitución política alguna, fundada sobre la base de instituciones que, a su vez, no den cabida a este último tema. A fin de cuentas, la concepción del “Estado de derecho” hegeliana, redundante en la defensa *a ultranza* de la patencia en la organización estatal de “distintos poderes” (en Hegel: *soberano, legislativo y gubernativo*) que a su vez son la

8 F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, p. 412.

9 Cfr. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, p. 135. “La libertad sustancial es la razón de la voluntad existente en sí, que se desarrolla luego en el Estado. Por esta determinación de la razón no se apunta todavía al propio punto de vista y al propio querer; esto es, no se apunta a la libertad subjetiva, que se determina solamente en el individuo mismo, y que hace surgir el reflexionar del individuo en su consciencia. Por la mera libertad sustancial son los mandatos y leyes algo fijo en sí y para sí, frente a los cuales los sujetos se comportan en entera sumisión. Estas leyes no necesitan corresponder a la propia voluntad”. Así, de acuerdo a Hegel, el concepto de libertad tiene dos componentes constitutivos, a saber, el *subjetivo*, que implica los procesos de la voluntad individual-particular (arbitrio, interés propio, autoafirmación, etc.), y el *sustancial*, que implica la patencia de arreglos institucionales (estatales, por excelencia), o de instancias organizativas (como la familia, organizaciones de la sociedad civil como fábricas y corporaciones, etc.), que integran al individuo dentro de un determinado grupo, lo que requiere que el individuo, en tanto particular, adapte su voluntad individual a las exigencias universales de sostenimiento funcional de estos elementos grupales. A partir de Hegel, se puede hablar con toda propiedad de *libertad subjetiva* y *libertad sustancial*, en este sentido.

garantía *efectiva y operativa* de la libertad subjetiva y la libertad sustancial.

Para concluir este apartado consideramos pertinente señalar la afinidad de todo este hilo argumentativo con el así llamado, actualmente, *institucionalismo*,¹⁰ mismo que implicaría en términos muy generales la apuesta por la mirada a las *instituciones* como modos de organización social, y como modo de investigación científica, desde lo “micro y lo macro, desde lo normativo y lo positivo, desde la economía, el derecho, la historia y la sociología”,¹¹ y así de una manera, *de principio*, integrativa de distintas áreas del saber. Igualmente consideramos relevante apuntar que la definición de Douglass North (uno de los teóricos más eminentes y reconocidos en el tema *institucionalismo* en la actualidad) de la noción de *institución* es plenamente compatible con la agenda de reflexión filosófica hegeliana:

Las instituciones son las reglas del juego en una sociedad, o más formalmente, son las restricciones divisadas por el hombre que configuran la interacción humana. En consecuencia, ellas estructuran incentivos para el intercambio humano, ya sea político, social o económico. El cambio institucional configura la manera en que las sociedades evolucionan a través del tiempo y por lo tanto es la clave para entender el cambio histórico.¹²

Consideramos plenamente que con un par de ajustes terminológicos y conceptuales, las ideas de Hegel podrían colocarse *par a par* con este hilo de argumentación.¹³

10 Cfr. Adolfo Eslava Gómez, Hernán Orozco Guayara y Germán Valencia Agudelo, “Los nuevos institucionalismos como riqueza metodológica para el estudio de la política”, p. 6. Los autores hablan, en efecto, de “nuevos institucionalistas” que han “retomado el programa de investigación del institucionalismo clásico y le han incorporado los desarrollos metodológicos del conductismo y de la elección racional, así como aportes de diversas disciplinas como la sociología, la historia, la economía y otras ciencias sociales. Con ello se ha logrado configurar un rico campo donde los temas tradicionales para la política (como el Estado, el gobierno, la ciudadanía y los partidos políticos, entre otros) pueden encontrar explicaciones más coherentes y completas.” Así, el *nuevo institucionalismo* estaría caracterizado, en primer lugar, por la continuación de la línea de reflexión institucionalista clásica, y en segundo lugar, por una inclusión abarcadora de nuevos derroteros de reflexión en cuanto lo antropológico y lo económico, proveniente de distintas disciplinas.

11 *Ibidem*, p. 14.

12 Douglass North, *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, p. 3.

13 Por ejemplo: Hegel hablaría de instituciones *qua* garantía de la racionalidad de una sociedad, misma que, precisamente, para dar concreción a una racionalidad concreta plena, en lo político, debería estar constituida en un *Estado* con división de poderes. El “intercambio humano” vendría a ser entendido como *eticidad* en el sentido de una organización de convicciones y prácticas que redundaran en la atención, tanto de la *subjetividad* como de la *sustancialidad ética* (la integración de los fines subjetivos de todos los agentes conformantes de la sociedad). Y el “cambio institucional”, finalmente, vendría a ser entendido en términos del progreso histórico hacia la *realización del concepto de libertad* en lo material y cotidiano de la acción humana; así, tal cosa como un “cambio histórico”, hegelianamente, tendría que ser entendido en una dimensión de progreso hacia la *racionalización de la realidad inmediata* en el sentido sencillo de hacer a esta realidad, en lo general, compatible con las determinaciones del *concepto de libertad*.

II

Es momento de marcar la transición hacia la parte propiamente estética de nuestro trabajo, sin olvidar, por supuesto, la *estructural* vinculación que existe en el pensamiento hegeliano entre estética y filosofía política, y entre distintas áreas de reflexión sobre la acción humana.

Consideramos que la manera más adecuada de iniciar nuestra exposición sobre el tema del “análisis estético” es ofreciendo la definición sobre el concepto de arte hegeliano:

El arte presenta al espíritu en la individualidad e igualmente purificado de la existencia (*Dasein*) casual y de cambios y condiciones exteriores; y ciertamente de manera *objetiva* para la intuición y representación. Lo bello en y para sí es objeto del arte, no la imitación de la naturaleza [...] La *estética* considera las formas concomitantes a esta presentación bella.¹⁴

Esta didáctica definición (proviene, de una pequeña enciclopedia filosófica redactada por Hegel para sus estudiantes preparatorianos de Nürnberg) nos da todos los elementos que necesitamos a efectos de esta exposición.

En primer lugar, se encuentra la definición del arte, sencillamente, como presentación del “espíritu” para la “intuición y representación” (sensible podemos agregar, aunque ello se infiere del propio concepto de intuición, si pensamos kantianamente). Naturalmente que sobre el vocablo espíritu cabe la sucinta aclaración, primero, de que es posible entenderlo en relación de sinonimia con otros términos hegelianos como *la Idea, lo racional, lo ético, lo verdadero, lo sustancial, lo humano, la verdad en y para sí*, etc. Para agregar un ulterior anexo pedagógico al tema nos servimos de dos fragmentos provenientes de las lecciones de filosofía del derecho de Hegel para explicitar el tema del espíritu o la Idea: “El objeto de la ciencia del derecho filosófica es la idea del derecho, esto es, el concepto del derecho y su realización (*Verwirklichung*)”¹⁵ y “La idea del derecho es la libertad, y para ser verdaderamente captada, debe reconocerse la Idea en su concepto y en su existencia”.¹⁶ Consideramos que una síntesis (hasta traducción, si se quiere) de estas ideas redundaría en el planteamiento: *el objeto de la ciencia del derecho filosófica es el concepto de libertad, tanto en su componente teórico como en su realización social e histórica en la existencia concreta.*

Efectivamente, si uno se propusiera desglosar el “concepto del derecho” (tema, por lo demás que es el núcleo argumentativo de la *Filosofía del derecho*), entroncaría cabalmente con el tema de la *libertad de propiedad*, de la *libertad de convicción*, de la *libertad económica* y la *libertad política*. Podemos establecer, así, que el tema del *espíritu* o *la Idea*, redundaría

14 F. Hegel, *Nurnberger und Heidelberger Schriften*, p. 65.

15 F. Hegel, *Vorlesungen über Rechtsphilosophie (1818-1831)*, p. 96.

16 F. Hegel, *Grundlinien*, p. 29.

fundamentalmente en categorías jurídicas, morales, económicas y políticas, mismas que a su vez, no están desvinculadas de nociones *ontológicas* y *filosóficas* (piénsese en *universalidad*, *realidad*, *existencia*, *necesidad*, etc.) que a su vez podrían tener una significación estética (lo cual veremos en breve). El espíritu, o el concepto de espíritu (en Hegel la realidad y la concepción son temas concomitantes e inseparables) entonces equivale a un entramado conceptual, integrativo de todas las esferas de la experiencia del hombre llevadas a un plano jerárquico que establece una arquitectónica de temáticas de la acción humana (desde lo volitivo y sensitivo hasta lo artístico, religioso y teórico).

En segundo lugar, la definición de arte arriba apuntada establece el carácter de ser “para la intuición y representación” del arte. Si algo caracteriza *esencialmente* al arte en la concepción hegeliana, es el hecho de que este existe en la sensibilidad (como objeto material si se quiere) y para la sensibilidad (accesible a la percepción sensible –visual y auditiva– por excelencia). Existe como *objetividad* exterior, y presentando de manera *individualizada* (en una determinada configuración material) y *preservada* (salvaguardada de la ruina de lo precedero a través del material o sencillamente, a través del existir como imagen en la memoria humana –o podríamos decir actualmente–, subsistir en alguna plataforma informática) instancias de carácter espiritual. Esto tiene que ver, a su vez, con la cuestión de la *forma* y el *contenido*, instancias nucleares a la concepción hegeliana (y a su vez a toda estética posterior a Hegel):¹⁷ “en el contenido concreto yace igualmente el momento también de aparición fenoménica exterior y real (*wirklicher*), en efecto, sensible”.¹⁸

Sobre el hilo de exposición hegeliano queda claro que el “contenido concreto” que aparece de manera “fenoménica exterior y real” es el *espíritu*, entendido de la manera arriba expuesta, mientras que el tema de la *forma* debe remitirse a la cuestión de la sensibilidad recién apuntada. Esta interrelación entre forma y contenido, a fin de cuentas dictamina, por un lado, que se den diferentes instancias sensibles, en la cual el espíritu, o *lo espiritual* se presenta para la intuición, lo que a su vez, determina todo un “sistema de las artes” que abarca desde la arquitectura hasta la poesía (en la concepción hegeliana, pero consideramos que se puede ampliar el esquema, sin mayor problema, para abarcar la cuestión de la fotografía y del cine), artes concretas que vendrían a entenderse, sencillamente, como *formas sensibles* en las cuales se presenta *algo espiritual* (esto es, algo cultural concerniente a la acción humana colectiva). Por otro lado, la misma interrelación forma-contenido determina que en la dimensión *histórica* (el siguiente aspecto que vamos a considerar, por cierto) se den distintos modos de plasmación, por así decirlo del contenido *espiritual* en la forma *sensible*, lo que

17 Ya sea que se les elabore en un sentido político como en Lukács y en Adorno, o que se les abandone conscientemente por motivos fenomenológicos, como en el caso de Heidegger.

18 F. Hegel, *Ästhetik III*, p. 128.

redunda, en la historia del arte, entendida, a partir de Hegel, como *despliegue progresivo de la adecuada captación de lo espiritual y su plasmación en lo sensible*.

Precisamente el tema, en el fragmento citado sobre las “formas concomitantes” a la “presentación bella” incide en esta cuestión de la *historicidad* del arte. En efecto, Hegel considera (al igual que lo hace en su filosofía de la historia) que en la historia universal es patente un *proceso progresivo* de entendimiento *adecuado* de la *Idea* en el sentido concreto de que a lo largo de la historia universal, la *esencia de lo humano* (en este punto debe quedar claro el arreglo cómodo de Hegel con la metafísica), es decir, la *libertad*, en general, es paulatinamente captada y determinada, en lo conceptual (pero también en lo religioso, lo artístico y lo institucional) de modo recto. Sin entrar en detalles en la cuestión, consignamos que Hegel establece *tres modos* o *formas* en que se da la captación progresiva de la esencia de lo humano en el arte. Se trata de su concepción sobre la forma de arte *simbólica*, *clásica* y *romántica* que son, a su vez y sucesivamente, mejores y más adecuados modos de plasmar lo espiritual (lo humano) en lo sensible. Es en este sentido que cabe hablar del arte romántico como el arte último y definitivo. En los términos de Hegel: “Lo simplemente absoluto, universal en sí, como se hace consciente de sí en el hombre, constituye el contenido interior del arte romántico, y así la materia inmensa de este es toda la humanidad y su desarrollo entero”.¹⁹

En este punto es menester establecer el puente concebible a partir del pensamiento hegeliano entre “lo institucional” y “lo artístico” (el tema central en nuestra exposición). Notablemente habremos de limitarnos, en la presente exposición, al ámbito de la *poesía* (en el sentido hegeliano), o para decirlo en términos más palpables, de la *literatura*. Empero cabe por lo menos señalar que el modelo de análisis *institucional* aquí propuesto podría llevarse a otras áreas de lo artístico.²⁰

Para el actuar verdaderamente *trágico* es necesario, que el principio de la libertad *individual* y la autonomía, o por lo menos, de la autodeterminación para el querer responder por el acto propio y sus consecuencias, se encuentre ya despierto.²¹

En lo novelesco, en el sentido moderno, la casualidad de la existencia (*Dasein*) exterior se ha transformado en el orden fijo, seguro, de la sociedad civil (*bürgerliche Gesellschaft*) y del Estado (*Staats*), de modo que ahora la policía (*Polizei*), los tribunales, la armada, el gobierno estatal, aparecen en el lugar de los fines quiméricos que el caballero se proponía.²²

19 *Ibidem*, p. 575.

20 Cfr: Katerina Deligiorgi, “Modernity with pictures: Hegel and Géricault”, en *Modernism/modernity*, pp. 607-623. Esta autora ha adelantado un análisis hegeliano de *La balsa de la Medusa* de Géricault, explorando elementos de contenido histórico y político, y de construcción formal de la imagen y en el lienzo.

21 F. Hegel, *Ästhetik III*, p. 320.

22 F. Hegel, *Aesthetik I/II*, p. 658.

A partir de estos dos fragmentos tomados de las lecciones sobre estética hegelianas (en la edición de Hotho) deseamos esbozar el armazón teórico de la metodología de análisis estético institucionalista que nos proponemos acuñar. A su vez, este armazón teórico servirá para apuntar, aunque sea de modo sucinto, las líneas generales de examinación sobre un caso estético concreto, como lo es el *Wilhelm Meister* de Goethe.

Sobre el primer fragmento, enmarcado en una reflexión sobre la diferencia entre la poesía dramática moderna y la antigua, la pauta de análisis es clara: el drama propiamente *trágico* requiere de la plasmación, en el terreno de los caracteres y las acciones, del “principio de la libertad *individual*”. Esto *no se encuentra* en poesía alguna anterior a la griega (en el análisis hegeliano sobre la historia de la poesía), de modo que la conclusión que se establece es, sencillamente, que antes de la tragedia griega (como la poseemos actualmente a partir de las obras de Esquilo en adelante), *no existió* arte dramático trágico alguno. En efecto, sin la instancia de autodeterminación y aceptación de la responsabilidad por las acciones no es posible pensar en un conflicto trágico, mismo que exige que dos autodeterminaciones y aceptaciones de responsabilidades se enfrenten y colisionen de manera aguda y hasta violenta entre sí. Una colisión aguda así se da, precisa y claramente, en la *Antígona* de Sófocles, o en la *Orestíada* de Esquilo.²³

Nuestra conclusión preliminar en este punto es: a efectos del estudio de la poesía moderna, antigua y simbólica, una categoría central a tener estrechamente en cuenta es la del “principio de libertad individual”, o en otras palabras, el principio de *subjetividad*. En la dimensión diacrónica, entonces, un análisis estético institucionalista, debe partir del entendido de que un elemento central que es menester invocar para la mirada teórica sobre la obra literaria es el del grado en que se presenta la “libertad individual”, la autodeterminación de los caracteres y el devenir de las acciones como producto de su propia deliberación (y así, no por mero hado o azar exterior).

Sobre el segundo, no será difícil atisbar que las mentadas instancias de “orden, fijo, seguro, de la sociedad civil y del Estado”, “la policía”, “los tribunales”, “la armada”, “el gobierno estatal”, son nada más y nada menos que aquellas *instituciones* apuntadas al inicio de este trabajo y caracterizadas como “garantía y realidad del todo libre”. Lo son, en la dimensión histórica, puesto que ellas marcan la transición del *mundo feudal* (Hegel habla en esos términos) al *mundo moderno*; y lo son, en la dimensión teórica, puesto que ellas marcan la patencia y operatividad del principio de libertad (individual y sustancial). Entonces, para integrar de manera más clara y palpable estos aspectos: tanto el estudio filosófico de la

23 Cfr. Peter Szondi, *An Essay on the Tragic*. El tema, notoriamente tiene estrechamente relación con la llamada, a partir de los estudios de Szondi, *filosofía de la tragedia*.

historia, como el estudio filosófico de las instituciones, como el estudio filosófico del arte, en la concepción hegeliana, se valen del mismo aparato teórico de análisis, a saber, el de la forma, manera y vigencia en que la instancia de “todo libre” se presenta, ya sea en el discurso historiográfico, en la teoría política, o en la obra de arte. Como se apunta en las lecciones sobre filosofía de la historia de Hegel, el filósofo (hegeliano si se quiere) no se acerca a la historia (y en este caso, a las instituciones y al arte) de manera “neutral”, o “sin prejuicios” o “sin conceptos”, se acerca con la mirada del lente de la razón: “El convencimiento y visión de que la razón gobierna el mundo es un *requisito* en la consideración de la historia como tal, en general”.²⁴ La defensa de por qué es, o debe ser así, vendría dada por otro lugar de la filosofía hegeliana, la *Fenomenología del espíritu*.

Finalmente, a partir de este desarrollo previo, podemos establecer que el *análisis institucionalista de la literatura* (en este caso) se propone rastrear y explicitar las estructuras institucionales y los comportamientos en los individuos, que se encuentran presentados o plasmados en el discurso literario. Se propone evidenciar cómo instancias jurídicas, morales, económicas y políticas (entre otras *espirituales*, igualmente) se encuentran en el discurso literario, encarnadas en caracteres y acciones *concretas* que muestran el despliegue de “lo humano”²⁵ en toda su dimensión y dinamismo ético, de manera inmediata al receptor, y puesta a la mano de la mirada teórica del filósofo (el sujeto no ya solo receptor, sino también *investigador* de lo espiritual).

En el caso del *Wilhelm Meister* de Goethe, para asentararlo aunque sea a manera de basto esbozo, a lo largo del decurso de narración se presentan las instancias del deseo de sustraerse de la “enmohecida vida burguesa”,²⁶ de la *espiritualidad* de los “negocios” y lo aplaudible del “comercio”,²⁷ de la honorabilidad tanto del aristócrata ilustrado, como del “burgués” laborioso,²⁸ de la deseabilidad del ahorro o economía a efectos de no malemployar el “capital”,²⁹ de “valor” económico y de “verdades económicas”,³⁰ de la deseabilidad (y hasta carácter terapéutico) de “vivir según las costumbres de un buen número de personas”,³¹ de “derechos”, concesiones de tierras o prerrogativas, repartición de “rentas” y conciliación

24 F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, p. 20.

25 Cfr: F. Hegel, *Ästhetik I/II*, p. 677. “Sin embargo, en este ir del arte más allá de sí mismo hay en igual medida un retornar del hombre a sí, un descender a su propio pecho, por lo cual el arte se deshace de toda limitación fija a un determinado círculo de contenido y de aprehensión, y hace del *humano* [*Humanus*] su nuevo santo y de lo humano su santuario: las profundidades y alturas del ánimo humano como tal, lo universal humano en sus alegrías y sufrimientos, sus empeños, acciones y destinos”.

26 Johann Wolfgang Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, p. 114.

27 *Ibidem*, p. 117.

28 *Ibidem*, p. 260.

29 *Ibidem*, p. 364.

30 *Ibidem*, p. 365.

31 *Ibidem*, p. 422.

de intereses entre terratenientes y “campesinos”,³² de la diversidad de los “modos de vida” de las “diferentes clases sociales”³³ y finalmente, de la “vida miserable en medio de un mundo egoísta”³⁴ que espera a quien no ha nacido en una familia privilegiada en lo social y en lo económico. Nos parece que todos estos elementos rondan con el tema esbozado a lo largo de esta exposición de la presentación sensible (en este caso para la imaginación poética, por así decirlo) de instancias jurídicas, morales, sociales, económicas y políticas. El propio juicio de Hegel sobre el tema es el siguiente:

Estas luchas de los nuevos caballeros [como el Quijote, Karl Moor o Wilhelm Meister], empero, no son en el mundo moderno sino los años de aprendizaje, la educación del individuo en la realidad dada, y obtienen a través de ello su verdadero sentido. Pues el final de tales años de aprendizaje consiste en que el sujeto después de sus correrías juveniles alcance prudencia y circunspección, en que con sus deseos y opiniones se aleccione en las relaciones existentes y la racionalidad de las mismas, en que entre en la concatenación del mundo y en que alcance en él un punto de vista adecuado.³⁵

Que las “relaciones existentes y la racionalidad de las mismas” ha de entenderse en la operación y patencia de instancias como “policía”, “padres”, “Estado”, “leyes” o “derechos”, en general” (es decir, *instituciones*) es el entendido de Hegel mismo. El cometido del arte, siguiendo estas líneas, y que el *Wilhelm Meister*, en literatura, cumpliría a cabalidad es sencillamente: *llevar a la consciencia los contenidos éticos, y así, institucionales, que operan y determinan la vida humana en sociedad.*

A modo de conclusión, deseamos, meramente apuntar, que el pensamiento estético hegeliano no se agota en la apuesta por el estudio *institucional* de las obras de arte. Hay vías de reflexión antropológicas, psicológicas y “formalistas” (en el sentido del estudio de *lo formal* en el arte) que encontrar en la estética hegeliana, mismas que servirían para explorar la cuestión de la *ironía* y la colocación de los “medios artísticos”³⁶ como contenido del arte mismo. Sin embargo, estos temas tendrán que ser materia de estudio para otro momento.

Bibliografía citada

Büsem, Eberhard, *Die Karlsbader Beschlüsse von 1819, die endgültige Stabilisierung der restaurativen Politik im Deutschen Bund nach dem Wiener Kongreß von 1814/15*, Gerstenberg, Hildesheim, 1974.

32 *Ibidem*, p. 511.

33 *Ibidem*, p. 542.

34 *Ibidem*, p. 565.

35 F. Hegel, *Ästhetik I/II*, p. 659.

36 *Ibidem*, p. 667.

- Deligiorgi, Katerina, “Modernity with pictures: Hegel and Géricault”, en *Modernism/modernity*, vol. 14, núm. 4, 2007, pp. 607-623.
- Eslava Gómez, Adolfo, Hernán Orozco Guayara y Germán Valencia Agudelo, “Los nuevos institucionalismos como riqueza metodológica para el estudio de la política”, en *Revista Opera*, núm. 11, 2011, pp. 5-28.
- Gandler, Stefan, *Fragmentos de Frankfurt*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2009.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ästhetik I/II*, Leipzig, Reclam, 1977.
- _____, *Ästhetik III*, Leipzig, Reclam, 2003.
- _____, *Die Philosophie des Rechts, Die Mitschriften Wannemann (Heidelberg 1817/18) und Homeyer (Berlin 1818/19)*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1983.
- _____, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
- _____, *Nurnberger und Heidelberger Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
- _____, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- _____, *Vorlesungen über Rechtsphilosophie (1818-1831)*, vol. 4, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1974.
- MacGregor, David, *Hegel, Marx and the English State*, Toronto, University of Toronto Press, 1996.
- North, Douglass, *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Szondi, Peter, *An Essay on the Tragic*, Stanford, Stanford University Press, 2002.

*Alan Quezada Figueroa*¹

Nosotros —*Tik*, en el idioma Tojolabal— implica más que el concepto simple que ocupamos en la cotidianidad. Para comprender su significado en la cultura Tojolabal es preciso apelar a la sensibilidad. Nos encontramos ante una dimensión estética que resulta ser también una relación multidisciplinaria, y que da sustento a un actuar ético y político dentro de dicha comunidad. Esto, en su riqueza discursiva y práctica, se presenta como un tema relevante para ser analizado, si se piensa en las posibilidades de una estética multidisciplinaria y crítica, frente al ejercicio común que esta ha ostentado desde hace ya varias décadas dentro del ámbito académico. El mismo privilegia el análisis del arte y de las formas bellas, quedando la estética así reducida respecto a sus posibilidades discursivas.

La presente reflexión gira en torno al pensamiento indígena, principalmente el pensamiento Tojolabal, que estudiara el filósofo alemán radicado en México y que desarrolla su teoría en comunión con los indígenas de la región sureste —Chiapas, México—, Carlos Lenkersdorf. Se trata de una propuesta alrededor de una reflexión estética que detenta ciertas particularidades en el pensamiento latinoamericano, pero atendiendo también a la mirada indígena, como posibilidad de un pensamiento incluyente, que permita cuestionar el modelo académico de nuestros análisis y nuestros modos de habitar el mundo.

Piensa Lenkersdorf que la lengua tojolabal es una lengua *viva*, porque es una lengua que tiene *corazón*. Se presenta, entonces, una ruptura con la tradición occidental, frente a una supuesta imposibilidad del pensamiento latinoamericano y, en segundo lugar, a la dificultad sobre la comprensión de una racionalidad que tiene presente a la experiencia y a la sensibilidad —la cual opera en el nivel práctico de la comunidad y no se queda en el análisis discursivo. Ello nos arroja una cuestión estética que choca con la estructura del pensamiento heredado de Europa.

Si bien las investigaciones del filósofo antes mencionado no son planteadas originalmente como cuestiones estéticas, se busca indagar en algunos conceptos que nos permitan un análisis y una posible construcción, a partir de ciertas formas que nos ofrecerían un panorama distinto, tanto para pensar el mundo, como para habitarlo y en la medida de lo posible, transformarlo. Algunas particularidades de este habitar estético, nos permitirían

1 Universidad de Guanajuato, quezadarte@hotmail.com

reflexionar sobre tópicos contemporáneos como la *muerte del autor* —de los que ya Foucault, Barthes y Derrida se ocupan—, ya que en este caso se privilegia el *nosotros* frente al *yo* tan presente en el pensamiento occidental. También aparece el problema de la supuesta *fealdad* del indio que no cumple con el canon estilístico de la *blanquitud*,² no solo racial sino ahora también cultural, es decir, el sujeto inmerso en los usos y costumbres del capitalismo. Por otro lado, surge la idea de *cosmocracia* como forma política que tiene como primer término al *otro* en su sentido estético, así como el concepto de *Pluriverso*, con miras a la *dis-tinción*,³ más allá de la diferencia, entre otras cuestiones.

Los conceptos antes mencionados son problemáticos para el estilo de la racionalidad occidental que nos contiene, ya que conceptos como *corazón*, parecen participar de una mitología, más que de un conocimiento formal fuera del ámbito de las ciencias biológicas. Sin embargo, podría ponerse en cuestión la pertinencia de los mitos, ya que estos no obstruyen el pensamiento racional, sino que pueden fungir como elementos fundamentales de este. La contradicción hacia el mito representa la fantasía de un cientificismo que pretende universalidad en cada uno de sus enunciados. La historia de la filosofía occidental, da cuenta del uso del pensamiento mítico para desarrollar conocimiento en torno a ciertas cuestiones, uno de los ejemplos más presentes, sería el mito de la caverna de Platón.

El pensamiento indígena, además de pensarse como una mitología sin más, también se ha tomado como un pensamiento *salvaje*, en uno de sus primeros encuentros narra Lenkersdorf: “Se hablaba con plantas, animales y cosas, hechas por los hombres. Había conceptos abstractos que difícilmente se entendían en español”.⁴ Hablar con animales y plantas es un ejercicio inútil, si se piensa desde una idea superficial, se precisa ir más allá para comprender el sentido que podría tener dicho diálogo.

Según nuestro filósofo, este ir más allá se trata de sumergirse en el lenguaje, ya que de tal modo es como se accede a la cosmovisión y a la estructura filosófica, política, ética, legal y un largo etcétera, de cada cultura. Si bien la presente reflexión se apoya en las ideas de Lenkersdorf, nos dan la pauta para pensar en la diversidad de filosofías existentes, tantas como culturas diversas hay en el mundo. He ahí la importancia del concepto *pluriverso*, que da cuenta de la magnitud en cuanto a la distinción de pensamientos que se tomarán aquí como filosofías sin más.

En franca crítica a una gran parte de la producción filosófica de nuestro país, José Gaos señala una distinción importante, pues hay quienes dedican sus esfuerzos a repensar

2 Bolívar Echeverría, “Imágenes de la ‘blanquitud’”, en Diego Lizarazo *et al.*, *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*.

3 Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación*.

4 Carlos Lenkersdorf, *Filosofar en clave tojolabal*, p.1.

problemas esbozados por los grandes filósofos de la tradición europea, sin generar parámetros propios que se correspondan con el propio contexto. Básicamente, este tipo de reflexiones navegarían en torno a la misma historia de la filosofía y reproducirían un modelo que seguiría negando a una filosofía propia *en y desde* América Latina, “[...] las filosofías y los filósofos originales son las filosofías y los filósofos a secas —o las filosofías originales son la filosofía [...]”.⁵ Si bien podríamos poner en cuestión la idea de originalidad que menciona Gaos, al no poder pensar en un discurso que no dependa de ningún tipo de influencia, se entiende que se busca establecer un pensamiento que no repita discursos anteriores, que no *adopte* sin más un cierto sistema de creencias, sino que los use a su favor, que los pueda *adaptar*, para así lograr contextualizarlos y particularizarlos, de tal modo que se asuma una producción reflexiva *auténtica*.

Es con referencia a lo anterior, que se hace posible pensar la existencia de una filosofía auténtica que implique una alternativa al pensamiento tradicional: “Un pueblo que ha desarrollado un idioma tiene, a la vez, su manera de filosofar incluida en su lengua, por eso mi hipótesis es que todo pueblo está filosofando a su modo de filosofar. No importa si los filósofos académicos lo reconozcan o no”.⁶

Por otro lado, nos presenta Lenkersdorf la posibilidad de acceder a otro tipo de racionalidad que tiene contenido el proceso estético del sistema mítico de pensamiento, pero también una comprensión del mundo y sus conceptos, a través de la sensibilidad respecto a la experimentación. Pensar entonces en una lengua *viva*, implica que no se trata del uso de las palabras sin más, sino de su construcción a partir de su sensibilidad. Esto recuerda a lo que Paul Ricoeur llamaría *metáfora viva*,⁷ que crea nuevos discursos a través de la *imaginación creadora*. Sin embargo, lo vivo del idioma tojolabal, está dado por su capacidad sensible hacia el entorno y lo que implica en la construcción de lo que enseguida se analizará como el *nosotros*.

Nosotros se trata de un concepto organizativo, excluye el énfasis en el individuo tan presente en la filosofía europea, porque el individuo queda absorbido por este *nosotros*, mas no queda negado. Es importante la integración de cada uno al círculo *nosótrico*. El individuo tiene la posibilidad de desarrollar su potencial, pero con miras a un quehacer ético y estético, porque ese *nosotros* impulsa a ese individuo de manera vital, a querer participar de ello, no por un *deber*, sino por un *sentir*.

Por lo dicho nos encontramos filósofos, poetas, compositores, artistas, políticos y otros

5 José Gaos, *En torno a la filosofía mexicana*, p.15.

6 C. Lenkersdorf, *ob. cit.*, p. 2.

7 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol.1.

individuos destacados [...] De la amplia colección de poemas-canciones, no se sabe quiénes son los poetas y compositores. Ni se pregunta, y tampoco interesa a los mismos autores, a menudo colectivos.⁸

Podemos pensar lo anterior como un problema del arte contemporáneo, el cuestionamiento sobre la posición del artista o su desaparición, pero en este caso no se trata de una vanguardia con pretensiones discursivas, sino de un modo de habitar el espacio y compartir los objetos creativos, además de apropiarse del de los demás en un proceso *nosótrico*. El *tik* no solo representa el sustento de toda creación cultural, sino que está presente en los contenidos de los poemas y de las canciones.

Son los cantores quienes se apropian de las canciones y se hacen sembradores del arte poética en las comunidades. En resumidas cuentas, lo que importa es el mensaje y no el poeta. La gratitud, finalmente, la expresan los cantores al cantar ‘NUESTRAS CANCIONES’.⁹

La gratitud que interesa no es más la del reconocimiento de la particularidad del que crea, ya que finalmente es inspirado en el *nosotros* que se desarrollan estas creaciones. Por eso es de todos.

Se piensa dicha racionalidad como una racionalidad estetizada, para lo cual habría que aducir una aclaración sobre la idea de *estetización*, ya que comúnmente se usa como *embellecimiento* según ciertos cánones de los que participa el pensamiento occidental. Sin embargo, esta aplicación de la palabra parece hacer poca justicia a su raíz, que es la *estética*. Se toma pues, *estetización* por *sensibilización*; es así que se piensa en una cultura sensibilizada ante lo que conoceríamos como el *otro*, dado que en su caso ese es un *nosotros*, tanto como un *yo*. Siendo así, nuestro análisis estético no se detendría en el momento *poiético* de producción de objetos culturales, sino que se puede entender como una simbiosis con el todo.

Para dar un ejemplo de lo anterior, es preciso pensar en la política de los tojolabales, pues se podría decir que es una política estetizada e incluyente. Existe en ella una concepción muy fuerte de la unidad de la humanidad, porque no hay entre ellos la idea de razas, ni de superioridad de unos sobre otros. En vez de esas diferencias tajantes, se refieren a *tipos humanos*, pues todos formamos una mezcla de diversos *componentes infinitos*. Se piensa en el pluralismo humano “[...] el pensamiento tojolabal excluye todo tipo de racismos y de desprecios nacionalistas o de otra clase, porque está abierto hacia la comunidad cósmica”.¹⁰

8 C. Lenkersdorf, *ob. cit.*, p. 4.

9 *Ibidem*, p. 16.

10 C. Lenkersdorf, “Vivir sin objetos”, en Jorge Martínez Contreras y Aura Ponce de León (coord.), *El saber*

Es por eso que nos habla de una *cosmocracia*, porque *todo*¹¹ se incluye en este pensamiento, se piensa en el *nosotros* como parte de un *todo*.

Sin ánimo de caer en prejuicios morales, parece ser deseable una política estético-cosmocrática que tenga como principio el respeto por el *todo*, porque ese *todo* soy *yo*. De tal modo, la normatividad social es basada en una sensibilidad que deviene ética y que representa formas contrapuestas a las políticas construidas por Occidente, dado que el garante de la *cosmocracia* es su potencia ontológica. Esta última transforma la manera en la que se está en el mundo, “[...] lo cual se traduce en una manera distinta de mirar, nombrar y pensar el mundo y la vida y, por ende, en otra forma de interactuar, de amar y respetar la naturaleza, al otro, en un omnipresente ‘nosotros’”.¹²

Piensa Lenkersdorf que cada cultura ostenta ciertas palabras clave. *Yo*, sería el equivalente a la palabra clave occidental de la modernidad, no solo en el ámbito del pensamiento, sino también la modernidad fáctica, que tiene como premisa el dominio del *yo* frente al *otro*, escribiéndose así la opulencia económica de algunos países europeos. Estas palabras claves muestran una ideología particular, estandarte de cada cultura. El *nosotros* se sitúa frente al *yo* cartesiano y nos ofrece otra posibilidad de pensarnos.

Lo característico de este *tik*, no se asimila en la consciencia de manera simple, sino mediante la experimentación del idioma, de los usos y costumbres, y de las tradiciones. Al destacar un aprendizaje estético, podríamos también aludir a una pedagogía de la sensibilidad, por medio de la que se transmiten estos conocimientos, no como ideas depositadas en la tan pretendida *tabula rasa* de las pedagogías tradicionales de Occidente, sino mediante un sistema experiencial de sensaciones que implican la corporalidad y el sentimiento.

Lo anterior se suma a la reflexión intelectual, dando el panorama de un proceso de aprendizaje amplio. La cuestión aquí mostrada podría incluso paralelizarse a las demandas de las actuales pedagogías críticas, en las que se busca un panorama más allá de la recepción de ideas. De tal manera que una pedagogía estetizada, nos daría una suerte de pedagogía expandida en varias dimensiones, multidisciplinar.

El proceso reflexivo ya no solo implica el pensar o el decir, sino también escuchar, he ahí la posibilidad del devenir *nosotros*. Lenkersdorf lo expresa mejor mediante las palabras del sub comandante Marcos:

Vuelve a ser de nosotros la palabra. Ya no serás tú, ahora
eres nosotros.

filosófico.Tópicos, vol.3, p. 73.

11 El *todo* incluye a la especie animal y vegetal, es decir, a todo lo que nos rodea en la naturaleza.

12 Sub Comandante Marcos, *Memorias del viejo Antonio*, p.15.

Toma ya nuestra voz, nuestra mirada anda. Hazte oído
nuestro para escuchar del otro la palabra. Ya no serás tú,
ahora eres nosotros.¹³

Se trata entonces de poner en alerta todos los sentidos para experimentar al otro y entenderlo, para acceder también a las necesidades de la colectividad, de tal modo que su sistema se auto-sustente en el ideal del *nosotros*, garantía de mí mismo.

Ni el tojolabal, ni los integrantes de otras comunidades originarias participan del ideal de belleza occidental, menciona uno de sus poemas: “[...] ellos mismos están diciendo: qué feos son los indios todos”.¹⁴ Una vez más se pone en perspectiva un concepto que ya por sí mismo es problemático, se trata de la *fealdad*. En el poema se hace una autorreferencia ante la idea de no ser parte de aquello que en Occidente es considerado como lo *bello*. Esto último podría asimilarse como lo que está dentro del canon de la *blanquitud*, que se trata de un fenómeno presente dentro del mismo territorio nacional, ya que lleva inmersa una ideología colonizante: “La nacionalidad moderna, cualquiera que sea, incluso la de estados de población no-blanca (o del ‘trópico’), requiere la ‘blanquitud’ de sus miembros”.¹⁵

Es posible que el concepto de belleza tojolabal fuese aún más complejo, ya que nos situamos frente a ideas incluyentes que tendrían que contemplar al *todo*, al *nosotros*: “El cosmos, pues, es una red nosótrica”.¹⁶ Por lo tanto, un concepto de belleza incluyente y *cosmocrático* debe incluir la *distinción*: “La especie humana está formada por individuos dis-tintos, cosas que operan historia (*res eventuales* y no meramente ente natural). El contenido de la especie es analógico, con semejanza pero con dis-tinción individual (y no mera diferencia)”.¹⁷ Es así que no se suprime la individualidad, pero tampoco se destaca, sino que se visualiza un concepto incluyente en el que deben caber todas aquellas distinciones en cada concepto. En este caso, en el de *belleza*.

Lo anteriormente dicho pretende ser una serie de notas abiertas, que buscan generar cuestionamientos en torno a una reflexión crítica, la cual tenga como mira la discusión con la tradición hegemónica de la filosofía, es decir, el pensamiento europeo. De este modo no se busca negar a este último, sino enriquecer el discurso, para que el pensamiento estético pueda ser parte de una construcción racional, en la que se adapten de mejor manera los conocimientos. Se persigue la búsqueda de una posible síntesis del pensamiento auténtico de Latinoamérica, contextualizada y que responda a las particularidades de nuestro pensamiento,

13 C. Lenkersdorf, *Filosofar en clave tojolabal*, p.11.

14 *Ibidem*, p. 16.

15 B. Echeverría, *ob.cit.*, p. 3.

16 C. Lenkersdorf, *Filosofar en clave tojolabal*, p. 112.

17 E. Dussel, *ob.cit.*, pp. 177-178.

tal como la inclusión de la política y de la ética, que son una parte importante en la mayoría de nuestros discursos. Pero en este caso, se piensa en la estética, como la base para una propuesta de construcción de pensamiento.

La filosofía de los países hispanoamericanos y de España presenta rasgos típicos toda ella: la preferencia por los temas y problemas sueltos sobre los sistemas, por las formas de pensamiento y de expresión más libres y bellas sobre las más metódicas y científicas, el gusto por las orales, el ‘politicismo’ y el ‘pedagogismo’ distintivos de los ‘pensadores’, categoría peculiar de la cultura de estos países.¹⁸

Dicho lo anterior, es que la presente propuesta no busca la reflexión estética como un fenómeno aislado, sino como parte esencial de un proceso de convivencia y organización, pero con base en el discurso teórico. De esta manera resulta un modelo crítico que permite vislumbrar la posibilidad de construcción de una lógica paralela que esté relacionada con la *praxis*, es decir, un modo de acción que se proyecta más allá de *deber ser* ofrecido por el *sistema-mundo* que domina al sujeto por medio de la cultura del consumo.

En palabras de Bolívar Echeverría: “El racismo normal de la modernidad capitalista es un racismo de la blanquitud”.¹⁹ Se imprime en la consciencia colectiva la necesidad de destacar sobre los demás a través de la acumulación, de tal modo que las relaciones humanas quedan en segundo plano, ya no experimentamos al *otro* por *sí* mismo, sino por medio de nuestros propios deseos. Por ello nos dice Echeverría que esta es la condición de una *vida civilizada*, se precisa la diferencia para superar al otro, pero no la *distinción* para hacerlo parte de mí. Es por eso que la experiencia sensible por el *nosotros* va más allá de una superficial forma edificante.

Como modelo estético complejo se piensa, entonces, en la integración de formas múltiples que permitan un cuerpo amplio de análisis a través de cuestiones éticas, políticas, pedagógicas, sociológicas, epistemológicas, etc., de tal forma que funcione a partir de la misma complejidad con la que se piensa a la reflexión latinoamericana y del Caribe. Una estética del *nosotros* pretende ir más allá del anestésico contemporáneo que ha creado una fantasía del *yo* consumidor *blanquizado*, para encontrar en el *nosotros*, una raíz sensible que nos devuelva al auto-conocimiento del *sí mismo*, pero también al reconocimiento de los demás. Para esto ha de servirse del modelo tojolabal, en el que ya no solo se es *actor* o *espectador*, sino *espect-acto*, a decir de Augusto Boal en su *Teatro del oprimido*. No se busca el protagonismo, porque ya todos son protagonistas, la realidad se transforma a partir de la

18 J. Gaos, *ob. cit.*, p. 78.

19 B. Echeverría, *ob. cit.*, p. 12.

sensibilidad colectiva reconociendo las necesidades del otro que a la vez siente las mías.

Bibliografía citada

Boal, Augusto, *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*, España, Alba Editorial, 2001.

Dussel, Enrique, *Filosofía de la liberación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Echeverría, Bolívar, “Imágenes de la ‘blanquitud’”, en Diego Lizarazo *et al.*, *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*, México, Siglo XXI, 2007.

_____, *Definición de la cultura*, México, FCE-ITACA, 2010.

Gaos, José, *En torno a la filosofía mexicana*, México, Alanza Editorial, 1980.

Lenkersdorf, Carlos, *Filosofar en clave tojolabal*, México, Miguel Ángel Porrúa, 2002.

_____, “Vivir sin objetos”, en Jorge Martínez Contreras y Aura Ponce de León (coords.), en *El saber filosófico. Tópicos*, vol. 3, México, Siglo XXI, 2007.

Marcos, Sub Comandante, *Relatos del viejo Antonio*, México, Ediciones Rebeldía, 2011.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, vol. 1, México, Siglo XXI, 2003.

*Claudia Adelaida Gil Corredor*¹

Quisiera empezar con la descripción del contexto. En el mundo hay tres billones de árboles, 422 por persona; solo en el Amazonas hay 400.000 millones de árboles. En Bolivia hay 5.000 árboles por persona. No obstante, en un estudio firmado por 38 investigadores de 14 países realizado en la Escuela de Estudios Forestales de Yale se concluye que cada año las actividades humanas acaban con 15.000 millones de árboles. Europa es el continente más deforestado dado su alto desarrollo económico. Por otro lado, en este mismo contexto mundial se calcula que solo en las carreteras españolas, al año, mueren atropellados más de 10 millones de vertebrados: perros y gatos, pero también jinetas, lobos, jabalíes, corzos, zorros, conejos, erizos, lechuzas, culebras, lagartos, etcétera.

Mientras esto ocurre en las carreteras de un solo país de la Unión Europea donde, según lo señala el Banco Mundial, hay 610 coches por cada 1.000 habitantes, en otra zona del planeta, uno de los carnívoros terrestres más grandes de la Tierra, el oso polar, ha sido cazado desde embarcaciones de motor, avionetas e, incluso, helicópteros hasta hace unos pocos años. Esta caza masiva puso a la especie al borde de la extinción. Las amenazas actuales las constituyen principalmente la acumulación de contaminantes en el hielo y la atmósfera árticos, así como el llamado *calentamiento global* que está afectando su ecosistema llevando a esta especie a ser una entre las muchas que se encuentran en evidente peligro de desaparecer para siempre del planeta. También, en el cielo de la zona maya de México cada día un *quetzal*, nombre del ave que en lengua náhuatl significa *cola larga de plumas brillantes*, está en riesgo de extinción.

De otro lado quiero mencionar cómo esta situación se extiende en otros terrenos. En este año son ya 295 los tiroteos masivos en los Estados Unidos de Norteamérica, 45 de ellos han sido en escuelas a manos de adolescentes; han muerto casi 400 personas por este motivo. La masacre de Oregón fue el tiroteo número 994 que se produjo desde la reelección del presidente Barack Obama en el año de 2012. De acuerdo con la página web del *Archivo de Violencia Armada*, 9.964 personas han muerto y 20.282 han resultado heridas en el año 2015 en este país por el uso de armas de fuego. El número de personas fallecidas por este tipo de violencia es tan elevado que incluso supera la cifra de víctimas ocurridas en las guerras en las que han participado tropas estadounidenses.

¹ Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

De otro parte, en la región colombiana comprendida entre la Sierra Nevada de Santa Marta y la selva amazónica viven 90 grupos indígenas dentro de los cuales, según lo advierte la Corte Constitucional Colombiana, un tercio se encuentran en alto riesgo de extinción. Son cerca de 3 millones de personas de estos pueblos originarios quienes viven y resisten las consecuencias del desplazamiento violento y forzado generado por el interés de arrebatárles sus tierras. Colombia vive una de las más graves situaciones de desplazamiento interno en el mundo (segundo después de Siria). México, a su vez, vive el riesgo de perder para siempre 21 de sus 143 lenguas indígenas.

Es dentro de este contexto que quisiera formular la pregunta sobre la presencia del *Arte* ante una realidad innegable en la que se evidencia la posible destrucción de toda forma de vida en el planeta como resultado de la actual economía global. Para intentar responder puntualizaré en el proceder de artistas en otros momentos de profunda crisis humana similar a la esbozada hasta aquí. Empezaré, entonces, mencionando el arte que se dio durante y después de la Segunda Guerra Mundial en Europa, pero principalmente el que se dio en los Estados Unidos de América. Se trata de manifestaciones del arte en las que se abandonó la fórmula anti-mimética propia de las vanguardias de principios del siglo XX.²

De los años treinta a los cuarenta del siglo XX, período de entreguerras, la humanidad había experimentado el resultado de la Primera Guerra Mundial: la muerte de aproximadamente 18 millones de seres humanos entre militares y civiles. Después de la guerra, Estados Unidos de Norteamérica se posicionó como potencia económica mundial dado el enriquecimiento que logró al apoderarse de las principales fuentes de petróleo y de su comercialización mundial. Dentro de esta realidad los artistas estadounidenses de la época desarrollaron el llamado *expresionismo abstracto* como respuesta ante una sociedad cada vez más homogénea, conservadora y centrada en el consumo. Con un estilo subjetivo y gestual basado en la *acción de pintar* artistas como Hoffman o Pollock dejaron huella de sus movimientos en el lienzo, hicieron de la imagen una proyección de sus emociones y de su vitalidad corporal. El acto creativo se incluyó en la obra.

Más que evidenciar o denunciar visualmente los efectos de la guerra como lo concibieron, por ejemplo, los artistas de los años veinte, los expresionistas abstractos hicieron de la pintura un *acontecimiento* antes que una *imagen*. Con ello el lugar contemplativo del

2 Retomo para esta idea el derrotero histórico que plantea Arthur Danto según tres momentos esenciales. El primero, la época del arte antes del arte (momento en el cual el concepto de arte no tenía aún lugar en la conciencia general); segundo, la época del arte (a partir del Renacimiento, es en el que emerge la noción del arte y con ello la historia del arte, la crítica, la reflexión estética, la noción de artista y la institución de los museos del arte), este momento se divide a su vez en la etapa del arte clásico definido por su carácter mimético y en la etapa del arte moderno definido por la autonomía como arte puro y por lo tanto anti-mimético; tercero, la época del arte después del fin del arte (en el que las grandes narrativas se han vuelto obsoletas). *Cfr:* Arthur Danto, *Después del fin del arte*, pp. 32-34.

artista comenzó a desplazarse hacia el lugar de la acción artística directa. Es en ese momento que el artista empieza a asumirse como actor político de su época dado el estado de conciencia que adquiere de su capacidad de transformar o prefigurar un mundo diferente a través de su actuación directa.

Por su parte, los pintores figurativos y realistas de este mismo período, como es el caso de Edward Hopper, retratan el estado de soledad y abandono que se vivía bajo el nuevo modelo de vida norteamericano asociado al progreso y centrado en la tecnología. En su pintura, Hopper permite que acontezca ante nuestros ojos la alienación urbana y el estado desolado que experimentaban los habitantes del que comenzó a considerarse el país más poderoso del mundo.

El ideal de *total satisfacción* que ofrecía la economía norteamericana de los años cuarenta estaba generando una fungibilidad total, misma que llevó a los norteamericanos de la época a disolverse como seres individuales. El arte y los artistas estaban experimentando una transformación. Ya no se buscaba crear ilusiones en el lienzo, sino configurar estados de afectación que hasta entonces no se conocían. Era urgente hacerlo, el artista debía accionar nuevos estados, nuevas situaciones, su posición debía ser otra, pues la Segunda Guerra Mundial había comenzado.

El carácter de dominio geoestratégico, económico y político centrado en un interés voraz de expansión del mercado y apropiación de las principales fuentes de materia prima del mundo, hicieron de la Segunda Guerra Mundial una de las más atroces que ha experimentado la humanidad. En ella mueren aproximadamente 58 millones de seres humanos jóvenes y por primera vez en la historia de la humanidad se usan bombas atómicas, las de Nagasaki e Hiroshima. La sociedad que resultó victoriosa, la norteamericana, con orgullo crea una nueva visión del mundo llamada *el estilo de vida americano*. Un modelo similar al del país que presenta Ray Bradbury en su libro titulado *Fahrenheit 451*. Allí los habitantes debían ser felices a la fuerza, ser ingenuamente felices bajo un estilo de vida de *satisfacción total*.

Frente a ello, los pintores y escultores de los años cincuenta propusieron la abstracción completa de la forma como un posible medio para configurar nuevas realidades. La abstracción evitaba la figuración estetizada de un mundo pre-existente y, por el contrario, favorecía la síntesis como medio para generar otras formas de percepción. Es así que los artistas abstractos proponen el pensamiento concreto como un medio para evitar la creación de ilusiones a través de la obra de arte, pues esta se asociaba a la ingenua felicidad de un modelo de vida que vaciaba cualquier significado.

Por su parte los artistas minimalistas, también estadounidenses, de los años sesenta reaccionan ante esta misma realidad con obras en las que definitivamente desaparece cualquier referencia a un mundo imaginario. Con ello logran posicionar a la obra de arte en un lugar

que le había sido arrebatado durante gran parte de la historia moderna de Occidente: ser en sí misma. Con el arte abstracto la obra aún sugería un mundo imaginario dentro del marco o sobre el pedestal, mientras que con el arte minimalista la obra aparecía como una realidad en sí misma y no como referente de algo más. Esta capacidad de auto-posición de la obra consolidó la posibilidad de que el artista se asumiese como un sujeto-político, en tanto sus obras configuraban nuevas formas de afectación y novedosas intersubjetividades. Con este nuevo posicionamiento del artista y de la obra se gestó una posibilidad de disidencia del arte al interior de una sociedad que, al mismo tiempo que se enriquecía materialmente, se vaciaba espiritualmente de manera vertiginosa.

Unos años más adelante el *pop art* norteamericano agregó a esta fórmula de resistencia la posibilidad de que la obra se diluyese con la cultura de las masas y de la llamada por Theodor Adorno *industria cultural*. Es decir, el *pop art* abrió un camino, o mejor, siguió con el trazo del camino, en el que la obra de arte ingresaba en la vida cotidiana. No obstante, y con el transcurrir de algunos años, esa misma inclusión de la obra en la vida de la gente común fue la que la llevó a ser absorbida por la lógica del capitalismo norteamericano de la época.

Y es que el floreciente progreso norteamericano de los años sesenta como el de nuestros días, sustituye un valor de uso por otro, una tecnología por otra más eficiente o hasta un modelo de ser humano por otro más desarrollado, y todo esto dentro de una temporalidad en la que el tiempo se experimenta en un transcurrir rectilíneo, ascendente e indetenible.

Ante esta dinámica de absorción o negación de formas de disidencia del arte susceptible de ocurrir en nuestros días en manos del globalizado y omnipresente capitalismo norteamericano, surge insistentemente la pregunta sobre la capacidad de resistencia a través del arte. Considero necesario, entonces, puntualizar en una forma de disidencia del arte propia de los pueblos de América Latina y el Caribe a lo largo de considerables períodos de su historia: el barroquismo.

El *modo barroco* ha sido adoptado por una buena parte de la población latinoamericana en el cultivo de su identidad, no solo a través de sus obras de arte y de su literatura, sino principalmente a través de su forma de vida cotidiana y su política. Estas, según lo plantea el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, constituyen un comportamiento inventado espontáneamente por los indios que sobrevivieron en las nuevas ciudades, después de que sus padres fueran vencidos en la conquista de América por la Europa Ibérica.

Según T. Adorno la esencia de lo barroco es la *teatralidad absoluta* de una representación. Son representaciones del mundo que lo teatralizan con tal fuerza que su *realidad* virtual o vigencia imaginaria llega a volverse equiparable a la realidad *real* o vigencia objetiva del mismo. Y esto se puede tener en cuenta tanto en las obras de arte

reconocidas como barrocas, en las que la teatralidad absoluta resulta evidente, como también en el comportamiento barroco que se extendió sobre Europa en la segunda mitad del siglo XVI.³

Por su parte, en el siglo XVII los indios americanos integrados en la vida citadina de sus vencedores y conquistadores ibéricos, tomaron sobre sí, en la práctica, la tarea de reconstruir a su manera la civilización europea. Pero ya antes, en el siglo XVI esos mismos indios habían refuncionalizado lo europeo mediante un comportamiento barroco: reinventaron el cristianismo católico al trasladarlo a una representación o teatralización absoluta, la del catolicismo guadalupano.

Lo *barroco* como estetización, o mejor aún, como política estética de lo cotidiano, lograda a través de la escenificación teatralizada de la realidad hasta convertirla en una realidad alternativa, posee un carácter paradójico, pues desrealiza lo real a través de su escenificación. Lo barroco pone de cabeza la realidad de tal manera que los límites entre el mundo real y el mundo de la ilusión se desdibujan, se trascienden. Esa sería, entonces, su estrategia de resistencia: la puesta en escena absoluta.

El mestizaje, de otra parte, se ha convertido en un barroquismo que reivindica la identidad y resistencia de América Latina y el Caribe.

Bibliografía citada

Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, Bogotá, Ed. Debolsillo, 2012.

Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.

Echeverría, Bolívar, “Discurso Crítico y Modernidad”, en *Ensayos escogidos*, Bogotá, Ed. Desde abajo, 2011.

_____ “Un concepto de modernidad”, Transcripción de la exposición del autor de la primera sesión del Seminario *La modernidad: versiones y dimensiones*, en Revista Contrahistorias, núm. 11, agosto 2008.

Muñoz, Blanca, *Theodor W Adorno: Teoría crítica y cultura de masas*, Madrid, Fundamentos, 2000.

Secretaría de Educación Pública, *Arte. La guía visual definitiva*, Ciudad de México, Ed. Libros del Rincón, 2009.

3 Cfr. Bolívar Echeverría, “Discurso crítico y modernidad”, en *Ensayos escogidos*, p. 258-259.

*Vivian Romeu Aldaya*¹

Introducción

La exclusiva y arbitraria descripción del lenguaje del arte como lenguaje simbólico ha provocado no pocas confusiones en torno a la reflexión sobre este fenómeno sociocultural. Es comprensible, no obstante, que entendiendo al arte, en sus inicios, como imitación del mundo exterior, se hable de lenguaje simbólico, ya que lo simbólico no encuentra tradición alguna, pese a la polisemia propia del término, fuera de los marcos conceptuales de la representación o la mimesis que es, paradójicamente, donde el lenguaje del arte ha logrado mayormente instalarse desde el punto de vista conceptual.

Pero si bien el arte es un fenómeno sociocultural, es de hecho el resultado de una práctica humana y social, de un quehacer históricamente situado. En ese sentido, lo que en sus inicios tomó un carácter básicamente imitativo –e incluso, conjurativo (función mágico-religiosa) con el paso del tiempo no lo fue más. A este arte le siguió otro más fantasioso e imaginativo, cuyo apelativo de simbólico aludía más que a su naturaleza representativa, a su condición metafórica, evocativa.

Esta nueva conceptualización del arte, anclada –hay que decir– en la tradición filosófica desde donde la Poética se concibió como el lugar de los discursos imaginarios, de lo irreal, propició la aparición de una nueva nomenclatura en el lenguaje del arte, donde este, aunque siguió siendo denominado como simbólico, pasó a entenderse ahora desde su acepción metafórica. Es desde esta perspectiva conceptual que el arte se distingue de otros objetos, por lo que partimos de ella para plantear una reflexión sobre la posibilidad de pensarlo como discurso.

La naturaleza ficcional e imaginaria de la creación del arte y su producto (obra de arte) nos hace pensar que el arte realiza una representación metafórica de un objeto para evocarlo apelando al mundo de la imaginación y la fantasía del intérprete, que es a su vez el mundo o el universo de lo irreal, lo no dicho, lo evocado, lo sugerido, lo posible, pero inexistente. En consecuencia, con ello, el lenguaje del arte en tanto metafórico, no solo plantea la necesidad de una reflexión sobre la metáfora, sino sobre la manera en que a través de ella se construye

1 Universidad Iberoamericana, vromeu.romeu@gmail.com

o configura el texto artístico como acontecimiento comunicativo.² Ello es lo que engendra la posibilidad del discurso.

Si bien esta conclusión puede parecer en un inicio un tanto contradictoria debido a que la idea de comunicación se opone sustancialmente a la idea de metáfora, nos parece que esta contradicción aparente puede solventarse si entendemos la condición comunicativa del arte trascendiendo el posicionamiento lingüístico de Beaugrande para situarnos en la comprensión del arte como la práctica social de ciertos agentes sociales (los artistas), a través de la cual se transmiten y negocian los significados sociales.

Ello supone, no obstante, pensar el arte como un mecanismo o dispositivo de poder, regulador –vía la interacción comunicativa o discursiva– de las relaciones sociales. Por una cuestión de espacio, en este trabajo no abordaremos este tópico, pero lo dejaremos planteado para futuras comunicaciones. Pues estamos conscientes de que la conceptualización del arte como discurso precisa de entenderlo al menos en tres niveles de análisis: el nivel textual, que se correspondería con una caracterización de la obra de arte como texto autónomo del que sería necesario evidenciar su funcionamiento como lenguaje; el nivel social o de funcionamiento, que debería dar cuenta de las relaciones entre obra de arte y sociedad, sus condiciones de producción, circulación y recepción; y el nivel sistémico-funcional o comunicativo que necesitaría explicar qué y cómo comunica el arte como parte del funcionamiento del sistema social.

En este trabajo, abonaremos a la discusión de los dos primeros niveles y avanzaremos una hipótesis que permita dar cuenta del tercero. Así las cosas, plantear una reflexión en torno al arte como discurso debe necesariamente partir de entender al discurso desde dos vertientes conceptuales. La primera, propuesta por Teun Van Dijk,³ que define al discurso como el uso de lenguaje en situaciones de interacción social con fines comunicativos –lo que supone tanto un alguien que usa el lenguaje como alguien al que va dirigido dicho uso–, y supone también la delimitación de esa situación de interacción donde el intercambio de información y sentido constituye el meollo mismo de los mecanismos de legitimación en un escenario de lucha por el poder simbólico, que es –como dice Bourdieu⁴ reflejo al fin y al cabo de la lucha en el orden social.

La segunda vertiente conceptual se le debe en autoría a Julieta Haidar quien desde un enfoque multidimensional e interdisciplinar del discurso, lo define como una práctica social o acontecimiento que incide en la producción de la vida social, histórica y cultural de

2 R. Beaugrande y W. Dressler, *Introducción a la lingüística del texto*.

3 Teun Van Dijk, *El discurso como estructura y proceso*.

4 Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*.

las sociedades.⁵ En ambos casos, como se puede notar, el discurso se erige como expresión de la identidad de los grupos sociales que lo construyen, de sus intereses y cosmovisiones, cuyo uso comunicativo va más allá de la simple transmisión e intercambio de significados, ideas y emociones para conceptualizarse como un modo de configurar y legitimar sistemas de significación en función de las relaciones de poder existentes en el escenario social.

A ello añadimos, además, la necesidad de tener en cuenta la naturaleza ideática y metafórica que comporta el arte en tanto texto y fenómeno del mundo sociocultural de las sociedades, así como la naturaleza del efecto estético que se genera justamente a partir de ella. Esto resulta importante toda vez que el arte no puede ser explicado como discurso al margen de la peculiaridad de su materialidad y su efecto, que es en nuestra opinión lo que lo diferenciaría a su vez de otros discursos, como el científico o el político, por solo poner dos ejemplos. He aquí el meollo de este trabajo y sobre el cual pretendemos dar cuenta a continuación. Veamos.

En torno a la materialidad del discurso del arte

El concepto de materialidad como propiedad de los discursos fue inicialmente propuesto por Michel Foucault en su célebre alocución *El orden del discurso* en 1970. Este concepto aludía de una manera poco clara a las formas o mecanismos en que el discurso, como dispositivo de legitimación del poder e institucionalización del saber, pretendía cancelar, anular o simular los efectos de dominación que ejerce.

Más adelante, Julieta Haidar, desde su propuesta interdisciplinar del discurso, retoma la noción foucaultiana de materialidad y la caracteriza como lo que constituye al discurso, desde lo lingüístico-textual hasta el poder, la ideología y el inconsciente, pasando también por lo estético.⁶ De lo anterior podemos colegir que la materialidad del discurso explica la relación entre el discurso y lo extradiscursivo. Esto es: explica las condiciones de producción, circulación y recepción de los discursos para comprender su funcionamiento, es decir, la forma en que los discursos funcionan u operan en el ámbito social.

Como se puede ver, esto conlleva a pensar en el funcionamiento del discurso no solo de modo interno o textual, sino también desde el punto de vista social. En ese sentido, la reflexión que sostendremos a continuación debe servir para explicar ambos niveles del funcionamiento discursivo del arte. Partimos del concepto de función estética propuesto por Jan Mukarovsky en los setenta, toda vez que establece una definición de arte que compartimos y una definición que permite pensarlo como discurso, tanto en su variante de uso del lenguaje,

5 Julieta Haidar, *Las propuestas de Lotman para el análisis cultural y su relación con los planteamientos de otras tendencias actuales*.

6 J. Haidar y L. Rodríguez, *Funcionamientos del poder y de la ideología en las prácticas discursivas*.

como en la variante de práctica social.

La función estética en el arte

Mukarovsky llamó función estética a la manera en que el arte obligaba a los receptores a significar allende la obra en tanto esta, al estar desviada en su estructura de la estructura de la lengua estándar, enfatizaba el plano de la expresión en detrimento del plano del contenido. Forma antes que fondo, sería la traducción sintética del legado del semiólogo checo respecto a la función estética.

Para este autor, la función estética del arte estaba vinculada, como toda función, a la idea de estructura. Por ello, cuando hablamos de función estética debemos incluir en el paquete reflexivo también el análisis de la estructura. Es esto, y no otra cosa, lo que permite hablar de funcionamiento, a la manera en que Foucault y Haidar se refieren a la materialidad discursiva como funcionamiento del discurso. En ese sentido, y dicho claramente lo anterior, la reflexión sobre la función estética del arte debe llevarnos justamente a la manera en que funciona el lenguaje del arte a través de la materialidad que pone en juego.

Sabiendo que Mukarovsky establece una definición operativa del arte basada en la delimitación de la función estética respecto de la función comunicativa que todo texto artístico supone, es factible afirmar junto con el autor que si en el arte la función estética es dominante, ello no indica que la función comunicativa se anule, sino más bien que la segunda está subordinada a la primera. Al respecto dice: “la línea divisoria entre la poesía y la prosa, está, hasta cierto punto, determinada por la mayor participación en la función comunicativa –extraestética– de la prosa en comparación con la poesía”.⁷

Según el autor, en las obras de arte la función comunicativa es nula o está disminuida, entendiendo por función comunicativa aquella en la que la significación es transmitida por el objeto en sí. Por contraste, en la función estética la significación es producida por el sujeto en un espacio de subjetivación que, a nuestro juicio, privilegia la interpretación y no la comunicación propiamente dicha.

Es precisamente esta última acotación lo que posibilita decir a Mukarovsky que la función estética del arte es una fuerza proveniente del sujeto intérprete, del público, que transforma los grados de percepción de la obra. Por ello el autor señala que el arte no busca comunicar al evadir la transmisión de significados mediante el objeto, sino que busca activar el plano de la expresión para que sea el receptor quien construya dichos significados a partir de un entramado complejo de sentidos que dependen tanto de la experiencia vital, psicológica y emotiva del sujeto, como de las condiciones histórico-sociales en las que activa su recepción.

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

Así, como se puede ver, la función estética se imbrica con la función comunicativa, que es lo mismo que afirmar que en la manera en que se desvía la norma del decir, se potencia la participación del intérprete, haciendo posible la interpretación a través de una especie de comunicación del intérprete con la obra. He aquí una descripción del funcionamiento de la materialidad estética en el discurso del arte. Veamos ahora cómo esto puede operarse a través de una reflexión en torno a la materialidad presente en el enunciado de la obra de arte.

El binomio materialidad-gramaticalidad en la obra de arte

Los gestos, los colores, las texturas, los sonidos, las palabras, etc., son elementos expresivos de cualquier expresión significativa, sea artística o no. Por ello, los signos presentes en cualquier texto llamado obra de arte no se diferencian de los signos presentes en un texto cualquiera –Danto⁸ lo diría de una manera más sintética y clara: los objetos del arte no son distintos *per se* de los objetos comunes.

No obstante, lo cierto es que en el arte dichos soportes permiten estimular un tipo de percepción que pudiéramos llamar sensorial, o primordialmente sensorial, como dijera Mukarovsky,⁹ de tal forma que en dicha percepción predomine el recreo de los sentidos –que es siempre una percepción más individual, más íntima– por encima de la percepción intelectual –más social, simbólica, colectiva. Esto solamente podría lograrse si la obra de arte –más allá del contenido– se convierte, a través de su lenguaje o forma, en el conector natural entre el público y su sentir; es decir, en el objeto que intencionalmente estimula la vivencia estética en el público.

Como hemos intentado apuntar con anterioridad, la materialidad del arte se gesta a través de significantes que son aprehensibles vía lo sensorial. De manera que dicha percepción se ubica indefectiblemente en el registro tímico del sujeto (gusto vs. disgusto, afecto vs. rechazo) que es ya –intrínsecamente– una forma de significación. Es a esa materialidad a la que llamaremos estética, pues la naturaleza de los significantes solo debe ser aprehensible estéticamente en la obra de arte. Así, en principio, el funcionamiento del arte debe ser fundamentalmente estético, o lo que es lo mismo: enfocado a la activación o estimulación de los sentidos como vía para la aprehensión de la obra, tanto en términos sensoriales como sensibles, dada la disposición afectiva o tímica que de la percepción sensorial se despliega.

Considerando lo dicho, se hace necesario señalar que hablar de materialidad estética impacta de alguna manera en la configuración gramatical asociada al lenguaje de la obra de arte, pues la gramaticalidad no es más que la estructura desde la que se hace posible el

8 Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común*.

9 J. Mukarovsky, *ob. cit.*

funcionamiento de la misma como discurso. En ese sentido, la materialidad (funcionamiento de los significantes) y la gramaticalidad (estructuración de los significantes en conjunción con su funcionamiento) son aspectos del discurso que vehiculan el abordaje del arte como discurso desde el punto de vista social, en tanto práctica (con reglas de funcionamiento, condiciones de producción, circulación y distribución), y desde el punto de vista inmanente, estructuralista, o sea, entendiendo a la obra de arte no como un producto, sino como un texto.

Desde este último aspecto, el semiólogo ruso Iuri Lotman ha hecho considerables esfuerzos para conceptualizar al texto artístico desde su estructura. Él señala que en el texto poético (o artístico) la estructura de la expresión se convierte en la estructura del contenido;¹⁰ es decir, que la significación depende de la organización de los elementos al interior de la estructura que organiza los elementos en el plano expresivo para configurar un texto poético. De esa manera el significado no depende de los elementos aislados que conforman el texto, sino de su inserción en el todo de forma intrínseca y autorreferencial.

Si relacionamos esto con lo planteado por Roman Ingarden, quien desde la corriente fenomenológica de los estudios literarios señala que la obra de arte posee una estructura indeterminada que provoca la emergencia de zonas de incertidumbre desde las cuales se conmina a los públicos a completarla o a determinarla por iniciativa propia y a través del despliegue de su imaginación,¹¹ debemos concluir que: 1) para que un receptor pueda participar *comunicativamente* del enunciado de la obra de arte debe disponerse a completar la información ausente en un texto por medio de la interpretación, lo que supone a su vez la existencia de un texto *incompleto*, digamos, deliberadamente falto de información o al menos de difícil acceso interpretativo; 2) de tal manera que la ausencia de, o la dificultad de acceso a esta información obedezca a la manera en que están estructurados *desviadamente* sus elementos; así, 3) la significación resultante no solo deberá poner en juego la capacidad imaginativa del receptor-intérprete, sino que lo obligará a imaginar en cierta dirección y desde un cierto registro tímido, lo que estará a su vez estrechamente vinculado con el efecto generado.

Como se podrá notar, esto implica que el funcionamiento estético de la obra de arte deberá depender de la gramática o lenguaje con el que la obra se configura, mismo que al principio de este texto hemos referido como lenguaje metafórico. A continuación explicamos esto con más detalle a la luz de la teoría de la metáfora de Paul Ricoeur.¹² Para Ricoeur la metáfora no resulta ser un elemento retórico, sino el elemento de generación de sentido que impacta en el funcionamiento del enunciado de la obra de arte.

10 Iuri Lotman, *Estructura del texto artístico*.

11 Roman Ingarden, *Concreción y reconstrucción*.

12 Paul Ricoeur, *La metáfora viva*.

En la teoría de la metáfora, el filósofo francés perfila una definición en torno al carácter estructural de la metáfora, es decir, en torno a su concepción como lenguaje. Para él, la metáfora será un modo de estructurar el sentido en los textos poéticos a través del aniquilamiento de los sentidos literales de los elementos del discurso. Esto sucede cuando el discurso mismo está construido sobre una relación tensional y/o conflictiva que establecen algunos de sus términos (o todos) entre sí.¹³

Dicha tensión se da por la emergencia de elementos contradictorios que conforman lo que Ricoeur denomina *impertinencia semántica*. Esto es: una inconsistencia del sentido textual que, en opinión del autor, puede ser resuelta por los intérpretes a partir de la construcción de sentidos nuevos o emergentes, mismos que al no tener referencia en la realidad de la obra, deben fraguarse vía la imaginación.

En Ricoeur, al igual que en Mukarovsky, el intérprete (entiéndase también receptor, lector, público) juega un papel fundamental en la significación de la obra de arte ya que la metáfora al sabotear el entendimiento promueve la participación de este sujeto ante lo que denominamos *enunciado metafórico*. Este es el enunciado que logra construirse como obra de arte por medio del uso de la metáfora toda vez que esta supone la desviación de la norma estándar.

Parte de lo mismo señala el fenomenólogo Wolfgang Iser cuando dice que el texto literario constituye a su objeto, es decir, lo conforma autorreferencialmente en el acto mismo de enunciación.¹⁴ Por eso, la naturaleza de la obra de arte, tal y como lo sugiere este autor no es constitutiva, sino interpretativa, en tanto considera estructuralmente la participación del lector. En ese sentido, como se puede apreciar, la estructura del texto artístico no puede definirse ajena a las posibilidades de interpretación del intérprete.

Lo anterior nos lleva a concluir que en la medida en que la indeterminación resulta la causa de un efecto interpretativo –que no es más que un efecto de completamiento–, digamos, más libre o más heurístico, la gramaticalidad del arte como discurso debe pensarse como el modo en que el texto del arte se conforma para provocar o convocar a una experiencia sensible.

Dicho de otra forma: la gramaticalidad del arte pensado como discurso posibilita la comprensión del arte como lugar de encuentro del lector-intérprete con su sensibilidad, con su sentir, así como con las formas en que crea conocimiento sobre la obra o aprehende su ficticia realidad a partir de ello. En el apartado que sigue avanzamos una hipótesis al respecto.

13 *Idem.*

14 Wolfgang Iser, *La estructura apelativa de los textos*, p. 102.

Materialidad estética, gramaticalidad metafórica. Condiciones necesarias para un efecto estético de la obra de arte

La reflexión sobre la naturaleza estética de la materialidad en el discurso del arte, aunado a la reflexión sobre la naturaleza metafórica de su gramaticalidad discursiva, presume la necesidad de analizar la manera en que ambos aspectos operan para generar el efecto estético tradicionalmente atribuido a las obras de arte (más conocido como experiencia estética).

En ese sentido, en nuestra opinión, el análisis de la naturaleza estética del efecto del arte debe posibilitar dar cuenta de su funcionamiento en términos sociales. He ahí desde donde se articula lo discursivo con lo extradiscursivo, lo propio del discurso del arte con aquello propio de su funcionamiento a nivel social. Por ello, creemos que el nombre de estético para definir al discurso del arte permite gestar una diferencia real con aquel discurso llamado artístico que se enfoca, como en el caso del discurso político, en el tema del arte y no en su funcionamiento estético.

Por otra parte, la naturaleza estética del efecto del arte resulta también un intento por definir la experiencia del arte como experiencia estética, definida a su vez por la teoría estética más tradicional como una experiencia cuyos matices vivenciales, desde el punto de vista sensible y cognitivo, no han sido abordados con claridad. Y al mismo tiempo, este esfuerzo conceptual supone conservar la distinción de la experiencia del arte con respecto de otras experiencias sensibles con las que comparte su genealogía, digamos, fenomenológica. A continuación, se esboza una propuesta al respecto.

La experiencia fascinante como condición de la experiencia estética del arte

En otros trabajos hemos abordado la caracterización de la experiencia estética en el arte sosteniendo la idea de su condición de experiencia fascinante, esto es, de experiencia capaz de subyugar nuestros sentidos, doblegarlos bajo el peso del asombro, de lo sorprendente, de lo indeterminado. En nuestra opinión, solo una experiencia fascinante podría causar una conmoción sensorial y emotiva en los receptores que evitara o inhibiera, al menos durante un lapso de tiempo, la interpretación simbólica o intelectual.

La importancia que esto tiene para la conceptualización del discurso estético estriba en que ciframos justamente dicha conceptualización en la posibilidad de que el arte pueda convocar una aprehensión estética –entiéndase sensible, emotiva, afectiva. Solo así asistimos a la realización funcional de la naturaleza estética de su efecto, que si bien puede llegar a ser cognitivo (y lo es ciertamente, o lo termina siendo en algún momento), lo relevante es que el conocimiento resultante debe ser obtenido de manera originaria vía la irritación sensorial. Ello implica, al menos desde el inicio, una inhibición de lo conceptual, lo intelectual.

Lo anterior se logra por medio de la conmoción sensorial y para esto nuestros sentidos

deben estar inundados de sensaciones nuevas o mezcladas, indefinidas. En otras palabras: una percepción incapaz de ser pensada, incapaz de ser aprehendida a través de la mente o los conceptos.

Por eso es que, tal y como señalaba Mukarovsky a propósito de la función poética, el efecto *estético* de las obras de arte no puede situarse en su estructura indeterminada (o gramaticalidad metafórica), aún y cuando esta sea necesaria. Más bien es en la relación entre la interpretación heurística del lector con respecto al texto artístico que se torna un universo abierto a la significación debido precisamente a sus vacíos de información, a sus enunciados indeterminados o metafóricos, lo que hace posible ese efecto de conmoción sensorial que proponemos llamar efecto de fascinación derivado de una experiencia fascinante.

Etimológicamente, fascinación significa encantamiento y lo que encanta tiene que ver con lo mágico, lo que hechiza, de ahí la seducción. Por eso, cuando un sujeto percibe fascinación en la obra de arte, queda seducido por ella, hechizado. Y tal hechizo ocurre cuando el sujeto percibe una diferencia o desviación del significante derivada de su inscripción en una gramática tensional o metaforizada que dificulta su aprehensión racional, en tanto que al ser nueva y diferente, no puede apelar al registro de patrones cognitivos del sujeto para aprehenderla o interpretarla.

Así, toda aprehensión fascinante resulta del proceso interpretativo del sujeto ante lo *desconocido* –o ante aquello para lo cual ha suspendido o invalidado (voluntariamente o no) los sistemas cognitivos preexistentes–, en tanto objetos poseedores de rasgos raros o extraños para los cuales no tiene patrones de reconocimiento.

Cuando un sujeto percibe de manera estética los fenómenos y objetos del arte, se está disponiendo emotiva y cognitivamente a entrar en una relación semiótica de fascinación con objetos y fenómenos en los que cree percibir cierta *rareza* como valor significativo. Dicha rareza, insistimos, no responde a ninguna propiedad especial del objeto en sí, sino a una especie de configuración otra en su gramaticalidad. La misma se instituye, parafraseando a Bajtín, como alteridad, o sea, haciendo del objeto o el fenómeno algo diferente a la percepción del sujeto.

Solo en ese instante puede hablarse del sujeto fascinado como aquel que, impulsado por el despliegue de su actividad emotiva y estética está conminado a suspender los patrones perceptivos y cognitivos que le ayudan a interpretar simbólicamente el mundo, para favorecer una aprehensión sensible basada en la vivencia del sentir.

Es por ello que afirmamos que no hay, pues, efecto fascinante que no sea mínimamente convocado por la gramática misma de la obra de arte. En términos sociales, este fenómeno logra explicarse por las condicionantes socio-históricas y culturales del estado de conocimiento de una comunidad contra las de las condiciones de producción del artista.

Una vez dicho lo anterior, se hace necesario entonces demostrar que tanto la materialidad como el efecto del arte constituyen modos diferenciados del hacer y del decir *funcional* de los artistas como agentes sociales. Ello se vincula al hecho de que la obra de arte es el producto resultante de la posición de estos sujetos en el espacio social y de la legitimación de su capacidad y funcionalidad comunicativa.

El discurso del arte como discurso estético. Un acercamiento a su funcionamiento comunicativo

Pierre Bourdieu¹⁵ al señalar que el arte tiene una posición en el espacio social –que es simbólico por excelencia– ofrece insumos teóricos y empíricos para pensar al arte como escenario desde donde se configura la interacción entre individuos y grupos al interior de lo social. Lo anterior, sin embargo, aunque dicho de manera rápida, no es una conclusión menor, y da pie para entender al arte como lugar de producción simbólica, y en consecuencia como ámbito de lucha por la posesión de los significados sociales. Esto implica, asimismo, una disputa por la distinción.

Según el sociólogo francés, es en la distinción donde se separa lo bello de lo feo, lo culto de lo popular, lo bueno de lo malo, lo superior de lo inferior, etc. Es justo ahí donde el arte y el propio consumo cultural se predisponen para cumplir una función social de legitimación de las diferencias sociales. El campo del arte así entendido, se distingue de otros campos de producción simbólica porque está conformado primariamente por artistas, es decir, por agentes sociales que cuentan con una especialización concreta en términos artísticos y que producen bienes simbólicos que son percibidos y/o consumidos como espirituales y trascendentes, a los cuales hemos llamado obras de arte.¹⁶ La razón de esta percepción es que a los artistas, a lo largo de la historia, se les ha considerado como genios capaces de innovar y crear cosas bellas que alimentan el espíritu, intelectuales de vanguardia que buscan el progreso social e individual para el ser humano, etc. De ahí que tanto el discurso del arte como el discurso sobre el arte posibiliten la legitimación de su hacer simbólico consolidando su papel *autónomo* en la sociedad, o sea, descontextualizando su hacer (y su decir) de lo social-histórico.

Ahora bien, aunque como dijimos al inicio de este texto, resulta imposible pensar al arte desvinculado de lo social en tanto es práctica humana, social e históricamente situada, lo cierto es que de manera arbitraria, en general, los artistas son socialmente percibidos como una especie de no-sujetos, como seres independientes del escenario espacio-temporal donde

15 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*.

16 *Idem*.

se insertan, libres de las ataduras del mercado y la política, productores por ello de bienes *espirituales*, *extraordinarios* y *geniales*. Todo ello obedece a las condiciones en que se ha gestado el sentido sobre la producción y el consumo del arte en lo social-histórico concreto en las sociedades occidentales a lo largo del tiempo.

Como se puede notar, entonces, es la capacidad misma del arte para comunicar su distinción lo que convierte en esencia a esta práctica social y humana en su propio mecanismo para reproducir el sentido que permite significarla como actividad simbólica privilegiada, muchas veces sublime y ajena a las vicisitudes terrenales.

El producto de su hacer (la obra de arte) realizado o concretado bajo las normas de un lenguaje *desviado* que posibilita la evocación imaginativa y la remisión a una realidad ficcionada, irreal e inexistente, así como la forma en que se configura su gramática a través del uso de enunciados metafóricos que ponen en tensión al sentido, es la forma en que el arte comunica socialmente su distinción.

Esa es la razón por la que sostenemos que para hablar del arte como discurso, desde una primera instancia, debe hacerse referencia a su posición campal, es decir, como campo social. Pues este concepto explica al arte en relación con la existencia y funcionalidad de normas de su decir y su hacer. De manera que se trata de prácticas y discursos artísticos bien delimitados funcionalmente, siendo esta la única manera de que los bienes simbólicos que producen los artistas como parte de su quehacer campal, se entiendan como el producto o resultado de la configuración del campo mismo, aún y cuando nada abone la teoría de Bourdieu sobre la calidad o el contenido del producto del arte en cuestión.

Por todo lo anterior, del postulado de la teoría de los campos sociales de Bourdieu logra desprenderse la aseveración de que el arte comunica desde esta posición social, o sea, desde el lugar en el que el arte se configura como campo en lo histórico-social concreto para producir socialmente sentidos que son en esencia extra-artísticos. Ello implica comprender al arte como un discurso amparado de antemano en una lógica comunicativa que tiene lugar en y desde la interacción social, a saber, en y desde los espacios de lucha y negociación del sentido. Justamente, por ocupar un espacio simbólico distintivo en el espacio social, ubicado simbólicamente por encima de otros, el arte deviene discurso elitista, diferenciador y reproductor también de las desigualdades sociales.

Aunque la creación artística es una práctica social que no se percibe socialmente como *productiva*, desde la perspectiva sociológica de Bourdieu resulta imposible ignorar que el arte deviene no solo el modo de hacer o producir de unos agentes sociales con respecto a otros (artistas y públicos, por ejemplo), sino que el arte mismo, en tanto práctica social crea y reproduce el mecanismo que permite construir bienes simbólicos altamente valorados por la sociedad, gracias al valor metafórico presente en las obras de arte. Es bajo estas condiciones

que se gesta la recepción del arte como discurso, de la que se deriva su efecto de fascinación. Asimismo, es bajo estas condiciones que, en tanto sistema social, el arte se revela como un dispositivo del poder y no un contrapoder como algunos parecieran afirmar.

La exigencia del campo del arte para producir objetos innovadores, vanguardistas, permite conminar a la aprehensión fascinante. Pues solo en la medida en que el artista produzca una obra que socialmente pueda ser percibida de manera fascinante, estará reproduciendo el quehacer, las normas y reglas del campo en cuestión, así como los modos de regular el universo simbólico del otro en tanto forma *naturalizada* de reproducir el poder y la desigualdad.

Como se podrá notar, lo anterior contribuye además a definir los límites identitarios de los artistas como grupo social privilegiado. De modo que la práctica artística no solo cumple con la función de distinción social que le asignó Bourdieu, sino que también deviene acontecimiento que incide en la producción y reproducción de la vida social, histórica y cultural de las sociedades tal y como lo planteara Haidar.¹⁷ En ese sentido, afirmamos a tono con lo planteado por Van Dijk¹⁸ que la práctica artística, mediante la obra de arte, deviene modo de uso del lenguaje por parte de los artistas en situaciones de interacción social.

Resumiendo lo dicho, podemos concluir que comprender al arte en tanto discurso soslaya de manera esencial la idea del arte como lenguaje organizado en función del entendimiento del significado coyuntural de una obra de arte. En su lugar, se instala la tesis de que el arte como discurso es una práctica social erigida mediante su hacer en la forma de *hablar* de los artistas. A través de esta los creadores interactúan con otros actores sociales a fin de configurar determinadas creencias sobre aquello acerca de lo cual discursan, o sea, el arte mismo.

Por ese motivo, no creemos que el arte pueda ser conceptualizado como discurso porque la obra tenga algo que decirnos, sino más bien porque como práctica social nos comunica una distinción social y simbólica sobre los artistas, el arte y la obra misma. El sentido subjetivo y afectivo con el que coronamos interpretativamente a la obra de arte es fruto del funcionamiento estético de la obra en cuestión y de un mecanismo que lo prevé. Ello se deriva de una aprehensión fascinante, como parte de un dispositivo de sobre-intelectualización tanto de la obra de arte como de los procesos de creación y recepción de la misma.

Es esto, en nuestra opinión, lo que permite hablar del arte como discurso estético en tanto discurso que, al apelar intrínsecamente a la naturaleza estética del efecto del arte –del que se deriva la necesidad de una aprehensión sensible– desde ella, o desde su invisibilización

17 J. Haidar, *Las materialidades discursivas: un problema interdisciplinario*.

18 T. Van Dijk, *ob. cit.*

como estrategia, marca socialmente la distinción simbólica entre artistas y no artistas.

Bibliografía citada

- Beaugrande, R. y W. Dressler, *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ed. Ariel, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- _____, *Sociología y cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Danto, Arthur C, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Haidar, J. y L. Rodríguez, “Funcionamientos del poder y de la ideología en las prácticas discursivas”, en *Revista Dimensión Antropológica*, año 3, vol. 7, mayo-agosto, 1997.
- Haidar, Julieta, “Las materialidades discursivas: un problema interdisciplinario”, en *Revista Alfa*, núm. 36, San Pablo, Brasil, 1992.
- _____, “Las propuestas de Lotman para el análisis cultural y su relación con los planteamientos de otras tendencias actuales”, en Manuel Cáceres (coord.), *La esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman*, Valencia, Ed. Episteme, 1997.
- Ingarden, Roman, “Concreción y reconstrucción”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM-IIS, 1987.
- Iser, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Ed. UNAM-IIS, México, 1987
- Lotman, Iuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ed. Istmo, 1988.
- Mukarowsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977.
- Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Ed. Trotta, 2001.
- Van Dijk, Teun, *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2008.

*Mariana Romero Bello*¹
*Luis Adrian Rodríguez Cortés*²

No habrá que preguntar cuál es el sentido de un
acontecimiento: el acontecimiento es el propio sentido.

Gilles Deleuze, *Lógica del Sentido*

Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego,
una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento,
un santo decir sí.

Nietzsche, *Así habló Zaratustra*

Este artículo en conjunto es el resultado de, entre otros muchos elementos, una larga y fructífera amistad entre dos personalidades diametralmente diferentes, con intereses filosóficos igualmente distintos, pero con importantes puntos de intersección. Hemos decidido escribir a cuatro manos, “como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos”.

Sobre otra manera de encarar la tradición

El siglo XX se caracterizó, en los campos de la ciencia y la filosofía, por dotar al sujeto de un papel determinante en el proceso de conocer y percibir. Por un lado, la mecánica contemporánea muestra la dependencia de la manifestación de los fenómenos a nivel cuántico con la presencia del observador; mientras que, en la fenomenología, el sujeto percipiente es principio del fenómeno, a grado tal que un determinado temple de ánimo colorea al mundo. En la modernidad, la pugna por la verdad se transporta de la naturaleza, fuera de mí, a la psique individual. La complejidad del fenómeno es la complejidad de los mismos hombres, que, cuando menos, son a veces pentafásicos.

Que Gilles Deleuze haya ocupado buena parte de su primeriza producción filosófica en obras monográficas sobre el pensamiento de Hume, Kant, Spinoza, Bergson, Nietzsche etc., puede colocarlo bajo el imaginario común como uno de los grandes preservadores de la tradición filosófica occidental (y esa es, quizás, la razón por la cual es tomado en serio por

1 Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2018.

2 Estudiante de la Maestría en Filosofía de la BUAP, generación 2018.

sus colegas académicos); no obstante, Deleuze actualiza los contenidos del empirismo y la filosofía trascendental, para afirmar su experiencia. El filósofo francés utiliza el concepto de *la imagen dogmática del pensamiento* para hablar de esa orientación en la tradición filosófica occidental que toma a la idea de lo verdadero como su fundamento, la verdad es en este sentido entendida como unívoca, invariante y ya dada, es una idea abstracta que constituye la meta hacia la cual el pensamiento se dirige, “no hablamos de tal o cual imagen del pensamiento, variable según los filósofos, sino de una sola Imagen en general que constituye el presupuesto subjetivo de la filosofía en su conjunto”.³

Para Deleuze, el encuentro con la verdad (una verdad siempre compleja y en construcción) poco tiene que ver con la “buena voluntad” del filósofo amigo de la verdad; es decir, de la actitud que presupone un afuera de lo verdadero, pero que al mismo tiempo dota al sujeto pensante con la capacidad de alcanzar lo verdadero fuera de sí. Para el autor de *Rizoma*, el encuentro con la verdad es siempre violento e inmanente; así mismo, en su relación con la verdad, el arte mantiene mucha más cercanía que la filosofía, pues las verdades esenciales de la vida que aquel revela al sujeto (en esta misma violencia e inmanencia material) se presentan, se muestran, se dan, la inteligencia como intérprete llega tarde a este encuentro.

Es la hora de la muerte de los metarrelatos, el sujeto posmoderno que nos interesa aquí es un sujeto situado, concreto y complejo antes que un sujeto solipsista a la manera cartesiana. El perspectivismo de Deleuze no debe ser confundido con un relativismo absoluto, pues lo que busca es derrumbar la pretensión absolutista de conocer la Verdad (con mayúscula), sin abandonarse al catastrófico “cada quien su verdad”. Nuestro amigo francés explica que la visión del sujeto percipiente dependerá del punto de la curvatura del mundo en que este se coloque (es decir, de su lugar de enunciación).

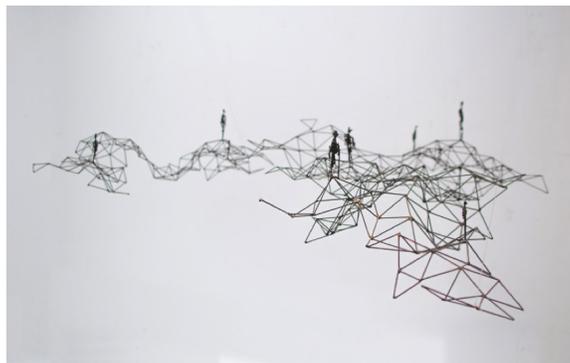


Imagen 1: Rizoma (2016), escultura de Daniel Domingo Schweitzer

Por su parte, Michel Foucault recibió la instrucción universitaria en *L'école normal*

3 Gilles Deleuze, *Difference & Repetition*, p. 205.

supérieure. Como ocurrió con generaciones completas de pensadores parisinos, fue acercado a la filosofía hegeliana por Jean Hyppolite. En lugar de adscribirse como defensor de la dialéctica, método que envuelve la diversidad en la unidad, forjó a través de la historia de la razón su espejo, que es la historia de la locura.

Así como el pensamiento hegeliano impulsó la búsqueda de su otro, así también la caja de herramientas, que es el pensamiento de Foucault, se llenó con los clavos y serruchos de la filosofía de Bachelard y Canguilhem. El uno, epistemólogo que supo poner en entredicho la concepción temporal de la memoria, aludiendo a las imágenes primigenias que habitan en la psique y determinan toda experiencia; y el otro filósofo de la ciencia, en cuyas investigaciones sobre la historia de la medicina palpitan los tópicos de la ruptura y la diferencia. Estas fuentes se vertieron en el pensamiento de Foucault haciendo de este un defensor de la variedad, de las minorías enterradas por los discursos dominantes y sus instituciones.

Discurso y sujeto

El terreno fértil del conocer son los conceptos que habitan el lenguaje. En la filosofía kantiana el concepto es la síntesis que une sensibilidad y entendimiento para dar lugar a lo que puede llamarse propiamente conocimiento, mientras que, en la cúspide del idealismo alemán, Hegel propone la unidad entre concepto y realidad, de manera que “todo lo real es racional y todo lo racional es real”, y la historia del concepto es historia de lo real. Deleuze desmitifica el quehacer filosófico, así como el aura del filósofo, pues concibe a la filosofía como encargada de crear y modificar conceptos, de pensar y afirmar la diferencia.

Cabe entonces sospechar que la filosofía deleuziana escapa a la previa determinación y a la unívoca construcción de lo real (sin caer en el subjetivismo). El plano de inmanencia que siempre está presente en el pensamiento de Gilles implica también un plano de indeterminación a partir del cual el sujeto es capaz de crear. Percibimos la variedad de lo real y de ella emerge un sentido que pudo haber sido otro; lo múltiple precede a lo uno y no en viceversa. Lo real de la vida, es decir el acontecimiento, no se erige ante nuestros ojos con el orden estructural de una pirámide, cuya punta es solo una, sino que emerge a manera de un bello cristal en cuya forma se percibe algo así como un deseo de dirigirse en varios sentidos. Negar los distintos sentidos de la vida por determinar uno solo como el único legítimo es semejante a mutilar la belleza multiforme de un cristal al tallar en él una figurita que plazca a la razón.

Nietzsche dio la pauta para pensar (o dispensar) una realidad sin fundamento, es decir, sin un vínculo trascendente más allá de la propia finitud; de manera análoga, Deleuze socava la profundidad del fenómeno y propone al acontecimiento como una explosión de lo superficial. La vitalidad de la realidad yace en el acontecimiento, que, antes de ser concepto,

es susceptible de determinarse en múltiples sentidos.

El lenguaje no hace patente la diversidad de la realidad; “la fijación impuesta por el orden incorporal del lenguaje siempre se halla excedida por la incesante producción ontológica, por el acontecimiento. Por ello no hay loco perfecto, ni prisionero puro, ni neutrón en persona”.⁴ En la *Lógica del sentido* se muestra cómo Alicia hubo de perder hasta el nombre para abrirse a la experiencia del acontecimiento.

¿De dónde acaece la forma que mete en cinta la diversidad de la vida? Foucault sostiene que la experiencia entre los siglos XVI al XIX se caracterizó por la preeminencia del lenguaje como fuente explicativa de la realidad, el discurso adquirió entonces la cualidad de un capital, por el cual vale la pena pugnar. Este capital simbólico, que utilizamos para intentar encajar dentro de la tradición euro-usa-occidental como moneda de cambio, comenzó a formarse en la modernidad y a formar parte del discurso legitimador de las instituciones que permanecen hasta nuestros días. Por ejemplo, las instituciones del arte como hoy las conocemos (historia del arte, museo, artista, crítica y teoría del arte) se configuraron en la modernidad y con base en sus discursos. Igualmente, los conceptos que hoy se entienden de cierta forma, como: *estética, arte, literatura*, o el lenguaje de la economía política, fueron contruidos y preñados de sentido en la modernidad. Esto dio pauta a una serie de lógicas de dominación, control y vigilancia.

La voluntad de saber es voluntad de poder; fenómeno que se acentúa en un contexto dominado por las ciencias. Las armas y los descubrimientos geográficos que fueron piedra de toque para las riquezas y el dominio político se valen de la náutica, la minería, la matemática y la física. No son posibles sin estas disciplinas, ni estas disciplinas se hubiesen desarrollado sin estas ambiciones. Saber y Poder se ligaron tan íntimamente que los rezagos de su ruptura nos son patentes, así como el hecho de que una parte de la relación –el saber– no fue capaz de reponerse a la debacle, y aún hoy se le ve desdibujada a diferencia de su antigua seguridad.

La condición de posibilidad para que un saber se reconozca como tal reside, en la actualidad, en la justificación precedente de parte del Poder. Se puede decir la verdad sin estar en la verdad.⁵ Foucault nos brinda una pequeña pauta para pensar la verdad más allá de la institución ¿pero cuál es el valor de esta verdad que no se reconoce como tal? ¿Es verdad la verdad si su destino es el olvido y la esperanza de quizá ser reencontrada en condiciones más propicias?

Aún lejos del dominio de un poder que la sustente, la verdad sigue siendo discurso, y no escapa a la escisión entre las palabras y las cosas. El mundo de Foucault se diluye en

4 Juan Pablo Hernández Betancur, “Ontología y lenguaje en Deleuze: de lógica del sentido a mil mesetas y Foucault”, p. 26.

5 Michel Foucault, *El orden del discurso*, p. 37.

discurso, así también sus habitantes, que se ahogan sin la posibilidad de ser *sí mismos*, de ser reales. A fin de cuentas, en la defensa, emprendida por Foucault, de las minorías y los discursos olvidados, la Realidad (con mayúscula) continúa siendo un misterio. A estas alturas de la discusión resulta legítimo preguntarnos cómo hacer historia de otra manera, cómo integrar los discursos de las minorías y del oprimido, cómo dismantelar los discursos dominantes, todo esto sin ser atrapados una vez más por la institucionalización o normalización de las nuevas prácticas.

En la entrevista con Knut Boesers de 1977, ante la polémica pregunta “¿Entonces, si lo entiendo bien, usted es muy pesimista?” Foucault responde “Diría que tener conciencia de la dificultad de las condiciones no es necesariamente una muestra de pesimismo. Diría que si veo las dificultades, es justamente en la medida en que soy optimista. O bien, si lo prefiere, porque veo las dificultades –y son enormes–, hace falta mucho optimismo para decir: ¡Volvamos a empezar! Tiene que ser posible volver a empezar”.⁶

Metafísica del acontecimiento

Lo más interesante del planteamiento deleuziano del *acontecimiento*, es que este se da a partir de modos de individuación distintos de cosas, situaciones y sujetos. El acontecimiento es un devenir no-histórico, en un sentido hegeliano o marxista, no lineal, no esquematizado, no fijado, es una singularidad que no “participa” de una “idea” (en un sentido platónico). Es la posibilidad siempre latente del surgimiento de lo nuevo, lo no estabilizado, los puntos de fuga que escapan a un régimen, la obra de arte. Esto podemos conectarlo, de alguna manera, con el postulado foucaultiano de la “vida como obra de arte”, mismo que, partiendo de las *propias* condiciones de posibilidad, postula un cuidado de sí desde lo íntimo, lo privado y lo público; es decir, una auto-individuación elegida y consciente, punto de partida para la politización del arte/estética (en contraste con la estetización de la política que apuntaba Walter Benjamin).

Tras la charla que hemos mantenido hasta aquí nos quedan (para nuestra fortuna) más preguntas que respuestas ¿Qué se dice cuándo se afirma el discurso sobre la identidad del sujeto? ¿Se niega el sujeto? ¿Y cuándo el discurso mismo se pone patas arriba? ¿Lo consecuentemente histórico no es negar a la historia? ¿Lo filosóficamente consecuente no es negar la filosofía? Lo metafísico se predica de las ideas, meramente discursivas, más allá de la percepción fáctica, pero lo más acá, el acontecimiento, es lo que preocupa al filósofo creador –tanto como el artista y el científico–, sujeto político y ético.

6 M. Foucault, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, p. 67.

Bibliografía citada

Deleuze, Gilles, *Difference & Repetition*, Columbia University Press, 1994.

Foucault, Michel, *El orden del discurso*, México, TusQuets, 1970.

_____, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2012.

Hernández Betancur, Juan Pablo, “Ontología y lenguaje en Deleuze: de lógica del sentido a mil mesetas y Foucault”, en *Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, núm. 10, Barranquilla, julio, 2009, pp. 134–161.

*Sandra López Ruiz*²

Quisiera iniciar considerando el complejo tejido de capas y dimensiones interrelacionadas de lo que llamamos humanidad. Cada disciplina –y cada texto– toma su lugar en este intrincado encuentro de subjetividades, hechos, teorías, ideas e historias, y da inicio a un análisis que pretende desentrañar y dar una luz explicativa al –usualmente pequeño– panorama que abarca. Dentro de ese tejido me interesa especialmente la *percepción* como medio y fundamento experiencial de la existencia. Con mayor precisión, me interesa la manera cómo opera la percepción en nuestra relación con el mundo, y consecuentemente, su rol en lo que se ha reconocido como una *crisis ambiental global*.

La crisis ambiental la defino como un conjunto de hechos concretos –científica y empíricamente comprobados– que tienen como común denominador una relación problemática entre las prácticas sociales humanas y su ambiente. Dicha relación tiene como resultado el deterioro de múltiples formas de vida y en particular de la vida humana, siendo incluso inevitable considerar la posibilidad de nuestra extinción como especie en los siglos venideros, asunto que necesariamente pone en contingencia a todos los campos del saber y del actuar.

Resulta importante señalar que el campo de la estética en el que procederán las ideas propuestas en este ensayo corresponde a la *condición sensible del ser humano*, siendo finalmente esta *condición estética* nuestra forma de existencia que de forma ineludible nos pone en cierta relación con el mundo. Es en este sentido que afirmo que la crisis ambiental es también una crisis de los *modos de percepción*, que refieren a los procesos de *dar sentido* a la experiencia sensible. Y hablo de *modos* porque efectivamente estoy considerando la variabilidad, esto es, que dentro de los confines de la estructura biológica universal hay cierto grado de variación en lo percibido. Por ello los cazadores *san* del desierto de Kalahari al sentir un cosquilleo en la piel afirman percibir a su futura presa que se les está anunciando. *Dar sentido* a la experiencia es lo que define en última instancia a la cosa percibida, en tanto que la pone en relación con el conjunto de creencias, historias y prácticas del sujeto

1 Este ensayo es un derivado del proceso de investigación para la tesis de maestría *Percepción en la crisis ambiental y un acercamiento a la potencia ecológica de las prácticas artísticas* que se encuentra actualmente en desarrollo. Aunque no aparecen citados, algunos autores han aportado en la definición de ideas globales de este texto, entre ellos el antropólogo Arturo Escobar y el filósofo Enrique Lacour cuyos comentarios han sido fundamentales, y a quienes debo mi gratitud y admiración.

2 Artista visual y candidata al grado de Maestra en Estética y Arte, BUAP, México.

perceptor. Es decir que lo percibido se da en este proceso de significación, contextualización y apropiación de la experiencia. Parafraseando a Merleau-Ponty, la experiencia es siempre experiencia de algo,³ y en este sentido *ver* es *ver-algo-como*, es encontrarse en relación con el mundo y es allí donde radica la forma en que actualmente comprendemos nuestro ambiente y a nosotros en él.

A partir de lo dicho se puede prever que este ensayo apunta a identificar cómo es que tales procesos de significación de la experiencia tienen que ver con la problemática ambiental, y de qué manera y en qué medida nuestros *modos de percibir el mundo* están fundamentando dicha crisis.

Percepción y naturalismo

Como afirma Barry Maund estamos casi tan lejos de llegar a un acuerdo sobre qué es y cómo funciona la percepción, como lo ha estado la indagación filosófica de los pasados tres mil años.⁴ Sin embargo, actualmente contamos con evidencias provenientes de diferentes campos que permiten discernir entre los más efectivos modelos con sus respectivas argumentaciones. Propongo que el *realismo naturalista* provee la perspectiva más sensata en tanto que aborda la complejidad del problema a la vez que se ajusta efectivamente al conocimiento empírico que tenemos –como expertos usuarios– de nuestros sistemas sensibles.

En este sentido, la percepción es el *medio* por el cual un organismo obtiene conocimiento de su ambiente y en ese mismo proceso obtiene conocimiento de sí mismo, siendo la existencia de tal ambiente independiente del acto de percepción. Como medio de conocimiento exterior y propioceptivo, podríamos decir que los procesos perceptuales definen la manera como dicho organismo se ubica en el mundo y consecuentemente actuará en él. En este punto es importante anotar que tal conocimiento del mundo y de *sí mismo* se obtiene a través de una labor activa. Es decir, que la percepción –interior y exterior– se ejerce y al hacerlo se determinan sus contenidos, no vienen pues dados ni en el mundo ni en el sujeto aislado, se forman en las confluencias del *acto* perceptivo. Lo que viene dado en el mundo son fuerzas que estimulan de manera causal los sistemas sensibles universales, a saber, el cuerpo (que debemos entender como un “sistema de sistemas”),⁵ y, en tanto que universal, el cuerpo da la posibilidad de que todo ser humano sea capaz de sentir un “hormigueo en la piel”. Sin

3 Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p.17. En esta obra Merleau-Ponty afirma que “la consciencia es siempre consciencia de algo” en tanto que el sujeto “se realiza” o toma sentido en su relación con el mundo que aparece ante el sujeto como un mundo, una totalidad. Asimismo la experiencia es siempre experiencia de algo en tanto el sujeto perceptor no percibe un mundo informe ni “objetivo” sino un mundo que está ya en relación de sentido con su subjetividad.

4 Cfr. Barry Maund, *Perception*. En esta, el autor, hace una recopilación de teorías sobre la percepción.

5 Cfr. Antonio Damasio, *Descartes' Error*. Aquí el autor desarrolla esta idea de sistemas y supersistemas.

embargo, como dijimos antes, los cazadores *san* del suroccidente africano cuando sienten dicho “hormigueo en la piel” dicen percibir a su futura presa que se les está anunciando.⁶

Lo que se puede extraer de esto es que 1) el funcionamiento del cuerpo es un conjunto de propiedades universales y presentes en todos seres humanos que impulsan y delimitan; 2) los contenidos particulares de las mentes humanas son en gran medida definidos dentro del contexto cultural⁷ y por la experiencia y condición individual.

Así, si el sistema de la vista humano –como todos los otros sentidos en su modalidad– está configurado para captar un pequeño espectro de radiación, entonces, todos los individuos humanos veremos expresado –en una determinada gama cromática– ese espectro de radiación. Pero la manera como un estímulo sensorial sea arreglado dentro del *campo de sentido de la mente individual* define la cosa percibida, pues la pone en relación con el conjunto de creencias, historias y prácticas del sujeto perceptor, es decir, la pone en el flujo de existencia del sujeto. En este sentido, lo percibido siempre se da –aparece– en el proceso de significación, contextualización y apropiación de la experiencia. Lo percibido es *percibido* en tanto que está en relación egocéntrica con el perceptor, y en esa relación, la cosa percibida no existe en el vacío, sino en el espeso mundo de la existencia, de la subjetividad. Por ello es preciso reconocer que la percepción, al ser un *proceso de significación de la experiencia* –y donde esa significación se da necesariamente en relación con el sujeto– cumple una función fundamental en la configuración de conocimiento, y finalmente en la relación que dicho organismo establece con su medio. La percepción es fundamento de sus creencias y de sus actos.

Es importante señalar que la adquisición de conocimiento en esta relación sujeto-ambiente implica que la percepción es un *proceso activo y selectivo*, pues dicho conocimiento adquirido no se da “absorbiendo información” como se propone en algunos modelos cognitivos como el de la “mente-ordenador” o la “mente-esponja”,⁸ sino que se trata de la interpretación y reconfiguración continua de experiencias sensibles.

Por otro lado, la percepción no se da como un proceso unitario. El sistema sensorial es multimodal y –entre cada uno de sus modos– complementario. Esto significa que un ambiente u objeto afecta al perceptor causalmente y de distintas maneras. Por ende, la actividad fisiológica del acto perceptivo consiste en cuantiosos procesos multidireccionales y simultáneos que no tienen un “centro organizador” –como el “fantasma en la máquina”⁹ cartesiano o el teatro dualista– sino que más bien es un flujo que por su sincronía se experimenta como totalidad.¹⁰

6 David Lewis-Williams y David Pearce, *Dentro de la mente neolítica*, p.45.

7 *Ibidem*, p.8.

8 Cfr. Steven Mithen, *The prehistory of the mind*, pp. 32-34.

9 Cfr. Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*.

10 Cfr. A. Damasio, *ob. cit.*

En esta multiplicidad de *procesos fisiológicos simultáneos* la información recibida por los sistemas sensibles se dispersa poniéndose en relación con recuerdos, emociones, procesos de inferencia y decodificación, etc. En otras palabras, como hemos dicho antes al respecto de la vista, al ver algo no tenemos simplemente la experiencia causal de la luz que afecta nuestro sistema fotosensible, sino que vemos lo que vemos –diría Vigotsky–¹¹ con sentido y significado.¹²

Lo anterior lleva a ahondar en el hecho de que los seres humanos nos relacionamos con el mundo a través de complejos procesos mentales, pues nuestros deseos, acciones y creencias, tienen sentido a partir de la configuración imaginativa que tenemos del mundo y de nosotros en él. De hecho, como afirma Dunbar “lo que nos distingue [de otros primates] es, sobre todo, nuestra actividad mental, la capacidad de imaginar”¹³ y con ello, la capacidad de dar sentido a nuestra existencia en relación con un ambiente determinado.¹⁴

Esto permite ratificar que la relación humano-ambiente no se limita a un mecanismo de estímulos y reflejos (ni en la niñez, ni en la edad adulta), pues como asevera Damasio, hasta los organismos más sencillos, incluso con una sola célula y sin cerebro –e.g. una bacteria– reaccionan a estímulos del ambiente. Es decir, tienen comportamiento, pero, en cuanto la complejidad del organismo cerebrado va siendo mayor, la relación entre estímulo y respuesta va teniendo más –y mayormente intrincados– “intermediarios”.¹⁵

Esto que Damasio llama *intermediarios* entre estímulo y respuesta es lo que se articula en el acto de la percepción. En este sentido, el proceso perceptivo que se da en la relación entre el *sistema sensorial humano* con un ambiente u objeto dado, se trata de reflejos ante el *encuentro* de las fuerzas causales del mundo, a lo que además, se suman las relaciones que se

11 Patricia Montañés *et al*, *Neurociencias en el arte*, p. 35.

12 Podríamos analizar algunos casos límite que parecieran contradecir lo planteado. Por ejemplo, los experimentos que se han realizado en la percepción auditiva, si el sujeto presta atención a su oído derecho, informado del ambiente general. Debemos notar que aunque el perceptor no reconoció las palabras, su sistema perceptivo definió, categorizó y almacenó la información como “la voz de una mujer”, por lo tanto *escuchó-cómo*. La información auditiva que recibió por el oído izquierdo no es conscientemente registrada, pero queda almacenada en la memoria de corto plazo y de manera imprecisa. El sujeto, entonces, puede afirmar que “era una voz femenina” pero desconoce lo que estaba diciendo. En este caso límite, tenemos que hay un sentido de alerta innato que opera al margen de la atención voluntaria. Es decir, que el oído no puede concentrarse unívocamente, sino que siempre deja un espectro amplio de sensibilidad, lo cual sin duda se trata de una función adaptativa que mantiene al perceptor informado de su entorno.

13 Robin Dunbar, *La odisea de la humanidad*, p.15

14 Es pertinente aclarar que la frase de Dunbar hace referencia a las capacidades mentales, pero ello no implica que ni Dunbar ni yo obviemos la importancia de la sociabilidad y el lenguaje como cualidades distintivas y gradualmente fundamentales en el desarrollo cultural y biológico del *Homo sapiens sapiens*.

15 *Cf.*: A. Damasio, *ob.cit*, pp. 88-89. En esta obra el autor nos aclara que “el organismo constituido por la íntima relación cuerpo-cerebro, interactúa con el ambiente como unidad, la interacción no viene dada solo por el cuerpo ni solo por el cerebro. En todo caso, los organismos complejos como nosotros hacemos más que solo interactuar, más que simplemente generar respuestas espontáneas o respuestas reactivas externas conocidas comúnmente como comportamiento. También generamos respuestas internas, algunas de las cuales constituyen imágenes (visuales, auditivas, somáticas, etc.) las cuales [...] son la base de la mente”.

establecen entre recuerdos, emociones, creencias, etc., las cuales *atribuyen* propiedades a los hechos del mundo y los enmarca dentro de un sistema de significación. Por ello los pigmeos *mbuti* pueden considerar la selva ecuatorial africana del Congo como un ser benevolente y hospitalario, mientras que los *bantúes* consideran esa misma selva como un obstáculo a su forma de existencia y como un ambiente hostil y terrorífico.¹⁶

¿Qué tiene que ver todo esto con la crisis ambiental? En pocas palabras, la percepción es el medio por el que un sujeto se sitúa *en y con respecto a* el mundo y, siendo así, podemos afirmar que la percepción cumple un rol primordial en la manera como nos relacionamos con el ambiente.¹⁷

Reubicar al ser humano en el mundo y redefinir el ambiente

1. La naturaleza sin mácula

En su libro *Naturaleza y sociedad*, Descola y Pálsson (D&P) afirman que “la naturaleza se ha vuelto una categoría sin sentido”. Esta frase tiene fuertes efectos tanto en naturalistas como en místicos y la traigo a colación porque considero que hay en ella mucha razón, pero me apresuro a aclarar que no se trata de un mero rechazo a la categoría “naturaleza”, sino más bien de una necesaria y refrescante crítica al *uso* del concepto, y a los problemas lógicos y ecológicos que de ese uso se desprenden.

La frase de D&P provoca algo parecido a lo que le sucedió a Pascal cuando en 1660 escribió que como “la *verdadera naturaleza* se ha perdido, todo deviene su propia naturaleza. Como el verdadero bien se ha perdido, todo deviene su verdadero bien”.¹⁸ Esta *verdadera naturaleza* pascaliana refería a una naturaleza gobernada por Dios, al orden divino que una vez perdido –o excluido– nos deja las cosas *en sí* mismas, es decir, las cosas devinieron “su

16 Maurice Godelier, *Lo ideal y lo material*, pp. 54-57.

17 Debemos aclarar que esta dimensión estética de la crisis ambiental debe analizarse críticamente concibiendo tanto los límites biológicos de nuestros sistemas sensibles, así como los alcances y consecuencias de la modulación cultural e individual. Neil deGrasse Tyson llama la atención sobre los límites perceptuales cuando en el capítulo 12 de la serie *Cosmos* (2015) asevera que si la acumulación de CO₂ fuera visible para nosotros, la posición general frente al calentamiento global no sería la negación o la indiferencia, pues sin duda la experiencia sensible funciona como sistema de justificación: “lo vi con mis propios ojos”. En este sentido tenemos que el límite de nuestro sistema sensorial no nos permite experimentar directamente las consecuencias de nuestras prácticas cotidianas, lo cual nutre la creencia de que el estado de cosas no corresponde a las prácticas de cada uno de nosotros. Si bien, los cambios climáticos son constantes en la historia geológica, el cambio que se está dando hoy día corresponde específicamente a la actividad humana. La actividad volcánica libera 500 millones de toneladas de CO₂ por año, mientras que la actividad humana libera 30.000 millones de toneladas de CO₂ por año, provocando consecuencias en cadena que llevarán a un efecto invernadero insostenible para la constitución biológica del ser humano y de muchas otras especies. Si el dióxido de carbono fuera un gas color púrpura, podríamos sin duda notar la diferencia entre la atmósfera de hoy con la de hace 50 años. Incluso, cada coche y chimenea mostraría la cantidad de CO₂ que está liberando a la atmósfera y sería realmente sencillo entender la responsabilidad del ser humano en el calentamiento global.

18 Cfr. H. F. Stewart, *Pascal's Pensées*, p.188. Cita original: “la vrai nature étant perdue, tout devient sa nature. Comme le véritable bien étant perdu, tout devient son véritable bien”.

propia naturaleza”.

Me atrevo a afirmar, que la naturaleza pascaliana se ha mantenido –aunque de manera incipiente– en nuestra definición ordinaria de la naturaleza. La sacralidad atribuida a una *naturaleza virgen* se sustenta en este misticismo pascaliano de lo natural como creación divina, y esta como analogía de lo bueno, de lo puro, pero sobre todo, de lo *no humano*. De alguna manera esa definición ordinaria de naturaleza refiere más bien a una sobrenaturaleza. A esta noción sobrenatural de la naturaleza la llamaremos *naturaleza ordinaria* (N_0), y es precisamente a esta naturaleza a la que se refieren D&P cuando afirman que “la naturaleza se ha vuelto una categoría sin sentido”,¹⁹ pues esta naturaleza prístina es el fundamento epistemológico usado en la identificación, por oposición, de *lo humano*.

Tenemos entonces un primer dualismo en el que la naturaleza se concibe como un jardín del Edén ideal y prístino que se opone a la actividad humana. Es decir, se trata de esa naturaleza no transformada ni influida por las prácticas sociales, la cual en términos prácticos y a escala terrestre es imposible, pues la actividad humana ha influido profundamente en las dinámicas naturales al grado de aumentar las temperaturas de los océanos, modificar la composición atmosférica, cambiar la temperatura y composición de los suelos, modificar los ciclos de los vientos, de las corrientes marinas, las dinámicas de las cadenas tróficas, destruir la biodiversidad, alterar la estabilidad ambiental, etc. La naturaleza sin mácula humana es pues una construcción imaginativa que difícilmente puede extrapolarse a la realidad.²⁰

2. La oposición cultura/naturaleza como extrapolación del dualismo mente/cuerpo

Mientras la N_0 se relacione por oposición con el ser humano se sostiene un problema lógico inadmisibles. En su libro *The Concept of Mind*, Gilbert Ryle hace una excelente labor al describir la “doctrina oficial” la cual tiene como fundamento el dualismo mente-cuerpo cartesiano. El error categorial que Ryle describe consiste en suponer que hay *hechos físicos* (el cuerpo) y *hechos mentales* (la mente) donde estos últimos solo podrían ser definidos por lo que no son (“no son hechos físicos”), así el autor afirma parafraseando a Descartes que “[l]as mentes no son trozos de un mecanismo de relojería [como lo es el cuerpo]. Son, simplemente, trozos de un no mecanismo”.²¹ La mente para Descartes era un “algo fantasmagórico”

19 Phillippe Descola y Gisli Pálsson, *et al*, *Naturaleza y sociedad*, p.23.

20 Cfr. Manuel Arias, *Sueño y mentira del ecologismo. Naturaleza, sociedad, democracia*. En el libro, el autor desarrolla esta idea con interesantes argumentos.

21 Cfr. G. Ryle, Gilbert, *ob. cit*, pp. 9-12. Para ilustrar el problema categorial Ryle da el ejemplo de un extranjero que llega a visitar la universidad de Oxford o Cambridge y que por vez primera “se le muestran los colleges, bibliotecas, campos de deportes, museos, departamentos científicos y oficinas administrativas. Pero luego pregunta: “¿Dónde está la Universidad? He visto dónde viven los miembros de los colleges, donde trabaja el Registrador (Registrar), donde hacen experimentos los científicos, pero aún no he visto la Universidad donde residen y trabajan sus miembros”. Se le tiene que explicar, entonces, que la Universidad no es otra institución

substancialmente diferente al cuerpo, pero como afirma Ryle creer que existe una oposición polar entre [mente y cuerpo] es sostener que ambos términos poseen el mismo tipo lógico”.

En el caso del dualismo cultura/naturaleza la *oposición polar* presupone que *la naturaleza* es del mismo tipo lógico que *la cultura*. Podemos encontrar ejemplos de ello en nuestra realidad cotidiana, pues de la misma manera que el extranjero que llega a Oxford preguntando dónde está “la Universidad”, el ciudadano que camina por la urbe o el campo, aplica el concepto *naturaleza* de manera confusa o –como diría Ryle– de manera “misteriosamente oculta”.

Afirmamos pues que el dualismo mente/cuerpo es insostenible en tanto que es un hecho que no hay tal entidad sobrenatural que gobierne la materia corporal (pues nunca se encontró al “fantasma en la máquina”). Los conceptos como *alma* o *espíritu* en tanto que entidades inmatriciales y opuestas al cuerpo, pertenecen a una doctrina cristiano-platónica que ha sido descartada por el entendimiento de las funciones y posibilidades de nuestra estructura biológica. Esto no significa que tengamos respuestas a todas las preguntas, sino más bien, que hemos encontrado el camino para formular las preguntas correctas.

Se hace evidente, entonces, que en el dualismo cultura/naturaleza hay también un remanente místico y que, así como a la mente se le atribuía una esencia opuesta y superior a la sustancia engañosa del cuerpo, al ser humano, –y por tanto a la cultura que este edifica a partir de esa capacidad sobrenatural y oscura de la mente– se le erige como opuesta y superior a la burda materialidad de la naturaleza.

La cultura –sobrenatural– es pues la obra triunfante de las mentes –sobrenaturales. Incluso, se llega a afirmar que la cultura es obra de la razón, (una mal entendida y subutilizada virtud que se cree exclusivamente humana y por excelencia sobrenatural) y que bajo cálculos precisos erigió las sociedades que conocemos y hemos conocido a través de la historia de la humanidad.

Sin embargo, esa *esencia milagrosa* de la cultura no requiere de nada sobrenatural para ser explicada. Como lo desarrollan Lewis-Williams & Pearce (L&P) en su libro *Dentro de la mente neolítica*, la adopción de la agricultura –hecho inaugural de la cultura– respondió no a decisiones calculadas tomadas frente a cambios climáticos o a crisis alimentarias, sino

paralela o una especie de contrapartida de los colleges, laboratorios y oficinas. La Universidad es la manera en que todo lo que ha visto se encuentra organizado. Cuando se ven sus edificios y se comprende su coordinación, puede decirse que se ha visto la Universidad. Su error parte de la inocente suposición de que es correcto hablar de la Christ Church, la Bodleian Library, el Ashmolean Museum y de la Universidad, como si “la Universidad” hiciera referencia a un miembro adicional de la clase de la que son miembros los otros elementos. Erróneamente se ha asignado a la Universidad la misma categoría a la que pertenecen aquellos”.

que fue un efecto colindante de la *fluidez cognitiva*²² y por tanto, de la estructura neuronal del ser humano que, por su propia naturaleza, tiende a dar sentido simbólico a sus experiencias sensibles. Así, las experiencias en estados de consciencia alterada (experiencias religiosas o preternaturales) a través de enteógenos, una migraña, la hiperventilación o el ensueño, llevarían a toda una *significación y estratificación* del cosmos –imaginario– y de la estructura social –mundo material. En suma, lo que estos autores argumentan en sus nutritivas páginas es cómo las experiencias sensibles se interpretan a través de la actividad simbólica de la mente –esta como función de la estructura biológica del cuerpo. De esta forma, dicha actividad mental, precede y provoca la adopción de la agricultura y con ello la fundación de complejos colectivos urbanos como los conocemos hoy día.²³

Es importante considerar esta transición gradual en la que el ser humano pasó de ser un *Homo* deambulando por las praderas para asentarse y erigir espacios de habitación estratificados (la casa, el templo, etc.) como derivación de la simbolización del mundo. Si comprendemos esta transición no como una *aparición espontánea* ni como una *decisión calculada*, sino como un intrincado proceso de relación entre procesos de significación, podemos comprender de manera no-reduccionista la ontología natural del hombre.

Entender el “reduccionismo naturalista”

Coincidimos con Damasio cuando afirma que “si nuestros organismos se hubieran diseñado de manera diferente, las construcciones que hacemos del mundo que nos rodea serían también diferentes. No sabemos, y es improbable que alguna vez sepamos, cómo es la realidad absoluta”.²⁴

22 Cfr. Steven Mithen, *The prehistory of the mind*. El autor explica la fluidez cognitiva como la capacidad humana de interconectar distintas inteligencias especializadas. Aunque su modelo es un poco rígido, sirve para comprender la diferencia entre la capacidad mental humana y la capacidad mental de, por ejemplo, un chimpancé. Pues, aunque compartimos el 98.5% de información genética, nos separa la contundente capacidad mental de la creatividad.

23 Para dar un vistazo a la complejidad de las culturas que precedieron la adopción de la agricultura recomiendo revisar la historia de Gobekli Tepe y Ain Ghazal. Estas construcciones se hicieron previamente al asentamiento humano, por lo que fueron más bien centros de comunión religiosa para distintos colectivos nómadas de la región. La agricultura se adoptó como consecuencia de la cohesión y de la estructuración social que se dio a través de la religión, es decir, de la significación de las “experiencias sobrenaturales”. Bajo esta lógica es que L&P se ponen de lado del arqueólogo Jaques Cauvin quien afirma que no se trató de una revolución neolítica, sino de una *revolución simbólica*, siendo de esta manera, que los cambios en el pensamiento (superestructura) precedían a los cambios en la subsistencia (infraestructura). Así, siguiendo a Lewis-Willians y Pearce: “la gente cambió su religión y su simbolismo *antes* de convertirse en agricultores, no como resultado de ello”, de lo cual existen pruebas materiales irrefutables como las construcciones que nombré arriba y como los yacimientos funerarios. Los hechos anteriores coincidieron con el deshielo de la última glaciación por lo que se tiende a pensar que la agricultura fue una decisión producto de los cambios climáticos lo cual sin duda ejerció una presión ambiental considerable, pero, de no haber sido por la estratificación cosmológica y por las capacidades mentales dadas por la fluidez cognitiva la habilidad para reproducir semillas y para domesticar animales nunca se habría puesto en práctica y habríamos quedado extintos 13 mil años atrás.

24 A. Damasio, *ob. cit.*, p.97.

A la cultura occidental le ha costado siglos y muchas vidas humanas –como la de Giordano Bruno– asumir su ontología natural. Incluso, en nuestros días de (seudo)democracia (seudo)laica es común que los ciudadanos se sorprendan cuando se les recuerda que somos animales –ningún político ganaría unas elecciones enalteciendo algo semejante.

La crítica al naturalismo parte generalmente de considerar la explicación fisicalista del mundo como un monismo homogeneizador. Sin embargo, afirmar que el ser humano sea naturaleza no implica que todo en la naturaleza se explique y se comprenda desde los mismos principios ni de la misma manera. Por ejemplo, la *tabla periódica* distingue el comportamiento de los átomos de distintos elementos que componen nuestro universo. De esto no se sigue que necesariamente el *comportamiento* y las *singularidades* de cada organismo terrestre compuesto por dichos elementos –como un ser humano– se expliquen de la misma manera que las dinámicas atómicas de estos elementos, es decir que, el asumir la metafísica naturalista o el naturalismo no equivale a obviar las *diferencias cualitativas* de los distintos niveles de existencia (de la escala planetaria, molecular o animal). En este mismo sentido, asumir la naturalidad del *ser* humano no implica evadir sus diferencias cualitativas en relación con el *ser* de un chimpancé, pues hay fundamentos estructurales que soportan sus diferencias.

A partir de J.T. Bonner, Moriarty define la cultura como la transmisión de información a través de la enseñanza y el aprendizaje diferenciándola de la información transmitida genéticamente.²⁵ Entender así estos conceptos nos permite hablar de lo cultural sin referirnos a algo sobre-natural o fantasmagórico, pues cuando decimos que algo es cultural no estamos hablando de la metafísica de la cosa sino de su tipo informativo. Más aún, lo natural y lo cultural no son cualidades excluyentes, y en este sentido, una cosa puede definirse por cualidades naturales y culturales (por ejemplo, el ser humano o una mascota) sin que tal cosa sea una contradicción.²⁶

Además de esto, en el caso humano –gracias a nuestra arquitectura cerebral y a nuestros medios tecnológicos– la información cultural puede ser acumulada para desarrollar conductas que no pueden explicarse como reflejos instintivos. Por ello podemos decir que la construcción de un estadio de fútbol y su uso es producto de la acumulación y de la práctica cultural, procesos en los que se pone en juego el factor simbólico de nuestros modos

25 Paul Moriarty, “Nature naturalized: A Darwinian defense of the nature/culture distinction”, en *Environmental Ethics*, p. 237.

26 A partir de estas aclaraciones debemos también reconocer que animales no-humanos tienen comportamientos culturales, como lo son los comportamientos sociales y técnicos de los chimpancés, elefantes, delfines etc., o el aprendizaje fónico de las aves. Estos animales –entre muchos otros– presentan comportamientos de aprendizaje y transmisión de información que no responden exclusivamente a determinaciones genéticas, sino a procesos de sociabilidad reforzados por exigencias del ambiente.

de percepción. Hay algo importante que aclarar. Dentro de estas capacidades humanas de acumular y producir información y en cuyo proceso se transforma el entorno, es donde entran las categorías de lo doméstico y lo salvaje, de lo artificial y lo natural. Hay que tener claro de nuevo que estas categorías no refieren a la *cualidad ontológica* de las cosas en cuestión, sino a su situación relativa con respecto a las configuraciones simbólicas de los seres humanos. Es de esta manera que podemos diferenciar entre un caballo salvaje y un caballo adiestrado: en el primer caso el animal está totalmente al margen de la actividad simbólica –y por tanto informativa– del ser humano, mientras que en el segundo, el comportamiento del animal está en relación con el constructo simbólico del hombre y así, su cualidad cultural es relativa y gradual.

Otra crítica al naturalismo radica en la suposición de que la *ciencia física* como es hoy en día debería ser capaz de explicar todo fenómeno. Sin embargo –como afirma Galen Strawson–, no podemos estar seguros de conocer ni los límites de la física ni por tanto los límites de lo natural.²⁷ De hecho cada nuevo acercamiento al comportamiento de partículas nos demuestra la necesidad de ampliar nuestro entendimiento y de reevaluar conceptos contruidos a lo largo de milenios.

Lo anterior permite reconocer que el sustantivo *naturaleza* es mucho más abarcador de lo que ordinariamente se concibe, y que más bien, es la noción ordinaria (e idealista) de naturaleza (N_0) la que reduce la inmensa complejidad de las potencias naturales a configuraciones idealizadas y misteriosas presuponiendo al naturalismo como una perspectiva reducida y simplista. Bastaría con reconocer el complejísimo proceso que llevó a la evolución a seleccionar una mente pensante y consciente como la humana para restablecer la inteligencia orgánica dentro de las dinámicas de la naturaleza.

Ahora podemos vislumbrar que la definición de la mente como una sustancia sobrenatural residía en la imposibilidad de visualizar y entender la complejidad de lo natural sin acudir a una explicación milagrosa. Asimismo, la simplista comprensión del ser humano como algo opuesto a la naturaleza radicaba en la ignorancia de la complejidad de los sistemas naturales, capaces de configurar la subjetividad, la creatividad, la religión, la ciencia, el lenguaje, la cultura, el arte, e incluso, una crisis ambiental global.

Aseguramos entonces, que no necesitamos de nada sobrenatural para explicar la cultura, y que, por tanto, esta última es una de las formas posibles de la naturaleza. Finalmente, aseguramos que es preciso reconocer la diferencia (y no una oposición) entre *lo natural* y *lo cultural* para poder examinar la complejidad de la crisis ambiental, pues es a partir de esas diferencias cualitativas entendidas en su realidad y en su complejidad que se puede

27 Galen Strawson, *Real naturalism*, p.3.

investigar, delimitar y, de manera apremiante, solucionar o sobrevivir al problema. En este sentido, la conclusión –sin duda propositiva–, es que la crisis ambiental no es un problema entre *el hombre y la naturaleza* como entidades fundamentalmente distintas, opuestas e irreconciliables, sino que se trata más bien de la manera como ese hombre, el ser humano, comprende *su ambiente* y, en ese mismo proceso, se ubica y actúa dentro de él. Se trata pues del sustrato metafísico de la crisis ambiental, que es, en un final, el correlato que acompaña y justifica cada acto de la vida cotidiana, y que es donde la percepción tiene un rol fundamental, siendo esta la configuración de sentido en la relación sujeto-mundo. Es por esto que sostengo que la percepción juega un papel originario en lo que se ha reconocido como una *crisis ambiental global*.

Siguiendo este orden de ideas, concluyo también que la mistificación tanto de lo humano como de la naturaleza reside en interpretaciones de experiencias sensibles que han terminado por ser nocivas para la propia supervivencia de la especie. Estos procesos interpretativos que son los que nos ponen en *cierto tipo de relación con el mundo*, nos diferencian radicalmente de otros animales, y es precisamente por ellos que como colectivos humanos conformamos lo que llamamos cultura. Un complejo de organismos que produce y transmite información, y para hacerlo modifica y reorganiza su entorno. No obstante, la manera como hemos definido lo natural en nuestro mundo industrializado-mercantilista como una categoría enfrentada a lo humano va en detrimento de la comprensión de las complejas relaciones que hay entre las prácticas humanas y las dinámicas naturales. La historia occidental se ha escrito como si nuestro ambiente fuera una dimensión ajena a nuestra existencia e innecesaria para la vida. Sin embargo, hoy día nos es imposible sostener tal oposición, pues la crisis ambiental es también la prueba irrefutable de que lo que hay entre lo que llamamos *naturaleza* y *ser humano* es una inseparable relación de continuidad de la existencia, y que nuestro ambiente es parte necesaria e imprescindible de nuestro desarrollo biológico-cultural.

Bibliografía citada

Arias, Manuel, *Sueño y mentira del ecologismo. Naturaleza, sociedad, democracia*, Madrid, Siglo XXI editores, 2008.

Damasio, Antonio, *Descartes' Error*, Nueva York, Avon books, 1994.

Descola, Phillipe & Gísli Pálsson, *et al.*, *Naturaleza y sociedad*, México, Siglo XXI Editores, 1996.

Dunbar, Robin, *La odisea de la humanidad*, Barcelona, Crítica, 2007.

Godelier, Maurice, *Lo ideal y lo material*, Madrid, Taurus humanidades, 1989.

Lewis-Willians, David y David Pearce, *Dentro de la mente neolítica*, Madrid, Akal, 2009.

- Maud, Barry, *Perception*, Montreal y Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, España, Planeta Agostini, 1996.
- Montañés, Patricia *et al.*, *Neurociencias en el arte*, Bogotá, UNAL, 2011.
- Moriarty, Paul, "Nature naturalized: A Darwinian defense of the nature/culture distinction", en *Environmental Ethics*, núm. 29, vol.3, 2007, pp. 227-246.
- Mithen, Steven, *The prehistory of the mind*, London, Thames and Hudson, 2003.
- Ryle, Gilbert, *The Concept of Mind*, Londres y Nueva York, Routledge, 2009.
- Stewart, H. Fraser, *Pascal's Pensées*, New York, Pantheon Books, 1950.
- Strawson, Galen, "Real naturalism", en *London Review of Books*, en: https://www.academia.edu/15815517/Real_naturalism. (último acceso: 15 de octubre de 2014).

*Gonzalo Héctor Suárez Echenique*¹

*Ma. Centeocihuatl Virto Martínez*²

El hombre es el único animal que de
su muerte ha sabido hacer exactamente,
pesadamente, lo imposible.

Bataille

Introducción

La estética y su estudio deben ir más allá de la consideración en torno al fenómeno artístico y su percepción. Extender su preocupación hacia campos más abarcadores de la vida social, pareciera ser su destino ineludible. Se debe intentar trascender las categorías claves del arte (lo bello, lo feo, lo sublime, lo trágico), al campo social y cultural, al de las relaciones que se dan en la producción y reproducción del contexto en que estamos inmersos. Es, en este sentido, que se propone analizar el periódico de nota roja como un fenómeno con el cual nos relacionamos y que presenta una cualidad estructurada y estructurante del medio en que nos movemos. En cierta manera es una *ficción*, un armado desde la vida social que, a la vez que se cristaliza en un campo de percepción, tiende a condicionar nuestras relaciones sujeto-objeto y sujeto-sujeto.

Algunos estudios definen a la nota roja como el medio de prensa gráfica de bajo costo que circula extensamente, basando su contenido en el hecho policial, la pornografía y el humor vacuo. Todos hemos leído sus títulos u hojeado su contenido en un ejemplar olvidado en el café, en el lavado de autos, en una parada de autobús, etc. La cualidad efímera, de desperdicio de la nota roja, parece ser inversamente proporcional al lugar permanente que ocupa en nuestras vidas, un lugar de hartazgo y saturación.

En este trabajo se reflexiona sobre qué ocurre cuando se transforma la condición estética, perceptiva de un fenómeno, devenido de la saciedad a la que nos llevó su peso cuantitativo. Se habla de la saturación como punto de inflexión en la dinámica de un proceso de consumo social de carácter abierto que nos lleva a otra dimensión sensible y emocional. Este proceso es el denominado salto cualitativo, establecido en una de las tres

1 Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

2 Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

leyes de la dialéctica que nos habla de la transformación de la naturaleza misma de un objeto como secuela de un proceso de acumulación, de cambios cuantitativos. A partir de esta ley, se reflexiona acerca de los alcances de la disciplina estética en la nota roja y su injerencia en la vida cotidiana como proveedora de una energía que pudiera llevarla a dar un salto cualitativo con destino incierto.

Primer momento

Cuando se habla de Estética se piensa principalmente en una disciplina filosófica con *un objeto bien determinado*, que estudia la belleza, que utiliza recursos propios estéticos, que analiza aspectos artísticos, etc. También se cree que esta estética tiene que ver con una clase *alta*, con el buen gusto, con una apreciación cultivada. Otra idea es que la percepción estética se da cuando la obra de arte es bella. Estas nociones son parte de un proceso histórico que en la actualidad no está limitado solo al campo de las artes. Las categorías estéticas han trascendido a otros fenómenos sociales y culturales y la percepción estética, *las percepciones estéticas*, están situadas en un contexto, que ya no solo dependen de la obra en sí. Las categorías estéticas no son algo absoluto, sino que están estrechamente relacionadas con la situación histórico-social en la que surgen. Reflejan críticamente el contexto económico, ético, artístico, cultural, en el que están insertas. En su función social, “el arte será accesible al pueblo como los parques, ofrecido al disfrute de todos, introducido en la vida como un objeto más, desublimado”.³

Para Lipovetsky con el aumento del consumo, se da una exacerbación del campo estético:

[...] somos testigos de una vasta estetización de la percepción, de la sensibilidad facticia, de una especie de fetichismo y de voyerismo estético generalizado. Mientras que el *homo aestheticus* está ya ampliamente desposeído de puntos de referencia de su propia cultura, el consumo estético turístico del mundo no deja de expandirse.⁴

La estética de la vida cotidiana “se centra en la búsqueda de sensaciones inmediatas, de placeres de los sentidos y de novedades, la diversión, la calidad de la vida, la invención y la autorrealización”.⁵ En la actualidad el ideal estético que triunfa es “el de una vida hecha de placeres, de sensaciones nuevas”.⁶ Para este, la sociedad que denomina “transestética” ya “no se relaciona con lo sagrado ni con lo aristocrático, es una etapa adicional en el

3 Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, p. 52.

4 Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, p. 24.

5 *Idem*.

6 *Ibidem*, p.25.

camino de la era comercial y democrática que, al desarticular las culturas de clase, acarrea la individualización de los gustos al mismo tiempo que una ética estética del consumo”.⁷

Segundo momento

En el campo de la comunicación, Martín-Barbero ve otra posibilidad para la estética, pues para él ambas se pueden relacionar. García Canclini dice que “el papel de los medios no interesa solo como difusores, sino por las operaciones de reconceptualización y metaforización que realizan en conexión con otros campos de la vida social”.⁸ Un ejemplo de estos medios es la prensa escrita. La convivencia de la prensa con los diversos productos culturales de la época se nutre de lo que es su esencia: reflejar las diferencias culturales y políticas.⁹ La prensa, dice, participó en “el otorgamiento de ciudadanía a las masas urbanas”.¹⁰

Siguiendo esta línea, Sunkel refiere que, junto con la constitución de una prensa popular de masas circunscripta a lo que él denomina matriz racional-iluminista se da un proceso de constitución de otra prensa popular que se caracteriza por su perfil simbólico-dramático. Este es para Martín-Barbero “un protoperiodismo popular —que será escrito para ser difundido en gran parte oralmente, para ser ‘leído, declarado, cantado’ en lugares públicos como el mercado, la estación del ferrocarril o la misma calle”.¹¹ Es aquí donde encontramos “las claves del diario sensacionalista [...] otra prensa, cuya forma de relatar los acontecimientos evocaba otro lenguaje, ese mismo que también era remembranza del folletín del siglo XIX”.¹² Esta prensa debe ser llamada de otra forma —amarilla, roja, pasquín— para diferenciarla de la prensa seria, aunque para Vargas Llosa “la frontera entre el periodismo serio y el sensacionalista es cada vez menos nítida ya que el mundo occidental vive inmerso en una civilización del espectáculo”.¹³

En esta prensa sensacionalista:

[...] están los grandes titulares reclamando la atención sobre el hecho principal que relatan los versos, la importancia que cobra la parte gráfica con dibujos que ilustran lo narrado, está la melodramatización de un discurso que aparece fascinado por lo sangriento y lo macabro, el exageramiento y hasta la atención a los ídolos de masas tanto del mundo del deporte como del espectáculo.¹⁴

7 *Ibidem*, p.27.

8 Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, p.74.

9 J. Martín-Barbero, *ob.cit*, p. 190.

10 *Ibidem*, p.189.

11 *Ibidem*, p.192.

12 Anuar Saad, “El sensacionalismo o la insurrección de las masas”, en *Razón y palabra*.

13 *Idem*.

14 J. Martín-Barbero, *ob. cit*, p. 192.

En este tipo de prensa amarillista o de crónica roja se privilegian los hechos de sangre, lo insólito y el sexo. Es una prensa “en la que tiene espacio la violencia, el nido erótico, el deporte –en especial el fútbol– y otros ‘temas menores’ que no tienen cabida en otra prensa o en otros medio”.¹⁵

Para Monsiváis la nota roja o como él la llama “página de crímenes” ha sido muchas cosas:

La ocasión esplendente del morbo, la ‘normalidad’ reducida en las fotos a poses que le dan la bienvenida al escándalo y la muerte, el morbo que desearía exorcizar a la violencia urbana, la lectura con ánimo retrospectivo que imagina los instantes climáticos –la víspera de los velorios– cuando estallan las pasiones, y la locura, la codicia, la pérdida de los sentidos, los celos, la lujuria, son los incentivos de la voluntad inesperada.¹⁶

Un género periodístico acotado a pocas implicaciones: sangre y crimen, salpicadas de sexo y chistes procaces. De este tipo de prensa podemos encontrar antecedentes en “la iconografía prehispánica, en los códigos, ornamentos y adornos prehispánicos en los que se representaban cuerpos desollados y mutilados”.¹⁷ Los grandes temas que trata están desarrollados con “estilos y enfoques que apelan más a la emoción y a la pasión”.¹⁸ Para Monsiváis “en la nota roja se escribe, involuntaria y voluntariosamente, una de las grandes novelas mexicanas, de la cual cada quien guarda los recuerdos fragmentarios que esencializan su idea del crimen, la corrupción y la mala suerte”.¹⁹

Los relatos de la nota roja buscan la elocuencia en su mejor expresión, aun cuando a causa de ella se termine suprimiendo el suceso real que da origen a la misma, pero consiguiendo que la narración devenga sentimiento colectivo y fábula mediática. En este género habitualmente se cuentan actos atroces, por lo cual, entre más insólito es el acontecimiento, su reseña requiere un mayor detalle de los pormenores (de preferencia gráficamente): imágenes escritas o visuales. Para Arriaga, “en el otro extremo del proceso, la audiencia es emplazada por los mensajes a completar el círculo, porque la función referencial de la nota puede alcanzarse a condición de que el público la consuma y asuma como verosímil y utilizable”.²⁰

Una de las características de la nota roja es el uso constante del humor en el

15 A. Saad, *ob. cit.*

16 Carlos Monsiváis, “Prólogo”, en *Fuera de la ley. La nota roja en México*.

17 Naief Yehya, *El espectro de la violencia sexualizada en los medios*, p. 259.

18 Fernando Checa, “Reflexiones a propósito del libro Nota (n) roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar”.

19 C. Monsiváis, *ob. cit.*

20 José Luis Arriaga, “‘Colombianización’ o ‘mexicanización’ periodística. La nota roja en los noventa”, en *Razón y palabra*.

tratamiento de las noticias que diferencia a esta prensa de los diarios *serios* que son vistos como más aburridos, más acartonados, *menos del pueblo*. Es un humor “que apela a ciertos rasgos de la cultura popular; por eso, estos sectores se identifican con él”.²¹ Otro rasgo es el lenguaje utilizado en este tipo de prensa: “suele haber un lenguaje coloquial y cotidiano que da una sensación de cercanía y familiaridad con el lector popular, para este es el ‘lenguaje de la gente de trabajo’ como ‘habla la gente del pueblo, no los ricos’, de la que trabaja en la calle”.²²

Otra particularidad más de esta prensa es la incorporación de la temática de la violencia. Por su cercanía con el mundo del lector, este referente de la crónica roja tiene un fuerte nexo de verosimilitud: “como en la telenovela, dice Sunkel, los relatos de la violencia [...] pasan a ser metáfora o testimonio de vida. Los lectores populares leen en estos relatos su propia vida, una vida que en ocasiones parece como una telenovela”.²³ Se suma a esto, la narratividad propia de quienes la crean y recrean, los periodistas especializados en su semántica y exposición. A los lectores pareciera gustarles esa estructura de noticia más cercana al cuento, especialmente del cuento policial, que lo conecta con la obsesión popular por los relatos de crímenes, como lo ha analizado ya Martín-Barbero. En ese mismo sentido, Monsiváis equipara estos relatos con historias familiares: “lo terrible, contado entre sonrisas en las veladas familiares, se vuelve relato de aparecidos”.²⁴

Los elementos gráficos son otro elemento importante, identitario, en este tipo de prensa. Sin estos, la crónica roja no es lo que es, no sería eso: roja. El uso de fotografías y una tipografía en colores escarlata y negro son su esencia y devenir.

El resurgimiento. La nota roja encuentra su materia prima en el narco.

En 1963 nació la *Alarma!*, una revista que se convertía en un ícono de la cultura del mexicano. Esta revista estaba dedicada totalmente a mostrar los asuntos delincuenciales. Se atrevió a mostrar y a describir los casos más sangrientos de México a diferencia de toda la prensa de aquella época, que incluía en sus páginas la crónica policíaca, pero solo en las últimas secciones. De este modo, la nota roja dentro de aquellos periódicos era una sección marginal.

Alarma! tuvo tirajes tan altos (hasta 500,000 ejemplares a la semana) por incluir casos como el de *Las Poquianchis*, mujeres que prostituían a otras mujeres y además mataron a varias de ellas o contener también el tema del terremoto de México en 1985.

21 F. Checa, *ob. cit.*

22 *Idem.*

23 Marco Lara y Francesco Barata, *Nota(n) roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, p. 118.

24 C. Monsiváis, *Los mil y un velorios*, p.17.

Pero de 1986 a 1991, la revista dejó de publicarse. Resurgió en 1992 y hasta el año 2014 se siguió publicando semanalmente. En los últimos años, incorporó un ingrediente nuevo en sus páginas: el tema del narcotráfico. Y la nota roja, ya no sería más lo que alguna vez fue.



Imagen tomada de la revista digital Vice, www.vice.com/es_mx/magazine

En la “advertencia” de *Los mil y un velorios*, Monsiváis escribió que en el 2009 este libro debía llamarse *Los cien mil y un velorios* pues el narcotráfico había transformado el sentido de la nota roja: “desaparece la singularidad de los asesinatos y de los asesinos, y la masificación del delito es, también, la deshumanización masiva”.²⁵ En palabras de Yehya:

El estado de guerra en contra de una parte de la población ha redefinido la cultura del país al confrontar a todos los ciudadanos con una nueva realidad de un carácter brutal extremo que se ha traducido en una flamante cultura del horror visual.²⁶

Para Monsiváis, como consecuencia del narcotráfico, “la nota roja se masifica. Dos, tres, cinco cadáveres al día en parajes remotos o abandonados, y en departamentos semivacíos, lujo de violencia, difícil establecer la identidad de los abruptamente fallecidos”.²⁷ Para este autor, “la nota roja es sucursal evidente de la industria y la política. El narcotráfico se adueña de las primeras planas en el mundo entero, y sus personajes alcanzan la notoriedad antes solo asignada a políticos, deportistas y estrellas de cine”.²⁸ El rumbo de la nota roja se modifica.

25 *Ibidem*, p.18.

26 N. Yehya, *ob. cit.*, p. 261.

27 C. Monsiváis, “Prólogo”, en *Fuera de la ley. La nota roja en México*.

28 *Idem*.



Imagen del narcotraficante Arturo Beltrán Leyva, asesinado en un enfrentamiento con militares en Cuernavaca, Morelos, www.latrinchera.org

El diario el *Extra! La noticia en caliente*, es un ejemplo de cómo la nota roja resurgió con el contexto de una alta violencia provocada por el narcotráfico. Este diario nació un año después del asentamiento del cártel de los Beltrán Leyva en Morelos. Como otros periódicos de nota roja, este ha construido todo un discurso con un tinte amarillista y con fotografías gráficas de cadáveres de hombres y mujeres, pero también ha incorporado en sus páginas a las víctimas de la violencia por el narcotráfico, por mencionar su temática fotográfica más sobresaliente.



Imagen del Extra de Morelos, núm. 2264

Este periódico se vende en puestos establecidos, pero sobre todo lo venden los *voceadores* o vendedores callejeros en algunos municipios de Morelos. El *Extra!* aparece todos los días y las secciones más importantes en las que se divide son, la policiaca, la deportiva y la de espectáculos (*Chou*). Junto a las imágenes más violentas que aparecen en este diario, aparecen también fotografías de alto contenido sexual. Los encabezados que

acompañan estas fotografías son cortos, escandalosos e impregnados de amarillismo.

El periódico pertenece al Grupo Diario de Morelos que tiene además otro diario, *el serio* llamado *Diario de Morelos*. Este grupo hace una clara distinción entre los lectores de ambos periódicos. Los que leen el *Extra!* son los del pueblo, el vulgo, la masa, la *gente chida*. Los otros, los que leen el *Diario* y su suplemento *Círculo M* son la gente de la alta sociedad, la informada, la letrada, la *gente bien*. Sin embargo, con la estrategia de venta tan agresiva del *Extra!*, unos y otros lo hemos leído: en un café, en el lavado de autos, en el camión. Porque además como escribe Marzano: “el espectáculo de la violencia a menudo tiene algo de contagioso, una deriva a la que es muy difícil escapar”.²⁹

Un vendedor (y lector) regular de este periódico dice que optó por vender solo este diario ante la demanda que tenía en uno de los municipios morelenses. Él cree que vende el *Extra!* porque: “es barato, no trae mucho texto, trae muchas imágenes y porque alimenta el interés de la gente”, incluso dice: “mis ventas se incrementan cuando la imagen de la primera plana es más sangrienta”. Regularmente vende al día de 190 a 220 ejemplares, pero si la imagen es lo suficientemente “escandalosa, mórbida y cruda” sus ventas se pueden incrementar hasta en un 20 por ciento más. Él defiende su derecho a leer este diario de los que lo juzgan de morboso. Dice: “no es morbo, es curiosidad”.



Imagen del *Extra* de Morelos, núm. 2158

Tercer Momento

En *La dialéctica de la naturaleza*, Engels describe las leyes de la dialéctica, una de ellas: la ley de la conversión de la cantidad en cualidad y viceversa. Esta ley explica que

²⁹ Michela Marzano, *La muerte como espectáculo*, p. 38.

el movimiento de la materia, de la historia, de las sociedades y del pensamiento, su evolución y su desarrollo, se produce por cambios que son tanto cuantitativos como cualitativos, y que la acumulación de cambios cuantitativos conduce necesariamente a cambios cualitativos.³⁰ Cuando los cambios cuantitativos adquieren un nivel crítico, se produce un cambio cualitativo, un salto que da lugar a una nueva condición de la materia, a nuevas prerrogativas para entenderla, a *otra realidad*.

¿Qué ocurre cuando se transforma la condición estética, perceptiva sobre un fenómeno, en este caso de la nota roja, devenido de la saturación a la que nos llevó su peso cuantitativo?

La saturación es un concepto que puede ser entendido desde la acción de saturar o desde el efecto de esta saturación. En este caso utilizaremos esta noción en los dos sentidos. En primer lugar, atenderemos cómo la saturación de nota roja puede llevar a un cambio en la percepción, la sensibilidad, la *estética* del sujeto, acarreando cambios de calidad acerca de cómo vemos y nos relacionamos con el contexto; y segundo, la entenderemos como cadena secuencial que direcciona dichos efectos.

Como mencionamos en párrafos anteriores, la condición de la nota roja ha encontrado en México un segundo aire a partir del fenómeno del narcotráfico. Además de la consabida pornografía, de los accidentes de tránsito, de las catástrofes naturales, de la violencia contra las mujeres, de los crímenes pasionales, se abre todo un venero de posibilidades que los periodistas utilizan: los descabezados, los mutilados, los destazados, los asesinados, los quemados, los descuartizados, los tasajeados, los embolsados, los ejecutados y un largo etc. Y al lado de las representaciones gráficas más explícitas de estas muertes, más saturadas de tomos bermejos, destilando rojo, están las fotografías de mujeres desnudas, voluptuosas, también todo carne, músculos y piel. Las representaciones de la muerte coexisten con las del sexo, podemos pasar de unas a otras, y todas estas imágenes son miradas, absorbidas, incorporadas. Son signos consumidos sin reflexión, retratos explícitos que no necesitan de masticación, de introversión, para ser digeridos.

Lo que no sabemos es si el consumidor de porno deja a un lado sus deseos por cuerpos desnudos para sustituirlos por cuerpos inertes y mutilados. Y aunque la muerte tétrica y el sexo han estado relacionados desde el origen de la cultura, para Yehya: “la prensa sensacionalista ha hecho de esa relación su tema principal y su *modus vivendi*, pero ahora se ha extendido a todos los dominios de la cultura”.³¹ En esta extensión, en esta confusión en el orden del consumo, es que la iconografía de la nota roja nos envuelve,

30 Cfr. Federico Engels, *La dialéctica de la naturaleza*, p. 203.

31 N. Yehya, *ob.cit.*, p. 305.

nos colma, nos desborda, dando lugar a un salto de la calidad que solo puede llevar a la indolencia.

¿Qué son esas masas sanguinolentas que débilmente refieren a un cuerpo humano, o un sujeto humano? ¿Qué son esas curvas turgentes, geografías carnales, que conforman un objeto hiperreal de lo femenino? ¿Hasta dónde nos tocan, nos comprometen, nos duelen, esas representaciones de la realidad, esa realidad conjunta que se filtra del papel barato a las calles, los cafés, los autos, la vida que llevamos?

Etimológicamente, la palabra indolente es de origen latino *indolens* o *indolentis* que significa “el que no sufre”. Esa característica particular que pareciera ser el *telos* de muchas búsquedas de espiritualismo oriental, es en nuestra sociedad de consumo un bien indispensable que nos permite seguir en el camino, ser los espectadores y consumidores impertérritos y perennes de los que hablaba Vargas Llosa. En una sociedad del espectáculo, de lo efímero, de lo que refulge y luego se apaga para ser reemplazado por otro nuevo efecto deslumbrante, lo que nos queda es el lugar de la quietud, del voyerismo, de la pasividad, de la apatía. El individuo indolente se caracteriza por su negligencia, falta de actividad y de aplicación en el decurso vital. El indolente es aquel que no se conmueve ante el dolor de otros, el que consume el producto de la cosificación ajena y se hace *cosa* al mismo tiempo.

El peso cuantitativo de la sangre y el dolor, parece llevarnos a una nueva calidad, que en nuestra condición de receptores/actores nos guía hacia un camino en el que se refuerzan los cauces que multiplican la cantidad, más muertes, más sangre, más prensa que los contiene y expande. El salto cualitativo comprende según las leyes de la dialéctica, no solo la capacidad de transformación de la cantidad en calidad, sino también el proceso inverso. En esta espiral de violencia/espectáculo-apatía/acción-muerte/indolencia, la cantidad se cualifica creando sujetos nuevos, que como tales emprenden acciones no realizadas antes. Las mismas dan lugar a una novedosa articulación de la cantidad, que devendrá en una nueva transformación cualitativa. Es difícil saber en qué parte de la espiral nos encontramos, es difícil saber lo que hay que hacer y lo que nos depara el horizonte. Mientras tanto, las cabezas separadas de los cuerpos danzan a nuestro alrededor, los cuerpos sin vida y los ojos muertos de modelos vivos, se apilan junto al más popular de los deportes. El espectáculo de la vida, el espectáculo de la muerte, el consumo de lo consumado.

Bibliografía citada

Arriaga, José Luis, “‘Colombianización’ o ‘mexicanización’ periodística. La nota roja en los noventa”, en *Razón y palabra*, núm. 26, abril-mayo, 2002.

- Checa, Fernando, “Reflexiones a propósito del libro Nota(n) roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar”, en: <http://historico.ciespal.org/repositorioOlacom/index.php/108-analisis/1463>. (último acceso: 7 de octubre de 2014).
- Engels, Federico, *La dialéctica de la naturaleza*, Madrid, Akal, 1974.
- García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires-Madrid, Katz editores, 2010.
- Lara Klahr, Marco y Francesco Barata, *Nota(n) roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, México, Debate, 2009.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2013.
- Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1987.
- Marzano, Michela, *La muerte como espectáculo*, México, Tusquets, 2013.
- Monsiváis, Carlos, *Los mil y un velorios*, México, Debate, 2010.
- _____, “Prólogo”, en *Fuera de la ley. La nota roja en México*, México, Cal y Arena, 1993.
- Saad, Anuar, “El sensacionalismo o la insurrección de las masas”, en *Razón y palabra*, núm. 78, noviembre-enero, 2012.
- Sunkel, Guillermo, *La prensa sensacionalista y los sectores populares*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2002.
- Yehya, Naief, *El espectro de la violencia sexualizada en los medios*, México, Tusquets, 2013.

HACIA UNA POLÍTICA DEL OCIO

*Arturo Montoya Hernández*¹

The gardener plants an evergreen
Whilst trampling on a flower.
I chase the wind of a prison ship,
To taste the sweet and sour.
The pattern juggler lifts his hand;
The orchestra begin;
As slowly turns the grinding wheel
In the court of the crimson king.

Peter Seinfeld, *In the court of the Crimson King*

Notas sueltas para pensar políticamente el ocio

El ocio es entendido como una *actividad liberada* de la *necesidad senso-motora*, del circuito que requiere una actualización inmediata para hacer surgir acciones útiles. Se plantea con ello una mediación que toma *tiempo*, y dispone a otros procesos a la posibilidad de ramificarse, de afirmar derivas fructíferas por donde la *memoria* encuentra salidas a la mecanización de una acción esquematizada.

La afirmación del ocio como una disposición crítica que posibilita plantear una multiplicidad de miradas capaces de atravesar los hábitos y liberar, desde la vitalidad, los claustros de nuestro movimiento cotidiano, presenta un fuerte carácter estético-político. Y se constituye como una reivindicación del lugar central de nuestros cuerpos, sus afectos y su sensibilidad, en la construcción práctica del mundo.

El ocio no es entendido por tanto como una inactividad, si bien asume la pausa que le falta al flujo de los medios hegemónicos, a los *clichés* con que embotan la creatividad más elemental. Pausar esos flujos, ríos entubados, permite atravesar otros cauces, recuperar otros ritmos de movimiento.

El ocio entendido como disposición de potencias de vida está, entonces, distanciado del entretenimiento y del espectáculo, en cuanto estos ámbitos operan con pretensiones industriales y de *desterritorialización* y *borramiento* de los cuerpos. Son justo el tubo sobre los ríos, la imagen, el texto, el sonido automatizado, que alejan el pensamiento, el cuerpo y

¹ Licenciado en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México, talesdemixcoac@gmail.com

la memoria, y se introducen como prótesis sustituyente de la experiencia significativa, por la recepción superficial y novedosa de los acontecimientos.

Una política del ocio es una reafirmación de ciertas disposiciones que fundan *regímenes perceptivos abiertos*, vivos, en mutación constante: con esto se deja abierto un circuito de recuperación de la experiencia profunda que reconoce las potencias del cuerpo (como mixto cuerpo-memoria) y promueve su afirmación frente a las fuerzas que lo disminuyen.

Hacia una política del ocio

Cuando las manos son puestas en acción desnuda, cuando su actividad se vuelve una loa al trabajo, que no distingue entre la capacidad creadora y la operación maquiladora a que son sometidas, algo se parte, abriendo una distancia insalvable entre tipos de humanidades que toman cuerpo en jerarquías contrapuestas.² La escisión tiende a ampliarse, como una herida en el centro de la comunidad que al cicatrizar queda oculta tras lo funcional de la taxonomía restaurada.

El proceso de sutura empleado en la conformación de esta colectividad escindida, hace prevalecer la separación entre modos de pertenencia a la comunidad. No se trata meramente de la diferencia material entre aquellos que poseen los medios para disponer del *tiempo libre*, y aquellos que deben entregarse a laboriosas jornadas de trabajo para alcanzar los lindes de una supervivencia mínima. El montaje de esta forma *dual* de habitar opera en un rango más sutil, en el de la *aisthesis*, *tejido de experiencia sensible* que organiza lo real en la comunidad.³

La topología de la ciudad pensada desde las prácticas filosófico-políticas, da muestra de esta distancia a nivel de *regímenes perceptivos* aplicados. Si la *política* es un proceso que plantea desacuerdos,⁴ la reflexión concreta de *lo político* se ha propuesto entender los desacuerdos para disolverlos, resolviéndolos por el *cauce social*⁵ que incluye la administración de la ciudad y el consenso que en ella se logra.

Esta implementación *administrativo-policial*⁶ elabora el consenso ocultando las

2 La distinción, en cambio, permite reconducir a un mixto, en el que las distintas tendencias *no están aún divididas*.

3 Cfr. J. Rancière, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, p.10. En este texto dice Rancière al respecto de la *aisthesis* en el arte: “Nos referimos a condiciones completamente materiales –lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción–, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican e interpretan”. En el presente uso del concepto, se considera que la *aisthesis* teje además las relaciones entre los cuerpos y subjetividades de la comunidad, al interior de un *régimen perceptivo*.

4 En el origen de toda comunidad, nos dice Rancière, hay un desacuerdo en la manera de definir a los participantes y los objetos de lo común, así como los tipos de relaciones y lugares que estos deben ocupar. Cfr. J. Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, pp. 15-18.

5 Cfr. J. Rancière, “El fin de la política o la utopía realista”, en *Los bordes de lo político*.

6 Pienso en la definición ampliada y genealógica de la institución policial, tal como es revisada por Andrea

diferencias, ya sea creando *aisthesis* comunes homologadas desde centros o nodos de construcción de la sensibilidad, o cimentando espacios públicos donde los bordes de lo social son incapaces de actualizarse. Al aplicarse sobre la ciudad, el *lugar* donde podría manifestarse el *disenso* pierde sus funciones y potencias, haciéndose accesible solo para aquellos que disponen de un *excedente* (material, de tiempo libre, de disposición sensible) que les posibilita presentarse a las actividades públicas, a manifestar sus configuraciones vitales.

La división de los cuerpos y sus sensorios en la comunidad, toma los rasgos de ese modo de habitar. Se imprime en la topología de la *polis* un esquema de circulación diferencial entre los márgenes y el centro, que *lo político* disimula o diluye.⁷ Si bien esta configuración no inclina las potencias del tiempo libre, sino la disposición de un tiempo espacializado y de dispersión, mantiene la asimetría en el acceso a ciertas disposiciones fundamentales que podrían permitir la emergencia de una postura crítica. Jacques Rancière glosa esta situación de manera precisa:

Prosodos es un término notable. Significa, en primer lugar, el borde, el punto en que el camino toca a su fin. En el lenguaje político, este borde asume un sentido más preciso: constituye el hecho de presentarse para hablar en la asamblea. Pero *prosodos* designa, al mismo tiempo, el excedente que permite presentarse, ponerse en camino, ese algo más que permite asistir a la asamblea: algo suplementario en relación al trabajo y a la vida que este asegura.⁸

La presencia del *prosodos* se entiende no como un acontecimiento casual o como efecto de una distribución en base a méritos, sino como impresión sobre la *polis* de una diferencia de *esencias* constitutiva de lo social. ¿En qué consistiría esta *distancia original*, separación ontológica entre tipos de humanidades?

El sesgo en la distribución del espacio común es tratado en la filosofía política clásica, desde la presencia de otro excedente, el del *lenguaje* (hegemónico).⁹ Así se distingue entre aquellos capacitados para manifestarse a través de palabras bien articuladas (*logos*), y aquellos que vocalizan ruido o expresan sin comunicar ni construir. Estos últimos, incapaces de afirmar *miradas* compartidas, aparecen supeditados a quienes sí logran hilvanar *tejidos de experiencia común*.

Cavalleti en *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*.

7 Diluir la distancia es lo que propone Aristóteles al hablar de la expansión de la clase media, como medida que amortigua las distancias y los desacuerdos. Esta clase media no es el *demos* pronto al desacuerdo, sino un margen de población inserta a las dinámicas definidas por el caudal de *lo social*.

8 J. Rancière, “El fin de la política o la utopía realista”, en *Los bordes de lo político*, p. 38.

9 Cfr. J. Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*. El lenguaje que se identifica como acceso a la comunidad, que contrasta con el ruido que no comunica. Esta jerarquía imprime el orden de lo sensible.

Quien domina el uso social de la palabra, logra por tanto naturalizar la asimetría fundacional en la *polis*,¹⁰ articulando con ello un *régimen perceptivo hegemónico*. Al tomar su particular *logos* como medida para establecer las marcas de la comunidad, traza también los rastros e índices de toda *aisthesis* posible, expulsando de los cuerpos la actualización de otras conformaciones u órdenes de lo sensible.

Se normaliza, de este modo, una mirada impresa en concordancia con la topología de la *escisión restaurada*, que expulsa de la actividad de *lo político* al *demos*, entendido como el conjunto de aquellos sin cualidades ni virtudes, compuesto por cuerpos anónimos entregados al *trabajo* y la *reproducción*.¹¹

La intención de esta jerarquía que distingue entre una parte que ordena y piensa, y otra que recolecta la materia necesaria con utilidad y obediencia,¹² es blindar el concierto de *lo político*. Se disuelve así el desacuerdo de la *política*, sustituyendo la dinámica crítica que propicia movimiento, por el *buen orden* y *repartición de lo común*.¹³

Pero la reproducción del consenso necesita acrecentar paulatinamente una constitución intermedia que mitigue la existencia de los márgenes sociales desde donde puede irrumpir la disputa. Es por ello que se construye un estrato medio que expande un homogéneo sensible¹⁴ e incide en las subjetividades de acuerdo a los dictados de una *aisthesis* inmóvil, concatenada a un *régimen perceptivo cerrado*. Desde esta posición que va ocupando el centro de la comunidad, la realidad se va sedimentando, entregada a la repetición y a los hábitos.

El *trabajo autonomizado*¹⁵ prolonga ese orden; tomado como continuidad senso-motora y portador de seguridad y autonomía, resulta desde el mecanicismo o la teleología, vía de acceso a cierta condición humana digna. Al contrario, la interrupción de actividad entendida como indicio de pereza, es condenada sin miramientos, convirtiendo la falta de movimiento del cuerpo en sinónimo de desinterés por las actividades productivas de la sociedad.

Pero lo que es dejado de lado, ante el remolino de visiones institucionalizadas que confunde la motricidad con actividad valiosa, es la dimensión temporal profunda. Ante la mera sucesión de movimientos, una temporalidad que recupera su autonomía en pos de otro modo de agenciar la duración, propicia ir abriendo los esquemas de lo senso-motor y del

10 *Ibidem*, p. 14.

11 *Ibidem*, p.20.

12 J. Rancière, “El fin de la política o la utopía realista”, en *Los bordes de lo político*, p. 97.

13 *Cfr. Ibidem*, “[...] es necesario que al redistribuir los puestos se redistribuyan los afectos, sustraer de lo que se proporciona a unos lo que lo hace deseable para los otros.” (p. 39).

14 Esta clase media es además despoltizada, pacificada, entregada al reparto de los bienes tenidos por tales y sustraída de toda cuestión sobre el modo en que las distribuciones fueron inicialmente establecidas.

15 Es decir, la exaltación de su autonomía mecanizada, tomada como valiosa en sí mismo en cuanto *función* reproductiva.

régimen perceptivo cerrado.

Así es como irrumpe el ocio, entendido desde la soberanía creadora de un cuerpo que recupera su capacidad de hacer experiencias significativas: representa la pausa, el tiempo vivo de la indeterminación, que interrumpe el vínculo senso-motor empeinado en afirmar que *el trabajo no espera*:

Esa mirada que se separa de los brazos y corta el espacio de su actividad sumisa para insertar en él un espacio de libre inactividad es una buena definición del disenso, el choque de dos regímenes de sensorialidad. Ese choque marca una conmoción de la economía 'policial' de las competencias. Apoderarse de la perspectiva es ya definir la propia presencia en un espacio distinto de aquel del 'trabajo no espera'. Es romper la división entre aquellos que están sometidos a la necesidad del trabajo de los brazos y aquellos que disponen de la libertad de la mirada.¹⁶

El ocio plantea imágenes que permiten retomar el tiempo de una creación posible. Estas imágenes plasman, modelan, filman, escriben, viven;¹⁷ actividades contrapuestas a la gran centralización y concentración de los flujos de lo real. Desde ellas es posible manifestar y asir en acto la *incompletud* de la sutura que estabiliza las distancias, al mostrar la dinámica viva en la pausa general del ocio: *régimen perceptivo abierto.*

La palabra, pero sobre todo la mirada tomada desde ella, posibilita al nuevo interlocutor manifestarse como pensante, partícipe de la misma humanidad que conforma a aquellos que mantenían el monopolio de la articulación de sensores. Pero ese reconocimiento no se ejerce solo en la tribuna, o durante la manifestación del desacuerdo ante la repartición de lo común. Cala en los cuerpos, haciéndolos plantear un nuevo horizonte estético, *un régimen de recepción y manifestación sensible*, donde se reconocen como capaces de efectuar actividades distintas a las del laborioso trabajo que absorbe en la mera *producción y reproducción* de lo material.

El horizonte del ocio es el plano estético conquistado. Ya no se trata de la sutura, de la separación capaz de dar pie a la comunidad jerarquizada, sino del umbral de la oportunidad, de la actividad libre más allá de la *institución policial*.¹⁸

Previa al desacuerdo político, reflejada y reflexionada a través de la palabra ganada, la

16 J. Rancière, *El espectador emancipado*, p. 64.

17 Pienso en la mostración sensible de lo que pueden estas virtualidades, en el tejido audiovisual elaborado por Jean-Luc Godard titulado *je vous salue*.

18 Cfr. J. Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*. En esta obra Rancière identifica con el nombre de policía a la estructura que se encarga de sistematizar el acceso a lo sensible y de regular las interacciones posibles y permitidas entre los cuerpos y los objetos de la comunidad. Su forma es institucional, pero su despliegue es continuo y sutil; construye hábitos y prácticas cotidianas en forma de acuerdos que funcionan a múltiples niveles (pp. 44-45).

mirada emancipada es capaz de volver sobre sí para operar en otros ámbitos, para manifestar más allá de la palabra, a través de actividades plásticas o prácticas inmersas en la vida, la dinámica ramificadora de la creación.

La posibilidad de este ejercicio estético de la política, se encuentra relacionado con un régimen de las imágenes capaz de operar con independencia de las funciones sociales y representativas a las que han sido tradicionalmente anexadas. Esta autonomía ganada, no es la del lema *del arte por el arte*, o la de las imágenes solipsistas del entretenimiento, sino la de la suspensión de las referencias cotidianas, reafirmadas por el ejercicio policial sobre la percepción.

En este *régimen estético*, las imágenes ya no son juzgadas por su efecto en la manera de ser de la colectividad, como en el *régimen ético*; ni por el modo de hacer, referente a la adecuación de la aplicación técnica en la construcción de la imagen, como en el *régimen representativo*.¹⁹ Lo que se tiene ya no es, entonces, una referencia a la materialidad de la imagen que escudriña su adecuación con referencia a la cohesión social que pueda movilizar o a la calidad de los detalles de la reproducción de una pintura o una escultura, sino un análisis de los sensorios que toman flujo de esa imagen.

Si la mirada emancipada dispuesta desde el ocio es capaz de efectuar una suspensión de los modos mecánicos de hacer, se refleja sobre la actividad de las manos que obran la mera reproducción técnica con la productividad como fin. Para llamar su atención sobre lo fundamental del silencio, la pausa, la contemplación, la *aisthesis* libera el resto de potencias constreñidas por lo senso-motor.

Esta política que retoma el *régimen estético*, no se centra únicamente en reestructurar las formas de la *polis*, sino también en reafirmar experiencias sensibles. Las mismas inciden sobre la repartición de lo común, de los espacios, de los lugares, de las funciones y de los roles.

El tiempo libre, facilita configurar espectadores críticos, para quienes se hace visible la igualdad latente en el libre juego de las facultades, las percepciones y las manifestaciones de los participantes de la comunidad.²⁰ Lo que se necesita para afirmar esto, no es una deserción del trabajo, sino una redistribución de lo común que se potencia con el disenso, que hace la pausa y la contemplación accesibles para todos.

Se recupera también, el hábito de una experiencia, cercana a una perspectiva que no ve la vida solo en su acepción biológica, desnuda, sino en la recuperación a contrapelo de la capacidad de encender indicios, de abreviar la carne con un impulso vital, para pasar de la

19 J. Rancière, *El malestar de la estética*.

20 *Ibidem*, p. 41.

mera *vida biológica* a una *forma-de-vida significativa*.²¹

Desde esta perspectiva, el excedente que se redistribuye en lo común es conjunto al tiempo libre, y requiere la afirmación de la dignidad ética del ocio, frente a la totalidad de una ética del trabajo y el esfuerzo supremos, separados del *gozo*. De ahí que la configuración de un nuevo *régimen perceptivo*, donde no solo la potencia de la palabra, sino también el *prosodos* se afirman en lo común, permite impulsar la comunidad en el proceso de disenso, como *comunidad política* y no como *institución policial*.

Bibliografía citada

Cavalleti, Andrea, *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2010.

Rancière, Jacques, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial, 2013.

_____, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.

_____, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2013.

_____, *El malestar de la estética*, Buenos Aires, Capital intelectual, 2011.

_____, *En los bordes de lo política*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2007.

21 Por aquí hay toda una vía ética de esta estética-política del ocio, que puede seguir ciertas huellas e imágenes del trabajo de Giorgio Agamben.



HUELLAS
DIGITALES

2- CINE Y MEDIOS AUDIOVISUALES

UN ANÁLISIS DELEUZIANO DEL CINE DE HAYAO MIYAZAKI
LA PRINCESA MONONOKE Y LA IMAGEN-AFECCIÓN

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

*Mariana Romero Bello*²

The movement of the pictures can sublimate to acting [...] when you draw a simple and strong emotion earnestly and purely, animation can strike people's hearts as much as the best works of other media can.

Hayao Miyazaki, *About japanese animation*

En ocasiones se cree que exponer un concepto tiene que ver con la repetición escolar, cuando es realizar en él, para sí y sobre sí, su movimiento.

François Zouravichvili, *El vocabulario de Deleuze*

El objetivo de este artículo es realizar un análisis de carácter estético sobre la película *Mononoke Hime* (La princesa Mononoke, 1997) de Hayao Miyazaki (Tokyo, 1941), con el fin de realizar un ejercicio de pensamiento por medio de conceptos, capaz de dar cuenta de algunas de las características propias de las imágenes cinematográficas creadas por el mencionado director. “Los conceptos, para Deleuze, son pensados de una nueva forma. No son ‘conceptos de’, entendidos solamente en referencia a su objeto externo. Los conceptos son las imágenes del pensamiento”.³

En este texto, se tomará como base el grupo de conceptos creados por el filósofo francés Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, debido a que, actualizar los conceptos creados para el cine clásico, constituye un ejercicio crítico de *re-agenciamiento*. Así, se pretende hablar de un cine de animación (*anime*) popular y sin las típicas pretensiones elevadas de mucho del cine analizado por Deleuze.

Los conceptos construidos en el marco de la filosofía del cine de Deleuze servirán como un *mapa*⁴ sobre el cual se trazarán una pequeña estructura propia. Si bien dichos

1 Profesor investigador del Instituto de Filosofía de La Habana y de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

2 Alumna de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2018.

3 Traducción propia de un fragmento de la Introducción de los traductores. Cita original: “Concepts, for Deleuze, are thought of in a new way. They are no longer ‘concepts of’, understood by reference to their external object [...]. Concepts are the images of thought”, Gilles Deleuze, *The movement-image*, p. XI.

4 “El mapa es abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir frecuentemente modificaciones”, G. Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, p. 42.

conceptos nacen de manera muy puntal a partir del análisis de cierto tipo de cine (*live-action* en su aplastante mayoría), son lo suficientemente abiertos como para abarcar fenómenos cinematográficos de diferentes tradiciones, corrientes, directores y épocas.

Para la empresa que se propone, el apunte del cubano Dean Luis Reyes (Trinidad, 1972) resulta muy pertinente como un primer presupuesto teórico para comenzar este análisis:

Acaso el mito más persistente repose en que se precisa obligatoriamente dominar las claves culturales, históricas, religiosas y sociológicas de Japón para comprender el ‘lenguaje secreto’ del medio. De ahí que tanto el *manga* como el *anime* sirvan de frecuente coartada para el despliegue de mecanismos de hermenéutica cultural que, a menudo reproducen prejuicios y viejos hábitos de diálogo entre culturas, tras los cuales se solapan criterios orientalistas, que se hallan entretreídos en mucha de la estereotipia con que se intenta explicar las especificidades de culturas ‘raras’, a partir de la fabricación de exotismos para el ojo eurocéntrico u occidentalocéntrico.⁵

De este modo, nos centraremos en el descubrimiento del cúmulo de *perceptos*⁶ presentes en esta película, dando por hecho la posibilidad de tener acceso a la obra de un artista japonés contemporáneo con base en la obra misma y en lo que ella es capaz de expresar.

Cualquier otro sistema que reprodujera el movimiento por un orden de poses proyectadas en forma que pasen unas a otras o que se ‘transformen’, es ajeno al cine. Y esto se comprueba cuando se intenta definir el dibujo animado: si pertenece plenamente al cine, es porque aquí el dibujo ya no constituye una pose o una figura acabada, sino la descripción de una figura que siempre está haciéndose o deshaciéndose, por un movimiento de líneas y puntos tomados en instantes cualesquiera de su trayecto [...] no nos presenta una figura descrita en un momento único, sino la continuidad del movimiento que la figura describe.⁷

El *movimiento* en el cine no es equiparable con un proceso físico-químico o con la ilusión (bergsoniana) óptica de colocar una imagen tras otra para generar la ilusión de desplazamiento. En este sentido, se entiende al movimiento, no como un desplazamiento físico en el espacio, sino como un cambio de cualidad o de naturaleza con respecto al tiempo de la obra de arte (un tiempo inmanente, auto-referencial). “Incluso los reparos de Deleuze se relativizan cuando se observa que el cine debe ser visto siempre como acontecimiento considerado desde la perspectiva fenomenológica. O sea, el cine constituye un evento que se

5 Dean Luis Reyes, *La forma realizada*, p. 56.

6 Deleuze define al percepto como “un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobrevive a aquel que las experimenta”, G. Deleuze, *El abecedario*, p. 82.

7 G. Deleuze, *La imagen-movimiento...*, p. 18.

verifica en la duración –como él mismo asegura”.⁸ Así, el movimiento del cine descrito por el autor de *Rizoma* tiene la característica de ser *dividual*.⁹ Como él mismo afirma en el prefacio a la edición en inglés de su emblemática obra sobre el cine: “En vez de ser una representación indirecta del tiempo que se deriva del movimiento, es la *imagen-tiempo* la que se deriva del movimiento”.¹⁰

Se puede afirmar entonces, que Deleuze plantea lo *cinematográfico* del cine como la *imagen-movimiento* y la *imagen-tiempo*. A su vez, propone una nueva clasificación de imágenes cinematográficas. No se trata de una clasificación de carácter técnico (valores de plano, géneros, autores, corrientes filmicas, teorías de montaje), aun cuando se valga mucho del lenguaje cinematográfico canónico.

Los tres tipos de imágenes que conforman a la *imagen-movimiento* (*imagen-acción*, *imagen-afección* e *imagen-percepción*) pueden estar presentes en un filme de manera intermitente; sin embargo, siempre es una de esas imágenes la dominante en el filme y, con base en ella, es posible distinguir una orientación del pensamiento. “Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no solo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con *imágenes-movimiento* y con *imágenes-tiempo*, en lugar de conceptos”.¹¹

La *imagen-afección* pertenece a la *primeidad*. Este último concepto es retomado por Deleuze de las *categorías fenomenológicas* propuestas por Charles Sanders Peirce (Massachusetts 1839 – Pensilvania 1914) en su propuesta semiótica. Peirce plantea la realidad, entendida como un conjunto de fenómenos, la cual se hace presente a nuestro espíritu a través de tres categorías: *primeidad*, *segundeidad* y *terceidad*.¹² La *primeidad* es la categoría del *ser*, simplemente por ser lo que es, enteramente al margen de cualquier otra cosa, es autosuficiente y comprende las cualidades de los fenómenos, los cuales nos aparecen en primera instancia mediante la existencia de sus cualidades.¹³

Se puede entender a esta categoría como una unidad perceptiva de la obra actuando como factor de unificación de la experiencia estética. A este nivel de la percepción, el objeto estético se impone, opera de manera tal, que absorbe al sujeto y lo atraviesa al mismo tiempo.

8 D. L. Reyes, *Ob. Cit.*, pp. 46-47.

9 “Lo que no es ni indivisible ni divisible, sino que se divide (o se reúne) cambiando de naturaleza. Es un estatuto de entidad, es decir, de lo que se manifiesta en una expresión”. G. Deleuze, *Ob. Cit.*, p. 302.

10 Traducción propia. Cita original: “Instead of an indirect representation of time which derives from movement, it is the direct *time-image* which derives from movement”. G. Deleuze, *The movement-image*, p. IX.

11 G. Deleuze, *La imagen-movimiento...*, p. 12.

12 En la traducción al español de Paidós, las referencias de Deleuze a los conceptos de Peirce aparecen como “primeidad, segundeidad y terceidad”, en las traducciones de las obras de Peirce suelen aparecer “lo primero o primeridad, lo segundo o segundidad y lo tercero o terceridad”.

13 Cfr. Charles S. Peirce, *Lecciones sobre pragmatismo*, p. 94.

Esta operación es llevada a cabo a través de un *rostro*, no siempre igual a una cara (o una serie de caras unidas mediante edición, como es el caso de *El acorazado Potempkin*, uno de los ejemplos clave para entender a la *imagen-afección* propuesta por Deleuze), sino también identificable con un objeto en primer plano cuyas características (como pueden ser micro-movimientos coreografiados) lo hagan llegar al espectador como el camino hacia cierto paroxismo.

Así, primer plano, *rostro* e *imagen-afección*, en ciertos casos, pueden ser completamente intercambiables. El rostro, al ser la manera a través de la cual identificamos al otro (o a *lo otro*), es también la presentación a una posibilidad de apertura del *ser* a algo que no es el *yo*. Al mismo tiempo, este tipo de imagen cinematográfica encarna una unidad reflejante y reflejada.

La *imagen-afección* en el trabajo de Hayao Miyazaki permite llevar a cabo una lectura afectiva de todo el film y observarlo como un conjunto complejo de sentidos, el cual nos fuerza a pensar esencias, *cualidades puras*. No obstante, no deben confundirse estas llamadas *cualidades puras* con las representaciones de valores abstractos, universales o inmutables; se trata de la rojez de un objeto rojo concreto, lo afilado de un cuchillo específico, el brillo titilante del mar en calma, el sonido producido por las manecillas de un reloj, etcétera.

Hayao Miyazaki, como artista, capta ciertas fuerzas de la naturaleza y no las expresa por medio de una representación de la misma, sino de una re-construcción; experimenta con las imágenes de modo que crea algo nuevo, no imita a la realidad aun cuando esté afirmando algo sobre ella. Obviando las intenciones político-ideológicas de pronunciarse del lado del pacifismo y la ecología, así como de presentar a uno de los mejores personajes femeninos en la historia del anime –San (la llamada *Princesa Mononoke*)–, el director japonés es capaz de hacer cobrar vida a una serie de elementos estéticos categorizados aquí como *imágenes-afección*.

En *Mononoke Hime*, Miyazaki se vale de la fantasía para recrear la relación sociedad-naturaleza a través de las relaciones establecidas entre sus personajes: los espíritus (o dioses) del bosque y los humanos. Estos espíritus toman formas corpóreas, unas veces de animales, otras veces de masas amorfas ingobernables, las cuales adquieren las características de un rostro; se *rostrifican*, en tanto son capaces de expresar o reflejar *cualidades puras*.

El odio ha sido *rostrificado* (ha adquirido un rostro) en este film en forma de dioses/demonios que, al contenerlo dentro suyo, han sido envenenados hasta el punto de transformar su exterior en una masa putrefacta, la cual se mueve en todas direcciones. Miyazaki le ha dado al odio un *rostro* amorfo, no humano, capaz de expresar este afecto y sus matices de manera plástica. La imagen cinematográfica ha adquirido las cualidades necesarias para convertirse en una entidad en el sentido de haber adquirido independencia, incluso de la

narración inserta en la película. El cuerpo entero de los dioses/demonios y sus pasos tóxicos por la tierra donde pisan, todo ese desplazamiento, es el odio materializado (consumidos en vida por la maldición). No obstante, las secuencias de los dioses/demonios operan.

Cerca del final de la película, se observa al apacible dios ciervo perder su forma animal y convertirse en una especie de energía gigantesca, la cual arrebató la vida para luego hacerla resurgir. También presenciamos la degeneración del dios Okoto, literalmente consumido por el odio. El tratamiento de estos dos personajes puede leerse como aquello dador de sentido al filme. La potencia de vida y la potencia de muerte se mezclan constantemente; por una parte, encarnan en el dios ciervo, quien envuelve el bosque, con toda su *anima*, en una plasta negra asesina, siendo a la vez, origen de nueva vida; por la otra, los esfuerzos de Okoto, el dios moribundo, por salvar su bosque y a su manada, en una lucha ciega contra los humanos, también contiene en sí una mezcla de las potencias de vida y muerte. Se aferra a la vida que protege, al coste de su propia vida.

Okoto se arrastra con sus pocas fuerzas restantes, engañado por sus propios sentidos, liderando a su manada hacia la libertad, una libertad cuyo coste será sus propias vidas, sin embargo, esta representa una defensa de lo último que les queda como comunidad. Si comparamos las primeras escenas, en donde se nos presenta a este personaje, con la escena de su muerte, este sufre una transformación física sumamente violenta. Al aparecer, es un enorme y fuerte jabalí rebosante de energía, después su cuerpo está invadido y es devorado vivo por gusanos negros, sus ojos han cesado de percibir con claridad pues se encuentran cubiertos de pus amarillenta y están hinchados, casi saliendo de sus órbitas; su voz es ininteligible a causa de su ronquera y tos; si se mantiene en pie, es tan solo por aferrarse al último suspiro de esperanza de llegar al encuentro del dios ciervo.

Cuando se nos presenta en pantalla aquel impactante primer plano de los ojos de Otoko, los micro-movimientos (sobre una “placa nerviosa inmovilizada”)¹⁴ animan su figura curva y sostienen el momento de tensión, haciéndola estallar en el chillido agudo, repleto de sangre y podredumbre vista a continuación.

Otro ejemplo importante de *imagen-afcción* en *Mononoke Hime* es la escena donde los enfermos de lepra defienden a la Dama Eboshi ante Ashitaka (quien se debe contener para no asesinar a Eboshi). Uno de esos enfermos, Osa, se encuentra recostado en el piso, con movimientos lentos, consecuencia de su enfermedad, y una voz rasposa pronuncia palabras de agradecimiento hacia el único ser que le tendió la mano cuando él enfermó. Gracias a la edición de esa escena, contemplamos los rostros de todos los personajes implicados en ella de manera subsecuente y la tensión dramática aumenta con cada encuadre. Entramos en lo

14 Cfr. Gilles Deleuze, *ob. cit.*, p. 132.

que Deleuze llama “series intensivas”:

Quando una parte del cuerpo ha debido sacrificar lo esencial de su motricidad para convertirse en soporte de órganos de recepción, estos tendrán principalmente tendencias al movimiento o micromovimientos capaces, para un mismo órgano o de un órgano al otro, de entrar en series intensivas. El móvil ha perdido su movimiento de extensión, y el movimiento ha pasado a ser movimiento de expresión.¹⁵

En esta escena, es el rostro sin facciones de Osa, más que su discurso incoherente, el que logra entrar a la película en una *serie intensiva* como la descrita por el filósofo francés para explicar el *afecto* bergsoniano. No logramos distinguir con claridad la cara del leproso, pues se encuentra completamente cubierta por vendas; simplemente alcanzamos a ver las cuencas de sus ojos y, aun así, su rostro es uno de los más expresivos de todos los presentes en esta escena.

Podríamos continuar nuestro análisis a partir de la utilización de las demás categorías planteadas por el filósofo francés; no obstante, excede por mucho lo propuesto para este artículo. A modo de conclusión, podemos afirmar que las herramientas conceptuales ofrecidas por Gilles Deleuze para el análisis estético de imágenes cinematográficas funcionan como un primer acercamiento a la obra en cuestión. Ello reafirma la posibilidad de conectar esta serie de conceptos con otro tipo de análisis que apunten más hacia una comprensión global de la obra de arte.

Bibliografía citada

- Deleuze, Gilles, *El abecedario*, en: <https://es.scribd.com/doc/147099338/85233084-El-Abecedario-de-Gilles-Deleuze-pdf> (último acceso el 10 de agosto de 2016).
- _____, *La imagen movimiento*, 1ª edición, 8ª impresión, España, Paidós, 2014.
- _____, *The movement-image*, USA, University of Minnesota Press, 2003.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Rizoma*, México, Fontamara, 2009.
- Miyazaki, Hayao, “About japanese animation”, *Course Japanese Movies 7, The Current Situation of Japanese Movies*, Translated by Ryoko Toyama, Published by Iwanami Shoten; January 28, 1988, en: <http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/aboutanime.html> (último acceso 5 de junio de 2016).
- Peirce, Charles S., *Lecciones sobre pragmatismo*, Argentina, Editorial Aguilar, 1978.
- Reyes, Dean Luis, *La forma realizada*, La Habana, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 2009.

15 *Idem.*

ESTÉTICA, ARTES Y MEDIOS ENTRE ÁMBITOS AUDIOVISUALES
(UN ENSAYO DE DEFINICIONES Y SISTEMATIZACIÓN)

*José Rojas Bez*¹

¿Vemos con claridad las identidades, analogías y diferencias dadas en el universo de la audiovisualidad desde la audiovisualidad *natural*, pasando por la *escénica* hasta la *massmediática y electrónica*? Tropezamos demasiado con el engañoso: todo vale, o: todo es igual; que, en la estética, la teoría literaria y del arte, tienen avatares en el: no existen diferencias raigales entre artes y medios; no hay delimitaciones entre las artes; no existe específico ninguno; no puede asegurarse esto es o no es un arte; ni esclarecer lo común a todas ellas; y, sobre los géneros, ni qué decir: qué género ni género propiamente dicho, ¡bah!

Equívocos de las imágenes audiovisuales y 'en movimiento'

¿Por qué no comenzar inspirándonos en un equívoco frecuente, el del cine como *el arte de las imágenes en movimiento*, el cual pudiera tener muy poca implicación teórica si no fluyese y crease opacidades en reflexiones aspirantes a ser rigurosas? Señalemos tres datos emergentes insoslayables, casi premisas, para cualquier buena teoría del cine y, por extensión, de la audiovisualidad contemporánea.

En primer lugar, no todo el cine se ha realizado mediante esas imágenes en movimiento, negadas a menudo –desde la simple inclusión de imágenes congeladas momentáneas hasta la obra total sin tales movimientos *aparentes o sensoriales*–, por lo cual, valen mucho más, expresiones como la de *sucesión de imágenes*.

En segundo lugar, el cine es hoy –defendiendo la idea de siempre haber querido serlo y lo ha sido– un arte audiovisual, por lo cual cabría hablar de la imagen audiovisual, omisión, aunque no se confiese, casi siempre acompañante de manera tácita a esa pseudo definición y pseudo entendimiento del cine como *el arte de las imágenes ('mudas') en movimiento*.

Y, en tercer lugar, quizás lo peor, el más craso error, esa supuesta singularidad, *el* – artículo singular–, del cine en su imprecisa, coloquial denominación de *el arte de las imágenes en movimiento*; artículo realmente plural, donde le acompañan e incluso le preceden todas las artes escénicas, desde el teatro y la danza hasta la ópera, sustentadas también y antes, repetimos, en una imagen dinámica como es toda imagen escénica. Todas las artes son artes

¹ Doctor en Ciencias Pedagógicas (Pedagogía del Arte). Profesor Titular de la Universidad de las Artes de Cuba, con especialización en Estética, Semiótica y Teoría del Cine y las Artes Audiovisuales. Profesor visitante de universidades de América Latina y España. Investigador y ensayista sobre arte, literatura y cultura iberoamericana.

de las imágenes –en movimiento sensorial o sin tal dinamismo–, por lo cual se debe barrer otro equívoco: no existen imágenes *corporales* en oposición a imágenes *no corporales*.²

Distinguir las audiovisuales, comprender los medios, conocer las artes

Otro equívoco asociado al anterior y al hablar cotidiano, viene con la referencia a la audiovisualidad y, por ello, a los medios y las artes audiovisuales solo como aquellos surgidos con los avances tecnológicos desde fines del siglo XIX y, en especial, con los mecanismos eléctricos y electrónicos, principalmente el cine, la televisión y, hoy, la Internet.

Peor aún, este equívoco suele asociarse al ya mencionado equívoco de la creencia en una especie de imágenes corporales o imágenes *no puramente como tales* en oposición a las imágenes *puras* de la audiovisualidad. Así, para llegar a comprender los medios y conocer las artes, se impone avizorar los distintos ámbitos audiovisuales, porque los deslindes existen, aunque las fronteras se traspasen o fluctúen y los campos se entrecrucen:

A) La audiovisualidad *desde lo tecnológico*:

1.- Natural: Primeramente, esa audiovisualidad natural que puede ser ejemplificada por la sublime o sobrecogedora contemplación de la tormenta –con sus aguas, truenos, vientos, árboles crujientes– ya desde los primeros homínidos anteriores a cualquier medio, exceptuando la palabra y el lenguaje corporal, a cualquier arte y quizás aún a cualquier sentimiento y recepción propiamente estética (lo bello, lo sublime, lo trágico, lo cómico, etcétera).

2.- Técnico-físicas: La audiovisualidad auxiliada y expresada con lo mecánico (la estática y la dinámica), la óptica y lo sonoro: la danza, el teatro y todo lo escénico, desde la aparente sencillez del cuentero y el juglar (narradores-gesticuladores), hasta la más complicada ópera.

3.- Técnico-electrónicas: La audiovisualidad basada en las tecnologías de ondas electromagnéticas: el cine, la televisión, Internet. El cine, puntualicemos un tanto, en una primera instancia encabalgado con el estrato anterior a la electricidad y el electromagnetismo de lo digital, ya que no fue imprescindible la electricidad, sino la manivela mecánica, aunque demasiado rudimentaria y dificultosa, por lo cual, pronto llegó el motor eléctrico, así como después del soporte óptico-químico (el celuloide y la fotografía analógica), llegaría el digital. La televisión y la Internet, sí, siempre vinculada a las tecnologías de ondas electromagnéticas, siempre imposibles sin la electricidad y la electrónica.

² Hemos insistido en la importancia de corregir estos equívocos, por ejemplo, en *De cine, televisión y otros medios, y Audiovisualidad, artes y cultura contemporánea*, así como en “Ciencia, errores e imagen artística: Dos equívocos de siglo”, *Razón y palabra*, Revista virtual.

B) La audiovisualidad *desde las mediaciones*:

1.- Natural: La recepción de la naturaleza sin mediaciones elaboradas: la audiovisualidad producida por la interacción directa entre el fenómeno y la recepción humana.

2.- La mediación directa o de primer orden: El objeto o fenómeno *repcionado*, observado, audiovisto, es una elaboración, producción (representación, danza, escenificación), aunque observada directamente, en una relación presencial, la típica *presencia viva*. Todos los posibles medios que se valgan de ojos y oídos, desde el cuentero, el juglar y el bardo declamador, ricos en su gestualidad, además de sus dichos y cantares, hasta las más complejas obras teatrales y óperas, siendo así, la audiovisualidad mediática.

3.- La mediación de mediaciones, medios de otros medios o mediaciones de segundo grado: He aquí la audiovisualidad *massmediática*, las tecnologías de matrices y transmisiones a largas distancias y grandes públicos posibles: el objeto, fenómeno o, en fin, el medio realizado o producido (representación, escenificación), es apreciado *a través de otro medio* –matrices posibles y tecnologías de transmisión y recreación– a menudo no solo con la distancia sino con el tiempo diferido, además de las condiciones impuestas por este segundo medio. Un *medio* es transmitido o recreado por otro *medio*.

La matriz existente, a veces, en la televisión e Internet y siempre en el cine, para integrar necesariamente su definición, implica el carácter *diferido* de la recepción y condiciones primarias impuestas por su propia existencia y, asimismo, el trabajo sustancial con ella –en producción y postproducción– para la definitiva realización de la obra.

El cine de ficción es comúnmente la elaboración en postproducción (edición, etc.) del registro de una representación escénica. Del cine de animación, ¡qué evidente!, pero, incluso el documental ofrece esta matriz con la definitiva elaboración. Respecto a la televisión, se sabe a veces, es mediación en directo, así como otras es mediación a través de una matriz previa.

En cuanto a Internet, lo mismo: ese grandioso medio capaz de transmitir todo, incluso televisión, canales de televisión en Internet, además de filmes *on line*. El gran medio (mediación de segundo grado) de los medios (mediaciones de primeros grados).

C) La audiovisualidad desde lo estético (o desde lo estético-artístico):

1.- Audiovisualidad natural, no artística: el fenómeno natural aprehendido sensiblemente en correspondencia con lo estético, lo bello, lo sublime, etc., sin producciones ni institucionalizaciones artísticas. Lo estético en lo audiovisual natural.

2.- Audiovisualidad escénica: el objeto o fenómeno *escenificado*, representado, actuado, significado, etc., desde la aparente sencillez del cuentero gesticulador a la complejidad y mayor parafernalia posible de la ópera y todo lo teatral.

3.- Audiovisualidad de la superficie: la pantalla o monitor, la cual puede y conviene dividir

en dos clases o grupos interactuantes, pero con indudables singularidades:

a) El cine, tan erráticamente apelado a menudo como el arte de las imágenes en movimiento, sin embargo, amerita definiciones más rigurosas y cabales como: arte de la sucesión coherente de imágenes audiovisuales recreadas mediante una superficie y una matriz: no solo la *superficie* sino también la *matriz* –de una u otra índole: analógica y digital, ambas cabalmente necesarias para su definición y comprensión.³

b) La televisión e Internet, medios prodigiosos –no institucionalizados como artes–, capaces de *transmitir* también cine propiamente dicho, además de teatro, música, danza y otras manifestaciones artísticas en segmentos específicos; medios que pueden ser en directo o diferidos, utilizar o no matrices y priorizar o no lo estético, en correspondencia con los fines de cada segmento o programa. Dichos medios –insistimos desde hace décadas y válido aún hoy– no poseen ningún tipo de plano, ninguna clase sustancial de imagen que no haya estado antes en el arte del cine, exceptuando las *texturas* o condiciones más específicas de recepción del medio. También emerge el problema de la esteticidad y la artísticidad de dichos medios: televisión, Internet y sus asociados.

A riesgo de parecer pedestres y simplificadores, pero con muchas razones y argumentos desarrollados en otras páginas, resumiríamos tal cuestión de la siguiente manera: sí, esteticidad posible en buena medida querida, o sea, valores estéticos potenciales, no obligados en sus fines primordiales, pero sí convenientes en ellos; incluso artísticidad en ciertos espacios –programación de teatro, cine y música, por ejemplo–, pero no en todos (noticiarios, por ejemplo). No artes, como globalidad, como instituciones totales, aunque puedan difundirlas y favorecerlas. Esteticidad deseable, artísticidad segmentaria y no arte sino medio.

El equívoco de los códigos, los planos y otras arbitrariedades

A todo lo anterior se vinculan equívocos referentes a supuestos códigos, los cuales no existen como tales o, en todo caso, no quedan bien prefijados; así como equívocas unidades de la obra audiovisual.

Quizás alguien cree que la lectura en retrospectiva se aplique a todo texto audiovisual porque parte de la especificidad semiótica del texto cinematográfico. Un absurdo arbitrario o impostado, en primera instancia, debido a la lectura en retrospectiva factible y deseable en todo tipo de relato, desde el cuento literario (escrito o narrado), pasando por la fábula teatral

³ Hemos trabajado en esta definición, impulsados por la carencia de otra anterior rigurosa y cabal desde 1987, en *Artes, cine, videotape: límites y confluencias*, pasando por ensayos y artículos como “Estética y sociología de la relación cine–video” y “Calas y postulados para la audiovisión contemporánea”, hasta nuestros últimos libros, *Pasaje al arte del cine* y *El arte del cine: formas y confluencias*.

hasta la ópera, aún antes de la existencia del cine, arte que ha asimilado estas experiencias previas; aparte de ser condición también de obras no audiovisuales, como la novela e, incluso, en cualquier clase de discurso progresivo, como este mismo.

Además, porque no existe tal *código cinematográfico*, entendido de rígida manera. No vamos a dilatarnos aquí en el tema de los supuestos lenguajes y códigos de cada arte, lo suficientemente resuelto ya para dejar a estos términos en su condición de metáforas y formas cómodas de hablar o, en caso contrario, hacer estallar y extender tanto el concepto de lenguaje propiamente dicho para poder aplicarse a cualquier medio de expresiones posibles –ni siquiera de *expresiones* sin el *posible* para no ignorar su deseada condición polisémica–, como propone Emile Benveniste en su *Semiología de la lengua*.

Remitimos a investigadores como Gillo Dorfles, con su famoso *argumento Dorfles* sobre la inexistencia de unidades visuales discretas, sino siempre asumibles con voluntariedad y, por ende, la imposibilidad de *codificar* la expresión artística como un lenguaje cabal. Lo han corroborado investigaciones como las de Algirdas Greimas, Hubert Damisch, Nelson Goodman y Omar Calabrese, además de los teóricos de la recepción.⁴

Un binomio esencial: instituciones e imágenes

El problema de la definición del arte o de qué es una obra de arte, ha hallado múltiples respuestas sin faltar, en un extremo, aquellas creyentes de haber aprehendido casi de modo absoluto una esencia suya intemporal y universal, hasta otros extremos, la que niega la posibilidad de responder de un modo más o menos definitivo y las abiertas en su concepción, al punto de incluir cualquier experiencia queriendo denominarla, adoptar o asumir, como *arte*.⁵

Grosso modo, pululan entre las que atienden el ser de la obra (y del arte), su ontología y las acentuadas o se atentas a su pragmática –funciones, valores sociales, propuestas públicas o de recepción, entre otros órdenes concomitantes a estos–: las de matiz *ontológico* y las de matiz *sociológico* o *culturoológico*; entre el ser y lo institucional, donde podemos llamar institucional o, específicamente, *institución arte* al complejo integrado por tradiciones y acondicionamientos históricos con factores y tendencias de la cultura actual en determinadas configuraciones –organizaciones, estructuras, personas, entre otros, desde los museos, editoras

4 Véase, en especial, la recopilación de ensayos de Gillo Dorfles, *El devenir de la crítica*, así como de Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, y de Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*.

5 Existen las historias de la estética y de la teoría del arte; pero nos gustaría recordar en especial, por su mirada a tendencias, problemas y propuestas: Umberto Eco, *La definición de arte*, y como ejemplo de una de esas tendencias extremas: Dino Formaggio, *Arte*, con su “Arte es todo aquello que los hombres llaman arte”. Sobre el problema de las perspectivas de asunción de muchos asuntos medulares para el arte y la cultura, recomendamos siempre J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* y *Apuntes sobre la novela*.

y espacios públicos al efecto, hasta los realizadores, profesores, críticos y otras personas y fuerzas actuantes— legitimadas socialmente en mayor o menor grado al efecto.

Se conoce la fuerza de una tendencia llamada teoría de la recepción, pero, a los efectos de estas líneas, podemos conjugarla más o menos con las teorías socioculturales, aunque los estudios de recepción no descartan lo que hemos llamado la ontología de la obra.⁶

Entre disputas, aceptaciones y rechazos, en el maremagno de propuestas con frecuencia excluyentes una de otras, podemos asumir el conveniente, o el necesario manejo de dos perspectivas para podernos explicar cada obra, cada familia y todo el universo del arte: un binomio, el de las instituciones y las imágenes.

En principio y a favor de lo institucional, la historia del arte, y de la cultura, ha demostrado cómo, para obligar al concepto de arte a ensancharse, no solo aparecen artes nuevas sino también, cómo determinadas manifestaciones que antes, o en otras culturas, no respondían a nuestro actual concepto de arte, y sí lo hacen aquí y ahora; cómo determinadas obras se recontextualizan, reconfiguran, reconsideran o, de uno u otro modo, se llegan a recepcionar como arte, o a la inversa.⁷ Pero ello no puede explicar todos los aspectos de cada obra de arte ni de su conjunto. Nos hablará del porqué y de los procesos, pero no de cómo resultan conformadas. No nos explica, por ejemplo, el viejo problema de la teoría del arte, sus correlaciones, uno de los primeros desde tiempos de los griegos clásicos —recordemos la *Poética* de Aristóteles, con sus comparaciones entre lírica, tragedia y comedia—, pasando por la Ilustración con sus muchos textos —recordemos solo ahora el *Laocoonte* de Lessing—, hasta hoy.

¿Qué identifica a una pintura con otra? o, ¿a una pintura con una escultura, como obras plásticas? o, ¿a una pintura con una sinfonía, como obras de arte? En fin, ¿en qué se sustenta el haz de familiaridad o el común horizonte de expectativas capaz de unir a una obra con otra de la misma clase y a esta clase con otra clase de arte?

Surge una respuesta: la imagen, su universo de imágenes, sus modelos imaginales.⁸

6 Especialmente: Paul Ricoeur, *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido, El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica* y *La Metáfora Viva Madrid*; Hans Georg Gadamer, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* y *Hermenéutica, estética e historia*; Hans Robert Gauss, *La literatura como provocación y Experiencia estética y hermenéutica literaria* y, de Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Por supuesto, no debemos obviar al eminente deconstruccionista Jacques Derrida, con su prolífica labor hermenéutica.

7 Hay que recordar aquí la obra de Morris Weitz, Timothy Bincley, Arthur Danto, George Dickie y, aunque también crítico de muchos de estos tópicos, Joseph Margolis. Recordar, además, los lazos y raíces de tales propuestas en la obra de Ludwig Wittgenstein, sobre todo sus *Cuadernos* y sus *Investigaciones filosóficas*.

8 Nos apoyamos aquí en la línea de reflexiones (aún con muy diversas profesiones filosóficas) que incluyen *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset, así como las obras de Richard Wollheim, quien enseña a no identificar la obra con sus soportes y materiales en *El arte y sus objetos* y *La pintura como arte*, y las de Moisés Kagan, para quien las imágenes-modelos son la propia carne del arte, la sustancia artística (por ejemplo, en “La estructura de la forma artística”). Véase también las obras de Ernest Gombrich, en especial *Arte e ilusión* y

Mirando con la debida atención nos percatamos de lo siguiente: nunca ninguna institución o, de modo general, la institución arte ha considerado como tal a ninguna obra incapaz de inducir imágenes o, desde otra perspectiva, no portadora de una estructura significante. Viceversa: nunca se ha considerado socialmente como arte ninguna estructura significante o imagen que la institución no haya asumido como arte. Toda obra de arte y el arte en su conjunto lo ha sido gracias a una estructura de signos inductora de imágenes que, a la vez, ha gozado de su asunción y recepción sociocultural precisamente como tal.

Debido a esto, uno puede arriesgarse, pero con bastante seguridad, a pronunciar una definición del arte, en general, como la actividad humana institucionalizada en mayor o menor grado para satisfacer la necesidad y experiencia estética, mediante acciones, situaciones y objetos en concordancia con tales fines.⁹ Por supuesto, aquí, como cualquier otro lugar, lo estético se refiere a nuestro modo sensible de aprehensión del universo; y dichas acciones, situaciones y objetos se corresponden o cumplen tales fines gracias a su constitución como estructuras significantes válidas por sí mismas o, desde otra perspectiva, como ámbitos de imágenes.

Constituiría un reto, pero podemos postular con firmeza la aserción de que este binomio sociológico-ontológico, institucional-imaginal, brinda las claves para un buen entendimiento del arte en general y de las diversas obras de arte, incluyendo lo que es y no es una obra arte, lo que es y no es arte para una conformación histórico-cultural determinada y, por ende, lo que es y no es arte o una obra de arte en nuestra cultura.

En consecuencia, qué universo, clase u obra audiovisual puede, se debe, conviene o es susceptible de realizarse, conceptuarse y decepcionarse como arte.

La audiovisualidad massmediática artística y la no artística

Posicionados en la visión panorámica del amplísimo universo técnico, mediático y estético, de la audiovisualidad, desde la natural hasta la más moderna *massmediática*, sin olvidar que todo arte es un medio, pero no todo medio es un arte, y valiéndonos de la riqueza conceptual del binomio *institución-imágenes*; resulta más factible percatarnos de las características relevantes y las correlaciones entre cada una de las audiovisualidades modernas.

Tomando, por ejemplo, como objeto de miras al más socorrido medio de hoy día –aunque sin dudas con una Internet que pugna por sobrepasarla–, es decir, a la televisión, podemos percatarnos a todas luces lo siguiente:

1.- Desde la perspectiva de la *estructura significante* o su *mundo de imágenes*:

Mediataciones sobre un caballo de juguete.

⁹ En palabras de Jan Mukarovsky: “El arte es el aspecto de la creación humana que se caracteriza por la supremacía de la función estética”. (“El arte”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*. p. 235).

- a) De modo similar a la danza, el teatro y demás artes del escenario, viene constituida, sustanciada por las imágenes audiovisuales.
- b) Más específicamente, con relación al cine, también mediante imágenes audiovisuales en un universo más restringido de la audiovisualidad, en el cual presenta las determinaciones *massmediáticas*, de superficies (pantallas, monitores) y de la mediación electrónica y digital.

2.- Desde la perspectiva funcional (institucional): Se produce normalmente destinada y privilegiada por los órdenes informativos, de difusión conceptual, en general comunicativos, y no por la finalidad ni la situación estética; aunque, como cualquier esfera de la vida, pueda tener esteticidad y sí, sin duda, pueda tener segmentos destinados al arte (danza, música, filmes, declamaciones, etc.) creado para o transmitido mediante sus instalaciones.

3.- La televisión es un medio en su globalidad, como conjunto de programación y fines prioritarios y como institución. No un arte como la danza, el teatro o el cine, para mencionar algunas igualmente audiovisuales. Un parangón con otro medio, el periódico o diario, ayuda a perfilar más aún las perspectivas y la comprensión de la televisión. He ahí al papel periódico, palabras, letras, escritos, pero no poesía: informaciones y lenguaje coloquial, segundo sistema de señales, lenguaje articulado –como lo son, por su parte, los poemas y novelas–, pero no literatura, aunque sí pueda tener segmentos, columnas de poesía y de narrativa, tanto hoy como ayer (recordemos a Balzac y a toda la literatura folletinesca).

La televisión, igual a la prensa escrita, constituye un medio de comunicación *mass media*, no un arte. Sus destinos y funciones prioritarias no son la situación estética, sino la información y comunicación, aunque sí puedan y acostumbren a ofrecer esteticidad y segmentos (programas, partes de programas, etc.) con artisticidad propiamente dicha (filmes, obras teatrales, lectura de poesía, etc.). Lo deciden las instituciones y sus finalidades y condicionamientos históricos y sociales.

Yendo al cine en particular, como ámbito más específico aún del universo de la audiovisualidad, recordemos, ante todo, que lo hemos explicado y definido como arte de la sucesión coherente de imágenes audiovisuales recreadas mediante una superficie y una matriz. Evidentemente, se trata de una concepción la cual considera:

- 1.- Su estructura significativa propiamente dicha, su mundo o modelo de imágenes, la imagen audiovisual, hoy, pero podemos argumentar que también al inicio tuvo pretensiones y propuestas como audiovisual.
- 2.- Sus fines, distribución, exhibición y propuestas a nivel social como institución artística, con el realce de la función estética.
- 3.- Su distinción como realización (de la potencia al acto) tanto al producirse y al distribuirse como al recepcionarse: la matriz y la superficie.

Hablamos de un arte diferente de las artes audiovisuales más antiguas, las artes del escenario (danza, teatro, ópera), por la superficie de recreación y la matriz como factores más evidentes: un arte de superficies y matrices, una u otra clase de matrices que tanto han contribuido a su desarrollo como arte, dadas sus posibilidades para ediciones y los trabajos de post-filmación. Por ello mismo, al no existir cine sin matriz alguna, no existe el cine totalmente *directo*, como la transmisión *directa* televisiva.

Y por su institucionalización como arte se diferencia de los medios por excelencia, o sea, de la televisión e Internet, los cuales, incluso, pueden difundirlo (filmes en tv e Internet) o hasta competir institucionalmente con cierta relatividad (filmes para la televisión) como compiten igualmente con otras artes (teatro en tv, conjunto de danza de la tv, etc.).

En relación con tales medios, que también son de superficie; el cine siempre necesita y ofrece la matriz; nunca tiene los segmentos ni las dosis de espontaneidad, inmediatez o *en directo* de aquellos medios y, sobre todo, nunca abandona, por definición establecida y adecuada por lo histórico y cultural, lo artístico-institucional: no medio sino arte, en cuanto cine cabalmente entendido.

Nuevas relaciones y alcances entre unas y otras audiovisuales

Podemos establecer siete corolarios para complementar este ejercicio de definición y sistematización de las manifestaciones audiovisuales:

1.- Existen filmaciones de diversa gama y no son cine, arte cinematográfico propiamente dicho, sino simples filmaciones, registros filmados. Lo vemos diariamente en nuestras aulas docentes de biología o geografía; lo vemos en las filmaciones médicas de cirugías; en infinidad de medios didácticos o auxiliares de cualquier exposición o discurso e, incluso, en registros audiovisuales de escenas familiares: existen escritos sin ser poesía, aunque utilicen palabras y sonidos que no son música. Filmaciones sin ser cine. Cuentan los valores estéticos y los factores institucionales.

2.- La televisión (y todos los media) puede, y hasta quizás deba, crear y ofrecer esteticidad (lo bello, lo cómico, lo sublime, lo elegante, etc.) pero el cine, como las demás artes, se caracteriza necesariamente no solo por la esteticidad sino también, específicamente, por la artísticidad y, por ello mismo, resulta más pleno y logrado en la medida en que cumpla las funciones artísticas (creativa, comunicativa, lúdica, valorativa, entre otros).

La particularidad del cine como arte viene fundada no solo por la clase o universo de imágenes –compartidas, como sucesión coherente de imágenes audiovisuales, con la televisión y todas las artes audiovisuales como la danza y la ópera–, ni solo por la superficie, ditribuida con la televisión y otros medios, ni solo por su matriz, necesaria en este arte, compartida en ocasiones con la televisión y otros medios, sino por el conjunto de todo ello –sucesión

coherente de imágenes audiovisuales recreadas mediante una superficie y una matriz— y de los factores institucionales (devenir histórico, instituciones, etc.) los cuales deciden su correspondencia con la finalidad —situaciones, sentimientos, aprehensión— estética.

3.- Como el cine precedió a la televisión y a la Internet, como la creación de su universo de imágenes audiovisuales precedió a la televisión, no existe imagen televisiva (tipo de plano, secuencia, enfoque, juegos visuales, etc.) que no haya estado antes en el cine; salvo quizás lo que pudiésemos llamar texturas típicas del medio y sus materiales.

En correspondencia con ello, difieren los procedimientos técnicos para lograr el mismo universo de imágenes audiovisuales *de superficie* —en el cine, siempre mediante una matriz; y en la televisión, a veces a través de una matriz, como transmisión de algo grabado o registrado: otras veces en directo, del suceso ocurrido en el mismo momento.

4.- De aquí la importancia de mantener el pábulo de hallazgos clásicos como el aristotélico modo de hacer (qué, cómo, con qué procedimientos) difinitorio de los géneros, los cuales siguen dejando firmes, bien asentados, los tripartitos ficción (modalidad de la representación), documental (modalidad del registro inmediato o directo de la realidad positiva) y animación (la *representación plástica*); claro, con las consabidas hibridaciones —documental en la ficción, ficción en el documental, animación en la ficción y el documental, etc.— y rejuegos, como el muy lúdico e irónico falso documental.¹⁰

5.- Cine y televisión, un mismo universo de imágenes, una misma clase universal de signos y estructuras significantes (la imagen audiovisual recreada mediante una superficie); pero, así como uno es arte y el otro un medio, tampoco sus géneros son identificables. Como ejemplo relevante, el documental cinematográfico absorbe a todo tipo de género informativo y noticioso de la televisión; un documental cinematográfico, realizado por y para la institución cine, construido mediante entrevistas, por ejemplo, no se filtra a través del cristal y la óptica exacta de la entrevista informativa, no se receptiona artística ni estéticamente como entrevistas —como sí sucedería en el medio y las condicionantes televisivas—, sino como un documental realizado con el recurso de las entrevistas.

6.- Otro ejemplo con realce, el *falso documental*, brillante modalidad del juego artístico cinematográfico, resulta inconcebible para la televisión, pues haría desmoronarse sus presupuestos informativos. Puede transmitirse por la televisión, pero siempre con las debidas aclaraciones previas, presentaciones y segmentos cinematográficos o similares.

7.- Consiguientemente, *el video-clip* tan propicio y desarrollado por la televisión como hecho informativo y promocional, pero muchísimo más *el video-arte*, en las circunstancias actuales

10 Aristóteles, *Poética y Retórica*; con los aportes dados hasta hoy sobre actitudes y recepciones genéricas de semiólogos como Christian Metz, Steve Neale y Roger Odin, entre otros. Un recomendable ejemplo aquí, el ensayo *Filme documentaire/lecture documentarisanse*, de este último.

(mientras el video-clip no despegue con función o finalidad estética primordial), pueden considerarse, en cuanto hechos filmicos, como especie de microformas o variaciones, para inspirarnos en el lenguaje musical, en el arte cinematográfico.

Bibliografía citada

- Aristóteles, “Poética. Retórica. Ética nicomaquea”, *Obra Completa*, Ed. de Miguel Candel, Madrid, Gredos, 2011.
- Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Dickie, George, *El Círculo del Arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Dorfles, Gillo, *El devenir de la crítica*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1979.
- Eco, Humberto, *La definición de arte*, Trad. De R. De la Iglesia, s/l, Destino, 2005 (Imago Mundi, 4).
- Formaggio, Dino, *Arte*, Barcelona, Labor, 1976.
- , *La muerte del arte y la estética*, México, D.F., Grijalbo, 1992.
- Gadamer, Hans Georg, *Hermenéutica, estética e historia*, Salamanca, Sígueme, 2013.
- , *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- Gauss, Hans Robert, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.
- , *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- Gombrich, Ernest, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- , *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.
- Kagan, Moisés, “La estructura de la forma artística”, en *Criterios 3/4*, La Habana, jul/dic 1982, pp 33-48.
- Mukarovsky, Jan, “El arte”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1977.
- Odin, Roger, *Filme documentaire/lecture documentarisante*, en J.-L. Lyant y R. Odin (Comp.), *Cinéma et Réalités*, Cierec, Université de Saint-Etienne, 1984.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- Ricoeur, Paul, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, 3 Vols, Buenos Aires, Asociación Editorial La Aurora, 1976.

- , *La Metáfora Viva*, Madrid, Cristiandad, 1980.
- , *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1999.
- Rojas Bez, José, *Artes, cine, videotape: límites y confluencias*, Holguín, Dirección de Cultura, 1987.
- , *Audiovisualidad, artes y cultura contemporánea*, La Habana, Pueblo y Educación, 2014.
- , “Ciencia, errores e imagen artística: Dos equívocos de siglo en siglo”, *Razón y palabra*, no. 45, México, junio-julio, 2005, disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n45/jrojas.html> (último acceso: 03/04/2019)
- , “Calas y postulados para la audiovisión contemporánea”, en *Giróscopo*, no. 1, año 1, Cátedra María Luisa Bemberg, Mendoza, Universidad de Cuyo, 2008, pp. 13-29.
- , *De cine, televisión y otros medios*, Monterrey, Arbor, Univ. Autónoma de Nuevo León, 2000.
- , *El arte del cine: formas y conceptos*, La Habana, Pueblo y Educación, 2014.
- , “Estética y sociología de la relación cine–video”, en *Cuadernos Cinematográficos*, n.9, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 39-54.
- , *Pasaje al arte del cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2013.
- Wittgenstein, Ludwig, *Cuadernos azul y marrón* Madrid, Gredos, 2009.
- Wollheim, Richard, *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix-Barral, S.A, 1972.

*Alexey Simón Venzant*¹

*Luis Mario Zamora Rosabal*²

La imperiosa necesidad de replantear el acervo cultural de los profesionales de educación, que desde la formación inicial brinda la enseñanza superior, incide de manera objetiva y orgánica en la satisfacción de las demandas exigidas por la sociedad. Implicando en esta concepción las influencias culturales tenidas por el individuo como referencia, quien requiere no solo de la correcta dirección del proceso enseñanza aprendizaje como vía dúctil de la cosmovisión del proceso pedagógico sino, además, de la acción dirigida a coadyuvar a la transformación del entorno donde se produce este proceso, incidiendo en la formación general e integral del profesional.

En ese sentido, es evidente la necesidad de un análisis y valoración de los presupuestos que el arte (específicamente el cine) brinda en la conformación de la personalidad de este profesional, quien, por su particularidad, aglutina la mayoría de las manifestaciones artísticas e incide en el proceso de codificación y descodificación de la imagen y el sonido. Teniendo como modelo la educación artística impuesta en la actualidad para seguir los paradigmas centrados en su concepción instrumental haciendo énfasis en los fines de la apreciación y colocando al audiovisual como eje transversal en los procesos de aprehensión.

Por tanto, una valoración y reconocimiento de los símbolos cinematográficos de reconstrucción de un texto y su relación con otros y consigo mismo, ha hecho y deberá proveer al estudiante universitario de herramientas indispensables como parte de la cotidianeidad para, con frecuencia, compartir criterios y juicios valorativos indudables acerca del cine, un irrefutable invento, industria y arte de fines del siglo XIX, el cual trasciende espacios y tiempos, y establece una sólida analogía entre quien lo percibe como entretenimiento (el espectador), el creador y las grandes transnacionales que lo venden y exhiben como un producto sensacionalista.

Es, por ello, inevitable argüir la significación de la Reunión Internacional de Expertos en Información convocada por la UNESCO en 1969, en donde se plantea: “el flujo de información que los jóvenes reciben hoy día, fuera del marco de su escolaridad normal, cuestiona el contenido de los programas escolares”.³ Basándonos en esta aseveración y

1 Universidad de Guantánamo, Cuba.

2 Universidad de Guantánamo, Cuba.

3 Pablo Ramos Rivero, “Odisea en el espacio audiovisual” en *El niño y la imagen*, citado en Elina Hernández Galagarra, *Acercamiento a la educación por la imagen con la utilización del cine y el video*, p. 2.

convencidos del imperativo e importancia ineludible de promover una cultura cinematográfica, entendiéndola como resultado en el proceso de formación del hombre como parte de su cultura general, posibilitando su comprensión, interpretación y explicación de los símbolos, mensajes y códigos del lenguaje cinematográfico, que implique por demás, una actitud o posición crítica ante los mismos.

Convocada por la apreciación en los gestores de la enseñanza y el aprendizaje en Cuba, por las altas posibilidades en la educación y la enseñanza del séptimo arte, donde consideramos al maestro como quien debe ser capaz de utilizarlo tanto en la dirección holística de sus actividades docentes como extra docentes, un eslabón certero del proceso educativo general, dirigido a la alineación y desarrollo de conocimientos y habilidades para interpretar, descifrar y leer mensajes propios de este.

El cine, según hemos visto desde la oficialización de la primera institución en Cuba: el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), en marzo de 1959, significa una muestra irrefutable y reflejo fidedigno de la realidad social cubana, materializándose sus principios no solo en su producto filmico, esencia de un notable conjunto artístico de avalada intelectualidad, sino en la vigencia de la ley 169, del Consejo de Ministros que plantea en sus por cuantos: “El cine debe conservar su condición de arte y liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con todos sus recuerdos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución”.⁴

Sírvanos de guía este análisis, el cual comienza a desarrollar un movimiento de realización de actividades curriculares y extracurriculares en todas las enseñanzas educativas del país relacionadas con la apreciación, como la creación de cine clubes, cine-debates y la introducción en los planes de estudios de la asignatura Apreciación Cinematográfica, que establece como parte de la política cultural un sistema de acciones estructuradas sobre la sólida base del cine-móvil y las fiestas cinematográficas del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, el cual cada año tiene una edición, así como la Creación de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños y la Revista Cine Cubano que, junto a la labor destacadísima del profesor José M. Valdés Rodríguez, en la Universidad de La Habana, convirtió a la educación superior en el centro de conocimientos de esta manifestación de la cultura artística.

La exploración del arte es decisiva para los procesos sociales contemporáneos y su interdisciplinariedad converge, ante todo, por describir e iconografiar bajo formas diversas el lenguaje del mundo, un lenguaje específico que es simplemente un conjunto de lenguajes

4 “Consejo de Ministros, República de Cuba: Ley No. 169 del 24 de marzo de 1959”, en *Pensamiento y política cultural cubanos. Antología*, T. IV.

estéticos imbricados, articulando lo expresado en la ya citada ley 169, la propia forma de decir:

El cine [...] debe constituir un llamado de conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones a plantear, dramática y contemporáneamente los grandes conflictos del hombre y la humanidad. [...] Es el cine el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas.⁵

El hombre determina la posibilidad de la apreciación cinematográfica como fuente instructiva para crear iconografía artística dentro de la coherente relación sujeto-objeto-sujeto, la cual ha sido reevaluada desde la historiografía del arte hecha por Vasari, confluyendo por las ideas estéticas de Aristóteles, hasta las de los importantes estudiosos como Mijail Bajtin, Genette y J.K Bakhtine. Ellos, como nosotros, lo enarbolan como esa porción de la cultura o sistema de valores y productos materiales capaces de crear, utilizar, conservar, modificar y transmitir a través de la obra artística, y reflejar cada vez más el universo, suficiente o deficiente para uno u otro individuo o grupo social, que se encuentra como emisor y receptor mediados por la direccionalidad de un código cualesquiera, capaz de generar y regenerar una lectura vivencial.

Si bien se ha logrado conceptualizar, sistematizar y reconceptualizar la categoría apreciación, la cual, a su vez, vislumbra por ser una habilidad inherente al ser humano y en su particularidad pragmática tiene como noción la comprensión de la obra artística como medio de comunicación. Los estudios relacionados con esta particularidad se han ubicado en campos de problemas y se debaten en la necesidad de su utilización para la comprensión ética y estética de nuestra historia, ejemplo de ello es Guido Aristarco, quien con su obra *Historia de las teorías cinematográficas* de 1960 pone a disposición del lector un cúmulo de ideas relacionadas con la cinematografía, desde los hermanos Lumière, dando así un acertado acercamiento a una mirada apreciativa de este arte, dotado de las más auténticas contribuciones teóricas y técnicas.

Al mismo margen están las investigaciones de Pío Baldelli, John H. Lawson, Humberto Bárbaro, quienes desde las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta han realizado una historiografía plena del séptimo arte, dedicando sesiones a la valoración de filmes basados, en primera instancia, en grandes obras literarias universales o a los filmes hoy, llamados de autor, que irrumpían en la diversidad cognoscitiva de la técnica del cinematógrafo y en la concepción teórica del guion cinematográfico, desde la ampliación de los márgenes de la

5 *Idem.*

cultura.

Así mismo, destacan por sus contribuciones al entendimiento del cine los textos de Georges Sadoul (1960), Andre Bazin (1966), Karel Reisz (1966), Noël Burch (1970), Roman Gubern (1971), Christian Metz (1973), David Bordwell (1985) y Meyer Burger, quien realiza entre 1985-1986 una contribución a la interpretación a través de la crítica que, junto a la obra de Omar Calabrese en 1989 propone una vía para aprender a leer sin ataduras una obra artística.⁶

Cabe destacar la obra de Jacques Aumont y otros: *Estética del cine*,⁷ en donde se destaca los fundamentos estéticos del cine, uno de los estudios imprescindibles para entender el regodeo de la estetización de la sociedad contemporánea de vuelta al pasado presente. Una prueba eficiente de la sobriedad que posee la apreciación cinematográfica para la ampliación de las dimensiones de la cultura general desde la enseñanza y posible de converger en la formación de sus profesionales.

Iuri Lotman, (1984 y 1991), Michel Chion, (1985), Jean Mitry, (1990), David Mamet, (1991),⁸ desde un enfoque totalmente comunicativo ven al cine y plantean la apreciación como habilidad, la cual deberá situarse en un marco general de la visión del individuo.

Para ocuparnos de la definición del concepto apreciación, debemos enmarcarnos en el proceso del diálogo armónico y holístico de la construcción continua en lo artístico y estético de la obra que favorece el desarrollo de la formación artística, por ello, en Cuba las investigaciones sobre la cinematografía han influido en el contexto pedagógico, por la prioridad conferida desde la misma cultura a la aprehensión audiovisual, de ellas sobresalen las tesis de grado de los años cuarenta y cincuenta, en opción del título académico de Doctorado en Pedagogía, de la Universidad de la Habana, reflejo todas del beneficio educativo del cine como factor educativo; es el caso de Ofelia del Pino Martínez, quien en 1945, quien destaca la necesidad de la educación cinematográfica en niños y jóvenes.⁹ José M. Carballido Rey, (1947) abarca la temática del poder socializador y educativo del cine y señala la fuerza sugestiva del cine y su perenne huella como medio expresivo que deja huella en quien observa y escucha.¹⁰

6 Véase Georges Sadoul, *Las maravillas del cine*; André Bazin, *¿Qué es el cine?*; Karel Reisz, *Técnica del montaje cinematográfico*; Noël Burch, *Praxis del cine*; Roman Gubern, *Historia del cine*; Christian Metz, *Lenguaje y cine*; David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*; Omar Calabrese, *La era neobarroca*.

7 Jacques Aumont et al., *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*.

8 Iuri Lotman, "Acerca de la semiósfera", *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, pp. 21.42; Michel Chion, *Le Son au cinéma*; Jean Mitry, *La semiología en tela de juicio*; David Mamet, director y guionista de la película de 1991 titulada *Homicide*.

9 Ofelia del Pino Martínez, *El cinematógrafo, su conversión en un factor de educación*, citado en E. Hernández Galagarra, *Acercamiento a la educación por la imagen...*, p. 12.

10 José Manuel Carballido Rey, *Importancia Social y educativa del cinematógrafo*.

Óscar Hernández (1953) expone una grafía de ayuda al maestro en el conocimiento y uso adecuado del cine como recurso educativo.¹¹ De igual forma relacionaremos valiosas e ineludibles monografías, artículos, publicaciones y programas televisivos de especialistas y críticos de arte cubanos, quienes vinculan la apreciación cinematográfica con la interpretación de la realidad social, entre ellos destaca la labor realizada por el Dr. Mario Rodríguez Alemán, en los cursos de Literatura que impartía en el entonces Instituto Pedagógico Enrique José Varona en los años sesenta y setenta¹² y se vincula a esta pesquisa Enrique Colina con el programa didáctico televisivo 24 por segundo.¹³

También sobresalen investigaciones de intelectuales y críticos de arte como *Cronología del cine cubano* de Arturo Agramonte, editada en reiteradas ocasiones en la isla; los valiosos estudios de Ambrosio Fonet, María Eugenia y Maira Vilasis, dos figuras femeninas destacadas en la crítica cinematográfica de Cuba; los textos de Frank Padrón, Gustavo Arcos y Joel del Río, sobre todo en las páginas del periódico Juventud Rebelde, este último, las dedicadas horas de organización y teoría de los pioneros del cine cubano; Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez y sobre todo las experiencias críticas con un rigor acabado y espléndido de Rufo Caballero, quizá la figura principal de la crítica audiovisual y por supuesto cinematográfica de la década de 1990 y 2000 en nuestro país y en Latinoamérica, así lo demuestran algunos títulos como: *Rumores del Cómplice y Sedición a la pasarela: Cómo narra el cine posmoderno*.

Como por sí solo el profesional formado en la educación superior adquiere por medio de la observación y la apreciación un sinnúmero de elementos con fines estéticos, comunicativos, cognoscitivos, los cuales establecen un encuentro entre el espectador y la obra, formando un diálogo propiciando la creación de una nueva lectura, única, polisémica pero inigualable e irreplicable, convirtiendo al individuo en un creador consciente e inconsciente del arte.

El marxismo-Leninismo lo define como un miembro activo de la conciencia social, que debe, entonces, instrumentar nuevos saberes desde el espacio áulico, amparado por la semiótica, la filosofía, la religión, la moral y sus postulados como miembros activos de la conciencia social, los cuales deberán lograrse viendo a la educación como un fenómeno social, una categoría externa de la sociedad.

11 Oscar Hernández, *El cine como recurso educativo*.

12 *Ibidem*, p. 13.

13 Hoy existen disímiles espacios de la programación televisiva dedicados a orientar, formar y solidificar la cultura cinematográfica de los espectadores, de los diferentes públicos cubanos, es el caso de Historia del cine, De nuestra América, La séptima puerta, Arte Siete, De cierta manera, Espectador crítico y sobre todo el curso que ofrecieran especialistas como parte del programa de la Revolución, Universidad para Todos, se desarrolló el Curso de Apreciación Cinematográfica.

Es, por consiguiente, imprescindible la significación estratégica en el contexto pedagógico del estudio de la teoría de la imagen como un significante el cual enmarca los espacios sonoros y presupone la teoría del significado, siendo un aspecto de la teoría del conocimiento, permitiendo estudiar a su vez, los sistemas culturales de la sociedad, la misma referencia brindada con la posmodernidad y el posmodernismo la intertextualidad como fenómeno que implica la comprensión de los significados de los mensajes, todos, la lectura intertextual del cine, desde el cine y hacia el cine producida por la propia imagen social y estética, no de igual forma a la proveniente del lenguaje escrito, donde las unidades lingüísticas se van sucediendo una tras otras; en esta lectura cinematográfica intertextual no existe orden y cada lector tiene su modo de apreciar.

Como presupuesto investigativo, la apreciación a partir de su esencia básica, es decir, configurar la comprensión, explicación y la interpretación, modela no solo la concepción de los referentes icónicos artísticos sino, además, constituye una de las habilidades y aristas axiológicas más enjundiosas para el entendimiento y desarrollo de la cultura artística que debe lograr el individuo, en este caso, el profesional de educación, quien no solo deberá adentrarse a la imbricación estética de los intertextos, sino también alfabetizarse en la diégesis audiovisual a partir de la implementación de la intertextualidad como una visión otra, para gestionar desde diferentes ángulos, los presupuestos de la apreciación del lenguaje cinematográfico.

La intertextualidad hace viable, desde el prisma de la didáctica de las humanidades, la base epistemológica para sistematizar las teorías y concepciones didácticas en el proceso enseñanza-aprendizaje con un carácter desarrollador e interdisciplinario, a partir de la relación teoría y práctica, que constituye la sistematización de los generadores hermenéuticos audiovisuales. La asumimos igual a su enfoque pedagógico, psicológico y filosófico para interactuar con la ciencia y la teoría del cine en el proceso enseñanza aprendizaje por la utilidad.

Tema de discusión amplia y de extraordinario empleo metódico es el de la intertextualidad, desde el empleo de la rusa Julia Kristeva quien, a su vez, toma de su coterráneo Mijail Bajtin y nosotros rememoramos desde la óptica de no ser más que la entidad de textos escuchados, observados (icónicos), leídos o dialogados.

Cada texto constituye una unidad estructurada por nexos dotados de sentido e intención comunicativa, caracterizado por su cierre semántico y para su comprensión se acude a pistas gráficas, sonoras, icónicas, entre otras. Así es dable hablar de la lectura de hechos, discursos literarios, artísticos, de actitudes y contextos, de imágenes cinéticas y otras.¹⁴

14 Rosario Mañalich, “La clase taller: su contribución al trabajo interdisciplinario”, en *Educación: una*

En lo concerniente a las teorías pedagógicas en Cuba sobresalen Rosario Mañalich (2005),¹⁵ Juan Ramón Montaña (2006): *La literatura como mosaico de citas*,¹⁶ con un sistema acertado de conceptos, contiene prácticas de orden metodológico y, Sutrayel Falcón quien propone un glosario de términos relacionados con la intertextualidad, antes había centellado varias formas de conceptualizarla bajo la égida de George Ruprecht, Roland Barthes, Michael Rifaterre, Manfred Pfister y el cubano más conocedor de este fenómeno: Desiderio Navarro desde su centro y *Revista Criterios*.

En el argot didáctico también podemos citar a destacados especialistas que han concentrado sus indagaciones en el entendimiento y utilización de la intertextualidad para fortalecer este proceso, en la lista destacamos a José Antonio Álvarez Amorós, Charles Morris, Aurelio A. Horta Mesa, José Emilio Hernández, Rodolfo Menés González, Danays Carbonell y Ana María Abello Cruz.

De estas posiciones cabe argüir que su interés radica principalmente en ver la intertextualidad y su praxis en el contexto de la educación y la pedagogía sobre el sustento de la literatura y la enseñanza y el aprendizaje a niños y jóvenes, no mostrando interés en este elemento como premisa y vía imprescindible para el reconocimiento y adquisición de frutos en el orden cognitivo y en el seno áulico y pedagógico para promover desde el cine una cultura general integral.

Cabrá preguntársele al espectador: ¿busca usted una evasión, una erudición, un estímulo, un placer o un mero entretenimiento con la cinematografía? ¿Logra encontrar en un filme la caracterización de un personaje cotidiano, de una época, de un país o cultura? ¿Consigue distinguir la función de la música, de la actuación, de la fotografía y la ambientación? ¿Por qué permanecen en su memoria algunas películas, imágenes, sonidos y otros no?

Será, entonces, el propósito de este estudio proporcionarle herramientas dúctiles para, en el camino de la observación, de la apreciación, del deleite, del resabio o la dramática comprensión e incomprensión, formular juicios, sostenidos en los principios básicos de su propia cultura, adquirida por el acervo de la propia historia y de ahí, poder transformarse de un lector aficionado, en un receptor más consciente que, por su parte, exigirá una realización mejor elaborada, un cine más comprometido con su tiempo, un producto arte adicional solo obtenible y entendible a través del conocimiento y la experiencia.

Provocar en el lector (también espectador de tantas obras cinematográficas) la

revista cubana que hace esencia de pensamiento.

15 R. Mañalich *et al.*, *Didáctica de las humanidades*.

16 Juan Ramón Montaña, "La literatura como mosaico de citas" en *Español para todos: más temas y reflexiones*.

significación de gusto, es discernir la facultad de mejorar su acto de apreciación a través de una percepción mental de calidad, implicando el juicio, el sentimiento de preferir, en este caso, de sentir la necesidad de percibir lo apropiado, lo más sublime en la naturaleza del arte, acometida por la intertextualidad con la propia cultura.

Sabiendo al gusto y, por consiguiente, al juicio, tan polisémico y relativo como el arte, no se pretende imponer o aplicar reglas artísticas para la apreciación, sino respaldar epistemológicamente aquellos gustos y juicios posibles de las obras cinematográficas leídas. Destacando con ella la implicación que tiene para entenderse, superar, interpretar y expresar de modo definido la realidad, pues, el cine siempre deberá ser la exageración de la vida si se quiere convencer, si se quiere llenar su cometido; la verdad no nos mantiene vivos en el cine, es lo llamado por Aristóteles como la imitación de la acción, representar y presenciar algo cambiado, no la exactitud de lo real.

Debido al parecer del cine y su lenguaje, son tan populares como sus realizadores, por lo tanto, la razón misma de su existencia es la cotidianidad, la historia, el arte mismo pues vale la pena merecer aquello que nos gusta y entendemos, gastar más por lo recibido, porque sé, disfruto. Estas páginas explican a los diferentes espectadores algunos principios básicos, los cuales han tenido validez durante los años en que la apreciación como habilidad intelectual ha mediado la recepción de informaciones, la comunicación y la cosmovisión entre el artista y el o los públicos para distinguir la sustancia, la forma y la técnica del lenguaje cinematográfico, esta vez, desde el prisma de la intertextualidad, para cambiar las convicciones o miradas de los públicos y puedan determinar la razón por la cual cierta película le ha producido placer, disgusto, emoción, tristeza, alegría y, por consiguiente, se conviertan todos los públicos en receptores activos, implicados en la comprensión de la obra artística desde su lectura intertextual, reverenciando los valores filmicos, literarios, escénicos (incluidos los no verbales), escenográficos, musicales, entre otros.

En lo anterior subyace el hecho de que los profesionales desde su formación inicial, así como los profesores, guías desde el punto de vista metodológico del proceso deberán reevaluar los resortes para permitirle apreciar con eficiencia, desde la consumación de la intertextualidad como presupuesto teórico-práctico de la cultura cinematográfica y general una obra de este tipo, por ende, lograr incorporar la experiencia vivencial y la lógica estética de la naturaleza y la sociedad circundante a la comprensión e interpretación del hecho artístico.

Así, no debemos olvidar que a la Universidad y a sus profesionales de la educación le corresponde el más orgánico acercamiento a la cultura, implicando pues, su formación crítica desde la apreciación como habilidad escudo, emerge la siguiente contradicción cognoscente inicial entre el insuficiente aprovechamiento de la intertextualidad en la apreciación del lenguaje cinematográfico y la necesidad de una metodología para promover la apreciación

cinematográfica. Por esto, nos dimos a la tarea de ofrecer una vía, quizá tan ambiciosa como dúctil para el reconocimiento de la intertextualidad y, sobre todo, cómo acercarse desde su apreciación al amplio espectro de nuestra realidad.

En este sentido, instrumentar el reconocimiento de la intertextualidad en el orden educativo con la finalidad de promover la apreciación cinematográfica para que, a su vez, ella forme profesionales, cuyas potencialidades humanas les permitan educar cinematográficamente y garantizar un desarrollo cultural de la sociedad, con una preparación cognitiva instrumental acorde al nivel de desarrollo científico y tecnológico contemporáneo. En correspondencia con este propósito, se debe perfeccionar y ampliar la introducción de la dimensión audiovisual en los planes de estudio, de formación y de extensión universitaria.

Elementos de apreciación intertextual en la cinematografía

1. Contextos de interpretación.
2. Condiciones en que se produce el texto a apreciar.
3. Condiciones para apreciar.
4. Experiencia y expectativas.
5. Competencias para realizar la lectura.
6. Finalidad de la apreciación para la interpretación.
7. Atribuciones del lector para la lectura intertextual.
8. Textos de lectura presentes o ausentes durante la apreciación.
9. Eventualidades y necesidades personales y materiales de la apreciación.
10. Elementos específicos del texto.
11. Códigos específicos del texto interpretado.
12. Nombre, título o referencia en el texto.
13. Lógica sistemática del análisis (inicio y final; causa y efecto; hechos y evidencias; suspenso o cierre).
14. Conclusión del análisis: compromiso ético, estético y social del texto.

Bibliografía citada

- Agramonte, Arturo, y Luciano Castillo, *Cronología del cine cubano*, La Habana, ed. ICAIC, 1966.
- Aumont, Jacques, *et al.*, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, 1ª ed., 1ª reimp. aum., Trad. de Nuria Vidal, Argentina, Paidós, 2008, (Paidós comunicación).
- Aristarco, Guido, *Historia de las teorías cinematográficas*, España, Lumen, 1960.
- Bajtín, Mijaíl, “La palabra en la novela”, en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana,

- Arte y Literatura, 1986.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, España, Ed. Rialp, 1966.
- Blanco, D., *Metodología del análisis semiológico*, Lima, Ed. Univ. de Lima, 1989.
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, USA, University of Wisconsin Press, 1985.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Ed. Grijalbo, 1991.
- Burch, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.
- Caballero, Rufo, *Rumores del Cómplice y Sedición a la pasarela: Cómo narra el cine posmoderno*, Cuba, Arte y Literatura, 2001.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, España, Ediciones cátedra, 1989, (signo e imagen).
- Carballido Rey, José Manuel, *Importancia Social y educativa del cinematógrafo*, Cuba, 1947, Tesis, Universidad de La Habana, citado en Hernández Galarraga, Elina, *Acercamiento a la educación por la imagen con la utilización del cine y el video*, Cuba, s.a., Universidad Pedagógica Enrique José Varona.
- Chion, Michel, *Le Son au cinéma*, France, Cahiers du cinéma, 1985, (Collection Essais).
- Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1991.
- Espinosa Mendoza, Norge, “Sobre las fuentes”, en *La Virgencita de Bronce*, La Habana, Ediciones Alarcos, 2004.
- Gubern, Roman, *Historia del cine*, España, Lumen, 1971.
- Hernández, Oscar, *El cine como recurso educativo*, Cuba, 1953, Tesis, Universidad de La Habana, citado en Hernández Galarraga, Elina, *Acercamiento a la educación por la imagen con la utilización del cine y el video*, Cuba, s.a., Universidad Pedagógica Enrique José Varona.
- Hutcheon, Linda, “La política de la parodia postmoderna”, en *Criterios*, La Habana, 2006 (Colección Criterios) en http://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf (último acceso: 10/04/2019).
- Lotman, Iuri, “Acerca de la semiósfera”, *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Trad. de Desiderio Navarro, España, Cátedra, 1996.
- Mañalich Suárez, Rosario, “La clase taller: su contribución al trabajo interdisciplinario” en *Educación: una revista cubana que hace esencia de pensamiento*, no. 110, Cuba, Pueblo y educación, 2003, pp. 2-9.
- Mañalich Suárez, Rosario, *et al.*, *Didáctica de las humanidades*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 2005.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, “Intertextualidad” e “Intratextualidad” citado en Lachman, Renate, “Niveles del concepto de Intertextualidad”, en *Criterios*, La Habana, 2004, (Colección Criterios) en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/downloadSuppFile/4515/3048>.

- Metz, Christian, *Lenguaje y cine*, Introd. de Jorge Urrutia, España, Planeta, 1973, (Ensayos Planeta de historia y humanidades, 10).
- Mitry, Jean, *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, España, Edit. Akal, 1990.
- Montaño Calcines, Juan Ramón, “La literatura como mosaico de citas” en *Español para todos: más temas y reflexiones*, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 2006.
- Navarro, Desiderio, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC / Casa de las Américas, 1997.
- Pensamiento y política cultural cubanos. Antología*, t. IV, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1987.
- Ramos Rivero, Pablo, “Odisea en el espacio audiovisual”, en *El Niño y la Imagen, Selección de Textos*, La Habana, Red El Universo Audiovisual del Niño Latinoamericano, 2001.
- Reisz, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, 2ª ed., Trad. de Eduardo Ducay, España, Taurus, 1966.
- Sadoul, Georges, *Las maravillas del cine*, Vers. Esp. de José de la Colina, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, (Brevarios, 29).
- Stam, Robert et al: *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona, 1999.



HUELLAS
DIGITALES

3- NUEVAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

*Alejandra Olvera Rabadán*¹

En los años sesenta, con la emergencia de la danza posmoderna se produjo un cambio en la creación danzaria, provocando que las nociones habitualmente utilizadas para pensar la danza quedaran obsoletas. Es interesante cómo la necesaria transformación teórica generada por la danza posmoderna no implicó solamente un ajuste o actualización de las nociones de la teoría de la danza, sino todo un proceso de reinención de la teoría misma.

Para pensar la danza generada desde las primeras exploraciones de los danzarines posmodernos hasta la danza actual,² ha sido necesaria la creación de una nueva red conceptual, la cual implica, hasta cierto punto, una reconfiguración de la misma teoría de la danza. La pregunta es ¿por qué la danza posmoderna ha provocado la creación de esta nueva red conceptual llevando a la reconfiguración de la teoría de la danza?

La clave parece estar en los problemas mismos pendientes de ser analizados por la teoría de la danza actual. Ha debido crearse una red conceptual como resultado de una red de problemas esencialmente diferentes a los planteados por la teoría de la danza anterior al surgimiento de la danza posmoderna. “Todo concepto remite a un problema, a unos problemas sin los cuales carecería de sentido, y que a su vez solo pueden ser despejados o comprendidos a medida que se vayan solucionando”;³ al cambiar los problemas planteados por la misma danza, se vuelve ineludible la tarea de crear nuevos conceptos capaces de permitir resolver dichos problemas. La reconfiguración de la teoría de la danza se debe a la nueva red conceptual generada, la cual está anclada en problemas de una índole distinta a los que debía resolver la teoría de la danza anterior a la transformación posmoderna.

En el presente texto se analizan algunos de los problemas planteados por la danza actual, como son el juego entre reproductibilidad e instantaneidad en la danza, la espacialidad del cuerpo o corporalidad del espacio y la corporalidad de la danza, los cuales han obligado a actualizar la mirada y cambiar el modo de estructuración del pensamiento sobre la danza actual.

Reproductibilidad e instantaneidad en la danza

1 Doctora en ciencias del arte con especialidad en teoría, historia y crítica de la danza; profesora investigadora de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

2 Se entiende como danza actual a la producción danzaria de hoy que, sin importar el lugar geográfico dónde se realice, comparte una Gestalt con la danza posmoderna.

3 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 22.

Durante muchos siglos la condición efímera de la danza inquietó a los teóricos quienes, interesados en la permanencia de la obra, crearon diversos sistemas de notación que permitieran la reproducción de la danza. Uno de los ejemplos mejor logrados fue la *Labanotación*, creada por Rudolf Laban apenas unas décadas antes del inicio de las experimentaciones realizadas en California por Anna Halprin con la improvisación y por Merce Cunningham en Nueva York con la indeterminación de la obra. Ambas experimentaciones abrieron camino a la danza posmoderna, la cual acabaría poniendo en duda la misión de notar o reproducir la danza.

La necesidad de crear una notación respondía a la adquisición de valor en la obra misma, más allá de la experiencia concreta que generaba y, por lo tanto, resultaba importante no solo dejar un registro de la obra, sino asegurar su reproductibilidad. *Giselle* sigue siendo *Giselle* a través de los siglos y adquiere, como obra, una independencia del bailarín y del coreógrafo, volviéndose un objeto susceptible de ser conservado.

Una de las principales características de la danza actual es el valor otorgado a la instantaneidad. Incluso antes del surgimiento de la danza posmoderna podemos encontrar creadores interesados por la instantaneidad como Merce Cunningham y Ann Halprin.⁴ Cunningham, en su búsqueda de construir una danza que fuera *acontecimiento*,⁵ utilizó el azar a la vez como un recurso creativo para intervenir en la estructuración de las obras y como un medio para romper la fijeza de la coreografía. En la misma época Halprin empezó a realizar una serie de talleres de improvisación, abriendo la posibilidad a los bailarines de entender la obra danzaria como una experiencia de improvisación y, por lo tanto, irreplicable.

La reproductibilidad y permanencia de la obra danzaria dejó de ser un problema prioritario para la teoría de la danza, cuando los bailarines posmodernos empezaron a cuestionar la definición de obra danzaria. Los artistas dejaron de poner su atención en la creación de un objeto, llámese coreografía,⁶ y se enfocaron en la instantaneidad de la obra, en el proceso creativo y en la experiencia provocada por esta. La obra ya no podía trascender al artista para permanecer como obra-objeto, pues la impermanencia se volvió una de sus características primordiales.

A Line Made by Walking de Richard Long⁷ es una obra en la cual el artista caminó de

4 Un gran número de los creadores de la danza posmoderna fueron bailarines o estudiantes de Merce Cunningham y muchos también formaron parte de las exploraciones de improvisación de Ann Halprin, por lo tanto, a ambos artistas se les conoce como precursores de la danza posmoderna.

5 Cunningham entendía a la danza como acontecimiento, en el sentido de no ser algo totalmente establecido desde antes de iniciada la función, sino que el azar era lo que concluía a la obra permitiendo penetrar a la indeterminación en la obra.

6 La noción de obra danzaria como obra-objeto, está asociada a la noción de repertorio. La obra-objeto de la danza se refiere esa construcción que se hace de la obra en la cual el movimiento corporal y/o la historia que cuenta, se conciben como susceptibles de trascender la condición efímera de la danza.

7 Richard Long es un artista británico y uno de los más importantes representantes de *Land Art*.

un lado a otro de un terreno con pasto, dejando con su andar una marca como un sendero. Este es un claro ejemplo de cómo la obra resulta difícil de aprehender, el resultado final de la acción del artista no solo está condenada a desaparecer, sino que por sí misma la obra no puede ser concebida sin la acción de la caminata del artista ya ausente cuando la obra ha sido terminada. Los danzarines posmodernos compartieron muchos de sus cuestionamientos con artistas visuales, músicos y *performers*, por lo tanto, es posible encontrar similitudes y puntos de confluencia entre sus obras, en especial entre *land art*, *minimal art*, *arte povera* y la danza posmoderna.

Así como *A line Made by Walking*, pero desde la visión de una danzarina, *Man Walking Down de Side of a Building*, de Trisha Brown⁸ es una obra que desarma la noción de obra-objeto. En ella, un bailarín amarrado con arneses baja caminando por el costado de un edificio. Si bien la obra puede ser repetida por otros bailarines en otros edificios, no es una obra de la cual tenga sentido realizar una notación. La notación solo sería capaz de captar una caminata y no lo que la obra es en realidad en términos de la acción del artista y de la experiencia que él y el espectador tienen al cambiar la habitual relación del cuerpo con la gravedad. La obra-objeto no puede separarse y trascender al bailarín sepues, al ser entendida como una acción real, en la experiencia del instante, no puede ser separada de la experiencia. En otras palabras, la obra no apunta al caminar o al movimiento en sí mismo, sino a la experiencia del cuerpo en el campo gravitacional.

Una de las cuestiones a plantearse por la teoría de la danza actual es, dónde está la obra danzaria cuando la obra-objeto se ha desvanecido. Ante este problema, Gilles Deleuze y Félix Guattari proponen a la obra como un compuesto de afectos y perceptos, los cuales no son entendidos por ellos como percepciones o afecciones, pues no pertenecen en particular a un espectador o artista en concreto, sino que se sostienen por sí mismos. Si bien esta idea de obra artística como un compuesto de afectos y perceptos sostenido por sí mismo podría hacer pensar en un sentido de trascendencia, Deleuze y Guattari entienden a los afectos como devenires no humanos del hombre, con lo cual vuelven a encarnar a la obra en el espectador y en el artista mismo. “De todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los perceptos o las visiones que nos da. No solo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en el compuesto”.⁹

La danza posmoderna también comparte con el performance la concepción de la obra como una acción real que habita en el presente y es realizada por cuerpos vivos. “La

8 Trisha Brown es una de las bailarinas del Judson Church, cuna de la danza posmoderna.

9 G. Deleuze y F. Guattari, *ob. cit.*, p. 177.

única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance”.¹⁰ Este sentido experiencial y de acción instantánea en la danza provocaron uno de los cambios medulares poniendo en crisis el curso llevado por la teoría de la danza. Cuando los bailarines dieron importancia a la condición efímera de la danza por medio de la improvisación, y las acciones performativas creadoras de acciones reales, los intentos de asegurar su reproducción dejaron de tener sentido, y se empezaron a analizar cuestiones relativas a la impermanencia en plena era de la reproductibilidad de la imagen.

La asociación entre cuerpo y espacio

El desvanecimiento de la obra como objeto está asociado en la danza posmoderna a un cambio en el concepto de espacio, en el que se desarticuló la noción de representación y se dio un proceso de corporización del espacio escénico. La corporización del espacio se da cuando el espacio deja de ser independiente y preexistente a los cuerpos. Al corporizarse, el espacio escénico debe ser creado desde la acción y presencia de los cuerpos.

El estudio de las características del espacio escénico y cómo este transforma al bailarín y al movimiento, ha sido constante en los estudios teóricos sobre danza. En los inicios de la danza en las cortes italianas, la danza era observada desde arriba, por lo tanto, el movimiento corporal se componía en función del diseño creado por los cuerpos en sus desplazamientos por el espacio. En el siglo XVII, cuando la perspectiva desde donde se veía la danza cambió, y los bailarines eran vistos desde abajo –pues el escenario del teatro a la italiana se encontraba en alto–, el movimiento corporal cambió adaptándose a la nueva perspectiva de la mirada. Los pies adquirieron una importancia no tenida antes y el ballet adquirió ese sentido de verticalidad que le es característico. El espacio escénico del ballet era un espacio preexistente a la acción danzaria, era un espacio habitado por el bailarín y le transmitía su significado, pues al estar construido como representación, ayudaba a situar al personaje representado por el bailarín.

El sentido de verticalidad del ballet fue roto por la danza moderna con la reformulación emprendida a partir de los lenguajes corporales. La danza se volvió más horizontal y las relaciones del bailarín con el espacio cambiaron. Del espacio escénico salió el exceso de elementos escenográficos característicos de los escenarios del ballet y la figura del bailarín se situó en un lugar primordial. El espacio escénico se cargó de un sentido no explícito, sino

¹⁰ Peggy Phelan, “Ontología del performance: representación sin reproducción”, en *Estudios avanzados de performance*, p. 97.

simbólico. Un ejemplo es el estudio del espacio hecho por Doris Humphrey en su libro *El arte de componer una danza*,¹¹ en el cual la coreógrafa explica cómo cada zona del escenario tenía por sí misma una carga de significado que transfería al bailarín cuando este se situaba en el espacio. El espacio de Humphrey también preexistía a la acción danzaria y, de alguna forma era independiente del bailarín. El bailarín, por su parte, no era independiente del espacio sino transformado por este al habitarlo.

La danza posmoderna introdujo un cambio en su concepción del espacio modificando el tipo de problemas que debe enfrentar la teoría de la danza al abordar el tema del espacio escénico. El centro del cambio introducido por los danzarines posmodernos radica en el cuerpo, el cual no es más un habitante pasivo del espacio, ni recibe las características de este transformando y adaptando el sentido de su movimiento, sino es creador del espacio con su acción.

Los bailarines posmodernos compartían con los artistas minimalistas su noción de espacio como espacio-cuerpo. En la escultura minimalista, el espacio escultórico incluye al cuerpo. Buenos ejemplos son las obras de Dan Flavin, quien utilizaba largos tubos de neón iluminando de colores el espacio sin mostrar ningún objeto a iluminar. Este tipo de obras toman al cuerpo del espectador dentro del compuesto de preceptos y afectos que es la obra, pues al ser una obra de luz dentro de la cual transita el espectador, el espacio escultórico necesariamente es transformado por la presencia del espectador y, a la vez, el cuerpo es modificado por la luminiscencia de la obra.

Desde la danza, obras como *Roof Piece* de Trisha Brown, señalan cómo el espacio escénico es creado por la acción del cuerpo. En esta pieza, bailarines situados en distintos puntos altos de edificios como techos, pasillos altos al aire libre, escaleras exteriores o balcones, realizan una danza donde hay largos momentos de inmovilidad seguidos de pequeñas frases de movimientos muy simples. En esta obra, la danza abre el espacio; si bien el edificio donde se desarrolla la obra existe antes de iniciada la acción danzaria, no existe como espacio escénico, como parte del compuesto de afectos y perceptos, hasta el inicio de la acción corporal. En la acción danzaria posmoderna hay una mutua interacción entre el espacio y el bailarín, en la cual ambos son transformados fundiéndose en ese compuesto que es la obra.

Ese momento en el cual se entiende la creación del espacio por el cuerpo, este mismo puede ser visto como espacio, un espacio muy peculiar fujitivo a las coordenadas, generando zonas de indeterminación en donde los cuerpos pueden fundirse en una acción única. Es solo

11 Doris Humphrey fue una de las coreógrafas más importantes de la danza moderna norteamericana, y su texto *El arte de componer una danza* se volvió referente fundamental para bailarines y coreógrafos por muchas décadas, pues constituye una suerte de manual de coreografía.

desde la espacialización del cuerpo desde donde se puede construir un fenómeno como el de la improvisación de contacto creado por la danza posmoderna.

El proceso de espacialización del cuerpo ocurre cuando el cuerpo deja de ser un objeto habitando un espacio que le es esencialmente ajeno, y se convierte él mismo en espacio, espacio del devenir creando los afectos de la obra. La improvisación de contacto pone en evidencia, sobre todo desde la perspectiva del improvisador, a su cuerpo como el espacio del devenir otro. La improvisación de contacto es un tipo de danza creado por Steve Paxton en la cual el movimiento corporal se genera a partir de la fusión no jerarquizada de dos o más cuerpos danzantes. Los bailarines entregan sus cuerpos, sus centros de peso y su movimiento al otro y, a la vez, reciben el cuerpo, centro de peso y movimiento del otro. La danza se crea en este dar y recibir de cuerpos acabando por crear un espacio en donde la diferenciación entre cuerpos y espacio pierde sus límites claros y el espacio mismo pierde su direccionalidad.

Cuando la danza posmoderna inició este proceso de corporización del espacio y espacialización del cuerpo, la pregunta antaño hecha por la teoría de la danza en torno al significado y organización del espacio escénico perdió sentido. El artista crea ese compuesto de perceptos y afectos que es la obra y en él se encuentran incluidos el cuerpo y el espacio a la vez reales y creados por el artista. La pregunta se traslada del intento de dilucidar cómo el movimiento y el cuerpo se adaptan e integran al espacio escénico a cómo se da ese proceso de mutua creación del cuerpo y el espacio en el compuesto de perceptos y afectos.

Del movimiento al cuerpo

Las técnicas danzarias, los lenguajes de movimiento y su relación con la creación coreográfica y con la definición misma de bailarín, son otros de los asuntos de los cuales se han ocupado los teóricos de la danza y, junto con la danza posmoderna, han debido ser replanteados. Las preguntas de la teoría de la danza actual se han trasladado del movimiento al cuerpo, de la técnica a la acción corporal, llevando a una redefinición de la noción de bailarín.

Una de las maneras más fáciles que se tiene para diferenciar el ballet de la danza moderna es el tipo de movimiento corporal realizados por sus bailarines. Uno de los grandes aportes de latransformadores de la fisonomía de las obras coreográficas.

Hasta antes de la emergencia de la danza posmoderna, un bailarín era definido en buena medida por su capacidad de reproducir los lenguajes propios de la danza, que ya desde estos era creada la obra danzaria. En el mismo tenor, la obra danzaria como obra-objeto estaba asociada al movimiento establecido por la coreografía. Esta manera de entender la obra y al bailarín dio origen a la reproducción de los lenguajes y técnicas danzarias en el centro de la estructura curricular de las escuelas de formación de bailarines.

Dentro de las muchas desestructuraciones producidas por los danzarines posmodernos,

se encuentra la desarticulación de la noción de lenguaje danzario. De muchas formas los bailarines deconstruyeron la definición de bailarín alejándolo de la necesaria capacidad de reproducir un lenguaje danzario. *The Stream* de Trisha Brown es una obra en la cual hay una estructura de madera en forma de *V* de 7.2 metros de largo dentro de la cual hay una serie de baldes de agua colocados en el piso de la estructura de madera. La acción consiste en atravesar la estructura eligiendo el tipo de relación a establecer con el agua, ya sea evitandola o sumergiendo los pies en los baldes de agua. En esta obra los espectadores son los bailarines pues la acción es realizada por el público. El movimiento corporal surgido como resultado de la obra no está relacionado con la noción de lenguaje danzario del ballet o de la danza moderna: el movimiento debe ser analizado desde otro lugar.

En *The Stream* se hace evidente cómo, además de la desmaterialización¹² de la obra danzaria, la danza posmoderna produjo una deconstrucción de la noción del bailarín. Después de las exploraciones de los danzarines posmodernos, el bailarín ya no puede ser definido por sus capacidades previas al acontecer de la obra sino, el bailarín y su acción corporal son creados por el compuesto de perceptos y afectos que es la obra.

Las preguntas planteadas por la teoría de la danza en torno al movimiento también han debido cambiar después de las exploraciones de la danza posmoderna, debido a la desarticulación de la noción de lenguaje danzario, a partir de la cual los posmodernos se permitieron utilizar el lenguaje cotidiano sin más construcción. Como la obra danzaria no se definía más por el movimiento o la coreografía, en muchas de las obras el movimiento se encuentra en un segundo plano y la acción y quietud corporal se ponen en primer plano. Por esto, los problemas a resolver por los teóricos de la danza actual tienen más relación con el cuerpo y su acción, y menos con el movimiento mismo o con los lenguajes danzarios, aun cuando no se puede decir que estos hayan desaparecido.

André Lepecki analiza cómo la inmovilidad entendida en el ballet era un acto de amenaza contra la danza: la inmovilidad era la antítesis de la danza. En la danza moderna la inmovilidad dejó de atentar contra la danza, pues los bailarines modernos asumían que la inmovilidad podía dar origen al movimiento. La inmovilidad cumplía cierta función pero, seguía estando esencialmente diferenciada de la danza. Con la danza posmoderna, debido a la disociación producida entre la obra y el movimiento, la inmovilidad pudo pasar a ser parte de la obra. Tal es el caso, por ejemplo, de *Roof Piece* de Trisha Brown en la cual transcurren largos periodos en donde los bailarines parados en los techos de los edificios simplemente

12 La desmaterialización se refiere a ese proceso en el cual la danza deja de ser entendida como un objeto y la creación danzaria se separa de la necesaria definición de un movimiento corporal susceptible de ser reproducido. Es decir, cuando la obra no depende de la coreografía, al tiempo que se asume la impermanencia como parte intrínseca de la danza.

permanecen inmóviles contemplando la inmensidad. Otro ejemplo, mencionado por André Lepecki en su análisis sobre la inmovilidad, es la obra *Small Dance* de Steve Paxton, en donde el cuerpo también es observado en la inmovilidad. *Small Dance* es una obra en la cual, si bien el bailarín no se mueve, el movimiento no es eliminado, pues la inmovilidad del bailarín funciona como pantalla para todo el movimiento circundante que automáticamente pasa a ser parte de la obra, respondiendo a esa noción de obra como acontecimiento planteada ya por Merce Cunningham. *Small Dance* es, además, un estudio sobre el micromovimiento y sobre la inevitable fusión entre el cuerpo, la gravedad, el aire y el movimiento circundante, es decir, sobre la espacialidad del cuerpo.

Así mismo se manifiesta la clara articulación de ciertas afinidades de estéticas entre las ideas de Paxton sobre el cuerpo danzante y los previos experimentos de John Cage en relación con la composición musical, entre los cuales destaca el uso del silencio. La revolución generada por John Cage no se deriva de la introducción del silencio en la composición, sino de la afirmación radical del silencio como composición, del silencio como música. Recordemos las intenciones manifiestas de 4'33": el piano silente, más que ejecutar una negación de lo sensorial, genera una intensificación de lo auditivo; se pide al público que perciba que ese silencio está en realidad lleno de pequeños sonidos.¹³

La mirada de la teoría de la danza actual

La danza posmoderna provocó la desestructuración de muchos de los principios que habían sostenido a la danza, cuestionó las nociones de lenguaje corporal, de obra artística, de tiempo y espacio escénico entre otras. Las exploraciones realizadas por los danzarines posmodernos fueron tan radicales, que cambiaron la manera de hacer danza y, como consecuencia, también se transformó la manera de pensar la danza. Las preguntas usualmente hechas por la teoría de la danza antes de los años sesentas resultan, en la mayoría de los casos, inoperantes para pensar la danza posmoderna y la danza actual. La danza posmoderna generó sus propios problemas teóricos los cuales necesitan de la reconstrucción de la mirada para ser resueltos. Si se intenta observar obras como *Small Dance* de Steve Paxton desde la teoría del ballet, muy probablemente la obra escape a la mirada y resulte complejo, incluso, reconocer la obra como obra. Será necesario cambiar la teoría desde donde se observa para lograr volver visible a la obra.

El proceso de transformación que ha tenido la teoría de la danza ha implicado la actualización de los problemas a resolverse, como el estudio sobre el cuerpo, las correspondencias entre el cuerpo y el espacio, la relación entre acción danzaria y realidad,

¹³ André Lepecki, "Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza", en *Estudios avanzados de performance*, pp. 534-535.

la impermanencia y accidentalidad de la obra, entre otros. La actualización de los problemas de la teoría de la danza tiene aparejada la creación de conceptos para ayudar a la resolución de dichos problemas, como la noción de espacio tridimensional, de espacio cuerpo, de instantaneidad, de conciencia de cuerpo, entre otros, los cuales en su conjunto, posibilitaron la creación de una Gestalt¹⁴ que actualiza la mirada desde donde se construye la teoría de la danza, permitiéndole ver el fenómeno artístico desde sus propios presupuestos.

La teoría de la danza actual, por la naturaleza de los problemas que analiza, debe generar un pensamiento no lineal sino asociativo, y funcionar generando una red conceptual móvil correspondiente con la movilidad no formal de la danza. Deberá ser una teoría abierta capaz de dialogar con la diversidad de experimentaciones y cuestionamientos planteados desde las obras dancísticas.

Bibliografía citada

Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 7ª ed. en esp., Trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 2005.

Humphrey, Doris, *El arte de componer una danza*, Cuba, Editorial Revolucionaria, 1972.

Lepecki, André, “Inmóvil: sobre la vibrante microscopia de la danza”, en Taylor, Diana y Marcela Fuentes, comp., *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Phelan, Peggy, “Ontología del performance: representación sin reproducción”, en Taylor, Diana y Marcela Fuentes, comp., *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

¹⁴ Gestalt se refiere, en este caso, a esas reglas de organización del pensamiento y la percepción del arte en general, y de la danza en particular.

*Luz del Carmen Magaña Villaseñor*¹

En la segunda década del siglo XX se podía encontrar, de manera frecuente, a una mujer ocupando las posiciones asignadas al hombre. Mujeres alrededor del mundo han ocupado puestos antes correspondientes solo al género masculino, por ejemplo, dentro de la ciencia, la medicina o la industria. Estos casos fueron en principio considerados tabú, al ser inconcebible ver a una mujer asumir los trabajos desarrollados fuera del hogar. Lo anterior provocó la presencia cada vez mayor, de la mujer dentro del marco de la historia. La condición de la mujer occidental, blanca, de clase media ha mejorado sustancialmente y, lo cierto es, que movimientos como el feminismo, la independencia, el voto y la libertad sexual han secundado para hacerlo factible.

En este momento, la mujer debe lidiar con diferentes factores para sobresalir y poder demostrar sus capacidades dentro de la comunidad donde se desenvuelve. La mujer vive en una sociedad dominada no solo por un patriarcado, sino cada vez más, y de una manera sumamente provocadora, por el culto a la belleza y la estética. Actualmente, se busca la juventud eterna, donde la víctima esencial es la mujer y su corporalidad. Las operaciones estéticas son cada vez más habituales en todas las franjas de edad, nivel social y económico en todo el planeta, lo cual ha acrecentado una visión feminista diferente en pleno siglo XXI.

El presente ensayo se enfoca principalmente en la segunda mitad del siglo XX, partiendo del movimiento posmoderno y cómo se libró la batalla contra el machismo en los países desarrollados como Estados Unidos, particularmente, la del movimiento del performance. Se busca responder las preguntas: ¿Cuáles fueron las razones por las cuales los movimientos de artistas feministas eligieron el performance (arte de acción) dentro de la posmodernidad para expresar sus inquietudes con lo que sucedía en su vida cotidiana? ¿Qué objetivos buscaban? Aunque estas interrogantes ya han sido abordadas y analizadas por varias teóricas de la historia del arte (Griselda Pollok y Amelia Jones), lo que atañe a esta investigación son los movimientos feministas dentro del arte del performance: la construcción de la mujer como sujeto, los feminismos de la igualdad, los feminismos de la identidad y las diferentes reivindicaciones de mujeres por medio de estos movimientos. Tomando la idea de reivindicación como la inclusión del *otro* por medio de la diferencia, para así ocupar el lugar

¹ Docente de la facultad de Bellas Artes en la Universidad Autónoma de Querétaro, Artista Visual con exposiciones individuales y colectivas nacionales e Internacionales, www.luzdelcarmenmagana.com

antes arrebatado dentro de su entorno y su historia, donde es evidente la exclusión de las mujeres dentro del contexto artístico.

“Sería una lástima terrible, que las mujeres escribieran como los hombres, o se parecieran físicamente a los hombres, porque dos sexos son ya pocos, dada la vastedad y variedad del mundo; ¿cómo nos las arreglaríamos, pues, con uno solo?”² Al haber sido excluidas de la historia del arte, donde solo figuraba el hombre blanco, europeo, heterosexual y de clase media –como se ha planteado en distintos estudios críticos– se desarrolló, durante las décadas de 1950 y 1960, el trabajo de las primeras artistas feministas tomando el performance como el mayor representante artístico y el cuerpo como el soporte principal por excelencia.

Las feministas hicieron un planteamiento de los conflictos sobre su entorno social y el género masculino para, así, establecer una comparación entre estas mujeres artistas reivindicadoras dentro del mundo del arte y la historia conocida de María Magdalena. Al hacer el abordaje por medio de sus reivindicaciones, también se limpia y purifica el estigma de la Magdalena bíblica, *la prostituta*.

Un claro ejemplo de esto es la célebre protesta contra la exposición *Panorama internacional de la pintura y la escultura recientes*, para inaugurar las nuevas salas del Museum of Modern Art de Nueva York, en 1984. Propuesta que reunía a 165 artistas, de los cuales solo 14 eran mujeres. La década de 1970 representó el desarrollo de un pluralismo y una ampliación de los horizontes de las prácticas artísticas, aunque también se observa una oposición silenciosa a la participación de las mujeres y las minorías dentro de estas prácticas. Por entonces, algunas mujeres habían tratado de resolver su práctica artística enfrentándose con la tradición existente, proponiendo nuevos temas y nuevos soportes artísticos. Lo dice Linda Nochlin como respuesta a la famosa pregunta: *¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* “Es muy simple; estaban pariendo, estaban haciendo la comida, estaban fregando. Estaban facilitando el triunfo de sus parejas, en una demostración todavía no suficientemente estudiada de cómo el Síndrome de Estocolmo afecta especialmente a las mujeres, tradicionalmente esclavas del entorno afectivo y familiar”.³

Ahora, en el siglo XXI, el feminismo parece seguir siendo necesario, ya no de una manera tan radical, pero muy presente dentro de la historia femenina del arte. Durante la década de 1970, las feministas radicales no aceptaban las acciones feministas de las mujeres que les parecían *bellas*, por pensar en la belleza como un factor para facilitarles algunos privilegios dentro de la sociedad masculina y, hasta se cuestionó si una mujer bella podría ser feminista y más aún, artista, como en el caso de Carolee Schneemann o Hanna Wilke,

2 Virginia Woolf, *Una habitación propia*, p. 192.

3 Linda Nochlin, citada en Juan Vicente Aliaga, “La segunda oleada feminista en Estados Unidos”, en *Arte hoy, arte y cuestion de género*, p. 37.

artistas del performance, quienes utilizaban su cuerpo en una serie de retratos en movimiento donde el estereotipo de la belleza se fusiona con el cuerpo como objeto femenino expuesto y acentuado por poses sensuales, cuestionando los prejuicios del hombre acerca de la forma de ver el cuerpo femenino. Dicho concepto no funciona de manera radical pero, esta forma de proceder fue el parteaguas para que la mujer empezara a unirse y a trabajar en conjunto con otras mujeres accionistas, lo cual convenientemente sucedió de una manera más específica en el arte acción o performance; dicha manifestación artística llevó, por mucho tiempo, la bandera de movimiento de minorías.

El feminismo en el arte no ha limpiado la ideología existente dentro del núcleo de este y sus mercados, la cual establece al género masculino como quien lleva la batuta de la acción, aunque esto no es solo particular del arte, pero sí ha ayudado y extendido el panorama de la mujer dentro de este, buscando igualdad por medio del arte.

En la década de 1940 se logró progresivamente el voto de la mujer, a partir de lo cual, en diversos países del mundo llega un periodo de calma aparente. Sin embargo, en la década de 1960 se produce el renacer del movimiento en un contexto sociocultural de reivindicación contra el conformismo social y el sistema, el cual se afianzó en mayo de 1968, como producto de las protestas a causa de la Guerra de Vietnam y a favor de los derechos sociales, civiles y humanos, dando origen al feminismo como se conoce actualmente.

A pesar de que la actividad a favor de los derechos de las mujeres tuvo un auge mayor durante la década de 1960, cuando a este movimiento se le denominó segunda ola, el feminismo como movimiento surgió en los primeros años de la posguerra, en 1950 cuando Eleanor Roosevelt y algunas representantes de los países del tercer mundo, todas ellas comprometidas activistas de la ONU, transformaron el término *derechos del hombre* por el de *derechos humanos*, el cual incluía, por primera vez, al género femenino. Durante este tiempo, la obra *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir se pone en discrepancia con el materialismo que no reconoce al género femenino como sujeto de la historia, sino como objeto de esta, y mostró ciertas fallas del psicoanálisis, debido a que algunas de sus premisas presentan al género masculino como lo único y universal, mientras el femenino es simple expresión de la carencia de lo masculino. Este texto se convirtió en una referencia importante y fundamental al cuestionar la desigualdad de las mujeres en la época, cuando la igualdad era una realidad.

Durante los años sesenta todas las convenciones y los valores aprendidos como universales, incontrovertibles y eternos, comenzaron a cuestionarse y debatirse abiertamente. Frente a los conflictos bélicos de Corea y Vietnam se despertó un movimiento pacifista que acogió tanto a veteranos que deseaban eliminar la opresión, la injusticia y el racismo en Europa y en Japón, como a pacifistas que se organizaron para poner fin a las guerras, a la vez que se iniciaba un fuerte movimiento en pro del cese de la discriminación segregacionista y el ejercicio pleno de

los derechos civiles para toda la población norteamericana.⁴

A causa de estos hechos, muchas mujeres empezaron a preguntarse sobre su papel en este proceso histórico. Yoko Ono y John Lennon escribieron después la canción *Woman is the nigger of the world*, sencillo que salió en el año de 1972, canción de protesta contra el papel de inferioridad impuesto a la mujer dentro de la sociedad, esta canción hace énfasis en la frase: “las mujeres son los negros de la humanidad”, colocándolas en el papel de renegadas dentro de un mundo cambiante y, con esto mostraban la otra cara de las relaciones de género en la sociedad. Así, las mujeres empezaron a constituir agrupaciones reducidas de manera consciente, formando los primeros grupos feministas contemporáneos, donde funge como principal aporte la equidad en el ejercicio de los derechos humanos.

Artistas como Marisol Escobar, Lee Kranser, Eva Hesse, Niki de Saint-Phalle y Louise Bourgeois son la referencia al arte norteamericano feminista y a la primera generación de artistas creadoras de acciones y representaciones de la década de 1970, donde, primero en Estados Unidos y después en Occidente, se desarrolló un movimiento feminista dentro de las artes visuales, en especial las artes plásticas, cuestionando aquello considerado hasta ese momento como obra de arte. En la posmodernidad, la teoría y la práctica feminista dentro del arte investiga nuevas propuestas las cuales mantienen una conexión entre las mujeres dentro del movimiento feminista y las mujeres artistas que en ese tiempo utilizaron su propio cuerpo como fuente inagotable de simbolismos y metáforas para crear su obra. “El movimiento feminista en las artes –es decir, el compromiso de lograr un arte que refleje la conciencia política y social de las mujeres– transformó la práctica del arte en Norteamérica durante este periodo poniendo constantemente en tela de juicio y desafiando los supuestos e ideologías patriarcales del arte y artista”.⁵

Por esta razón, una de las primeras acciones reivindicadoras de las mujeres artistas feministas dentro del mundo de las artes visuales se realizó en 1969, en una exposición colectiva celebrada cada año en Whitney Museum de Nueva York, en la cual un porcentaje muy pequeño que exponía era del género femenino, a causa de esto, un grupo de mujeres pertenecientes al gremio artístico protestaron a las puertas de este museo por medio de acciones espontáneas mostrando su inconformidad con este hecho, mediante diferentes descontextualizaciones, creando así el movimiento WAR (Women Artists in Resistance).

De igual manera, se llevó a cabo el primer curso de arte feminista, en Fresno California en 1970, bajo la batuta de la escultora, pintora y después performancera Judy Chicago, artista

4 Ma. Teresa Alario Trigueros, *Arte y feminismo. Arte hoy*, p. 50.

5 Whitney Chadwick, *Crítica feminista: el género como collage*, p. 78.

radical feminista, probablemente una de las primeras mujeres en reivindicar la historia del género femenino dentro del arte y quien, después de su divorcio, se despojó de su apellido de casada para adjudicarse el de *Chicago* en un cuadrilátero de boxeo, por ser el nombre de la ciudad donde nació. De igual forma, se funda el Feminist Art Program, desarrollado en el Institute of Art de Los Ángeles, California en 1971, promovido por Judy Chicago y Miriam Shapiro, otra artista del performance, reivindicando las creaciones realizadas por mujeres dentro de la historia del arte.

Shapiro toma conciencia feminista, y junto a Judy Chicago pone en marcha el Programa de Arte Feminista, en el California Institute of Arts, dirigido exclusivamente a mujeres y en el que tomaron parte 22 alumnas en la primera edición, con quienes crean la primera exposición feminista en una casa abandonada en Nueva York con el título *Womanhouse*. En palabras de la crítica Patricia Mayayo:

Como resultado del trabajo de este programa, en 1972 se organizó una muestra colectiva titulada: *Womanhouse*, en la que veintidós de las artistas participantes en el programa crearon obras, restaurando y ambientando una casa abandonada con objeto de tratar temas como la domesticidad, el cuerpo, la identidad o los estereotipos. En este proyecto participaron, además de Judy Chicago y Miriam Shapiro, Faith Wilding, Robin Mitchel, Karen Le Coq, Serry Brody, Susan Frazier, Vicki Hogetts, Robin Weltscher, Camile Gray, Robin Schiff, Beth Barchenmeier, Sandy Orgel, Nancy Youdelman y Kathy Huberland entre otras. La cual evocaba, con crudeza, el drama del ama de casa atrapada en la ética del sacrificio: los muros se hallaban cubiertos de una multitud de esculturas en forma de huevo frito, que se iban transformando paulatinamente en senos femeninos, una representación metafórica del papel nutricional protector atribuido tradicionalmente a las mujeres.⁶

Sin embargo, el corolario de esa evaluación de arte femenino es colocarnos en el mismo centro del problema, tal como lo marcó el éxito creciente de mujeres artistas predominantemente blancas, de tendencia heterosexual y clase media como Barbara Kruger, Mary Kelly, Cindy Sherman y Cornelia Parker. Lo anterior está relacionado con un interés renovado por vender una política de identidad, así como agotar las existencias de la misma mediante etiquetas de post identidad; todo esto para lograr un encomiable deseo de incluir a las mujeres artistas en las historias del arte, tanto moderno como contemporáneo y así, considerar los gigantescos cambios mundiales para recuperar con más éxito los diferentes aspectos de un movimiento político y radical dentro del feminismo en la creciente historia del arte.

Por el contrario, la práctica feminista dentro del performance consiste en que las

6 Patricia Mayayo, citada en Ma. T. Alario Trigueros, *Ob. Cit.*, p. 53.

estrategias deben ser culturalmente específicas según el contexto en el cual se apliquen, de manera metafórica, se habla desde el vacío del núcleo central de lo planteado en lugar de poner en escena la carne *presente* para ser capturada por la lente de la cámara en un desafortunado efecto fetichista. Paradójicamente, acepta la ausencia, el vacío situado en el centro de la existencia humana, con el fin de representar una actuación parafeminista politizada. Las prácticas feministas dentro del arte más interesantes en este momento sostienen el legado más importante del feminismo de las décadas de 1960 y 1970: la exposición insistente de los circuitos de poder a través de los cuales se identifican los sujetos y se sitúan en la cultura y/o la articulación gloriosa de cuerpos sexualizados en una gama de identificaciones complejas; estos cuerpos, de un modo u otro, enuncian un tipo de actuación que les permite hablar contra la veta de discriminación racista, clasista, homofóbica y de otra naturaleza; todo lo cual es también inherentemente sexista y contrario a la mujer.

En consecuencia, el valor del arte feminista no está en el tiempo, ni en el contexto de este, sino específicamente en lo que cada una de las mujeres, de manera individual y autónoma, quiere expresar y reivindicar de su entorno, de su género, de la vida en general y de su vida en particular, sabiendo que cada una como mujer tiene una historia completamente diferente, así como también hay minorías dentro de las minorías, como las mujeres negras, musulmanas, latinas, tomando en este momento el estandarte de Marías Magdalenas y reivindicando a la mujer en general, por medio de su historia y de su contexto de vida y con estas acciones performativas, reivindicando también el juicio impuesto a la imagen iconográfica de María Magdalena a lo largo de los siglos donde es vista como una prostituta y una pecadora arrepentida.

Las mujeres dentro del feminismo, en la época de la posmodernidad, se encuentran con nuevas condiciones institucionales, sociales y políticas, lo cual marca un punto de transformación dentro de la lucha por hacer el trabajo de las mujeres visible, por establecer la oportunidad de la heterogénea participación de la producción artística. Las nuevas generaciones dentro de los movimientos feministas deben ser conscientes de su historia creadora, no es solo dominar una cronología de eventos pasados, sino se debe reconocer el valor de las distintas reivindicaciones que, por medio de su arte y de su cuerpo, han aportado a la historia del arte. Tanto en una reivindicación o afianzamiento de la identidad como en demostrar las estrategias para la creación de estos cambios y su representación.

En conclusión, el feminismo no ha logrado destruir las estructuras machistas, las cuales continúan sustentando el mundo del arte, pero sí ha conseguido, en relación con las artes visuales, una aceptación a gran escala de algo tan viable como lo masculino y lo femenino, es decir, donde puede haber cabida para los dos géneros por igual. El feminismo se debe adaptar a las identificaciones de nacionalidad, filiación religiosa, vínculos de parentesco,

clases sociales, etc., condicionantes del trato de la mujer en cada caso específico; se debe reconocer la imposibilidad de saber cuál es la categoría o la experiencia de la mujer a través de las fronteras, las épocas y los lugares pero, al mismo tiempo, se deben generar críticas absolutamente inflexibles a los abusos de la violencia misógina. Por ello, se necesita una política renovada para conservar un compromiso sólido con lo que representa el feminismo, el reconocimiento de la forma como se identifican las personas en términos de género y sexualidad como condicionante del modo en el cual se posicionan social y personalmente. Y este papel también le corresponde al arte en general, aunque el performance ya ha tomado un lugar específico dentro de las reivindicaciones de la mujer, las cuales, por medio de esta expresión artística se han liberado del yugo donde la sociedad masculina las ha puesto y ha puesto su obra artística.

Una nueva generación de artistas, en su mayoría mujeres, han hecho uso de la savia política que dota de poder al feminismo, apropiándose de algunas estrategias previamente efectivas y privándolas, en algunos casos, de su potencial para generar fricción en relación con las estructuras económicas e ideológicas que sustentan el valor de la obra de arte. Estas obras indican que, en lugar de cerrar el círculo, lo más importante es comprender lo que implica el mantenimiento del vacío dentro de la historia del arte, mientras se insiste en la certidumbre de los momentos cruciales en contextos particulares, cuando se deben desafiar las desigualdades que dan como resultado la opresión, articulando la incertidumbre del vacío mediante un cuerpo concreto representado en un contexto institucional específico. De esta manera, nos damos cuenta que el feminismo como tal sigue siendo un movimiento en progreso y, más aún, dentro de la historia del arte, y aunque se ha valido del performance para poder expresar muchos de sus argumentos, aún no sabemos cómo concluirá, mientras sigan existiendo minorías, no solamente de género sino de raza y de sexualidades, los movimientos surgirán, y en ellos, siempre habrá mujeres artistas que irán creando y reivindicando desde su propio entorno y su propio cuerpo.

Bibliografía citada

- Alario Trigueros, Ma. Teresa, *Arte y feminismo. Arte hoy*, España, Editorial Nerea, 2005.
- Alcázar, Josefina y Fuentes, Fernando, *Performance y arte acción en América latina*, México, Editorial Citru y Ediciones sin nombre, 2005.
- Aliaga, Juan Vicente, “La segunda oleada feminista en Estados Unidos”, en *Arte hoy, arte y cuestion de genero*, España, Editorial España, 2004.
- Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, México, Editorial Debolsillo 2011.
- Chadwick, Whitney, *Crítica feminista: el género como collage*, España, Editorial España,

1992.

Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, México, Editorial Debolsillo, 2007.

Jones, Amelia, *El cuerpo del artista*, Estados Unidos, Editorial Phaidon, 2011.

Olivares, Rosa, Ed., “escritos sobre la piel”, *Revista Exit*, no. 2, Madrid, Editorial Exit, 2001.

Olivares, Rosa, “Mujeres, feminismos y género en España”, *Exit Book: revista semestral de Arte y Cultura visual*, No. 9, Madrid, Editorial Exit, 2008.

Olivares, Rosa, Ed., “performance”, *Revista Exit*, no. 42, Madrid, Editorial Exit, 2006.

Tafur, Juan, *La pasión de maría magdalena*, España, Editorial Planeta, 2005.

Woolf, Virginia, *Una habitación propia*, Trad. de Laura Pujol, Barcelona, Seix Barral, 1992.

*Claudia Frago Susunaga*¹

El actor como sujeto de la acción escénica es quien, con sus características físicas, su disposición psíquica, su emocionalidad, su dimensión cultural y su posicionamiento social, constituye el conjunto de referentes para la materialización de la realidad de su ejercicio profesional, la actuación. El primer reconocimiento que se hace de la función actoral es la relación con el otro, la cual se concreta mediante la presencia del personaje sobre la escena.

Lo anterior, dicho de manera simple, es un proceso complejo en donde se conjugan, hablando desde la conformación de lo corporal, procesos internos, externos, así como habilidades cognitivas en torno a los contextos, la situación y la motivación de las acciones mismas. A lo largo de la historia, este mecanismo ha funcionado de diferentes formas, desde el antiquísimo Tespis, al separarse del coro griego y dialogar con él, marcando un inicio de la actoralidad, pasando por el adoctrinamiento litúrgico en la Edad Media y el drama burgués del Renacimiento, hasta las nuevas formas que demandan del actor competencias interdisciplinarias.

A mediados del siglo pasado se empieza a reconocer un tipo de teatro denominado irrepresentable, en el cual se cuestiona la mimesis y se da prioridad al hecho representacional, al que Hans Thiens Lehmann denominó posdramático. Los elementos escénicos son fundamentales; más allá del texto, los mecanismos de representación se presentan como un reto al proceso de creación. Ante esto, el actor ya no debe ser un recitador, y menos encarnar un personaje. En el posdrama, el actor debe reconocer un proceso creador de voces, imágenes, y su cuerpo se vuelve el instrumento fundamental para ello.

El actor en el drama

La relación del actor con los personajes se ha visto determinada por su relación con la sociedad y su entorno, desde la manera en que ha recibido su presencia, a veces vituperada y en otras ocasiones rechazada, hasta los mismos procesos de conformación de su práctica. Su presencia es juez y parte en el colectivo social, como lo señala Jean Duvignaud, “el concepto de actor es inseparable del papel social y del ejercicio de las conductas que implica ese papel en una experiencia colectiva. Y en ese sentido, el término afectaría a toda la vida social”.² Esta relación deriva de la división del trabajo de las colectividades y la significación de la

1 Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Actualmente estudiante del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura en la Universidad de Guadalajara, México.

2 Jean Duvignaud, *Bosquejo de una sociología del comediante*, pp. 11-12.

función de cada individuo para ellos, siendo codificaciones determinadas por la vestimenta, las obligaciones y, por lo tanto, las actitudes que cada quien debería tomar frente a la colectividad, creando una serie de *personajes*, a partir de los signos reconocibles por el grupo social.

Si alguno se separa del grupo y hace ver sobre sí aquellos signos, actualiza las fuerzas de reconocimiento, el chamán –el hechicero o sacerdote en la fiesta o ceremonia social–, establece una comunicación, así como la imagen de las conductas en susceptible proceso de cambio. En la antigüedad, esa materialización se fundaba en los mitos del entorno y el desconocimiento de los fenómenos naturales; con el paso del tiempo, esta función dentro de la sociedad se va ajustando a nuevas necesidades, se transforma en los nuevos contextos, pero ya de manera poética, en este sentido, se identifican con conductas generadas por el imaginario, tanto artísticas como rituales.

El actor, desde esta perspectiva, debe reunir la mayor cantidad de signos para satisfacer la necesidad artística de identificación social.³ Este reconocimiento está relacionado directamente con identidad, reconciliación, especulación, toma de conciencia, aprendizaje, etc., en la medida en que esto da un sentido al medio circundante para el espectador. Dentro del teatro, a través del juego de ser observador y partícipe, se busca una transformación en el individuo, resultante de la reflexión conjunta, como lo detectamos a lo largo de la historia del mismo. Así como en la concepción de la catarsis aristotélica, o dentro de las preceptivas medievales de expiación, durante el siglo XVI, en el teatro Isabelino, la analogía como parte del accionar del actor se relacionaba con la forma de comprender el mundo. Dice Laura Cerrato que, “corresponde, en cierto modo, a una concepción simbólica de la realidad en [...] ciertas formas de creación. Formando parte del bagaje de la población en general, arraigado por los fundamentos medievales de una fe religiosa. Las analogías se relacionan con una creencia en la religión, lo cual no quiere decir que las creencias subsistan, pero sí la forma de ver el mundo”.⁴

El actor era un medio para esta conceptualización del mundo y, sin embargo, no era el actor en sí mismo, son los personajes de cada uno de los períodos históricos, los cuales representan la visión del mundo correspondiente. Ya para este momento, se empiezan a hacer evidentes modificaciones en la actoralidad; dice Cerrato que, “básicamente por la libertad de decisión en la acción que tendrá el actor [...] los mundos al revés en Shakespeare, permitían el acatamiento al orden natural, pero a la vez la posibilidad del libre albedrío”,⁵ con la ruptura de las unidades aristotélicas de tiempo y lugar, se permiten cambios en enunciación, en

3 *Ibidem*, p. 14.

4 Laura Cerrato, *La actuación Shakespereana*, p. 44.

5 *Ibidem*, p. 46.

jerarquías de los personajes, hasta “la prohibición de actuar a las mujeres son indicios que van rompiendo las reglas de imitación de la realidad”.⁶ Todavía hoy es parte del imaginario de la representación por el acuerdo tácito con los espectadores, aún la realidad es simbolizada.

La llegada del racionalismo canalizó la concepción del mundo a una visión realista, donde la convención debía ser más plausible para el espectador en función a una reproducción. En el siglo XIX, en el contexto del naturalismo, la propuesta sobre la actoralidad gira en torno a la constitución de personajes fieles a los tipos sociales o históricos, aproximándose a la reconstrucción de la vida real. Es fundamental, en este momento histórico, entender que sobre la escena se debe olvidar al actor para ver al personaje, como derivación de una realidad, en el sentido que lo menciona José A. Sánchez, “lo real sería aquello que resquebraja la ilusión en cualquiera de sus niveles, aquello que provoca la experiencia amarga en el ámbito literario, y el conocimiento científico en el ámbito sociológico. Pero lo real escapa a la representación, toda representación lo es siempre de una ilusión, más o menos compartida, a la que denominamos realidad”.⁷

Habla Sánchez de estas distinciones desde la percepción, lo *real*, como lo externo y evidente, lo concreto; la *realidad*, como lo emergente en la representación, la cual se construye de la individualidad hacia el colectivo, pero sin dejar de originarse en una *ilusión*. En estas categorías se distinguen, a partir de la construcción que hace, el colectivo social y el referente común constituyentes de la realidad. Parafraseando esta idea, en el teatro se presencia una realidad, entendida esta como representación de una ilusión pero, sobre el escenario o dentro de él, adquiere un estatus de real.

La realidad como concepto nos posiciona en la reflexión sobre un sistema complejo que pretende explicar fenómenos y prácticas sociales, en donde los individuos se relacionan a partir de modelos complicados de interacción, ya sea políticos, artísticos, sociológicos e incluso amorosos, posibilitando una visión más amplia de lo definido como realidad, es decir, lo real. Aquella explica las ficciones representadas; para comprender dicho concepto, actualmente intervienen, no solo la razón, sino también se integra la intuición, la emoción e incluso la imaginación para determinar la complejidad del concepto de manera más abierta. Señala Domingo Adame: “hay que valorar el aspecto individual y social de la construcción de la realidad, sin menoscabo de uno de ellos, sin dejar de reconocer que no existe ‘un mundo en sí mismo’ ni una ‘realidad independientemente del sujeto’”.⁸

El siglo pasado marca, de manera más contundente, el cambio de esta concepción de la realidad; desde las vanguardias artísticas la percepción del mundo se va modificando, lo

6 *Ibidem*, p. 47.

7 José A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, p. 46.

8 Domingo Adame, *Conocimiento y representación: un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*, p. 68.

cual va a impactar en la relaciones del actor con el entorno y consigo mismo. La diferencia entre la realidad interior (la ilusión, correspondiente a los personajes de manera particular) y la realidad compartida, comienza a manifestarse en la medida en que las puestas en escena van rompiendo con ese referente común, sigue Sánchez en este sentido, “la deriva a lo fantástico era consecuencia del descubrimiento del carácter ilusorio de cualquier realidad construida”, ya no hay una reproducción o una imitación sino aquello que va a adquirir valía es “la restitución de la vida en lo material, en la intensidad y en la duración”.⁹ Con esto va efectuándose, gradualmente, un giro a las necesidades interpretativas, respondiendo a los cambios artísticos y sociales (los cuales ya modifican la representación a lo largo del siglo XX), el rol del actor y al personaje en función del evento mismo pero, sobre todo, por la concepción de la realidad.

La relación entre los conceptos de ficción y realidad, para efectos de esta reflexión, se ve acotada por la teoría de la ficción literaria, dentro de la cual la discusión ha girado en torno a la definición de la representación literaria como un acto mimético y verosímil por un lado, o como un acto autónomo, envuelto en la concepción romántica de la “producción subjetiva en la poética-ficcional y el arraigo de las manifestaciones simbólico-imaginarias de los poetas”,¹⁰ por el otro. Ha sido largo el camino buscando explicar ese espacio, esos seres de la ficción, y la concepción ontológica lo ha denominado *mundo posible*, tratando de explicar la relación de este con la creación literaria, en el cual se justifica la realidad propia de los entes y el hábitat de la ficción. Es importante recalcar esta noción de realidad del mundo posible, toda vez que servirá para acotar el ámbito de existencia del personaje escénico.

Los mundos posibles se encuentran en torno al mundo real y son fruto de la actividad poético-imaginativa. Dice Garrido Domínguez, “la noción de mundo posible (o mundo ficcional) facilitará la descripción de los contenidos o universos textuales como una realidad autónoma, no necesariamente vinculada al mundo actual (entiéndase como real) e incluso contradictoria respecto de sus normas y posibilidades de existencia”.¹¹ Los opositores a este postulado han manifestado el riesgo de aceptar la noción de *mundos posibles*, debido a la implicación, entre otras cosas, de la existencia independiente y anterior de lugares, personajes y situaciones a la concreción literaria, lo cual supondría que los autores “únicamente se limitan a describirlos”.¹² Independientemente de esta posición, la perspectiva de los mundos ficcionales aplica para la argumentación precedente, referente a los mundos creados sobre el escenario.

9 J. A. Sánchez, *Ob. Cit.*, p. 48.

10 Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, p. 12.

11 *Ibidem*, p. 15.

12 *Ibidem*, p. 14.

En la consideración de los mundos posibles, Dolezel señala tres aspectos fundamentales:

1) que la naturaleza de los seres [...] los individuos ficcionales no representan individuos o universales actuales; los seres ficticios son posibles no realizados y, por consiguiente, se diferencian de los entes reales; 2) la homogeneidad ontológica de los seres de esos mundos, independientemente de su carácter más o menos realista y 3) [...] no es posible la interacción entre los personajes ficcionales y los actuales [...] por las fronteras que separan esos mundos.¹³

Estos aspectos son perceptibles en el teatro y, específicamente, durante la puesta en escena, en donde hay una existencia independiente del mundo y de los personajes respecto a los espectadores, en donde aquellos no se vinculan con estos más que de manera referenciada, porque son y están al momento de materializarse en su propia historia, sin mermar su alusión a la realidad del espectador.

En este mismo sentido Wolfgang Iser expresa: “las ficciones son más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, no puede dudarse”.¹⁴ Y Thomas Pavel resulta categórico haciendo la diferenciación temporal, histórica y cultural de la concepción de la ficción dentro de los mitos y las narraciones, los cuales obedecen a un nivel ontológico de apreciación, en donde depende de la percepción e interiorización de ellos por parte del espectador (lector u observador), el acceso al ámbito ficcional y, generalmente es a través de una mediación cultural, llámese leyenda, tradición, representación, canción u obra de arte, señalando “[...] dada la estructuración en dos niveles de nuestra organización cultural, el marco convencional consiste en trasladar a individuos y acontecimientos de un nivel real [inmediato] al nivel culturalmente mediado”.¹⁵ Siguiendo esta idea, el teatro, es una mediación teatral posicionada en este nivel en donde, independientemente de ser una ficción, se mantiene culturalmente en un terreno de realidad. Hay un postulado de realidad de esos mundos y de esos personajes, una realidad perteneciente a ellos en ese mundo creado por los poetas y que se hace efectiva o se actualiza en el momento de ser presenciado, leído o percibido por alguna forma de expectación. En el sentido de nuestro interés, aparece desde aquí la vinculación entre el actor y el espectador, y la convención escénica.

Desde la literatura dramática, por lo general encontraremos una referencia en lo real pero, al hacerse efectivo en el escenario, será único y cada actor le dará su propia y diferente naturaleza. Es así como la realidad lo es en la *ficción*, ya que en el teatro el actor apuesta porque esa *ficción* sea una verdad, en la *realidad* o *mundo posible* del personaje, dando un carácter teatral a la puesta en escena. Es así como se confiere de teatralidad una vez reunidos

13 *Ibidem*, p. 17.

14 Wolfgang Iser, *La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias*, p. 45.

15 Thomas Pavel, *Las fronteras de la ficción*, p. 175.

en ese acto los elementos que la caracterizan, tal y como se señalaron, la vestimenta, los objetos, la enunciación, los espectadores y los intérpretes de la situación, ubicados en medio de una serie de acciones *verdaderas*. Es aquí donde se atribuye a las representaciones una equivalencia a ciertos actos rituales y culturales estudiados por la antropología.

En este contexto de la teoría de la ficción, se plantea que la manera de determinar qué es realidad y ficción tiene un sustrato psicobiológico en los procesos de qué saber y cómo conocer; ambas acciones se definen como mecanismos de cognición y de percepción. De estas funciones, la realidad es una construcción desarrollada por la percepción y la experiencia, pues en ellas se da la comunicación y el significado de los códigos establecidos por el grupo social. De esta idea se puede parafrasear hacia lo sucedido dentro del teatro y lo hecho por el actor, el cual construye su propia realidad a partir de su conocimiento y experiencia; en este sentido, resulta de su estudio y experimentación para la creación del personaje.

Las preceptivas de teatro han ido desde la *Poética* de Aristóteles, hasta manuales de declamación, y en todas ellas se han mencionado formas de hacer, desde la dramaturgia hasta el desempeño escénico. Lo interesante aquí es la función del actor, por lo tanto, centraremos este apartado en paradigmas que han estudiado a lo largo del siglo XX, el cómo debe un actor desempeñarse en su oficio. Conocido es el modelo propuesto por Stanislavski, la escuela de la vivencia, el cual ha sido reinterpretado por cada uno de quienes lo han estudiado. Y por el otro lado, en contraste, se reconoce la escuela formal, desde Diderot y su *Paradoja*, hasta algunas posturas de nuestros días. No existe un sesgo temporal entre una y otra, sin embargo, se han entendido como posiciones opuestas por la propuesta de emplear recursos escénicos expresivos y estéticas diferentes sobre la escena.

Las poéticas de la actoralidad se integran por el conocimiento del sujeto de una técnica, es decir, conocer el uso adecuado, creativo y propositivo de sus recursos de voz, cuerpo, gesto y manejo de los sentimientos, en un tiempo y en un espacio para vivir la ficción escénica, en tanto encarna a un personaje preexistente en el papel, pero que la acción del actor despliega en un espacio y tiempo metafórico abierto por la interpretación de los ejecutantes y realizadores.

André Helbo habla de tres modalidades, en las cuales se define la actuación como una conjugación de la emoción, el cuerpo, la palabra y la energía. Estas tres modalidades se expresan como:

- a) un yo actúo, acto fundador de interpretación. El cuerpo y la voz se organizan en un contexto donde los signos adquieren un sentido. Independientemente del sujeto, la convención permite hacer reconocible, por el contexto y la situación, la interpretación.
- b) en una presuposición de ficción, sin un acuerdo previo sobre el hecho de que el discurso espectacular. La enunciación de la ficción es imposible. El yo actúo crea en la representación el espacio, la identidad se da por la conciencia del acto espectacular.

c) el actor se muestra actuando, concreta un mundo ausente (necesario para la construcción del personaje).¹⁶

Estos tres estadios permiten reconocer el proceso del actor, como un acto creador, manifestando una realidad a través de la vinculación de signos físicos y subjetivos. A partir de estas consideraciones, podemos inferir que las poéticas de actuación se han diversificado, sobre todo durante el siglo XX, dejando de lado formas únicas y radicales en el quehacer escénico. Actualmente, la puesta en escena ha posibilitado una conjugación de aspectos y factores diferenciados, poniendo en duda, desde la perspectiva posdramática, la tajante diferencia entre realidad y ficción en el accionar el actor.

La condición de posdramático

Para abordar la actuación en torno al posdrama, evidentemente se deberá partir de la propuesta de Hans Thies Lehmann, quien acuña el término *Teatro Posdramático* en 1999. De la obra de Lehmann se pueden señalar tres aspectos para definir su propuesta: lo referido al texto, a la representación y a los signos teatrales¹⁷ los cuales, si bien se perciben de manera articulada, metodológicamente se distinguen para encauzar este discurso.

1) Texto

Szondi en su obra *la Teoría del drama moderno* señala que en la estructura dramática hay una ruptura entre forma y contenido,¹⁸ así como a partir de las formas dramáticas textuales de Chejov, Brecht y Beckett, la estructura dramática se presenta alterada, si antes la palabra era la forma de comunicar por excelencia y mediante lo cual se reconocía a la forma teatral de la literatura, mediante el lenguaje dialogado. Hacer una diferencia entre lo denominado teatro dramático y teatro posdramático, es una de las principales apuestas del posdrama ya que, en tanto en el primero la trama, y por lo tanto el texto es el origen o el eje en torno al cual gira la puesta en escena, en el posdramático “está cada vez más alejado de la idea de drama y de la mimesis, entendida como representación o ilusión”.¹⁹ En el teatro griego, el drama o acción estaba referido sobre las acciones de los hombres nobles y esforzados, entonces debía pensarse en una mimesis de ellos, de los héroes trágicos para un resultado eficaz del efecto catártico; esta idea se mantuvo y se interpretó a lo largo de la historia del teatro, pero sobre todo de la actuación, siendo el actor quien debía ser aquel sujeto enunciante del texto y constructor de

16 André Helbo, *El teatro ¿texto o espectáculo vivo?*, pp. 86-87.

17 Hans Thies Lehmann, *Teatro Posdramático*, p. 143.

18 Peter Szondi, *Teoría del drama moderno*, p. 30.

19 Fernanda Del Monte, *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*, p. 11.

una realidad sobre la ficción, valga la contradicción, en tanto todo aquello sucedido sobre el escenario es ficcional, pero en términos de técnica actoral debe ser una realidad (no real), una realidad ficcional, como se ha señalado anteriormente.

Definitivamente este teatro no pretende responder al texto, en su lugar, los textos se utilizan como pretextos, materiales para llevar a escena un proyecto escénico. En el teatro posdramático los elementos presentes son: fragmentación, supresión de límites entre lenguajes, no textualidad, desaparición del principio de narración y de orden de fábula. El texto no es la motivación principal en el teatro, lo cual no implica su desaparición, ahora el centro de la representación, por lo que el valor de otros elementos como el espacio, el movimiento y los gestos, ha sido reconfigurado simultáneamente con el texto. A todo lo anterior Lehmann lo nombra como la despedida de las tradiciones dramáticas.

2) *Representación*

La representación como concepto cultural se vincula con la creación de sentido a partir de un conjunto de correspondencias entre el mundo conocido, llámese cosa, objetos, ideas, sujetos, y el sistema conceptual cultural. Sin embargo, dentro de la cultura y el arte la *representación* ha pasado a ser cuestionada, en tanto se ha pensado como una imitación de la naturaleza y de los hombres, como una referencia de verdad; posteriormente, cuestionando esta postura, se habló de representación soportada en la intención, el sentido se creaba de manera unívoca por el autor y eso era lo que se debía entender; no obstante, dentro del teatro, como del arte en general, pensar en un sentido unívoco, tanto del lenguaje como de las acciones, es una visión reduccionista del proceso artístico, sobre todo por la recepción del espectador, considerando incluso la posibilidad comunicativa del hecho escénico, así como independientemente de las convenciones y códigos sociales compartidos.

Finalmente, dentro de la teoría de la representación se define la postura de la construcción de sentido, en el cual los sujetos son los responsables de darle sentido a la representación, pues no es el mundo material –o en este caso, la obra artística–, la cual tendría sentido en sí misma, autónomamente, sino los sistemas conceptuales culturales impulsarán la significatividad comunicativa de la producción cultural.²⁰ Dentro de este contexto se ubica la postura de Lehmann en relación a la representación, debido a su reconocimiento de la proximidad del teatro pos-dramático con un teatro que va más allá del drama, del significado y de la representación, ligado también con el teatro experimental, dispuesto a tomar riesgos.

Lehmann habla también del momento de la recepción estética de la obra y propone mirar una obra de teatro como si fuera un paisaje, no jerarquizar ni tratar de racionalizar

20 Stuart Hall, *El trabajo de la representación*, p. 8.

todo lo leído, sino simplemente contemplar. La obra se presenta como un cuadro donde el sentido racional de las palabras es reemplazada por la sonoridad. Es necesaria una nueva contemplación tomando en cuenta la nueva organización de las unidades de tiempo, donde ahora solo será el principio y el final lo que sirva de cierre de la ficción teatral, para llegar así a un tiempo compartido entre el público y los actores como algo abierto. La actividad del espectador ahora consiste en permanecer en un estado de vigilia latente, receptivo; de esta manera, cada quien elegirá su camino, su manera de pensar la pieza y construirá su propia versión del espectáculo, y elaborará sus interpretaciones.

Es un teatro de gesto y movimiento, el cuerpo cobra absolutismo y se convierte en el objeto estético teatral, en el centro del teatro, donde se sustituye la tensión dramática por la tensión del cuerpo, el cual abandona su significación y se vuelve único, libre de sentido, con una significación que refiere a la existencia social entera. El teatro posdramático potencializa el cuerpo a través de su presencia y del proceso corporal del mismo, y no a través de su capacidad de significar. Lo anterior tiene relación con la influencia del performance en el teatro posdramático pues, ahora lo importante en escena es la presencia del actor, no ya del personaje; de esta manera, el escenario será el lugar de creación absoluta y no el punto de llegada, efectuándose un proceso de búsqueda de las artes escénicas, como dice Oscar Cornago: “hay que reconocer que este teatro no es emergente sino evolutivo, derivado del desarrollo cultural desde las vanguardias de fines del siglo XIX y principios del XX, que ya en la década de los sesenta se materializa en una variación en el teatro directamente vinculado con la Modernidad y posteriormente la influencia posmoderna se hace presente en el hecho teatral”.²¹

En el teatro posdramático, esta evolución se manifiesta como un juego de lenguajes, con una acción fragmentada y parcial, casi irrepresentable, en la que los actores no construyen un personaje, se presentan como son, confrontando la escena, la ficción, la cuarta pared, los significados referenciados, cuestionando la existencia propia y colectiva; pero siempre alejándose de la narrativa y de la explicación del mundo como imitación.

3) *Símbolos o signos teatrales*

Dentro de la práctica escénica, los signos teatrales han sido analizados en los estudios de semiótica teatral por autores como Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, María del Carmen Naves Bobes y Fernando De Toro, entre otros; en términos generales, estos signos apuntalan la interpretación actoral, apoyan los recursos del actor y forman parte fundamental del texto espectacular, adquiriendo una significación distinta a la del texto dramático, en cuanto

21 Óscar Cornago, *Teatro Posdramático: Las resistencias de la representación*, p. 1.

concepto de la puesta en escena, disposición de objetos, utilería y/o vestuario, etc., haciendo alusión a un contexto de la realidad. Los signos teatrales en teatro posdramático dejan de buscar referencias y significados, no se pretende la unificación del sentir del espectador a través de su percepción, al contrario, se busca una exposición excesiva de información, en la que el observador ejercite su percepción:

No es que no se encuentren los distintos elementos de la puesta en escena. La diferencia sustancial es en cuanto a cómo están acomodados los elementos en la obra dramática. Es como si en el teatro denominado posdramático se hubiesen separado los elementos que en un momento dado estaban juntos, para después asociarlos o hacer una libre asociación como espectador [...] cómo dice Lehmann, se trata más de una obra abierta en términos de interpretación.²²

Eso lo vemos en la puesta en escena, donde queda clara la diferencia entre la palabra, los personajes –no necesariamente los sujetos del habla–, la música, la parte visual. En este entendido, el material textual a recalcar como la palabra dicha, o propuesta de sentido, queda como parte de la escena y, en el concepto de dramaturgia, como lo define Eugenio Barba, es realizada por el director.

Según Lehmann el teatro posdramático no es simplemente una nueva forma de montar un texto, y menos un nuevo tipo de texto teatral, es más bien un nuevo tipo de uso de signos en el teatro que ponen de cabeza los niveles en los que se utiliza el texto performático, es un cambio estructural de la cualidad del texto performático: está más presente que la representación, es más compartido que la experiencia comunicativa. [...] En definitiva parece más importante, como él sugiere, el cambio de significación y la resignificación de los elementos dentro del espacio y el tiempo, como pueden ser la presentación y la representación, el uso del tiempo, el modo en que son dichos ciertos textos, la estética de la puesta que tiene que ver más con la toma de otras artes como pueden ser las artes plásticas y la música y, sobre todo, hasta el momento, parece ser la base de este tipo de teatro tiene que ver también con la apelación al público desde un nuevo lugar, donde ya no hay distancia entre la ficción y la realidad (la idea de la mimesis artistotélica).²³

Ante esto, los actores se deberán replantear y reflexionar sobre la representación y la teatralidad como parte de su proceso de creación, el cual anteriormente se creía fundamentado en un texto, y ahora se ve confrontado dentro del posdrama. Por lo tanto, los mecanismos de creación que cuestionan la ficción actoral, más que técnicas, se han ido mutando en poéticas,

22 F. Del Monte, *Ob. Cit.*, pp. 15-16.

23 *Ibidem*, p.16.

principalmente porque el actor ha dejado de ser un mero reproductor de textos, este se ha posicionado en una búsqueda del texto espectacular y sus aptitudes, hoy día, deben ser conceptualizados de manera interdisciplinaria y dentro de un marco de mayor complejidad en la interpretación, lo cual supondrá un desarrollo de competencias actorales más complejo, no solo en técnica, sino en poética, entendida esta como la manera específica del hacer, de manera que sea parte de un proceso de creación.

Bibliografía citada

- Adame, Domingo, *Conocimiento y representación: un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*, México, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 2009.
- Cerrato, Laura, “La actuación shakesperiana: antes y ahora”, en Jorge Dubatti, *El actor. Arte e historia*, México D.F, Libros de godot, 2013.
- Cornago, Óscar, “www.arte-a.org. artea@arte-a.org”, *Teatro Posdramático: Las resistencias de la representación*, en: http://201.147.150.252:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1316/teatropostdramatico_ocornago. (18 de Agosto de 2013).
- Del Monte, Fernanda, *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*, México, Paso de Gato / Cuadernos de ensayo teatral, 2013.
- Duvignaud, Jean, *El Actor, Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus, 1966.
- Garrido Domínguez, Antonio, comp., “Introducción”, en Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libro SL, 1997.
- Hall, Stuart, *El trabajo de la representación*, Trad. de E. S. Casas, Londres, Sage Publications, 1997.
- Helbo, André, *El teatro ¿texto o espectáculo vivo?*, Argentina, Galerna, 2012.
- Iser, Wolfgang, “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libro SL, 1997.
- Lehmann, Hans Thies, *Teatro Posdramático*, México, Paso de gato, 2013.
- Pavel, Thomas, “Las fronteras de la ficción”, en Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libro SL, 1997.
- Szondi, Peter, *Teoría del Drama Moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico*, Madrid, Dykinson, 2011.
- Sánchez, José Antonio, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México, Paso de Gato, 2012.

DESARROLLO E IMPLEMENTACIÓN DEL PROCESO CREATIVO Y LOGÍSTICO DEL VIDEO MAPPING COMO INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN CIUDAD JUÁREZ, CHIHUAHUA, MÉXICO. *YOLITZLI (VIDA)*

*Clara Lucinda Gallardo Manjarrez*¹

El mapping desnuda la arquitectura y la remodela; la transforma, le hace volver a vivir su propia historia y en algunos casos la destruye para construirla de nuevo con luces, enredaderas, chorros de pintura, agua, luciérnagas y llamas; la vacía por completo o la esconde en la oscuridad. Valentina Di Blase, *Video Mapping: cuando la arquitectura y el espacio se convierten en sonido*.

Introducción

La cultura mexicana tiene su más añeja festividad en la celebración del día de muertos, festividad que se ha visto retratada con diferentes expresiones y matices culturales en nuestro país, desde el arte mortuorio prehispánico hasta el popular de nuestros días.²

Yoliztli (Vida) es un proyecto de video mapping enfocado a la representación del altar de muertos de tres niveles, según la mitología azteca. Este proyecto comenzó con la idea de hacer una intervención en el evento de Altares y Tumbas en el Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, donde cada año se festeja el Día de Muertos. La proyección consiste en la representación del inframundo, la tierra y el cielo. Cada nivel está representado, a su vez, por elementos propios de su connotación: fuego, esqueletos, Mictlantecuhtli (dios del inframundo), flores, lluvia, Coatlicue (diosa de la tierra y la fertilidad), nubes, cruces, estrellas, Tonatiuh (dios del sol). Asimismo, se recurre a música y sonidos que fortalezcan la proyección.

La veneración y respeto a los muertos forma parte de la cultura mexicana desde tiempos prehispánicos y se ha preservado hasta la actualidad. Es una tradición generacional heredada a lo largo de los años que ha influido directamente en la formación de la identidad

1 Estudiante de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

2 Valentina DiBlase “Video Mapping: cuando la arquitectura y el espacio se convierten en luz y sonido”.

del mexicano. Se estima que los pueblos indígenas como los mexicas, mixtecas, texcocanos, zapotecas, tlaxcaltecas, totonacas (por mencionar algunos) llevaban a cabo estos cultos aproximadamente desde 1800 antes de nuestra era. El altar de muertos no surge hasta después de la conquista, cuando el cristianismo y los elementos religiosos de la cultura europea se hibridaron con las tradiciones mexicas. Fue así también como se estableció el 2 de noviembre como fecha oficial de celebración a los Santos Difuntos.

Si bien en nuestros tiempos los cultos y rituales dedicados a los seres del más allá son muy distintos a sus orígenes, es necesario mencionarlos para entender cómo ha sido el proceso de cambio y adaptación de esta importante celebración en la cultura mexicana. Según las creencias mexicas, existían tres posibles lugares de descanso para las personas que pasaban al *otro mundo*, donde reposarían eternamente: Inframundo, Tierra y Cielo. Estos les eran asignados según la muerte que tuvieran y por su manera de proceder en vida.

El primero de los tres lugares se conocía como el Mictlán o el inframundo, que es el primer nivel del altar de muertos representado en el video mapping. A este lugar iban las personas que no habían sido elegidas por los dioses o que no desempeñaron alguna actividad relevante como la guerra o el reinado. En otras palabras, el Mictlán estaba destinado para las personas del pueblo, seres vivos comunes y corrientes que habían fallecido por causas naturales.

En el inframundo, los muertos comenzaban un largo recorrido por 8 niveles: Itzcuintlán (el lugar de los perros), Tépetl Monamicyan (el lugar de los cerros que se juntan), Iztépetl (el cerro de obsidiana), Itzehecáyán (el lugar del viento de obsidiana), Pancuecuetlacáyán (el lugar donde la gente vuela y se voltea como banderas), Temiminalóyan (el lugar donde la gente es flechada), Telloyocualóyan (el lugar donde se come el corazón de la gente), Itzmictlán Apochcalocán (el lugar de la muerte por obsidiana y del templo que humea con agua). Cada nivel era una especie de prueba que debía ser superada para lograr llegar al último escalón que era el Mictlán donde se encontraban Mictlantecuhtli y Mictecacíhuatl, los señores de la muerte. La llegada a este lugar significaba la liberación del *tonalli* o *destino de una persona*, alcanzando así el descanso eterno anhelado.

El segundo nivel es la tierra. En el video mapping se pone a Coatlicue como representante de este escenario por ser la diosa de la tierra y la fertilidad, pero para los aztecas el segundo nivel era gobernado por Tláloc y lo llamaban Tlalocán. El Tlalocán era un lugar de regocijo y descanso que acogía a todos aquellos que fallecieran por causas relacionadas con el agua: hidropesía, ahogamiento, por impacto de un rayo, etc. Morir por causas de la enfermedad de la lepra también era motivo para llegar al Tlalocán; igualmente llegaban los niños sacrificados al dios Tláloc.

Quienes reposaban en ese paraíso, disfrutaban de la abundancia del maíz, chía, frijoles

y toda clase de árboles frutales que el dios Tláloc proveía. Se mantenían en un estado de alegría perpetua.

El tercer y último nivel es el cielo o Tonatiuhichan, el cual era gobernado por Tonatiuh, el dios del Sol o el Quinto Sol, considerado también el creador del Universo. A este paraíso iban los guerreros muertos en batalla, madres que fallecían durante el parto y aquellos que eran sacrificados en nombre de Tonatiuh. Se le atribuye también el lado espiritual y profundo del ser que está en una búsqueda constante de autoconocimiento y autorrealización.

Al igual que el Tlalocán, el Tonatiuhichan era un lugar de descanso y disfrute eterno donde se podía reposar entre árboles y flores sin volver a sentir dolor ni tristeza. Aquí, los guerreros pasaban sus días entre juegos y simulaciones de guerra esperando a que el dios del Sol apareciera para acompañarlo en su vuelo por el cenit y continuar con su gozo perpetuo. Las mujeres que perecían en el primer parto estaban a la par jerárquica de los guerreros y gozaban por igual de los placeres del Tonatiuhichan.

Planteamiento del Problema

Desde hace 35 años, el evento de Altares y Tumbas del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez es el punto de reunión de los estudiantes y familias juarenses para celebrar y vivir la fiesta del Día de Muertos. La música, los bailes, las calaveritas, la comida, las tumbas y los altares de muertos propician un ambiente de júbilo y convivencia. Si bien estas actividades se disfrutaban cada año, la innovación en la logística y la aplicación de nuevas tecnologías en los procesos creativos posibilitan la apertura a nuevos contextos dentro de la atmósfera que rodea la festividad.

Es así como aparece la inquietud de intervenir algún espacio dentro del Instituto de Arquitectura Diseño y Arte con la proyección de un video mapping asociado a la temática de Altares y Tumbas. De esta manera, se empieza a trabajar sobre la idea de la proyección *Yoliztli (Vida)* el cual representa los tres principales niveles donde las personas podían descansar después de fallecer: Inframundo, Tierra y Cielo. Esta será la primera intervención de video mapping en el evento de Altares y Tumbas del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Como mencioné anteriormente, el video mapping es una técnica poco conocida en Ciudad Juárez. Ello permitió aplicar el proceso creativo y logístico de dicha técnica el pasado 2 de noviembre del año en curso en una de las paredes del edificio de la Biblioteca Otto Campbell del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte y del Instituto de Ingenierías y Tecnologías de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez con este proyecto *Yoliztli (Vida)*.

Siguiendo el objetivo general de la investigación, se plantean la logística y el proceso creativo del video mapping *Yoliztli (Vida)* que consisten en la proyección de la abstracción

estructural del altar de muertos sobre la pared lateral izquierda del edificio. Esta construcción visual estuvo constituida por imágenes representativas de los elementos que componen cada nivel, tales como fuego, esqueletos, tridentes, flores, lluvia, estrellas, nubes, cruces y los dioses de los tres escenarios.

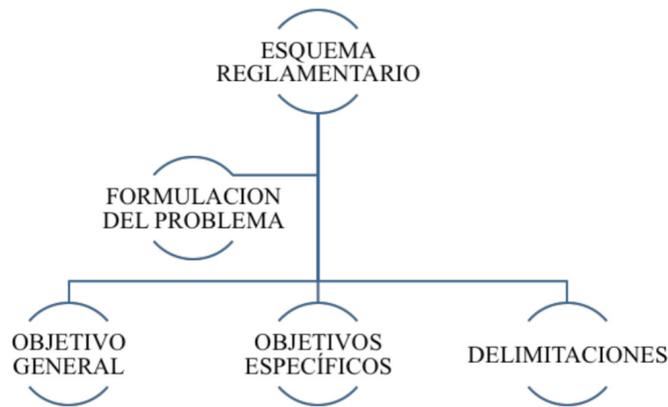


Fig. 2.- Diagrama de Esquema Reglamentario.

El video mapping es una técnica relativamente nueva que consiste en la proyección de video y animación 2, 3 y 4D sobre una superficie plana e inmóvil para crear un efecto artístico de movimiento.

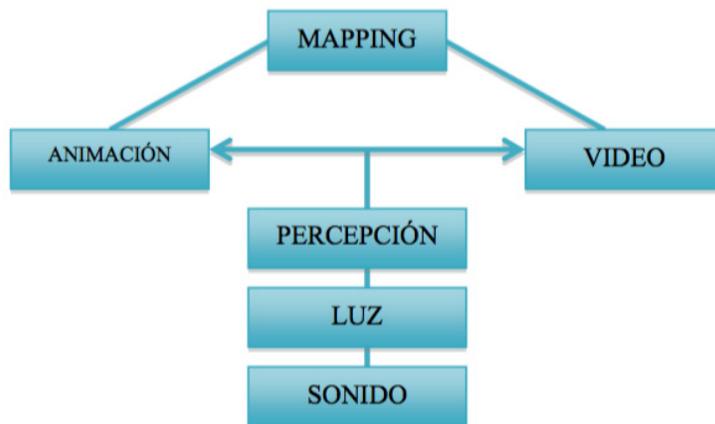


Fig. 4.- Diagrama de Componentes de Video Mapping.

Yoliztli surge como una oportunidad de intervención en la festividad del Día de Muertos en el Instituto de Arquitectura Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Se llegó a la estructura final haciendo una lluvia de ideas para video mapear un altar de muertos. En principio, se pensó en el tradicional altar de siete niveles el cual es dedicado a una persona o situación en específico. La idea original del video mapping era representar el

altar apogado lo más posible a sus orígenes, es así como se decide hacer una abstracción de la estructura como base y queda establecida la proyección de los niveles del altar a través de imágenes representativas de los componentes y significados de los mismos. Una vez definida la idea, se comenzó con el bocetaje y la recopilación de material visual y auditivo para la reproducción del video mapping.

Yoliztli experimentó la preproducción, la producción y la post producción simultáneamente. La producción consistió en la edición de los videos y animaciones recopiladas para hacer el video mapping, así como de la musicalización, pruebas de proyección y correcciones de color. Mientras, se gestionaban el proyector, los puntos de luz eléctrica y las bocinas amplificadas para la reproducción del audio.



Fig. 5.- Diagrama del Proceso Creativo.

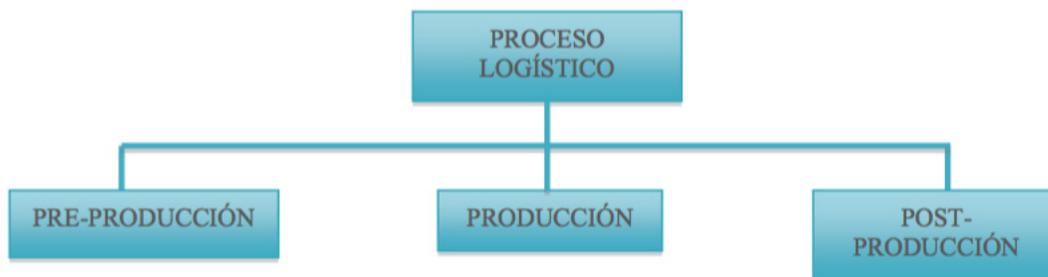


Fig. 6.- Diagrama del Proceso Logístico.

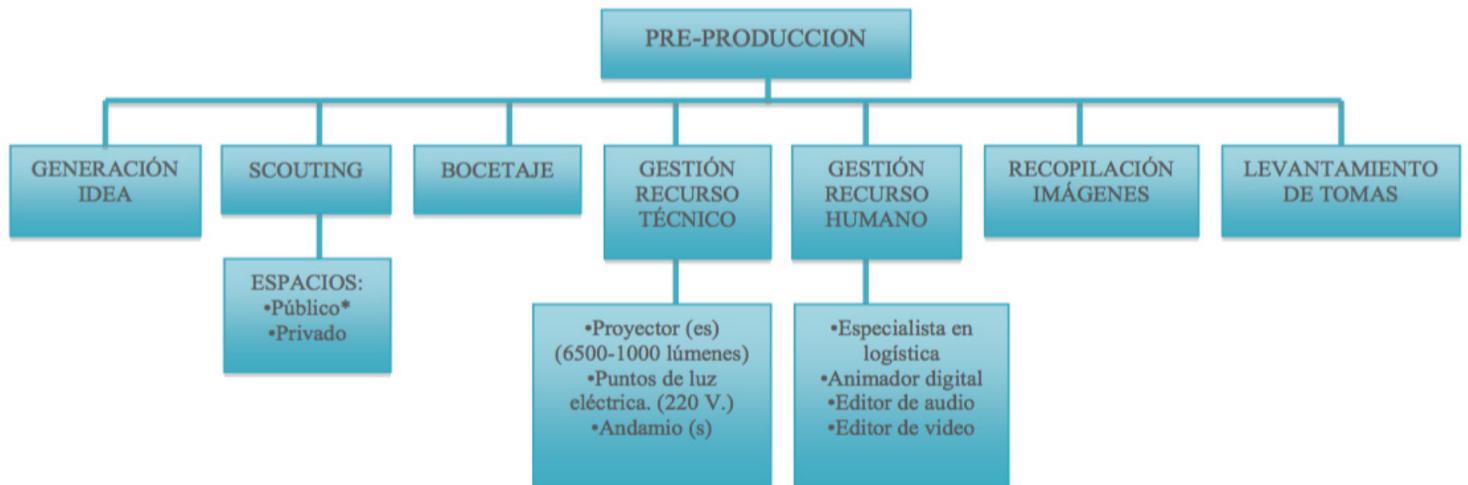


Fig. 7.- Diagrama de Pre-Producción.



Fig. 8.- Diagrama de Producción.

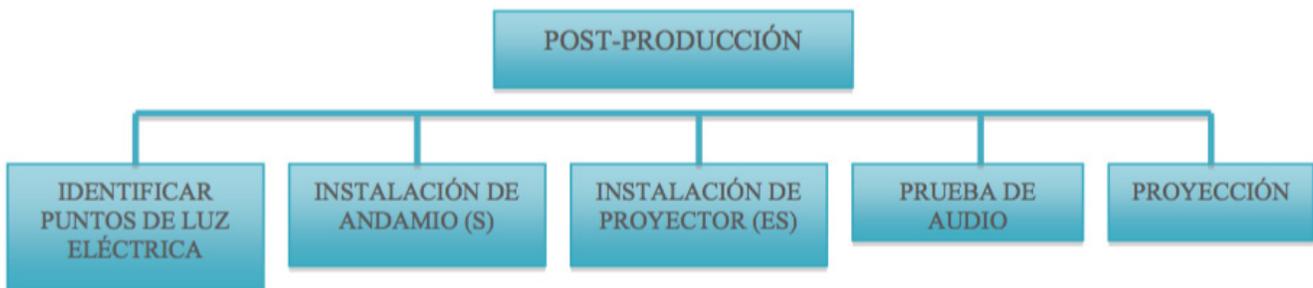


Fig. 9.- Diagrama de Post-Producción.

Se tuvo como *Objetivo General*: el desarrollo del proceso creativo y logístico del video mapping *Yoliztli (Vida)* basados en la temática del altar de muerto de tres niveles según la mitología azteca, el cual se proyectó en el evento de Altares y Tumbas del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, 2015, Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

Como *Objetivos Específicos*: 1) Implementar el proceso creativo del video mapping en el evento de Altares y Tumbas del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, 2015, Ciudad Juárez, Chihuahua, México. 2) Aplicar el proceso logístico del video mapping en el evento de Altares y Tumbas del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, 2015, Ciudad Juárez, Chihuahua, México.

Delimitaciones: Desde el inicio del planteamiento de la idea creativa y logística de *Yoliztli*, se ubicó en el evento de Altares y Tumbas que se realiza anualmente en el Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Se estima que este año el evento tuvo una afluencia de 8000 personas aproximadamente. Durante la proyección del video mapping pude observar que el público expectante aumentó entre las 20:30 y las 22:30 horas.

De acuerdo a la afluencia de personas en el espacio de proyección, se puede inferir que al menos un 60% de la población total de asistentes al evento, tuvo contacto con la proyección. Como es bien sabido, todo proyecto incluye uno o varios tipos de investigación, son estos los que delimitan los procedimientos y técnicas a utilizar para realizar la indagación y resolver el problema de investigación planteado.

En el caso de la investigación basada en la práctica, hablando específicamente del desarrollo e implementación del proceso creativo y logístico del video mapping en Ciudad Juárez, las especificaciones de la investigación exploratoria, documental y de campo se tomaron como base para recopilar información y llevar a la práctica la intervención.

Investigación Exploratoria- Se eligió por su contexto de aplicación que ocurre cuando no existe o escasea la investigación de determinado objeto de estudio, lo que ocurre con el video mapping en Ciudad Juárez. El desarrollo del proceso creativo y logístico del mismo coincide con la actividad de exploración e indagación de este tipo de investigación.

Investigación Documental- Por medio de esta se recopila información de trabajos que aporten contenido teórico a la investigación propia (video mapping). Pueden ser tesis, artículos, videos, imágenes y cualquier otro tipo de documento que contenga datos del video mapping. Hablando de la práctica, los parámetros de la investigación documental se presentan al momento de generar contenido propio en el proceso de resolver el problema de investigación del video mapping, el cual se enfoca en la falta de conocimiento de esta técnica proyectual.

Investigación de Campo- Los parámetros de este tipo de investigación se aplican al

momento de hacer el scouting (recorrido y selección de locaciones) por las distintas opciones de superficies para proyectar el video mapping. Se hace un análisis de la estructura y se visualiza qué tan factible sería intervenirla con video y animación.



Fig. 10.- Diagrama del Marco Metodológico.

Dentro del proceso de investigación se involucran conceptos claves que deben ser desarrollados para el entendimiento del lector, tanto del texto en sí, como de los procesos, la relación que existe entre uno y otro, y cómo estos enriquecen el conocimiento obtenido a través de la aplicación del proyecto. La investigación, basada en la práctica, consistirá en crear y aplicar el proceso creativo del video mapping, así como la logística adecuada para la misma técnica. El video mapping consta de 3 conceptos principales que serán también las palabras o conceptos claves de la investigación, además de los específicos del caso de estudio *Yoliztli*, enfocados al altar de muerto de 2 niveles.

Es objeto de estudio esta técnica como innovación en las intervenciones artísticas en Ciudad Juárez, tener nuevas propuestas que enriquezcan y fortalezcan estos eventos, y la búsqueda para generar iniciativas y nuevos grupos dentro de la comunidad de artistas.

Para llegar a la idea de *Yoliztli* se analizaron una serie de video mappings proyectados en las catedrales de Puebla, Oaxaca y Coyoacán con la temática del Día de Muertos. La

relación que tienen con *Yoliztli*, además del contexto de veneración a los difuntos, se puede apreciar en las calaveritas, las flores, las cruces, el cielo estrellado y los colores llamativos. A continuación, se presenta un cuadro con la descripción de cada video mapping, título y año de proyección.

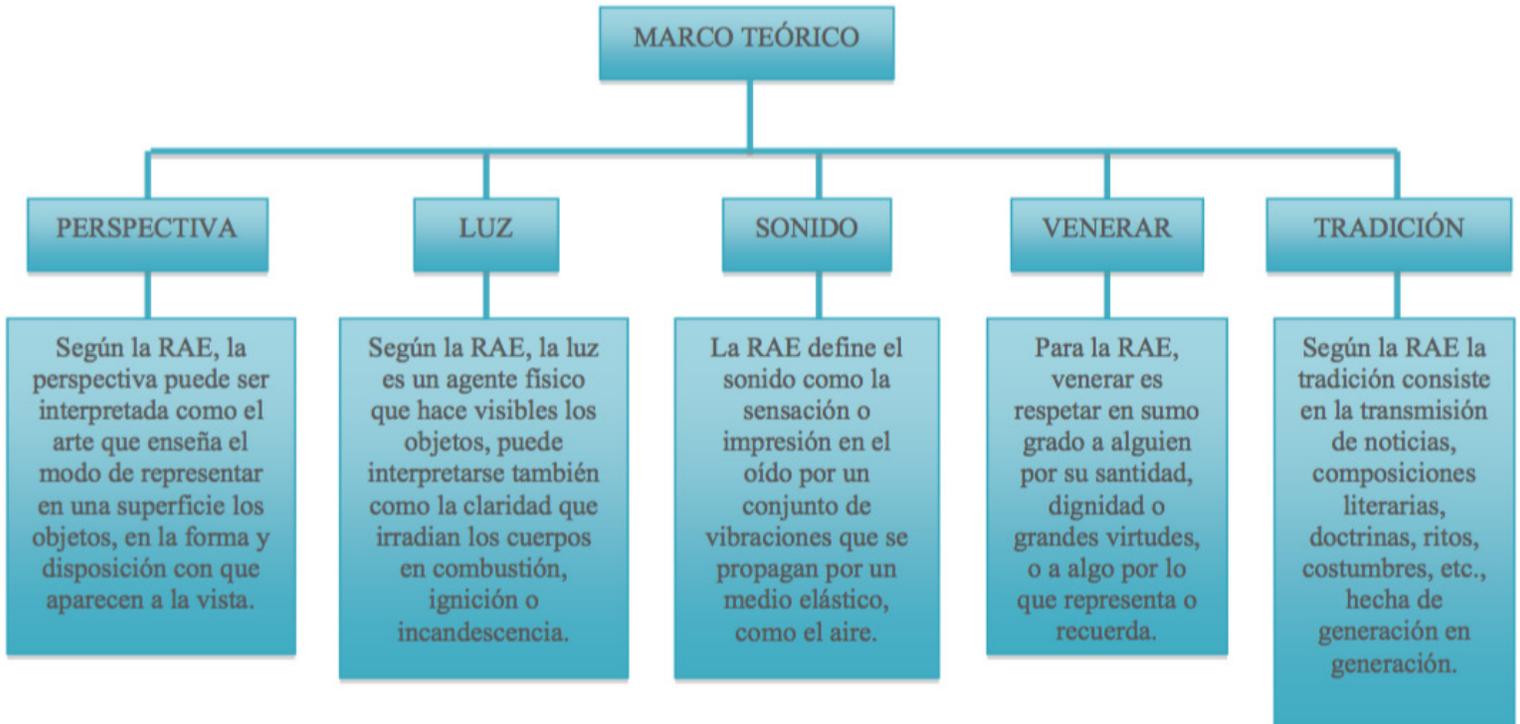


Fig. 11.- Diagrama de Marco Teórico.

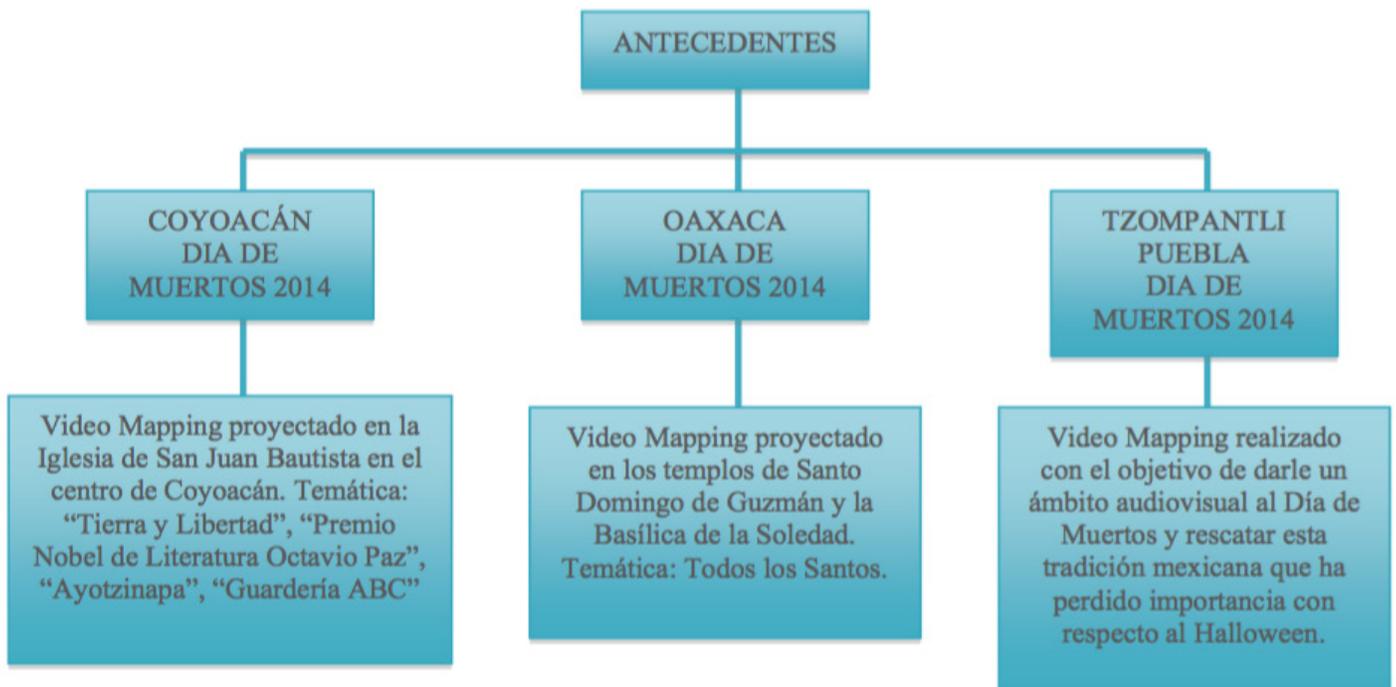


Fig. 11.- Diagrama de Antecedentes.

Conclusiones

Yoliztli comenzó como una inquietud de intervenir a través del video mapping el evento de Altares y Tumbas del Instituto de Arquitectura Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Este evento se ha convertido en una tradición y punto de reunión para celebrar el Día de Muertos en la ciudad. No se había pensado en la reacción de las personas ni en como interactuarían con la proyección, pero fue sorprendente ver cómo las personas jugaban con las sombras, cómo se quedaban de pie sin moverse admirando la proyección sobre sus cuerpos, u observar cómo los grupos de amigos y familias se juntaban para tomarse una foto siendo parte también de la estructura intervenida. Esto fue más satisfactorio que la intervención misma, porque se comienzan a observar resultados de la implementación del video mapping, se genera expectativa en las personas y se empiezan a innovar las intervenciones artísticas en Ciudad Juárez.

Bibliografía citada

DiBlase, Valentina, “Video Mapping: cuando la arquitectura y el espacio se convierten en luz y sonido”, en: <http://interartive.org/2012/09/video-mapping/> (último acceso: 7 de julio de 2015).

*José Carlos Estrada Guzmán*¹

Introducción

El presente texto es el resultado de un intento por aplicar algunos elementos generales de la teoría computacional de la mente, como la plantea Jerry Fodor con su hipótesis de lenguaje de la mente, a la capacidad de producción artística. Con esto se pretende mostrar cómo la propuesta del lenguaje de la mente permite explicar una gama de procesos cognitivos que no son tratados tradicionalmente. Si se logra explicar tales procesos, se logrará mostrar que la perspectiva computacional puede resolver más problemas relativos a la mente de los que se deducen directamente de sus presupuestos teóricos.

En este texto, haré una breve introducción a algunos de los principios generales en que se sostienen la perspectiva computacional, para posteriormente aplicarla en la generación de una teoría de las capacidades para la creación artística. Fundamentalmente, el trabajo consiste en afirmar que los principios que explican cómo una computadora procesa datos, es muy similar al modo en que la mente interactúa con la información que recibe. En este sentido, la producción artística se puede entender como un procesamiento sistemático y productivo de información.

Generalidades

Pensemos en una calculadora: para que esta realice una operación como $2+5$ lo que hacemos es introducir, en forma de una orden expresada de manera lingüística, la operación correspondiente, la cual es realizada también en forma lingüística y es representada para que podamos leerla. De la misma manera, toda computadora utiliza códigos –expresiones lingüísticas dentro de un lenguaje formal que no necesariamente es una síntesis o traducción de los lenguajes naturales– para procesar la información.

La computadora no solo necesita un lenguaje para comunicarse con el usuario, sino que sus códigos permiten establecer relaciones y realizar todo tipo de procesos a partir de los cuales proporciona un resultado (del contenido que le haya sido solicitado por el usuario y expresable en imágenes, sonidos, movimiento, etc.). Todas las funciones que una computadora puede realizar son logradas mediante la implementación de ese lenguaje de computadoras. Ahora, imaginemos que la mente funciona de la misma manera: hay un lenguaje propio

¹ Licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, unocomunycorriente@hotmail.com

de la mente, independiente de cualquier idioma, incluso distinto de cualquier formalización lógica, y que es a través del cual la mente genera pensamientos. La hipótesis del lenguaje de la mente² –Language of Thought Hypothesis, o simplemente LOTH; más simple aún, *mentalés*– supone precisamente la existencia de un lenguaje que permite organizar los datos obtenidos y a partir de ellos generar pensamientos.

El pensamiento se expresa en forma de lenguaje, pero también es un lenguaje en sí mismo. Lo que se pretende a partir de tal hipótesis es llegar a sostener tres tesis fundamentales:

- a) al interior de la mente no encontramos sino enunciados.³
- b) los procesos mentales son procesos causales definidos sintácticamente sobre representaciones mentales.⁴
- c) la construcción de enunciados es el establecimiento de relaciones entre sujetos y su representación mental.⁵

Quiero, a partir de este trabajo, revisar de una manera rápida y no muy rigurosa, pero sí clara, qué es la propuesta del *mentalés*, cómo funciona y qué alcance tiene en el trabajo filosófico alrededor de la mente y el lenguaje. Con ello se busca una vinculación a trabajos posteriores de mayor profundidad.

Sobre la representacionalidad

Jerry Fodor es el creador de la hipótesis del *mentalés*. En ella explica que las representaciones mentales se muestran de manera lingüística y constituyen un sistema representacional si para cada objeto representado existe una representación lingüística y estas, o bien son atómicas (no pueden ser divididas en más partes significativas) o bien son agregados de representaciones y su significado o contenido semántico⁶ es resultado de:

- a) el contenido semántico de cada elemento.
- b) de sus constituyentes sintácticos (no tienen contenido semántico, pero determinan cómo aquellos se unen y el resultado de tal unión).
- c) la estructura total en que se encuentran enlazadas y cómo lo están dentro de ella.

2 Cfr: Jerry Fodor, *The Language of Thought*, p. 28.

3 J. Fodor, *Psychosemantics: The Problem of Meaning in the Philosophy of Mind*, p. 17.

4 Murat Aydede, “The Language of Thought Hypothesis”.

5 *Idem*.

6 J. Fodor y Z. W. Pylyshyn, “Connectionism and Cognitive Architecture: A Critical Analysis”, en *Connections and Symbols*, p. 8.

O también podemos decir que un sistema representacional tiene una sintaxis combinatoria y una semántica composicional.⁷ Lo primero, se puede aseverar, porque el sistema cuenta con un conjunto de reglas que señalan cómo es posible combinar las representaciones. En cuanto al contenido semántico del conjunto es resultado de cómo se conjugan o componen los valores semánticos de las representaciones que lo integran. Este sistema puede ser entendido a través de cualquier sistema lógico formal actualmente en uso: también en estos encontramos una serie de signos cuyo valor semántico es atómico, pero al mismo tiempo pueden tener un valor acumulado, proveniente de la unión sintáctica de varios signos. Existen signos sintácticos que definen la forma en la que deben unirse los signos. Todos estos integran una estructura global cuyo valor semántico es una función de los valores que le componen y las reglas sintácticas por las cuales se combinan los signos.

Ahora bien, debemos cuidarnos de no confundir estos sistemas de lógica con el pretendido *mentales*: como ya decíamos con las computadoras, es un lenguaje interno a la mente, con sus propias reglas y elementos. Al explicarlo en símbolos lingüísticos se le está revistiendo con una forma exterior a este, delimitada por los lenguajes naturales en que la lógica ha sido formalizada. Nada garantiza que hasta allí se haya encontrado el lenguaje mental, ni tampoco que se desconozca.

Con esto pretendo decir que en cada uno de los lenguajes que utilizamos en la vida cotidiana o en el estudio académico, aquel que empleamos para señalar, para recordar a nosotros mismos o a los demás, para construir computadoras, aquellos utilizados como códigos secretos por organizaciones diversas, etc., tan solo son formas en que representamos el *mentales* y no, como podríamos pensar, que el *mentales* sea una suposición, una síntesis de elementos formales de cualquiera de los lenguajes mencionados. Incluso, podría darse el caso de nunca encontrar el *mentales*, es importante saber que, a pesar de las muchas formas como se presenta ante nosotros, detrás hay una parte más profunda incognoscible.

Un sistema que cumpla con las características señaladas –una sintaxis combinatoria y una semántica composicional– es susceptible de funcionar como un sistema de procesos causales.⁸ Pensemos en que entramos a un cuarto deshabitado, encontramos un pastel que podemos asumir se encuentra en perfectas condiciones para ser comido, pero nos es imposible alcanzarlo pues se encuentra ubicado a gran altura por encima de nosotros. Sin embargo, vemos a nuestro alcance una canica y una tabla inclinada a unos cuantos pasos más adelante. Si se hace que la canica ruede por la tabla esta girará sobre un eje permitiéndole mover otro objeto y esto a su vez otro, y así sucesivamente hasta provocar la caída del pastel, pero sin

7 *Idem.*

8 J. Fodor, *The Language of Thought*, p. 40.

causar daños en el pastel, quedando este intacto para ser comido.

Esto, sería un sistema causal: un conjunto de elementos físicos dispuestos para cada uno ir causando cambios de estado en el siguiente hasta llegar al último y con él generar un resultado en particular. Todo ello se logra a partir del movimiento del primero de ellos: cada objeto del sistema tiene un contenido semántico (en este caso, su movimiento) y tiene una sintaxis combinatoria (la forma en que cada objeto puede relacionarse o establecer contacto con el siguiente), con ello se dirigen a un resultado o fin. En este sentido, la noción de sintaxis podría ser reemplazada por la noción de causa y viceversa. Los sistemas sintácticos estarían en condición de ser entendidos como sistemas causales mediante los cuales se crean relaciones entre objetos, no como representación, sino como hechos.

Si pensamos de esta manera los sistemas representacionales, no sería nada descabellado hablar de una forma de colocar cada uno de esos elementos en un sistema físico, un sistema compuesto de cosas materiales. En cierta medida, esto ya ha sido realizado en las computadoras actuales. Sin embargo, para algunos la parte faltante es imposible de hallar, pues es una entidad no-física. Para otros –los que sostienen LOTH– una computadora creada para pensar como la mente humana es algo factible.

Sobre el funcionamiento de LOTH

Hablar del significado, con todo lo anterior, se vuelve complicado: ¿Cómo se explica el contenido de las representaciones mentales? Y, sobre todo, ¿Qué resulta de tal contenido o significado? Principalmente, esto nos lleva a dos posturas posibles, la internalista y la externalista.⁹ La primera establece el significado a partir del sistema de creencias sostenido por el sujeto; la segunda afirma el significado de las representaciones por su relación con los objetos externos al sujeto. Si entendemos al sistema representacional como un sistema causal (lo cual es susceptible de ocurrir) nos encontraremos ante el problema de la disyunción: algo tiene que haber causado lo que es representado y como algo debe ser, ponemos en juego los posibles causantes y elegimos solo uno, a riesgo de que este ni siquiera sea el causante real.

Una vez dicho esto –que no tenemos manera de saber si LOTH es verdadera y que tal vez no existe forma de conocerla, ya que toda forma en que le expresemos podría ser la conversión del *mentalés* en un lenguaje externo a la mente–, ¿cómo podemos seguir sosteniendo tal hipótesis? La respuesta es señalada por el propio Fodor¹⁰ cuando dice que debemos aceptarla porque ya era un presupuesto implícito en todos los modelos psicológicos. Por otro lado, argumenta que el pensamiento tiene las características de productividad,

9 J. Fodor, “Tom Swift and His Procedural Grandmother,” en *Cognition*, pp. 241-242.

10 J. Fodor y Z. W. Pylyshyn, “Connectionism and Cognitive Architecture: A Critical Analysis”, en *Connections and Symbols*, pp. 11-12.

sistematicidad y coherencia inferencial, y la mejor forma en que podemos explicarlas juntas es por medio de la hipótesis del *mentales*, es decir, por medio de representación lingüística.

Se habla de la productividad de un sistema representacional en la medida en que a partir de un número cualquiera de representaciones se puede generar o producir un número infinito de representaciones. El número de elementos primitivos puede ser finito, incluso muy limitado, pero la productividad es alcanzada si este sistema cuenta con, al menos, una regla que permita de manera ilimitada, la acumulación de representaciones en una sola y que esta pueda ser enlazada a otra representación cualquiera. Un par de datos cuenta con un número limitado de puntos que pueden ser combinados en la manera en que deseamos. Lo que no permite es acumular combinaciones de puntos mayores a dos, por ello produce un número infinito de combinaciones. Ahora, pensemos en el sistema musical occidental: las representaciones atómicas están definidas por su duración y tono, pueden ser acumuladas en líneas melódicas que se vuelven unidades significativas. Es decir, cada línea es una representación en sí y nada impide unirla a otra y otra más. Por ello, podemos pensar en este sistema como uno productivo.

LOTH parte de la consideración de que la representación mental es infinita¹¹ y lo es gracias a que, como los lenguajes naturales, cuenta con una sintaxis combinatoria y una semántica composicional. El número de representaciones generables en *mentales* por un individuo o el número por entender y decodificar es infinito. Cualquier representación podría ser asimilada o producida, por complicada o simple que sea, aún cuando no sea tan fácil descubrir su relación con las representaciones de las cuales surgió. Podemos deducir la infinitud de las representaciones a partir de lo anterior, a pesar de que sepamos, basándonos en el lenguaje natural, la inexistencia de un número infinito de fórmulas. Esto no sería una falla en el sistema representacional, sino resultado de la finitud de los recursos disponibles para el individuo (principalmente, por la finitud de la existencia humana).

Se entiende por sistematicidad en un sistema representacional cuando la posibilidad de expresar una proposición está estrechamente relacionada con la posibilidad de expresar otras proposiciones, y las proposiciones se encuentran al interior de las representaciones.¹² Ello quiere decir que una proposición A puede ser generada en ese sistema siempre que también sea posible generar otras proposiciones, como lo sería la proposición B, C, etc. Esto se da gracias a la estructura formal mediante la cual se formulan una y otro. Dicho de otra manera, no es factible generar la proposición A siguiendo unas reglas y la proposición C con base en

11 J. Fodor, "Fodor's Guide to Mental Representation: The Intelligent Auntie's Vade-Mecum", en *Mind*, p. 90.

12 J. Fodor y B. McLaughlin, "Connectionism and the Problem of Systematicity: Why Smolensky's Solution Doesn't Work," en *Cognition*, p. 183.

otras distintas. Existe una estructura general para todas ellas, existe un sistema definido de cómo se construye cualquier proposición. Para Fodor y Pylyshyn no existe un sistema que logre esto con tanto éxito como el de la sintaxis combinatoria y semántica composicional. Si aceptamos la sistematicidad del pensamiento, nada sería más coherente que aceptar su construcción dentro de los presupuestos de un sistema representacional con base lingüística.

La coherencia inferencial¹³ se da si tenemos un grupo de reglas de inferencia y son susceptibles de instanciación y, si cualquiera de ellas es inferencia válida, o en particular una lo es. Las inferencias en un lenguaje se realizan con base en las reglas señaladas, sin necesidad de mirar al contenido semántico de cada proposición, basta con conocer la forma en que se relacionan una y otra proposición, según las reglas de enlace, o también comprensibles como reglas de sintaxis. No sería posible la inferencia si para cada nueva proposición o representación tuviéramos reglas distintas, si no hubiera una sintaxis en común para todas y menos aún, si supusiéramos la inexistencia de esta. Fuera de un contexto determinado por la sintaxis, no se da la inferencia, aunque quizá sí las casualidades o las analogías. La coherencia inferencial es una garantía de las inferencias realizables dentro de un sistema en específico. También en este supuesto se basa Fodor para afirmar la fuerza de LOTH partiendo del supuesto de que el pensamiento es en sí un sistema con el cual podemos inferir diversas proposiciones con base en su estructura general, la cual no es otra cosa que su conjunto de representaciones y sus reglas sintácticas.

Estas tres propiedades –productividad, sistematicidad y coherencia inferencial– se encuentran en el pensamiento y lo descubrimos por la comparación con los sistemas lógicos formales. En un sistema representacional tal como LOTH es posible realizar inferencias, al igual que en nuestros pensamientos inferimos, a partir de nuestras representaciones y de ciertas reglas que podemos llamar simplemente *razonamiento*, concluir nuevos pensamientos en un proceso claro y predecible. Podrían existir otros sistemas que demuestren cómo surgen los pensamientos, sin embargo, quienes sostienen la hipótesis del *mentales* aseguran que este es el mejor modo para explicar el pensamiento en la mente. No existe una manera más clara ni más eficiente para hacer explícito lo que ocurre en el pensamiento que aquella en que le asumimos como un sistema inferencial, y esto lo hacemos basados en la observación de las inferencias que ocurren mientras pensamos.

Aplicación a la creación artística

Con lo anterior, es posible comenzar la construcción de una teoría de la producción artística a partir del lenguaje de la mente. En primera instancia, es fundamental, desde mi perspectiva,

13 *Ibidem*, p. 201.

asumir que el lenguaje de la mente debe ser entendido como uno de doble naturaleza: externalista e internalista. Gracias a la primera, es un sistema que constituye nuevos elementos atómicos de pensamiento, a los cuales se hará referencia como *enunciados*, debido a las similitudes que presenta con tales unidades lingüísticas como ya se ha mencionado, a partir de elementos que causalmente le causan cambios desde afuera, i. e., sensaciones. Por el lado de la segunda naturaleza, la internalista, es un sistema que puede utilizar los *enunciados* que ya ha generado, para continuamente producir otros nuevos *enunciados*, sin necesidad de nuevas influencias externas.

Como consecuencia, los nuevos *enunciados* que genera la mente pueden estar directa y claramente vinculados con las influencias externas, así como también pueden no mostrar una relación con los elementos que circundan al sujeto. Todos los *enunciados* generados al interior de la mente pasarán entonces por un proceso de abstracción al grado que el elemento representado puede o no ser parecido al elemento o conjunto de elementos –externos o internos– que representa. Así como las palabras *árbol*, *tree* o *baum* no necesitan guardar ningún parecido con el objeto que representan –a saber, el árbol. De hecho, el pensamiento que lo representa de manera interna tampoco debe hacerlo.

La característica de representacionalidad que presenta el proceso de pensamiento guarda más relación con la necesidad de representación de los elementos producidos en el sistema de procesamiento mismo, que en relación con elementos externos. A partir de esto, la mente, cuando crea una obra artística, tiene una mayor necesidad de generar nuevos elementos que guarden una relación fuerte con otros *enunciados* existentes en el sistema de procesamiento, de lo que requiere que estos se parezcan al mundo externo.

Un artista requiere, por ello, generar un sistema de representaciones similares entre sí –un estilo y un lenguaje. El mundo que representa es una coherencia inferencial entre todos los *enunciados* contenidos en su sistema de procesamiento. Incluso, cuando pretende imitar el mundo externo, lo que hace es ordenar ese mundo externo, para corresponder con su mundo interno.

La producción de un objeto artístico, está mediada por la producción de *enunciados*, los cuales hacen de todas las ideas igualmente valiosas en un sentido semántico, sin importar si estas representan contenidos políticos, religiosos, científicos o de otra índole. Esto responde a uno de los principios fundamentales de la hipótesis del lenguaje de la mente –LOTH–, el principio de sistematicidad. Todos los elementos introducidos al sistema de procesamiento son reajustados dentro de este, para ser clasificados y jerarquizados, pero, sobre todo, para que ninguno esté fuera de los requerimientos mínimos del sistema. Una vez ocurrido esto, pueden ser combinados. De aquí podría concluirse que la capacidad humana para encontrar y generar significados en las obras artísticas, proviene precisamente de esa necesidad fundamental del

mentales por ponerlos en un mismo patrón y buscar similitudes semánticas en búsqueda de una sistematización universal de todos los contenidos mentales.

Objetividad y subjetividad en la creación y apreciación de la obra de arte podrían también ser deducidas como necesidades del sistema del *mentales*. Así, por un lado, la objetividad provendría, fundamentalmente, no de la relación que establece cada individuo con su entorno social y natural, sino de la forma en que los *enunciados* se relacionan unos con otros de manera general, en todas o la mayoría de las mentes. Por otro lado, la subjetividad provendría de ligeras particularidades que cada mente presenta, posiblemente influidas por factores externos, pero sobre todo por requerimientos de adecuación interna, según los subsistemas que esta ha determinado necesario crear para responder a sus necesidades de procesamiento.

Para hacer esta idea más comprensible, es posible pensar en el sistema de la mente como el software de una computadora que, a fin de corresponder con las eventualidades a que puede enfrentarse, cuenta con ciertos subprogramas de resolución de conflictos que no se activan a menos que el problema se presente. De este modo, algunas computadoras pueden interactuar con el usuario de una manera ligeramente distinta de lo que hacen las otras, aunque al final cumplen con la tarea designada. En el caso del ser humano, ese subprograma que apoya al procesamiento general sería una de las probables formas en que se propicia la interpretación subjetiva de los mensajes que recibe, en particular de los mensajes que le presentan las obras artísticas.

El punto más importante al que es necesario hacer referencia en esta propuesta es el de la productividad. El sentido en que se interpreta aquí es: la necesidad del sistema por generar nuevos *enunciados* a partir de aquellos que ya ha generado, de manera independiente del mundo exterior. En los lenguajes naturales, lo mismo que en el de las matemáticas, los elementos de que se compone permiten su combinación hacia el infinito, en tanto se apege a las reglas del sistema. No existe ningún elemento ni regla que marque el fin de las combinaciones, sino que, al contrario, las combinaciones constantes muestran nuevas posibilidades.

Aplicado al arte, la mente se manifiesta como una lengua que se sabe llena de elementos a combinar, *enunciados* con contenidos semánticos que pueden ser combinados sin impedimentos para hacerlo. En consecuencia, en tanto la mente esté activa, tendrá la necesidad de producir nuevos contenidos semánticos. Tan pronto como la mente recibe un sonido, un movimiento o una imagen, requiere procesarlo y recombinarlo, para generar nuevos sonidos, movimientos e imágenes que se vuelven a combinar y procesar, dando por resultado una necesidad de creación sistemática que llamamos arte.

Bibliografía citada

Aydede, Marut, “The Language of Thought Hypothesis”, en: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/language-thought/> (último acceso 18 de agosto de 2015).

Fodor, Jerry y Z. Pylyshyn, “Connectionism and Cognitive Architecture: A Critical Analysis”, en *Connections and Symbols*, núm. 3-71, 1988.

Fodor, Jerry y B. McLaughlin, “Connectionism and the Problem of Systematicity: Why Smolensky’s Solution Doesn’t Work”, en *Cognition*, núm. 35, 1990, pp.183–204.

Fodor, Jerry, “Fodor’s Guide to Mental Representation: The Intelligent Auntie’s Vade-Mecum”, en *Mind*, núm. 94, 1985, pp.76–100.

_____, *Psychosemantics: The Problem of Meaning in the Philosophy of Mind*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1987.

_____, *The Language of Thought*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1975.

_____, “Tom Swift and His Procedural Grandmother”, en *Cognition*, núm. 6, 1978.

ARTE INTERACTIVO EN RED COMO APARATO ESTÉTICO
CONSECUENCIAS CULTURALES-ONTOLÓGICAS DE UN NUEVO RÉGIMEN ESTÉTICO DEL ARTE

*Leslie Borsani*¹

La cultura del siglo XIX fue definida por la novela;
la cultura del siglo XX fue definida por el cine;
y la cultura del siglo XXI será definida por la interfaz.

Lev Manovich, *en su cuenta de Twitter*

Hoy en día las interfaces —como *prótesis* o *extensiones* de nuestro cuerpo según Marshall McLuhan y como un espacio de interacción— dan lugar a proyectos artísticos colaborativos en los que las personas trabajan en conjunto para construir algo. A la luz de estas posibilidades, propongo centrarnos en el arte digital, específicamente, en el arte interactivo en red por su inherencia colaborativa, para reflexionar sobre las nuevas tecnologías virtuales y sus consecuencias estéticas-culturales. También nos enfocaremos en las posibles consecuencias ontológicas ya que estas prácticas no representan solo cambios en los procedimientos de la representación, sino revoluciones en las condiciones de la percepción, de la sensibilidad, de la colaboración y de la temporalidad histórica. Para ello nos será útil el concepto de *aparato estético* como lo ha trabajado Jean-Louis Déotte, para quien —al contrario de filósofos como Louis Althusser y Michel Foucault— la técnica ocupa un papel absolutamente fundamental para un pensamiento político.

Si bien, sería ridículo considerar que cualquier desarrollo técnico, y ahora virtual, dé lugar a aparatos estéticos —así como sería ridículo esperar que toda técnica dé lugar a formas artísticas nuevas— nos centraremos en el arte interactivo en red por ser un recurso narrativo novedoso y una práctica artística en la que, idealmente, espectadores de todas partes del mundo pueden participar de modo directo con una obra volviéndose una práctica socialmente relevante. Esto lo vuelve ideal para reflexionar sobre la posibilidad de inaugurar una época y una comunidad, es decir, un nuevo régimen estético en el arte unido a una reconfiguración ontológica. Así, de la mano de Déotte y del arte interactivo en red buscaremos evidenciar la importancia de las nuevas técnicas digitales y virtuales para el pensamiento filosófico, estético y político contemporáneo.

Déotte y el aparato estético moderno

1 Estudiante del Doctorado en Filosofía de la Universidad de Guanajuato, leslie_borsani@hotmail.com

Alejado del enfoque ideológico que Louis Althusser tiene de los aparatos,² el filósofo e historiador del arte Jean-Louis Déotte parte de la teoría de los aparatos de Walter Benjamin, así como de Jacques Rancière y Jean-François Lyotard, para repensar la política, la estética y el mundo contemporáneo a partir de la técnica. Aunque no lo conceptualizó formalmente, Benjamin fue el primero en utilizar el término *aparato* para designar cómo la sensibilidad —específicamente la moderna— es configurada por aparatos técnicos tales como el fotográfico y el cinematográfico. Estas nuevas técnicas implican una revolución en las condiciones de la percepción y no solo de la representación, lo que las vuelve tanto aparatos técnicos como aparatos estéticos. Sobre esa base, Déotte propone la existencia de *épocas de sensibilidad* singulares gracias a que son configuradas por ciertos aparatos estéticos que redefinen la sensibilidad.

En contraparte a las corrientes sociológicas o históricas derivadas del marxismo y postmarxismo que entienden la singularidad de las épocas en cuanto a las relaciones entre ideología y medios de producción, para Déotte el aparato es ontológica y técnicamente primero. Por ejemplo, mientras que Althusser define un aparato ideológico de Estado en relación a ciertas instituciones como la familia, la escuela o el sindicato, Déotte sostiene que lo que se instituye antes de toda institución es un aparato en tanto configuración técnica de la sensibilidad.

La noción de Déotte también difiere de la de *dispositivo* como lo entiende Michel Foucault. En *Vigilar y castigar*, Foucault une en el dispositivo al saber y al poder y posteriormente, en *Historia de la locura*, establece la relación entre una institución y un saber, es decir, una definición ontológica de la singularidad. Sin embargo, allí donde Foucault ve el juego de ciertos enunciados que se constituyen en instancias de poder, Déotte observa la dependencia que dichos enunciados tienen respecto a una cierta configuración técnica general que, puesto que ha hecho época, puede ser considerada como aparato. Dicho de forma simple, lo que distingue al dispositivo del aparato es que solamente el segundo inventa/encuentra una temporalidad, mientras que el dispositivo da cuenta de las relaciones intrínsecas a una época.³

Déotte ha trabajado, fundamentalmente, sobre aparatos estéticos que considera modernos: perspectiva, cámara oscura, museo, fotografía, cura analítica, cine, video y la cura psicoanalítica. Clarifiquemos esto tomando como ejemplo paradigmático el museo. En su libro *El museo, el origen de la estética*,⁴ el autor da cuenta de que la pregunta por el arte es posible solo por la institución de ese aparato espacial —entramado técnico que incluye

2 Cfr. Louis Althusser, *Ideología y aparatos del Estado*.

3 Jean-Louis Déotte, “¿Existe lo ‘sensible puro’?”, en *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, p. 19.

4 J-L. Déotte, *Le Musée, l'origine de la esthétique*.

la arquitectura y la museografía— al que llamamos museo. A partir de él, las obras son *suspendidas* de su destinación cultural —del imperio de lo religioso y de las colecciones principescas o monásticas— y pueden ser por primera vez contempladas por ellas mismas, a condición, claro, de que uno se mantenga a tres metros de ellas.⁵ Así, gracias al aparato museo se desprende la idea kantiana de un juicio estético contemplativo y desinteresado. Esto es posible porque ya no está en juego mi existencia en la obra de arte lo que sí sucedía con la obra de culto teológica o políticamente hablando. Con el museo se llevó a cabo una revolución de la sensibilidad común, de la participación en lo sensible, un reconocimiento implícito que admite que todos tenemos la misma facultad para juzgar, es decir, se inauguró un nuevo *régimen estético del arte*:

[A partir del aparato estético *museo*] todos pueden juzgar con independencia de su pertenencia social, ya se trate de obras artísticas (exposición del Salón Carré del Louvre a mitad del siglo XVIII), o fenómenos políticos pasados y actuales (Revolución Francesa). Nuestros aparatos modernos no inventaron la igualdad, sino que, de manera paradójica, esta fue encontrada/inventada por ellos. Los aparatos modernos configuraron la sensibilidad común. En ese sentido, solo si seguimos esa aproximación podremos descubrir un hacer-mundo y un hacer-época.⁶

No es la historia, en el sentido de Rancière —*I istoria*—, la que hace posible el surgimiento de aparatos, lo que hace época son los aparatos que la ponen en escena y no al revés. Los debates sobre las técnicas, sobre las relaciones dibujo/color, sobre los contenidos, etc., son posibles porque los académicos comparten las mismas certezas, la misma época moderna instaurada por los aparatos modernos de la representación y los cánones del aparato perspectivo. Las nociones como *sujeto*, *espacio* o *institución* son consecuencia, según Déotte, del aparato perspectivo. El escorzo y el proyecto perspectivo en la obra de arte impuso una sensibilidad definida por la noción de sujeto que luego aparece en la noción de *plano geométral* de la geometría proyectiva de Girard Desargues y en la noción de *punto de sujetos* anterior a la filosofía de René Descartes.⁷

Otros aparatos sobre los que Déotte ha trabajado son: el cine, la fotografía y la cura psicoanalítica. La fotografía, muy estudiada por Benjamin, impuso a la sensibilidad una transformación en relación con la temporalidad. La fotografía emancipó a la pintura

5 Cfr. Jacques Rancière, *El desacuerdo: política y filosofía*. Tampoco hay que olvidar la paradoja inherente a la “democracia del museo”: todos pueden acceder a la obra de arte menos los hombres que quedan al margen de la humanidad por el hecho de determinada minusvalía (ceguera, sordera, mudez, debilidad e incluso locura).

6 J-L. Déotte, “¿Existe lo ‘sensible puro’?”, en *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, p. 12.

7 J-L. Déotte, *La época de los aparatos*, pp. 117- 147.

de la representación para volverse sobre sus medios. Significó una relación técnica con la historia, donde el tiempo impresionado-detenido del referente conlleva una pérdida del aura en favor de un registro de huellas. Por su parte, el cine como aparato estético transformó de forma especial la percepción social y de la comunidad al integrar los aparatos precedentes en la época de las masas, de las crisis y violencias del siglo XX y de las cuales el cine fue un testigo privilegiado. Finalmente, Déotte considera la cura psicoanalítica, que apareció al mismo tiempo que el cine, como un verdadero aparato que hace época al redefinir el habla y la escucha, así como la temporalidad en relación con el acontecimiento, por medio de una tecnología del lenguaje.⁸

En conferencia magistral presentada en el marco de las actividades de la Cátedra Olivier Debroise, México, Déotte⁹ dejó claro que su trabajo no debe considerarse como un sistema, sino como un programa de investigación abierto al que pueden irse sumando nuevos aparatos estéticos. Pero también nos previno de no confundir los aparatos con los medios de comunicación tales como la televisión e Internet. Para él, el mundo de los aparatos es *configurante* de lo real, produce nuevas sensibilidades, permite escrituras y se rige por la regla de la reproducción. En cambio, los medios de comunicación son solo eso: medios. Estos funcionan a partir de la regla de la revelación, se convierten en aparatos del estado —en el sentido althusseriano— y no generan ningún mundo. En ese orden de ideas, el arte digital, los artistas informáticos y las prácticas artísticas que hacen uso de Internet como interfaz y espacio de interacción están sometidos a la orden de comunicar. La fotografía digital, en comparación con la impresa en papel, solo estaría ahí para ser difundida en redes sociales y ya no para ser vista como era la función del arte clásico.

Mi propuesta es radicalmente diferente. A partir de una práctica artística que hace uso de interfaces específicas para Internet —el arte interactivo-colaborativo en red— argumentaré por qué es posible considerarlo dentro del orden de los aparatos estéticos. Es decir que, al finalizar este texto, espero que el lector vea en el arte interactivo en red una práctica que está creando un nuevo lenguaje y una nueva sensibilidad al espectador-usuario. Pretendo que se empiecen a pensar las interfaces de Internet como nuevos aparatos estéticos, y con ello, se considere el inicio de un nuevo régimen estético.

Arte interactivo-colaborativo [en red]

La *interactividad* es una de las nuevas formas de relación que hoy en día fusionan la vida y la tecnología. No nos referimos aquí a cualquier tipo de relación, ya que desde el momento

⁸ *Idem.*

⁹ J-L. Déotte, “Walter Benjamin: Foto, cine y ciudad”, en Conferencia *Imágenes: dispositivos y producción crítica-MUAC*.

en que un ser humano establece una relación con otro se produce una interacción (social) tal como Erving Goffman señala.¹⁰ Nos estamos refiriendo a un segundo estadio de interactividad, aquel que se da entre seres humanos y máquina y el cual requiere un elemento intermediario que funcione como traductor de información entre los lenguajes propios del humano y el de las máquinas. Es la *interfaz*, precisamente, la que funciona como ese intermediario entre las personas y los sistemas electrónicos. La interacción humano-máquina a través de una interfaz marca un cambio cualitativo en las formas de comunicación mediante el empleo de los medios tecnológicos que incide en el replanteamiento del factor temporal. Podemos hablar de un tiempo real, un tiempo simulado, un tiempo híbrido, etc. También se pone más énfasis en la participación colectiva mediante la percepción sensorial y visual de la información digital. Se puede considerar además la transformación de una cultura antes basada en la escritura, en estructuras narrativas logocéntricas y en contextos *reales* hacia una cultura *digital* orientada a lo visual, lo sensorial, lo retroactivo, lo no-lineal y lo virtual.¹¹

Ahora bien, el arte interactivo designa a prácticas artísticas contemporáneas en las cuales el espectador participa de modo directo en la realización de la obra, no simplemente como intérprete o receptor. Según Umberto Eco, la obra de arte se presenta ante el espectador parcialmente terminada de forma que cada individuo la complete y enriquezca con sus propias aportaciones: es una obra abierta. Con esto se sustituye el arte para todos, propio de las vanguardias históricas, por el arte por todos. Por ejemplo, algunas esculturas se clasifican como tal al permitir que el observador camine sobre, en, o alrededor de la obra. Otras formas de interactividad como los *ambientes inmersivos* o *realidad virtual inmersiva* incluyen ciertas computadoras, detectores de movimiento y otros sensores que reivindican una tecnología sentida físicamente, frente a una tecnología separada del cuerpo. Podemos hablar, por ejemplo, de interactividad mecánica-eléctrica que utiliza ejes, ruedas, engranajes y muelles para la construcción de sistemas que se accionan mediante palancas; de interactividad electrónica que crea objetos artísticos con sensores, sistemas de grabación y reproducción de audio y vídeo; y de interactividad informática que, con la llegada de la computadora, introduce el concepto de multisensorialidad en las representaciones y donde los sensores globales exceden sentidos como la vista y el tacto.¹²

La cuestión de la interactividad y lo que conlleva se vuelve más evidente, y a la vez más complejo, cuando se utiliza Internet para la creación de mundos virtuales o ciberespacios interactivos. Muchas obras de *net.art*, *software art* y arte electrónico son tanto

10 Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

11 Claudia Giannetti, *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*, pp. 111-115.

12 Cfr. María Antonia González Valerio, "Del arte, la ciencia y el (im)posible cruce de lo uno con lo otro" en *Réplica 21*. Noemí Ávila Valdés, "Interactividad y arte interactivo. La realidad virtual inmersiva", en *Arte, individuo y sociedad*.

interactivas como colaborativas. Tomemos, por ejemplo, al artista y diseñador especializado en las tecnologías digitales Aaron Koblin quien ha colaborado en diversos proyectos en red que reflexionan sobre nuestras vidas y los sistemas virtuales. Él visualiza a la humanidad artísticamente, sobre todo son interesantes y divertidos los proyectos en los que invita a los usuarios a participar activamente a través de herramientas interactivas. En 2006, creó el *TheSheepMarket.com*,¹³ herramienta de dibujo en la que pidió a la gente que dibujara una oveja mirando a la izquierda pagándoles 0.02 centavos de dólar por cada oveja.¹⁴ Así, comenzó a recolectar ovejas en su “mercado de ovejas”. En solo 40 días consiguió las primeras 10,000 ovejas, aproximadamente 11 ovejas por hora, y con ellas creó un sitio web donde, al pasar el cursor sobre cada oveja se puede ver cómo cada persona dibujó su oveja —la humanidad detrás del acto mecánico— y donde se pueden comprar colecciones de 20 ovejas al azar. Su colección de ovejas también ha sido exhibida en museos y galerías de arte de España, Japón, Estados Unidos de América, Australia y los Países Bajos.

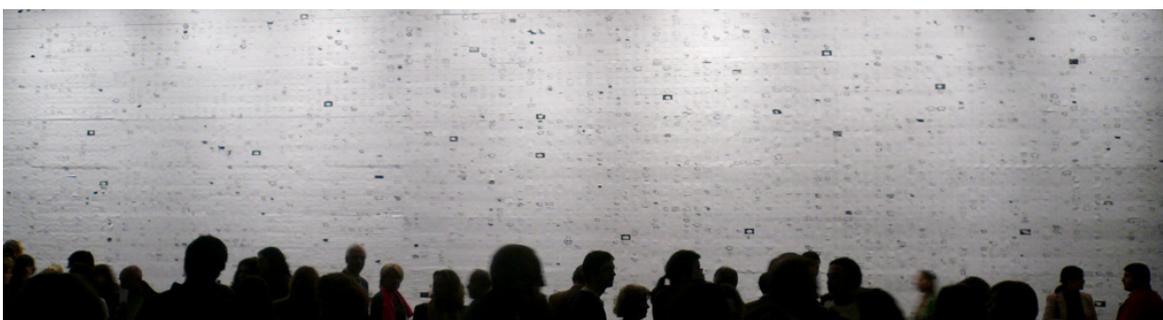


Imagen 1. Exposición de 10,000 ovejas recolectadas por Aaron Koblin en su proyecto *TheSheepMarket.com*, 2006.

Otro proyecto de arte interactivo en red de Koblin es el *Johny Cash Project* (2010). Este es un proyecto verdaderamente colaborativo donde las personas pudieron trabajar en conjunto para construir algo. Para el proyecto, los participantes fueron invitados a colaborar en la creación del video clip de la canción *Ain't No Grave* en homenaje al cantautor Johnny Cash fallecido en 2003. El proyecto se inspiró en parte de la letra de la canción: *Ain't no grave gonna hold my body down*, algo así como: “No hay tumba que pueda mantener mi cuerpo sepultado”. El proyecto aludía a que Cash sigue existiendo, incluso después de su muerte, a través de su música y sus fans. Se trata, entonces, de una resurrección virtual de

13 Cfr: <http://www.thesheepmarket.com/>

14 ¿Por qué ovejas? Porque fueron los primeros animales que fueron criados con subproductos procesados mecánicamente, las primeras en ser criadas selectivamente para características productivas, el primer animal en ser clonado, en la religión católica son símbolo de “seguidores” y, finalmente, porque en el libro *El Principito* el príncipe le pide al narrador que dibuje, precisamente, una oveja y no queda satisfecho hasta que dibuja una caja (dentro de ella estaba la oveja que tanto anhelaba el pequeño príncipe).

Cash. A partir de una página web se dejó que cada persona dibujara un cuadro del video, estos cuadros se unen en un video musical que cambia dinámicamente. Si se entra a la página del proyecto, *JohnnyCashProject.com*,¹⁵ se puede ver el video en la parte superior eligiendo diferentes estilos como abstracto o realista. Debajo de él están todos los cuadros individuales que las personas han enviado al proyecto y al hacer *click* sobre alguno se despliega un panel de información y también, como en *The Sheep Market*, se puede ver la forma en la que se dibujó. Aún ahora se puede seguir colaborando con el proyecto, el cual nunca será terminado.



Imagen 2. Interface del proyecto *JohnnyCashProject.com* de Aaron Koblin, 2010.

¿Internet como nuevo aparato estético?

Como decíamos al inicio de este trabajo, si bien sería ridículo considerar que cualquier desarrollo técnico dé lugar a aparatos estéticos, así como sería ridículo esperar que toda técnica dé lugar a formas artísticas nuevas, no parece una pérdida de tiempo considerar que Internet está posibilitando una época y una comunidad al inventar una nueva temporalidad. Las prácticas artísticas y las instituciones del arte han hecho uso de las capacidades que ofrece Internet. Por ejemplo, podemos citar las aplicaciones informáticas en las instituciones culturales para catálogos e inventarios, o la utilización de Internet al interior de las instituciones museísticas, o bien los museos virtuales puestos a disposición para cualquiera que tenga una

15 *Cfr*: <http://www.thejohnnycashproject.com/>

computadora y conexión a Internet. Estas prácticas todavía corresponden con la postura de que Internet es solo una herramienta que no genera mundo, y que es un aparato del Estado, mas no un aparato estético.

Ese uso común de Internet, definitivamente, corresponde más a la definición de medio de comunicación. Pero el arte interactivo y colaborativo en red, al hacer uso de las facultades técnicas que ofrece Internet, puede estar llevándolo al orden de los aparatos al crear nuevo lenguaje y una nueva sensibilidad en el espectador-usuario. Esta es una sensibilidad diferente a la que logran los aparatos estéticos modernos en los que se detiene Déotte. Como pudimos ver en los ejemplos de la sección anterior, en el arte interactivo en red se juega con la idea de presencia del observador mediante textos, imágenes y sonidos. Se trata de un sistema retroactivo en el que los datos introducidos por cada participante generan una existencia dualista de algo más. No es solo la creación de un avatar como copia o simulacro del yo, sino de la creación de lo Otro. Es por ello que, al hablar de sistemas interactivos-retroactivos, se alude a las prótesis, las cuales están relacionadas con el cuerpo y sus funciones. Las mismas sirven de apoyo, prolongación, reproducción o sustitución de partes del cuerpo. En estos casos las interfaces desempeñan un papel de extensión del propio sistema y no solo de vehículo de intercomunicación entre sujetos,¹⁶ alejándose, entonces, de la concepción de mero medio de comunicación de Déotte. Las interfaces empleadas en entornos directamente vinculados a las personas o sociedades, además de definir la relación entre el usuario que interactúa y la máquina, es el lugar en el que la máquina y la cultura se vinculan:

De dispositivo instrumental, la interfaz pasa a ser un ‘artefacto cultural’, un recurso del imaginario para la generación de entornos virtuales experimentales cognitiva y sensorialmente, de suerte que está en gran parte vinculada y determinada por los parámetros culturales humanos.¹⁷

Con el arte interactivo y colaborativo que permite las interfaces en Internet se hace evidente que se está prolongando al hombre social, que se está reconfigurando lo visible y que se está creando una nueva temporalidad. Estamos experimentando una revolución en las condiciones de la percepción, de la colaboración, de la temporalidad y espacialidad. Las jóvenes generaciones del mundo, sin embargo, no lo ven ya como una revolución, sino como una realidad concreta, como un nuevo régimen estético del que ya no hay que sorprenderse, tal vez de forma similar a como generaciones atrás interiorizaron el aparato perspectivo y el museístico.

Dentro de la reflexión que hemos seguido, se torna ridículo criticar la *estetización* de

16 C. Giannetti, *ob.cit.*, p. 121.

17 *Ibidem*, p. 122.

nuestro mundo como algunos autores lo hacen.¹⁸ Cada época configura el fenómeno gracias a un aparato, transformándolo en digno de aparecer. “Cada sociedad posee valores estéticos diferentes, dado que las singularidades dan lo mejor de ellas mismas al aparecer unas frente a otras dentro de la esfera pública. La moda siempre estuvo a la moda”.¹⁹ Recordando el *twitt* del teórico de los medios digitales Manovich: “Si la cultura del siglo XIX fue definida por la novela y la del siglo XX fue definida por el cine; la cultura del siglo XXI será definida por la interfaz”. La moda de nuestros tiempos es la interactividad y la colaboración, la época venidera estará regida por el aparato estético Internet.

Bibliografía citada

- Althusser, Louis, *Ideología y aparatos del Estado*, México, Quinto Sol, 1990.
- Ávila Valdés, Noemí, “Interactividad y arte interactivo. La realidad virtual inmersiva”, en *Arte, individuo y sociedad*, núm.15, 2003, pp. 163-168.
- Déotte, Jean-Louis, “¿Existe lo ‘sensible puro’?”, en *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile, Ediciones metales Pesados, 2013.
- _____, *La época de los aparatos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- _____, *Le Musée, l’origine de la esthétique*, París, L’Harmattan, 1990.
- _____, “Walter Benjamin: Foto, cine y ciudad”, en Conferencia magistral presentada en el marco de las actividades de la Cátedra Olivier Debrouse, *Imágenes: dispositivos y producción crítica-MUAC*, México, 15 de Octubre, 2014.
- Giannetti, Claudia, *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*, Barcelona, ACC L’Angelot, 2002.
- Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.
- González Valerio, María Antonia, “Del arte, la ciencia y el (im)posible cruce de lo uno con lo otro”, en *Réplica 21. Obsesiva compulsión por lo visual*, 2015.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- Rancière, Jacques, *El desacuerdo: política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

18 Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*.

19 J-L. Déotte, *La época de los aparatos*, p. 20.



HUELLAS
DIGITALES

4- ARTE Y CUERPO

EL DESEO Y EL EROTISMO DETRÁS DE LA IMAGEN DE MARÍA MAGDALENA: UN ANÁLISIS SOBRE LA
VISIÓN DEL CUERPO COMO DEPOSITARIO DE LO ERÓTICO

*Luz del Carmen Magaña Villaseñor*¹

María, tomando una libra de perfume autentico de nardo, de mucho precio,
ungió los pies de Jesús y se los enjuago con los cabellos. La casa se llenó del
aroma del perfume.

Juan 12:3

El ser humano tiene una necesidad de mirar su imagen para poder conocerse, ya sea en el reflejo del agua o de una piedra pulida cuando aún no aparecían los espejos, el hombre debe de conocer su imagen para identificarse y descubrirse, para hacerse presente.

El retrato hace que la presencia perdure cuando ya solo hay ausencia, inmortaliza la figura del ser humano a través de los años o siglos y hace que el olvido no llegue a la memoria. El mundo del arte ha estado lleno de retratos y autorretratos precisamente por el miedo del hombre a ser olvidado por completo y a no dejar un testimonio de su paso por el mundo. La experiencia de ser un cuerpo debe dejar constancia de su existencia. Gracias al retrato también podemos hacer una distinción de géneros, retratos masculinos y retratos femeninos se han creado desde principios de la historia donde se superponen múltiples manifestaciones artísticas, que se enfocan en exaltar y limitar las características físicas de la imagen de las personas retratadas; pero también en exhibir el sexo y el género al que pertenecen de una manera estética.

El hombre se mueve en esencia por el deseo, el deseo es la esencia misma del ser humano determinada por sus afecciones, este siempre va relacionado a lo simbólico y muchas veces parte de la imaginación y se nutre de los pensamientos. Muchas veces, los deseos son tan difíciles de comprender que es preferible mantenerlos en secreto. A lo largo de la historia se han creado innumerables representaciones de la imagen de María Magdalena por medio del retrato dentro de la pintura y este ensayo pretende enfocarse en el deseo y el erotismo detrás de la imagen de una mujer que, junto a María la Virgen, fue una de las más importantes dentro de la historia bíblica.

María Magdalena es una mujer que fluye dentro de los parámetros del erotismo y del deseo, su historia y su vida hacen que se le relacione con una virgen inmaculada y al mismo tiempo con una mujer que no duda en usar su esencia erótica para figurar dentro de la

¹ Docente en Facultad de Bellas Artes UAQ. www.luzdelcarmenmagana.com

historia, pero esto lo logra a través de un erotismo sagrado que no se puede mancillar ni con el pensamiento. Es María Magdalena la imagen de una mujer penitente que llora la muerte de su Mesías al mismo tiempo que llora también los dudosos pecados de la carne que le son atribuidos, representada, casi siempre en las obras de arte semidesnuda, se muestra a una mujer que es ya el símbolo de la penitencia dentro de la iglesia, nos enseña que los deseos son provocados por demonios que tienen que ser expulsados de su cuerpo de mujer; representa a la mujer, la mujer de carne y hueso, la que puede pecar y aun así es perdonada, la otra mujer es María la Virgen, una mujer a la que no se puede acceder por ser pura.

Se sabe muy poco de ella, es la pintura la que nos muestra la imagen que se le ha dado a través de los años. Una hermosa mujer de cabello largo que simboliza la relación entre la belleza, la pureza, la sexualidad y el pecado femeninos. La imagen que el pintor *hombre* ha creado de ella es una imagen cargada de sensualidad de un personaje histórico que se ha mitificado a través del arte. Y más si nos guiamos de las distintas versiones que la citan como la compañera sentimental de Jesucristo; la única capaz de conquistar el lado humano del hijo de Dios.

Es una percepción híbrida que se formó a partir del siglo VI, como una ramera y como una mujer arrepentida, pues es un claro ejemplo de la personificación de los aspectos de una sexualidad femenina libre que a los primeros padres de la iglesia católica no les convenía exaltar, es por eso que se convierte en penitente.

Es María Magdalena una piedra angular del debate entablado sobre el papel de la mujer dentro de la historia, es una mujer híbrida, como todas las mujeres, una no es ni santa ni una puta, es solamente una mujer corpórea, mortal.

La mujer acepta su cuerpo cuando se da cuenta del poder que tiene la desnudez, se reivindican los pecados por medio del cuerpo y es aquí cuando el cuerpo se transforma de una prisión a una sustancia libre. Los cuestionamientos dentro del arte no se pueden desmembrar de la idea de la mujer, la mujer está implícita en toda la historia del arte de maneras variables, el hombre ha querido plasmar su relación con la mujer a través de la pintura y la relación de este con la feminidad. La mujer se ha dejado conquistar solamente a través del lienzo, se ha plasmado su imagen, y solo de esta forma ha pertenecido enteramente al hombre, pero no le pertenece en cuerpo, sino en imagen, como un sueño lúcido que a fin de cuentas solo es un ideal.

Siempre se ha tenido la necesidad de una diferencia sexual y esta ha relegado a la mujer a un segundo término, muy parecido a lo que pasó con el arte vinculado solo al *hombre*, y la artesanía con la mujer. Lo femenino representa la confrontación desde los tiempos de Lilit y es por esta razón que es preferible tenerla sometida por una estructura dominante de una masculinidad falocentrista. La mujer para muchas culturas representa el conocimiento lo

cual posibilita la experiencia, y gracias a su cuerpo fecundado por el hombre, la existencia. Derrida lo dice: “negar el concepto de la mujer nos privaría de la posibilidad de un discurso sobre la mujer”.²

La mujer es vista como musa en la historia del arte; objeto mas no sujeto. María Magdalena se convierte en el lienzo, en algo alcanzable y, en cierto modo, superable para el hombre, en ella vuelca las pasiones hacia todas las mujeres de la tierra, es por fin accesible gracias al material pictórico.

El cuerpo solo se puede salvar de perderse y ser olvidado representándose por medio de la imagen, se ofrece la figura, en las obras donde se representa la imagen de María Magdalena se consagra el cuerpo de la mujer con una disposición latente la cual se muestra en una postura similar al hombre. Al mostrar el sexo, o parte de su sexualidad y de su erotismo no hace más que conmocionar al espectador, de cierta manera se da a desear, pero esto representa una falta, pues se desea mediante la imagen planteada a la mujer que pertenece al hijo; una manera deliberada de pintarla para hacerla más mortal y portadora de pecado.

Se representa el cuerpo de la Magdalena como una llaga que infringe dolor, el cuerpo es la casa y dentro de la casa también se sufre, aunque se está más seguro, su cuerpo es un expositor y al mismo tiempo está expuesto. El límite se ofrece como una ofrenda de un cuerpo femenino, entregado sin que se le pida, pero justamente para que se le pida. Ya lo dice Jean-Luc Nancy: “un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos”. El pensamiento se convierte en un deseo y se ofrece desnudo a ese deseo.

Pues el vestido retirado no entrega un cuerpo, lo hurta al instante en el secreto de la intimidad que expone en cuanto infinita: infinitamente próxima y dada a tocar el deseo del otro, pero así infinitamente en retroceso y siempre por alcanzar. El vestido caído da la señal de que alcanzar la desnudez es siempre más y otra cosa que alcanzarla: la desnudez se retira siempre más lejos que cualquier puesta al descubrimiento y es así como es desnudez. No es un estado sino un movimiento y el más vivo de los movimientos –vivo hasta la muerte, última desnudez.³

La desnudez de las imágenes de María Magdalena penitente desencadenó una polémica en el mundo del arte y entre los críticos más moralistas, se llegó a acusar a los pintores de profanar los valores de pudor y penitencia por medio de estas imágenes, pues se consideraban valores necesarios como símbolo para representar a una mujer que formó parte tan especial dentro de la historia sagrada.

La imagen de María Magdalena dentro de la obra plástica suele ser representada

2 Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, pp. 323-324.

3 Jean-Luc Nancy, *La pensé derobée*, p.13.

en solitario, siempre y cuando no forme parte de una escena sagrada o de un pasaje que concierne a la vida o muerte de Jesús. A ella en la pintura se le representa junto a un frasco de perfume y un cráneo, muchas veces suele estar desnuda, mostrando alguna parte de su cuerpo, casi siempre los senos con un erotismo que raya en lo sagrado, de una forma erótica, pero al mismo tiempo inocente, cubriéndose con su inmensa cabellera como recuerdo de su antigua vida.

Lucas se refiere a ella en el *Nuevo Testamento* como una mujer piadosa aunque endemoniada. Es esta ambivalencia la que seduce al artista. La figura de María Magdalena se nos ha constituido por medio de la imagen de una prostituta que fue amiga íntima de Jesús, y a quien la religión señala de una manera particular y a la mujer en sí de una manera general con el estigma de *puta* arrepentida. Pero eso es un paradigma en deconstrucción desde el momento en que se construye.

Pintores de género masculino como Botticelli, Corregio, Durero, Rembrandt, Rubens y Tiziano por nombrar solo algunos, han querido lavarla con el mismo perfume con el que lavó los pies de su señor para reivindicarla y por medio de la pintura sacar a flote su cuerpo de mujer, pero siempre haciendo hincapié en el arrepentimiento, añadiéndole el estigma de haber hecho algo malo. María Magdalena hace flotar a la mujer entre el pecado y la gracia y este es un estigma que hasta el día de hoy ha acarreado la mujer contemporánea. Mientras que unos la veneran, otros la recuerdan por su pecado y su expiación, haciendo penitencia y mortificando su cuerpo lleno de deseo, “La carne, la muerte, el amor, componiendo el ser-en-este-mundo-fuera-del-mundo, esa es la clave de María Magdalena”.⁴ Cristo fue ungido por segunda vez por María Magdalena, suplantando el aceite por perfume y haciendo la unción en los pies y no en la cabeza. Siendo una prostituta no se deja tocar, es promiscua y virgen a la vez, es la carne que siempre tiene un *sí*, son dos cuerpos dentro de uno, uno de gloria y otro de deseo.



Imagen 1. Francesco Hayez. *La Magdalena Penitente*, (1825)

4 J.-L. Nancy, “Décision, désert, offrande” en *L’expérience de la liberté*, p.183.

En obras como *La magdalena Penitente* de Francesco Hayez, la Magdalena luce completamente desnuda, no observa al espectador, pero se sabe observada, y de cierta forma deseada, pero ese deseo le es irrelevante, ella está en otro lugar, tal vez pensando en los pecados de los que ha sido acusada y que en realidad nunca ha cometido.



Imagen 2. William Etty. *Una Magdalena*, (1840).

En cambio, en la obra *Una Magdalena* del pintor William Etty, el cuerpo desnudo de la penitente confronta en posición y dominio la imagen del Cristo crucificado expuesto de manera muy inferior en color y tamaño a la imagen de la mujer, ella se muestra como una ninfa dentro del bosque, sin ningún pudor, casi infantil, así hay armonía y amor en la obra. Hay que recordar también, que en ningún lugar del evangelio se identifica a María como una pecadora o una prostituta, al contrario, los cuatro evangelios la muestran como la primera testigo de los eventos cristianos más importantes.

Convencido de que la obra más gloriosa de Dios es la mujer, pues toda la belleza humana ha sido concentrada en ella, decidí dedicarme a pintar, no la obra de Draper o de Milliner, sino la obra más gloriosa de Dios, con una delicadeza sin par.⁵

Otra obra que nos muestra la imagen de la Magdalena de una manera erótica y en una posición que podría denominarse como pornografía devota es *María Magdalena penitente*, de Francesco Furini. En esta imagen, es el cuerpo de la mujer insinuante el principal detonador de concupiscencia sagrada, Magdalena es casi llevada a un orgasmo divino al recordar a su Señor; los labios entreabiertos y la posición de sus manos hacen que no solo ella, sino el espectador de la obra tengan emociones no permitidas dentro de la moral de su época. El realismo permite al artista retratar detalladamente el cuerpo deseado, de modo que al

5 William Gaunt y F. Gordon Roe, *Etty and the Nudde: The Art and Life of William Etty*, p. 17.

espectador le resulta difícil saber si la fascinación de la obra se debe a la piedad de la santa o a sus atributos físicos.



Imagen 3. Goshka Datzov, *El sueño de María Magdalena*. (1914).



Imagen 4. Francesco Furini, *María Magdalena penitente*. (1633).

En la pintura de Goshka Datzov, *El sueño de María Magdalena* la mujer yace delante del hombre, otra vez, en supremacía de género. Acostumbrados a verla representada como patrona de las mujeres arrepentidas, sumisa a la mirada de juicio, esta obra creada en 1914, muestra una escena diferente, existe en ella una complicidad de sexos que se refuerza con

la pincelada fuerte y los tonos fríos, este no es un suceso bíblico, es más bien un cuadro captado en el interior de la cotidianidad donde los personajes son solamente mortales que se entregan a sus pasiones.



Imagen 5. James Stodart, fotografía sobre gelatina, (1864).

Y, por último, en la fotografía de James Stodart tomada en 1864. Donde retrata a Hannah Cullwick como María Magdalena, idealizada románticamente, pero con un dejo de lujuria inocente; portando solo una falda blanca y mostrando uno de sus senos, la imagen crea un erotismo más accesible. Fotografiada de rodillas en actitud de oración, es la primera vez que se presenta a una mujer *común* en el papel de una santa, pues como ella, también se ha arrepentido de sus faltas. Sabiendo que en esos tiempos, en Inglaterra, los talleres fotográficos eran registrados periódicamente con la

finalidad de hallar imágenes de pornografía, la mujer se dejó retratar clandestinamente y esto agrega el toque prohibido a la escena.

Muchas han sido las representaciones de la imagen de María Magdalena en el transcurso de la historia del arte, mujer que no proviene de la costilla de nadie, mujer solamente. Se han tomado algunas obras que ejemplifican el deseo que despierta una mujer que fue juzgada como pecadora injustamente por el simple hecho de figurar más que las demás. Pinturas llenas de erotismo reivindicaban a la Magdalena como divina y mortal, pero también reivindicaban a la mujer a lo largo del tiempo, a la mujer contemporánea que se ha buscado un lugar dentro de una sociedad masculina, y ese lugar se empezó a abrir gracias a ella.

Bibliografía citada

Derrida, Jacques, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Francia, Ed. Galilée, 2000.

Gaunt, William y F. Gordon Roe, *Etty and the Nudde: The Art and Life of William Etty*, Inglaterra, Ed. RA, 1943.

La Santa Biblia. Nuevo testamento. Juan, Mateo, Lucas y Marcos, Madrid, Ediciones Paulinas, 1981.

Nancy, Jean-Luc, “Décision, désert, offrande” en *L’expérience de la liberté*, Francia, Ed. Galilée, 1988.

_____, *La pensée dérobée*, Francia, Ed. Galilée, 2001.

*Emmanuel Tepal Calvario*¹

Introducción

El presente trabajo pretende dar cuenta del carnaval tlaxcalteca en tanto una *imagen* que posibilita el trazado estético de la vida cotidiana como un continuo mirar hacia la realidad social misma que la concibe, y permite cambios graduales a nivel colectivo, e implícitamente, a nivel individual. Esto, a través de una breve mirada hacia la concepción del carnaval, su interpretación occidental, su integración en la Nueva España como en el estado de Tlaxcala, para ir cerrando con la imagen carnavalesca tlaxcalteca.

Razón y Baile

Luego de los *tiempos medios*, el hombre se descubría así mismo, con su poder y dominio frente a la naturaleza, mediante su facultad predilecta: la razón. Facultad con la cual comenzaba el camino hacia su mayoría de edad. No obstante, el hombre se ha acompañado de ciertas actividades que, si bien no describen o explican la realidad como el pensamiento lo hace, sí expresan *de otro modo* aspectos de aquella, inclusive elementos constitutivos propios del individuo e incluso de la colectividad. El baile es una de ellas. *Bailar* es una actividad tan espontánea como el juego mismo. Movimiento prolongado de la persona en el ritmo. *Casi* ritual: desenvolvimiento con el otro, con los otros. Podemos hacerle un símil con el momento crítico del pensamiento en su contacto con la realidad: *desorden* para un bien delimitado *orden* conceptual o moral.

Pensar por pensar puede resultar ser un ejercicio bastante entretenido pero vacío del contexto, de la realidad que lo circunda. El pensamiento que sale del pensamiento es como el dios que sale de sí mismo. Una identidad que puede abarcarlo *todo*; traer paz, esperanza y quietud, permitir una reflexión compleja y segura por tratar con *lo que siempre ha de ser estable*. Una rigurosidad de lo cognoscible que bien podría ser un mero baile de máscaras. Pensamiento estático que simula movimiento, *baile* que afirma lo *concreto* de su movimiento en el tiempo, y por ende, en la historia. El baile puede adquirir un carácter transgresor, una expresión rotunda en su quehacer mismo, una afirmación de la vida en el hombre. ¿El pensamiento que transgrede baila? ¿El filósofo aprendió a bailar y jugar como los dioses? Por lo demás, decimos que bailar es el movimiento que afirma la libertad no como concepto sino como *experiencia inmediata*, y que al sobrepasar el plano individual o la nuclear relación de

¹ Estudiante de la Maestría en Filosofía de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

pareja, alcanza un sentido y significado a nivel social, que con el paso del tiempo se vuelve una expresión de identidad, una cierta imagen que la sociedad tiene de sí misma. El *carnaval* ha sido (y sigue siendo) una manifestación de este tipo.

Esbozos del carnaval

Dar con el origen del carnaval no es asunto fácil, debido a su temprana presencia en las antiguas civilizaciones,² a su carácter festivo y, en muchas ocasiones, su relación a aspectos religiosos; las Bacanales, las Lupercales o Saturnales son ejemplo de ello. El carnaval se alinea y relaciona a festividades de orden religiosas ya en épocas antiguas, destacándose además por las alegres danzas, máscaras y *libertinaje*. Mónica Rector comenta que “Atenas celebraba durante tres días la llegada de la primavera. Se bebía vino en abundancia y los griegos proclamaban su alegría de vivir”.³ Y esto se debe a que en el fondo de las festividades está ya implícita la idea de la *renovación cósmica*, o *restauración cosmogónica*: el “retorno del hombre con la naturaleza”, “la referencia a la agricultura” como actividad que alude, en uno de sus momentos, al “tiempo de fertilidad”, el “crecimiento”, la “renovación de la luz”,⁴ indican la regeneración de un tiempo mítico, de un nuevo orden.⁵ Renovación que Mijail Bajtin pone de manifiesto en su trato del carnaval de los *tiempos medios*, y que elimina toda etiqueta superficial hacia el carnaval como mera expresión o desenfreno de pasiones y libertinaje.⁶

De entre la celebración griega (dionisiaca) que daba la bienvenida a la primavera, una procesión se abría paso cargando a Dionisio en una litera o carro con forma de barco; “De flores y guirnalda está recubierto el carro de Dionisio”,⁷ escribe Nietzsche. Este era el

2 Algunos consideran que los griegos ya lo celebraban en el año 1100 a.c. *Cfr.* Mónica, Rector, “El código y el mensaje del carnaval: ‘Escolas-de-samba’”, en *¡Carnaval!*, p. 50. Parafraseamos ideas respecto a las bacanales, lupercales y saturnales de la autora citada. Las bacanales eran celebraciones tanto griegas como romanas, dedicadas a Dionisio o Baco; el homenaje a estos dioses, y su peculiaridad, las inclinaba a las fiestas, banquetes, orgías: alegría y embriaguez que conducía a una abolición de lo convencional y un retorno del hombre con la naturaleza. Las lupercales eran dedicadas a Pan o Fauno, deidad relacionada con el ganado y la agricultura, aunque también podría referir a honores hacia la loba que amamantó los fundadores de Roma. Mientras que en las saturnales romanas, celebradas en el mes de diciembre, se hacía empleo de luces que significaban no otra cosa que la renovación de la luz, además de que se elegía a un rey de las saturnales; *emperador* sátiro de la festividad (posible antecedente del *rey feo* carnavalesco).

3 *Idem.*

4 Ejemplarmente en las saturnales se concibe esto. *Cfr.* Ludwig Friedlaender, “Los espectáculos”, en *La sociedad romana*, pp. 497-519.

5 Eliade Mircea, “El tiempo sagrado y el mito del eterno recommienzo”, en *Tratado de historia de las religiones*, pp. 346-365.

6 Juicio superficial gestado en el caso de Roma (hablando de ella solamente) en la inserción del judaísmo y más particularmente con el cristianismo. Pese a los señalamientos hacia las barbaridades y costumbres demoniacas del politeísmo llegaron a conservarse elementos de la antigüedad pagana en el culto a los santos del catolicismo. *Cfr.* L. Friedlaender, “La religión”, *ob. cit.*, pp. 1080-1123.

7 Friedrich, Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 80.

carrus navalis, que según Mónica Rector se transformó en *carnaval*, o mejor dicho en la etimología de la palabra misma. Por lo demás, el carnaval adquiere el carácter de *fiesta* que responde a determinado lugar y tiempo en el que se efectúa. Buscar el *origen* del carnaval se vuelve imposible en la diversidad de carnavales, y muy difícil por las lagunas de registros que permitan su documentación precisa.

El significado del término *carnaval* arroja algunas consideraciones a tomar en cuenta. La etimología de la palabra en cuestión es nutritiva y un tanto amplia, alude a significaciones desde la cultura occidental relacionadas con determinado momento del calendario litúrgico católico, pero con muy posibles antecedentes e influencias de tradiciones anteriores como, por ejemplo, las mismas latinas o celtas.⁸ Por lo demás, de común se alude la palabra italiana *carnevale* (*carne-carne, levare-quitar*), sinónimos de aquella suele ser el término *carnestolendas* el cual refiere a un *retiro de la carne* o a las *carnes toleradas* previo al inicio de la cuaresma. En términos generales, *carnaval* refiere al *despido de la carne* en tanto un cierto tipo de desenfreno de los placeres previos al inicio de la *semana santa*. No obstante, “el carnaval no está considerado en la actualidad como parte de las celebraciones oficiales del catolicismo, dentro del cual funciona”.⁹ De hecho, varios sectores religiosos lo consideran peligroso para el discurso que manejan, *días de locura* que irrumpen con la prolongación de la cuaresma en la conciencia de los feligreses. En este contexto católico es como el carnaval se desarrollaría.

Mónica Rector cuenta que el carnaval se introdujo a Europa por los romanos en los tiempos medios: “En la Edad Media, en el carnaval romano se podían ver combates de confeti, carros alegóricos, carreras de caballos y jorobados [...] y otras manifestaciones populares enriquecidas con iluminación de velas [estas muy posiblemente refieren a las *saturnales*]”.¹⁰ Las celebraciones del imperio serían muy difíciles de eliminarlas. Cuando el cristianismo se adopta como religión oficial comenzaron las prohibiciones festivas y rituales. Los romanos no tuvieron de otra que acomodar sus creencias a la nueva fe. De aquí que se conformara el carnaval como resultado de un sincretismo¹¹ que decía del carnaval no otra cosa que el ser una fiesta pagana con sabor cristiano.¹² El tiempo, los contextos sociales, históricos, culturales,

8 Real Academia Española, “Diccionario de la Lengua Española” en <http://dle.rae.es/?id=7bcNniL> (último acceso: el 23 de noviembre de 2015)

Origen de las palabras, “Diccionario etimológico” en <http://etimologias.dechile.net/?carnaval> (último acceso: 23 de noviembre de 2015)

M, Rector, *ob. cit.*, p. 51.

9 José Fernando Serrano Pérez, *La danza de la culebra de Tlaxcala. Permanencia y cambio en el imaginario de un carnaval mexicano*, p. 19.

10 M. Rector, *ob. cit.*, p. 50.

11 J. F. Serrano Pérez, *ob. cit.*, p. 20.

12 M. Rector, *ob. cit.*, p. 50.

se encargaron de que el carnaval fuese adquiriendo variedad de máscaras. A continuación solo consideraremos, apoyándonos de Mijail Bajtin, la concepción occidental del carnaval de manera general.

Mirada al carnaval occidental desde Bajtin

Mijail Bajtin hace una interpretación de las fiestas populares medievales en su adopción por parte del Renacimiento a través de la obra de Rabelais.¹³ El eje del trabajo se centra en la importancia y significación de la risa medieval que acompañaba a las fiestas cómicas populares: una risa positiva, regeneradora y creadora, diferente a las concepciones modernas que de la risa no ven más que una función aislada (de *recreación*) marcadamente denigrante. El aspecto positivo de la risa medieval se vislumbraba en las fiestas populares como la *fiesta de los locos*, la *fiesta del asno*, las *misas del burro*, la *coronación del tonto*, entre otras, a las cuales les proporcionaba el carácter *renovador* del orden material, espiritual, social (¿político?) e inclusive cosmológico. La *comida* y la *bebida* a las cuales se asociaban *los desenfrenos* o *excesos* carnalescos previos a la cuaresma, presentaba una significación simbólica más amplia: el *banquete universal* de la abundancia, el crecimiento y renovación, en el cual todos podían participar. La apertura que posibilitaba la risa a través de las fiestas populares, permitió que estas penetraran en los círculos religiosos medios y superiores, por la participación de los elementos del orden eclesiástico. En el fondo, aquellas fiestas populares iban adquiriendo una función y carácter socio-político.

Esta función socio-política comenzaba a notarse en los elementos empleados como indumentarias, por ejemplo, las máscaras o disfraces. Estas referían a la ambivalencia de la existencia: la muerte y la renovación. Muerte del orden anterior (que en el fondo no era sino la naciente incomodidad hacia el orden religioso-político *divino*) representado como algo estático, imperecedero, como las facciones de la máscara misma y la renovación del orden social. La consideración de la renovación, y en el fondo del tiempo, terminaría brindando a la festividad del carnaval una continua apertura de *transgresión* al orden establecido (necesario para la confirmación de la idea de renovación). Este es el sentido profundo que Octavio Paz comprende de la *fiesta*, no solo se trata de un exceso sino de una *revuelta* en la *vida pura*. La fiesta permite una vuelta al fluir de la realidad, vuelve al tiempo creador, que permite a la sociedad liberarse de las normas impuestas, con una explosión no solamente de la burla (risa *negativa*) sino de la risa festiva medieval que hace de la fiesta “una operación cósmica: la experiencia del desorden, la reunión de los elementos y principios contrarios para provocar

¹³ Mijail, Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*.

el renacimiento de la vida”.¹⁴

Un elemento importante en dichas fiestas, que terminaría por adoptar el carnaval, es *la inversión del orden del mundo* (vinculada íntimamente a la idea de transgresión). La permutación de jerarquías, de clases, la inversión del orden *de lo alto y de lo bajo*, el *poner de cabeza* al mundo, permitía a los oprimidos, a los *invisibles* sociales, a los *sin voz*, a lo *no-oficial*, hacer pública su inconformidad a través de la fiesta carnavalesca en un momento en el que se permitía hacerlo. El efecto cómico risible de tal inversión es una consecuencia *casi natural*, o en términos bergsonianos, una consecuencia propiamente mecánica que sugiere la rigidez de las máscaras, del orden impuesto, de los absurdos convencionalismos, de los *hábitos* y *prejuicios* intocables e incuestionables que se adquieren o no se cuestionan, pero que terminan por salir a la luz a través de la risa.¹⁵ Por lo demás, el efecto cómico sugiere a la conciencia todas aquellas formas rígidas, sean políticas, fisionómicas, etc., que intervienen en la vida, y que al notarlas nos dan risa, mientras que la idea de inversión de los contrarios explicita el camino directo hacia la *transgresión*.

En este sentido, Bajtin considera que las fiestas cómicas populares en el fondo iban constituyendo “la expresión de la nueva conciencia libre, crítica e histórica de la época renacentista”¹⁶ que iba limpiando el camino hacia la toma de conciencia del hombre mismo como la revelación de un nuevo mundo. Bajtin alude el carácter transgresor de las fiestas populares, de donde bebería el carnaval. En efecto, el carnaval transgrede reglas, normas conocidas y reconocidas socialmente. La transgresión se da de varias formas como la parodia, la comedia, la burla, etc., y sin aquella el carnaval no podría ser. Derivar de esta transgresión una connotación revolucionaria en el carnaval se pone en entre dicho. Umberto Eco dice que “el carnaval puede existir solo como una transgresión *autorizada*”,¹⁷ autorización proveniente de los grupos que detentan el poder e instauran el orden. El momento de transgresión se reduce a eso mismo: un momento limitado en el tiempo (saludable es esto: un eterno carnaval solo es pensable para dioses), como sucede en la relación del carnaval con el calendario católico. Y en tiempos más recientes, este se limita a ciertos espacios, con características más *artísticas* y rasgos mucho menos *libertinos*. Donde la trasgresión real, como lo veía Bajtin, no se da; al contrario, piensa Eco, reafirma la existencia de la ley, de las normas.

14 Octavio Paz, “Todos santos, día de muertos”, en *El laberinto de la soledad*, p. 56. Ver también de la misma obra el “Apéndice. La dialéctica de la soledad”, pp. 227-230. Una risa festiva de renovación propia de los dioses a la que los hombres podemos aspirar, participar: risa creadora y re-creadora continuamente. Cf: Octavio Paz, “Risa y penitencia”, en *Obras completas*. Vol. IV.

15 Henri Bergson, *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. También la inversión de opuestos puede darse y concebirse al nivel de los signos, como Ivanov lo había visto hacia 1977. Ver: Viacheslav Ivanov, “La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares”, en *¡Carnaval!*, pp. 21-47.

16 M. Bajtin, *ob.cit.*, pp. 70, 85-93.

17 Umberto Eco, “Los marcos de la ‘libertad cómica’”, en *¡Carnaval!*, p. 16.

El carnaval se topa contra las formas de vida, y discursos normativos del sistema capitalista, y se ríe de ellas por un momento. Si pudiese desempeñar el papel de una transgresión, sería en momentos que lleguen a frustrar *expectativas* sociales; una carnavalización inesperada y no autorizada en la cotidianidad podría interpretarse como una *revolución*.¹⁸ En todo caso, al no llegar a considerarse el carácter transgresor en el carnaval, puede tomársele en cuenta como un momento entregado a los placeres o una mera burla social: momentos de *libertad* superficial.

Carnaval en la Nueva España y Tlaxcala

Noticias del carnaval en la Nueva España, alrededor del siglo XVI, son extremadamente escasas. La *Historia de Tlaxcala*,¹⁹ de Muñoz Camargo, escrita a la mitad del siglo XVI, apenas atisba luces respecto a antecedentes de la festividad en entredicho. El párrafo 191 dice: “En estos bailes y cantares sacan las divisas e insignias y *libreas* que quieren, con mucha *plumería* y ropa muy rica, de muy extraños atavíos y composturas [...]”.²⁰ En este testimonio, *libreas* y *plumería* posiblemente pudiesen ser influencia en los atavíos de los carnavales tlaxcaltecas posteriores, sobre todo por el uso casi general de plumas en estos. A partir de los dos siglos posteriores se tiene referencia del carnaval a través de edictos de prohibición hacia características de dicha fiesta. “Debido a que, al igual que en Europa, la población aprovechó para criticar y satirizar las autoridades civiles y eclesiásticas”.²¹ Aunque se trataba de una sátira oficializada que no contaba con la fuerza continua de transgresión considerada por Bajtin.

El carnaval implica una construcción histórica íntimamente vinculada a la sociedad que la ve nacer y la abraza. En este sentido en Tlaxcala no existe *el carnaval*, como tampoco existe *la sociedad*, sino carnavales de determinadas sociedades o municipios, por ejemplo y por mencionar algunos, en la zona norte del estado, en el municipio de Terrenate con las *danzas de cuchillos*, o en la zona centro, en Totolac con sus *cuadrillas de San Juan*, y para el caso que nos interesa por el momento: la zona sur en donde se llevan a cabo *los charros*.²²

18 *Ibidem.*, p. 17. Que a fin de cuentas llegue a instaurar un nuevo orden social y no ser meros disturbios efímeros. Eco es consciente de la imposibilidad de instaurar un nuevo orden de la noche a la mañana, y propone pequeños cambios graduales desde la relación trasgresión-humor como forma de crítica social.

19 Tlaxcala ubicado en la zona centro de México, es el estado más pequeño de la República Mexicana. Tuvo importancia en el proceso de conquista de Tenochtitlan, y detentora de ciertos *privilegios* en la época colonial. Lo cual sirve como cierta *justificación* del discurso oficial del carnaval como una sátira a los españoles que radicaban en Tlaxcala durante la colonia.

20 Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, (*Ms. 210 de la Biblioteca Nacional de Paris*), p. 138. Los subrayados son míos.

21 J. F. Serrano Pérez, *ob.cit.*, p. 22.

22 Amparo Sevilla, *et al.*, “Danzas y bailes de carnaval”, en *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala*, pp. 67-150.

Los carnavales tlaxcaltecas se relacionan al tiempo de preparación de la cuaresma, como ya ocurría siglos atrás en Europa, con sus respectivas particularidades. En el caso de *los charros*, su particularidad (ligada a un tema religioso) responde a una concepción de la comunidad que de cierta forma explica el origen y sentido del mismo: la persecución de Nuestro Señor Jesucristo.²³ Pero no solamente se limita al orden religioso la concepción de los *huehues* de la zona sur. Aclaremos: comúnmente los grupos de danza y bailes de carnaval se les conoce como *huehues*, término náhuatl que significa *viejos*, adoptado muy posiblemente a los rituales y celebraciones prehispánicas hacia el dios Huhueotl, el *dios viejo* del fuego y la sabiduría.²⁴

El término *huehue*, la imagen del *huehue*, conlleva a pensar una particularidad de los carnavales tlaxcaltecas: su relación, e influencia, prehispánica con ritos, cosmovisiones (de renovación), que explican, dan sentido e identidad a la población o sociedad que las ha resguardado en su ejecución misma. Los *charros*, puntualmente sus atavíos, están relacionados a concepciones de renovación del orden a través de deidades que simbolizan la fertilidad, el agua, el trueno, el cielo y la tierra, la fuente de vida y la serpiente.²⁵ La cuestión relevante aquí es que estas concepciones se ven representadas en los atavíos del charro; en el *plumero*, *el rosetón*, *el paño*, *la careta*, *la cuarta*, entre otros. Remitimos al estudio iconográfico de José Fernando Serrano²⁶ para comprender el proceso de sincretismo y conservación de dichos elementos en el carnaval de la zona sur tlaxcalteca. Vamos a apoyarnos de tal estudio para pensar el término *carnaval* como imagen social, política, artística.

Carnaval como imagen

Concebir el carnaval como *imagen* permite acercarnos a las formas y realidades que enuncia; brinda una imagen surgida del seno de las sociedades y que no expresa otra cosa sino su propio rostro. Un rostro oculto, enmascarado, que hay que verlo bailar en conjunto, y con una perspicacia sobre los símbolos y atavíos para dar cuenta de los cambios en la sociedad, pequeños o grandes, pero que refieren a una profunda toma de conciencia, que se va logrando al pasar del tiempo, dentro de la colectividad. Una trasgresión no oficializada pero sí vivida en las festividades y en la conciencia de cada integrante, tanto activo como

23 J. F. Serrano Pérez. *ob. cit.*, pp. 29-34.

24 Otro término que se emplea para referir a los grupos es el de *camada*. Para fines didácticos la *camada* puede referir al grupo de danzantes en general y *huehue* a cada integrante del conjunto, aunque suelen adquirir un nombre en particular, en este caso *el charro*, equivaldría a *huehue*.

25 Por ejemplo, Tláloc (dios del agua), Tezcatlipoca (dios del cielo y la tierra, fuente de la vida), Tlaccatecolotl (hermano gemelo del dios Ehécatl), Xochiquetzal (esposa de Tláloc), Matlalcueye (diosa de la fertilidad, asociada a la montaña Malintzi del estado de Tlaxcala). J. F. Serrano Pérez, “La Víbora de Agua”, *Op. Cit.*, pp. 133-193. Diego Muñoz Camargo, *ob. cit.*, pp. 151-152, 205.

26 J. F. Serrano, Pérez, *ob. cit.*

pasivo; transgresión anidada en imágenes que, paradójicamente, dejan atrás la máscara de la cual emerge. Aludiendo un poco al recuerdo nietzscheano de Eugenio Trías respecto a que la profundidad ama las máscaras.²⁷ De ahí que continúe *el gusto* por los carnavales como si este *gusto* fuese dado en sí mismo en la profundidad del *huehue*.

La imagen del carnaval de *charros* en su ejecución alude a un rectángulo formado por cada uno de los *huehues*, dentro del cual se llevan a cabo las danzas que lo conforman; muchas veces este rectángulo deviene en un óvalo. La cuadratura del orden (social, político, religioso, etc.) establecido en el baile pasa de continuo a una forma circular que anuncia no otra cosa que la necesidad de la renovación: de la denuncia anónima, enmascarada. En el centro del rectángulo de charros bailan los *vasarios*. Hacia la segunda mitad del siglo XX, los *vasarios* eran parejas de hombres, en el cual uno de ellos se disfrazaba de mujer (la inversión de roles como disfraz del individuo). Esto respondía a la idea de inversión de opuestos pero también a una cuestión moral: las mujeres no podían participar en el carnaval, por ser algo *malo* para su reputación y dignidad. Hacia mediados de los sesenta y setenta, con los procesos de migración, hacia Estados Unidos, de los pobladores y ejecutantes carnalescos, se dio cierta apertura a las mujeres dentro de estas festividades, que al poco tiempo terminaba por ser aceptada y reconocida socialmente.

Si bien esta apertura hacia las mujeres respondía a circunstancias socioeconómicas, en no mucho tiempo serviría de trampolín hacia la integración de otro elemento característico e importante en el carnaval actual: *el homosexual*. Su incorporación pudo haber sido fácil en la medida que aprovechase la inversión de roles y se integrase a la festividad. No obstante, la inversión de roles no le sirvió de mucho, debido a que dentro del carnaval ocupó el lugar central, desplazando a los vasallos, o como compañía de los charros, en otras palabras: ocupó un lugar donde *se mostraba, se exponía*. En comunidades donde la moral y las tradiciones cristianas están sumamente arraigadas, la aparición del homosexual podría implicar fuertes censuras y críticas. Mostrándose la rigidez, el señalamiento y la condena social de la que son víctimas *aquellos* que siendo los más invisibles se muestran, en alguna u otra válvula de escape respecto a su condena social del sistema.

Aproximadamente a mitad de la década de 1970 y principios de 1980, el homosexual salió a la luz en el carnaval, evidenciando y exigiendo, bajo la algarabía y el baile, su reivindicación social. En el municipio de San Pablo del Monte, Tlaxcala, la integración de este elemento fue muy explícita, reconocido bajo el nombre de *maranguilla* o *loca*. ¿A qué se debió su exposición ante los ojos de los demás? *Por gusto*, ese gusto que en el carnaval responde a la necesidad de afirmación de cada huehue en el baile y fuera del mismo (en este

27 Eugenio Trías, *Filosofía y carnaval y otros textos afines*, [s.p.].

caso en la sociedad, intentando sino romper esquemas bien definidos, conseguir al menos aceptación y tolerancia). La integración en el carnaval fue flexible, pero fuera del tiempo carnavalesco, en lo social, tardó algún par de décadas la *aceptación*; tiempo transcurrido, no exento de críticas, señalamientos, y en el caso de San Pablo, de muerte. La muerte de Martín Cortesano (*la Martina*; iniciadora de la integración de los homosexuales en el carnaval) afirmó la *policía* exasperada en algunos, sino muchos, miembros de la sociedad sanpablense que afirmaba su rotunda homofobia. Un acto de homofobia afirmado en la muerte de *aquel* que el discurso no tolera.²⁸ Aunque en los últimos diez años, la aceptación de los homosexuales se ha aceptado dentro y fuera del carnaval en San Pablo, claro está, las burlas y demás no han sido erradicadas totalmente.

Otros elementos del carnaval de la zona sur, que afirman una libertad en el baile como en sus críticas y denuncias son los *osos, gorilas o payasos*,²⁹ que bailan alrededor de los charros, muy cerca de la gente expectante. Los *payasos* de San Pablo tradicionalmente se visten de retazos de telas adquiriendo un matiz colorido, con demás otros elementos que aluden al sincretismo colonial, no obstante, *el payaso* se ha convertido en un término que abarca diversidad de manifestaciones y personajes que, en algunos casos, critican y denuncian aspectos sociales que se considera de importancia corregir, no solamente se quedan en un aspecto de diversión y goce. Con esto, aquellos elementos se vuelven la movilidad misma que rodea, y golpea, la cuadratura de lo social: fuente que posibilita cambios continuos (sobre denuncias burlescas políticas, mofas de hábitos contradictorios, doble moral, etc.). Aparte de que este término permite la integración de todos: cualquiera en el carnaval *es* payaso.

Consideraciones finales

Facilitemos las cosas al pensamiento. Una imagen del carnaval no está exenta, o es ajena, de la realidad a la que alude. Podemos pensar la *imagen* en términos bergsonianos: aquella que invita a *ver* la realidad dinámica que el pensamiento aún no nota. Que sugiere al pensamiento, previo a una experiencia concreta, atender lo que sus *términos muertos* no contemplaban aún. Esta atención deviene esfuerzo intelectual que de continuo mira lo que está circundándolo.³⁰ Hay implicado aquí una ampliación de la experiencia relacionada a una ampliación de la percepción que se tiene de la realidad. El trato de la imagen del carnaval nos lleva a esto:

28 Agradezco la información respecto al tema de *las locas* en San Pablo a Aurelio Gregorio Ramos Juárez (*La Dulce*). A causa de la extensión de la ponencia me limité a plasmar un pequeño esbozo introductorio al tema, el cual sin duda alguna es complejísimo. Entrevista realizada el 2 de diciembre de 2015.

29 José Fernando refiere un posible antecedente prehispánico de estos elementos: la antigua danza religiosa de Xicoh, originada de Santo Toribio Xicohtzinco, Tlaxcala. Ver J. F. Serrano Pérez, *ob.cit.*, p. 29.

30 H. Bergson, "Pensamiento y movimiento" en *Obras escogidas*, p. 973; "El esfuerzo intelectual", *ob. cit.*, pp. 882-911; "Del planteamiento de los problemas", *ob.cit.*, [s.p.]

reflexionar sobre él en las implicaciones, y aperturas, sociales que ha presentado y presenta; el ejercicio complejo sobre el tema de la homosexualidad indica esto. Por otra parte, la imagen en el arte sugeriría los contenidos de la realidad de los cuales estamos de continuo permeados, implicando, nuevamente una especie de extensión de nuestra percepción.³¹ Acaso la transgresión carnavalesca de Bajtin no proviene justamente de ver aquello que se mueve en lo que el pensamiento o la autoridad ha establecido, y continuamente hay que renovar.

El *Arte* con imágenes que no expresan más que una serie de requerimientos bien diseñados por el pensamiento y por determinada élite, sea política, sea intelectual, sea social, etc., corre el riesgo de reproducir miradas unilaterales, sesgadas. Dejar que el arte sea atravesado por la realidad para la creación de imágenes que en su seno lleven su particularidad, un contenido concreto (social, histórico, político, etc.). En parte, para que estas no sean dejadas a la mera subjetividad inclinada a un simple y superficial goce estético, o, mejor dicho, al placer por placer. Y, por otra parte, que posibiliten la transgresión que implican, al permitir ver aquello que está oculto, y que deja abierta la ocasión del *cambio*. La imagen del carnaval tlaxcalteca, en sus variantes, implica esto: tiene imágenes cargadas de un contenido que raya en aspectos cosmológicos prehispánicos, culturales coloniales, y dinámicas sociales y políticas actuales. Además de que muestra poco a poco la conformación de grupos de poder en la escena social: hasta ahora los homosexuales y la organización misma del carnaval, que van contando con peso en la participación pública. Sin olvidar los rasgos estéticos materializados en sus atavíos, como la combinación y fuerza en los colores de las plumas soportadas en el plumerón; el paño completamente bordado en chaquira y lentejuela, con bordados de flores, generalmente, en un rojo intenso, que al contacto con la luz crean un efecto brillante que pretende simbolizar los jardines de Tláloc, o las faldas de Matlalcueye; las vestimentas de *las locas* que muestran y denuncian la perversidad del discurso heteronormativo, entre otros.

La imagen del carnaval tlaxcalteca deja un trazado estético (no ajeno a contenidos concretos y demandas sociales actuales) de la vida cotidiana, que solamente puede verse y superarse enfrentándose a las continuas máscaras: las máscaras que, paradójicamente, no acaban. Volcarse a considerar las imágenes como medio únicamente de placer *estético* sería condenar al carnaval a una interpretación que diga de él, no más que el de ser un momento de *gozo*, de *perversión*, de *abandono a los placeres*, sería afirmar el discurso y orden hegemónico que nos abraza silenciosamente. O, por otra parte, sería catapultarlas a la mera *exposición*, una exposición que hace perderle su valor cultural, que deja desnuda a la máscara misma,

31 Bergson considera que esta es la característica primordial de los artistas. “La percepción del cambio”, *ob.cit.*, pp. 1054-1056.

convirtiéndola en *porno* (propio de las formas sociales *tardo-modernas* que Han concibe); y que lleva a una *transparencia* “que no es el medio de lo bello”,³² pero sí de la desnudez superficial por la cosificación de todo: sí de la ingenua permisividad de llamar *bello* a todo, a un grado de desgastamiento brutal.

Bibliografía citada

- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, México, Alianza, 1990.
- Bergson, Henri, *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza, 2008.
- , “Pensamiento y movimiento”, “El esfuerzo intelectual”, “Del planteamiento de los problemas”, “La percepción del cambio”, en *Obras escogidas*, México, Aguilar, 1959.
- Byung-Chul, Han, “La sociedad del porno”, en *La sociedad de la transparencia*, España, Herder, 2013.
- Eco, Umberto, *et al.*, *¡Carnaval!*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Eliade Mircea, “El tiempo sagrado y el mito del eterno recommienzo”, en *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1972.
- Friedlaender, Ludwig, “Los espectáculos”, en *La sociedad romana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Muñoz Camargo, Diego, *Historia de Tlaxcala (Ms. 210 de la Biblioteca Nacional de Paris)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2013.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2005.
- Paz, Octavio, “Risa y penitencia”, en *Obras completas*, Vol. IV, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- , “Todos santos, día de muertos”, en *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Serrano Pérez, José Fernando, *La danza de la culebra de Tlaxcala. Permanencia y cambio en el imaginario de un carnaval mexicano*, México, Impretlax S.A de C.V, 2009.
- Sevilla, Amparo, *et al.*, “Danzas y bailes de carnaval”, en *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala*, México, Premia Editora, 1983.
- Trías, Eugenio, *Filosofía y carnaval y otros textos afines*, España, Anagrama, 1984

32 Han Byung-Chul, “La sociedad del porno”, en *La sociedad de la transparencia*, p. 45.



HUELLAS
DIGITALES

5- MIRADAS CLÁSICAS

*HOMO ARTISTICUS, HOMO MELODICUS: EL ORIGEN DEL ARTE, DE LA MÚSICA Y LAS CONDUCTAS
ARTIFICADORAS DESDE LA OBRA DE ELLEN DISSANAYAKE¹*

Ramón Patiño Espino²

Al humano se le ha identificado con distintas auto-denominaciones, tales como: *Homo sapiens sapiens*, hombre que sabe que sabe; *Homo habilis*, hombre hábil; *Homo faber*, hombre que fabrica crea y utiliza herramientas; *Homo ergaster*, que labora; *Homo ludens*, que juega; *Homo aestheticus*, el que es sensible a la belleza; *Homo oeconomicus*, *Homo videns* u *Homo viator*, entre otras, que señalan facultades distintivas de la especie. Entonces, ¿por qué no *Homo artisticus*, si hacer arte y disfrutar de él le caracteriza indudablemente?³ Más aún, ¿por qué no *Homo melodicus* si una de las artes que destacadamente cultiva es la música?

Los humanos somos intensa y espontáneamente atraídos por todo aquello que encontramos inusual, es decir, lo que está más allá de lo cotidiano y rutinario; así que somos especialmente dados a acudir al encuentro de lo que nos resulta extraordinario para experimentar con ello y deliberadamente crear algo nuevo o superior a lo que ya existía: cada quien es un *Homo/Mulier aestheticus*. Complementando lo anterior, desde la posición del arte, el objeto artístico por obligación es notorio, llama la atención, nos sacude, nos conmueve, nos tienta, nos atrae, nos crea el deseo de poseerle, así sea cognitivamente. El comportamiento artístico transforma las cosas o conductas comunes en especiales, las embellece, o cuando menos, las resalta y las hace visibles, las perfecciona, o cuando menos, las singulariza y las valoriza.⁴ El arte tiene una relevancia vital: significa algo, lleva un mensaje, aporta una idea y comunica algo intelectual y emocionalmente.

Desde los trabajos de estudiosos como Juan Jacobo Rousseau, Herbert Spencer y Charles Darwin ha quedado ya perfectamente establecido que todas y cada una de las culturas que han existido sobre la faz de la tierra participan de conductas artificadoras y ni una sola ha carecido de manifestaciones musicales desde hace 50 000 años otros autores mencionan 250,000 años de antecedencia.⁵ Donald Brown,⁶ antropólogo norteamericano, revisando una muestra enorme de reportes etnológicos publicados por antropólogos a lo largo del siglo

1 E. Dissanayake es una antropóloga norteamericana evolucionaria, estudiosa y practicante de la música que grandemente ha contribuido a explicar los remotos orígenes del arte y sus vitales funciones, ayer y hoy. Es la obra de esta brillante educadora la que ha inspirado este artículo que recoge sus enseñanzas y se propone difundirlas.

2 Profesor-Investigador titular de la MEyA. Contacto: ramón.patinho@correo.buap.mx

3 Cfr. Ana Cristina Vélez Caicedo, *Homo artisticus: Una perspectiva biológico-evolutiva*.

4 Cfr. Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why*.

5 Cfr. David Huron, *Is Music an Evolutionary Adaptation?*

6 Cfr. Donald Brown, *Human Universals*.

XX reunió datos de aproximadamente 200 atributos existentes en todas las culturas que son constantes y que no han sufrido menoscabo por la “arbitrariedad cultural” sino que, por el contrario, se han establecido como universales humanos, es decir innatos: entre ellos se encuentran la música, la poesía, la danza y la ornamentación corporal y situacional. Existe, pues, una naturaleza humana universal de la que se nutren las manifestaciones artísticas individuales y las valoraciones y delectaciones a las que dan origen. Esa naturaleza humana es modulada y en última instancia posibilitada o distorsionada por el ambiente social del que la cultura es factor preponderante, de una forma parecida a como ocurre con el lenguaje, los sistemas de parentesco, el juego, la religión y otros comportamientos instalados en germen a los humanos, heredados por la especie a todos quienes pertenecen a ella y que se disparan con apenas cierta estimulación ambiental para desenvolverse en robustas expresiones durante el desarrollo ontogenético. Singular entre todas ellas es la música: una conducta universal natural de los humanos de todos los tiempos en todas las latitudes.

La ciencia evolucionaria enfila actualmente a resolver los enigmas que envuelven ciertos aspectos de la música y las artes, en general, y a difundir lo que se ha conseguido saber, que no es poco. En este artículo me propongo compartirles algunos tópicos resultantes del trabajo de algunos estudiosos de estos temas, señaladamente Ellen Dissanayake, que están intentando desentrañar los orígenes causales del arte musical y algunas otras circunstancias que se relacionan con ello. Empecemos por explicar cómo surgieron las aptitudes musicales y, por extensión, las manifestaciones artísticas en general. Steve Mithen, arqueólogo inglés, nos dice que somos una especie musical, que la capacidad musical está profundamente arraigada en nuestro genoma; que es parte de nuestra biología y no solo de nuestra cultura. En el pasado remoto la conducta proto-musical era aún más relevante que ahora debido a la ausencia de un lenguaje hablado: los registros arqueológicos indican que el lenguaje hablado evolucionó más recientemente, probablemente hace 200 000 años, explotado aventajadamente por el *Homo sapiens*. Así que ¿cómo se habrían comunicado los humanos pre-modernos sino usando sofisticadas formas de vocalización; un tipo de canturreo, que hacían uso de variaciones en tono y ritmo, proveyendo las bases para el lenguaje y las capacidades musicales actuales?⁷

Dada la postrera aparición del lenguaje, durante las decenas de miles de años previas, otros medios de expresión se hicieron imprescindibles. Dice Mithen: “[...] podríamos pensar en frases holísticas, que probablemente tenían múltiples sílabas [surgiendo de] imitaciones de ruidos, onomatopeyas y sonidos sinestésicos”.⁸ Los humanos pre-simbólicos como el *Homo ergaster*, el *heidelbergensis* y parcialmente el *neanderthalensis*, tenían formas incipientes

7 Ver Steven Mithen, *Los neandertales cantaban rap: Los orígenes de la música y el lenguaje*.

8 Entrevista a S. Mithen: Germánico: *La música en la evolución*, 2008.

de pensar y bagajes de conocimientos acerca del mundo natural, los objetos materiales y sus propias interacciones sociales; muy probablemente fue entre esas poblaciones que surgió una protolengua en la que entonación, ritmo y fraseo o aliento, elementos fundamentales de la prosodia del lenguaje tanto como de la música, fueron denotativas, a falta de palabras. Es decir, cierto tipo de prosodia fue el tronco común del que germinó el fraseo expresivo que lo mismo tuvo los valores melódicos que los rítmicos comunes a la música y al lenguaje. “Lenguaje Hmmmm”, le llama Mithen; “Musilengua”, le llama Steven Brown,⁹ quien considera que la musilengua constituyó un rudimentario sistema de comunicación usado por remotos ancestros del ser humano que, en un determinado momento, se bifurcó en sendos sistemas especializados en funciones distintas que conservaron, ambos, sin embargo, por su capacidad expresiva: uno se convirtió en la música y el otro, en el lenguaje.

Los quehaceres del arte

Pero si en todos los pueblos hay ejércitos de músicos y artistas de otros géneros invirtiendo cantidades enormes de tiempo en conductas artístico-musicales sostenidos como especialistas por el resto de la población, quienes no solo son mantenidos sino que hasta se les concede a veces un lugar de privilegio como profesionalizados exclusivamente para esas actividades, ello es indicador confiable de los beneficios que les producen; tales son las grandes ventajas que las artes generan. La Profesora Ellen Dissanayake (2007)¹⁰ reúne en una síntesis muy esquemática de nueve variadas hipótesis las funciones adaptativas específicas del arte y de la música, por lo consiguiente; además, sus causas y orígenes, ya sea enunciadas por ella misma o recogidas de otros autores que con ella coinciden: traduzco y parafraseo resumidamente de Dissanayake:

1. Para Semir Zeki, quien acuñara el concepto neuro-estética, la función del arte es impulsarnos a encontrar las características duraderas, constantes o esenciales de objetos, superficies, apariencias y situaciones para adquirir un más profundo conocimiento de estos. Ramachandran y Hirstein consideran que el propósito del arte es mejorar, trascender, incluso reconfigurar la realidad para ayudar al observador a resolver problemas cognitivos o perceptuales.
2. El arte para los psicólogos evolucionarios y estetas darwinianos “es una conducta adaptativa que promueve nuestra atención selectiva y respuestas emocionales positivas hacia eventos componentes del entorno que nos guíen a buenas decisiones, en tanto que sean adaptativas, y a la solución de problemas: estos, entonces, son considerados

⁹ Ver Steven Brown, *The “Musilanguage” Model of Musical Evolution*.

¹⁰ E. Dissanayake, *What art is and what art does: An overview on contemporary evolutionary hipothese*, p. 4.

bellos [...]”.¹¹ Los preliminares orígenes del arte y la estética se remontan a aquel ambiente de adaptabilidad evolucionista en que fue clave elegir adecuadamente tanto el hábitat seguro y productivo en el cual morar, como elegir la pareja con la cual formar una alianza conyugal, entre otras tantas pautas de comportamiento que implicaban actuar selectivamente y acondicionar objetos, tratos, situaciones y espacios. Así nos parezcan indirectos y remotos, esa es la clase de antecedentes de la estética y las conductas artificadoras, a decir de los estetas darwinianos.

3. El arte es un motor del comportamiento creativo y del virtuosismo que contribuye a que el actuante —artista/artificador— acceda a oportunidades de apareamiento, como un paso previo y decisivo hacia el éxito reproductivo”. Las capacidades artísticas humanas evolucionaron de la misma manera como la ornamentación corporal y conductual en otras especies en que evolucionó el juicio estético, al servicio de la elección de pareja. [...] La ornamentación del cuerpo humano, el lenguaje literario, canciones, danzas y otras ejecuciones artísticas han evolucionado por generaciones a través de la selección sexual ejercida por las hembras humanas. Al igual que la cola del pavorreal las artes son anuncios de aptitud, ‘señales honestas y costosas’ de potencia, vigor, inteligencia, habilidad y creatividad [...]” que al ser rigurosamente evaluadas por las hembras selectivas en funciones de jueces-estetas ocasionan que los machos mejor ornamentados y ellas mismas engendren una prole numerosa y viable.¹²
4. Lo mismo que el arte, la religión practicada fervorosamente ha evolucionado como un código de señales fidedignas de un firme compromiso de parte de sus creyentes para que muestren verdadera cooperación intragrupal que confirme su compromiso y confiabilidad. Las penitencias y sacrificios cumplidos en los ritos ceremoniales frecuentes en que invariablemente están incluidos coros y cantos, bailes y coreografías en las prácticas religiosas, tanto como las fiestas y celebraciones se acompañan de motivos y rutinas artísticas altamente dispendiosas que solo con el desprendimiento colectivo, entiéndase diezmo o limosna permanente, se pueden sostener.
5. Una función asignada al arte desde hace siglos y hasta milenios es la alta ludicidad y la buena dramatización para que humanos desde la edad infantil “[...] se involucren en mundos imaginarios de ficción que les provean prácticas libres de riesgos, a manera de entrenamiento para su vida posterior cuando circunstancias parecidas les pudieran surgir [...].¹³ Las ficciones proveen de información adaptativa para que sus sistemas cognitivos estén relacionados con la previsión, planeación y empatía para

11 *Idem.*

12 *Idem.*

13 *Ibidem*, p. 5.

el desempeño en la solución de problemas personales, tanto como para la adecuada participación en tareas colectivas. Del dominio de las habilidades para el lenguaje, directa o indirectamente resultante, ya sea en el manejo de piezas escritas o bien, orales, se ha nutrido la oratoria y la recitación que son las formas más tempranas de literatura tanto en el desarrollo ontogenético como en la evolución cultural del género humano que eventualmente alcanzó la literacidad y el arte literario.

6. Algunos estudiosos han planteado la idea con diferentes variantes de que las artes son comúnmente utilizadas para controlar y manipular a otras personas. Dissanayake menciona a su vez a Nancy E. Aiken, quien distingue en el arte “la capacidad para evocar emociones y por lo tanto afectar, incluso coercer el pensamiento y la conducta de otros individuos. Aunque [Aiken, cita Dissanayake] admite que el arte tiene muchos propósitos, está claro que cuanto más se dirige la atención a ciertos mensajes, puede [el arte] ser usado para propaganda en favor del hacedor de arte (o el patrón [o patrocinador]; esto es, la persona que invierte en la producción de belleza)”.¹⁴ De larga data es esta atribución del arte como engaño, ya advertida por Platón en su *República*, por lo que a ciertos poetas, a quienes descalifica como débiles morales, les advierte que serán escoltados hasta la frontera para no causar daño a los jóvenes: poderosa es la influencia de las artes que instrumentadas por pedagogos o demagogos, sirven tanto a quienes sensibilizan y educan o a quienes engañan y manipulan.
7. En contrapartida a la anterior afirmación que desvela la instrumentación del arte para la manipulación y la competitividad hay una enorme tradición que constata la evolución del arte para facilitar y estimular, promover y garantizar la cooperatividad formando grupos en los que la pro-socialidad es su signo más distintivo. Cito a Dissanaye: “[...] las artes mejoran la cooperación, la cohesión social y la continuidad de las relaciones humanas [...]. Las tradiciones transmitidas dentro de grupos familiares, especialmente de madres a hijos, por medio de artes visuales, animan la cooperación entre aquellos identificados como co-descendientes de un ancestro común”.¹⁵ Desde los tiempos ancestrales aquellas pautas de comportamiento colectivo mediante las cuales se congregaba el clan, se desarrollaban las ceremonias y ritos que consolidaban los vínculos afectivos de los miembros del grupo para posibilitarles actuar en parejas o como un conjunto, se establecían alianzas infalibles para resolver las necesidades primarias y se coordinaban los roles a desempeñar en tareas asignadas a los individuos, sub-grupos y el colectivo total; en esas reuniones especiales, cientos de miles de años

14 *Idem.*

15 *Idem.*

atrás, y más, las expresiones incipientes de la música, la danza, la decoración corporal y de la locación, y la poesía oral daban realce y fuerte carga emotiva a la acción total para imprimirle la mayor trascendencia en la que se inculcaba el sentimiento de pertenencia y lealtad al grupo. Así, el contexto social y el contenido afectivo evolucionaron en una cultura gregaria que sellaría los procesos de selección de grupo que le permitieron a esas poblaciones prevalecer y perdurar.

8. Algunos arqueólogos han notado que en aquellos ambientes de adaptabilidad evolucionaria, los humanos desarrollaron la habilidad para crear y usar símbolos que confirieron obvios beneficios. El arte es incluido por derecho propio, por los historiadores, en la lista de conductas simbólicas, junto con el lenguaje, la escritura, enterramientos en los que se depositaban bienes a manera de ofrenda, y otros sistemas de acopio de información que los antiguos humanos implementaron, todo lo cual refiere su avance cultural, y además contribuyó a afianzar un pensamiento y una inteligencia superiores. Arribar a esa fase de pensamiento simbólico vehiculado por procesos cognitivos, particularmente artísticos, consolidó el equipo psico-biológico característico del *Homo sapiens* moderno implicando plausibles valores adaptativos.¹⁶
9. Otra hipótesis diferente y también predominante en el campo darwinista es la de que el arte no era funcional en el ambiente de adaptabilidad evolucionaria, no tenía un valor adaptativo *per se* y no fue seleccionado como un conjunto de características específicas ya que no era por sí solo adaptativo, sino un mero subproducto de otras adaptaciones. Ellen Dissanayake refiere el “canónico ejemplo del pay de queso y fresas por el cual los humanos han desarrollado un gusto [sin fronteras] ya que, durante el Pleistoceno, cuando el azúcar y la grasa eran escasos, resultaba ventajoso consumir cuantiosas calorías cuando estuvieran al alcance, en lugar de tubérculos y hojas. Al igual que el azúcar y la grasa, que explotan nuestra gula, el alcohol, otras drogas recreativas y las artes explotan [actualmente esa debilidad] que en otros contextos son o fueron adaptativos”.¹⁷ O para decirlo en las propias palabras de Steve Pinker: “las artes ponen a nuestro alcance el oprimir los botones que disparan el placer”.¹⁸ Pero, en tal caso, las competencias que servían a otras conductas se han re-funcionalizado en los tiempos más recientes y fueron cooptadas, redirigidas y reestructuradas para servir a las artes del sapiens moderno; nos extenderemos un poco más, sobre el particular, en la hipótesis III que expondremos más adelante.

16 Cfr. S. Mithen, *Key Changes in the Evolution of Human Psychology*.

17 E. Dissanayake, *What art is and what art does: An overview of contemporary Evolutionary Hypotheses*, p. 7.

18 Steve Pinker, *How the mind Works*, s/p.

¿A qué llamarle arte?

Las hormonas liberadas durante el estrés prolongado resultante de vivir una vida circundada de presiones ecológicas y existenciales, como la de aquellos escenarios arcaicos, iban debilitando las funciones somáticas, incluidas la actividad del sistema inmunológico, la actividad mental, crecimiento y restauración de tejidos y la conducta y la fisiología reproductiva. Sugiero, dice la Dra. Dissanayake que

[...] entrenar para fortalecer y depurar las emisiones vocales, componer y elaborar movimientos y aprestar los órganos de los sentidos, los motrices y mentales para la responsividad social, el equilibrio mental y la maduración emocional proveyeron a través de la coordinación rítmica y tempo-conductual una función para el arte: la de aliviar la tensión y la ansiedad para estimular la habilidad de lidiar con la incertidumbre, haciendo sentir a los individuos parte de un grupo, conectados además a un poder superior si concurrían a un contexto religioso.¹⁹

Aquellos individuos que se involucraron en ceremonias grupales que eventualmente redujeron la ansiedad, probablemente habrían sido más aptos que los otros que permanecieron apartados invadidos por la incertidumbre y la ansiedad.

Allí y entonces comienza la historia de esta sensibilidad que gusta de crear y apreciar todas las formas de belleza natural y creada.²⁰ Como tal, se ha demostrado, gracias a estudios arqueológicos, naturalistas y de paleo-antropología, que el arte evolucionó en la pre-historia y que sus orígenes están asociados a diferentes tipos de ceremonias rituales en que aquellas formas primitivas corales de música y canto, danza, ejecución dramática, declamación lírica y despliegues visuales decorativos se realizaron recurrentemente. La multi-mencionada autora va más allá y afirma que las ceremonias rituales son comunes a todos los pueblos del mundo, están constituidas invariablemente de moléculas artísticas y aquellas no existirían sin estas; se habrían extinguido porque en las ceremonias las artes atraen la atención general, sostienen el interés, coordinan el esfuerzo del grupo y proveen excitación emocional, consenso colectivo y satisfacción. Por lo tanto, las artes son inherentes a las ceremonias; como la participación misma de la gente, surgieron en la evolución humana contenidas en la conducta ceremonial, más que como actividades independientes. Nuestra investigadora acude a los hallazgos de antropólogos que estudian a pueblos tradicionales y cita entre otros a J. M. Chernoff quien llegó a la conclusión de que “la más fundamental de las estéticas en África [es que] sin participación de la gente, nada tiene significado alguno”.²¹

19 E. Dissanayake, *What art is and what art does: An overview of contemporary Evolutionary Hypotheses*, s.p.

20 Condición humana que no ha caducado, se mantiene en las circunstancias del presente, tanto como en su origen de antaño.

21 *Idem*.

Consecuente con este postulado, Dissanayake rompe los límites que atribuyen el ejercicio artístico a una élite o una clase privilegiada y propone modificar la concepción de solo un arte, solo un artista y solo una función artística en aras de “conceptualizar al arte como una categoría conductual superordinada o prototípica con artes individuales de diferentes tipos y a veces con diferentes funciones”;²² como una manera de hacer mejor las cosas o tratarles especialmente: el arte como una conducta notable. Tal es la artificación que implica uso de símbolos, el acudir a la belleza, juego, habilidad, narrativa, señalización honesta, creatividad e imaginación. Algunas de estas características están asociadas al arte universal, cualquiera que sea el nombre o concepto con que se le invoque, y nunca son exclusivas del ámbito occidental. Esas obras de arte o actuaciones incipientes equivalen a las más consumadas obras de arte de los humanos contemporáneos occidentalizados si es que los humanos de entonces son equivalentes a los humanos actuales como, en efecto, lo son.

Los orígenes causales del arte

Por otra parte, consecuente con su estatuto científico, la teoría evolucionaria se ha propuesto rebasar la mera descripción y el nivel de la conjetura y pasa a explicar el porqué, el cuándo y el cómo del arte en su forma más universal y básica: el de la conducta artificadora,²³ puesto que la conducta es el plano en que se concreta materialmente la expresión de la riqueza psicológica de los hacedores del mismo arte, tanto como se gestiona la satisfacción de necesidades creativas del individuo y el conjunto social al que pertenece. El origen causal de las artes, incluida la música es explicado por tres principales hipótesis que, en su texto,²⁴ Dissanayake explica y yo interpreto como sigue:

I) El arte cumplía una función adaptativa directa por lo que fue seleccionado en la evolución humana: ha aportado condiciones que promueven el resguardo y la seguridad de individuos y poblaciones, al tiempo que atenúa su ansiedad, mejora el estado emocional de personas y grupos, aliviando el malestar social y fomentando la identidad colectiva; vincula a los miembros en el trabajo de conjunto para acometer solidariamente tareas de equipo vitales para la sobrevivencia como la caza, la recolección, defensa, etcétera.

II) El arte se desarrolló ante todo como un adorno sexual que dio ventajas a los individuos para mejor competir en el mercado de parejas de la selección sexual: los más ornamentados

22 *Idem.*

23 *Cfr.* E. Dissanayake, *Ethology, Interpersonal Neurobiology, and Play: Insights into the Evolutionary Origin of the Arts.*

24 E. Dissanayake, *What art is and what art does: An overview of contemporary Evolutionary Hypotheses*, pp. 3-7.

han dejado mayor progenie porque son elegidos más frecuentemente como progenitores. La belleza física y la conducta virtuosa y armónica son correlato de salud y alta calidad genética, que vuelve atractivos a sus portadores al ser valoradas por quienes les perciben. En este contexto, la belleza natural de los animales o vegetales es un antecedente orgánico de la belleza artística: tener óptimas habilidades artísticas es como poseer un canto melodioso o un plumaje colorido y brillante.

III) Surgió como subproducto, un mero efecto colateral de poderes cognitivos que evolucionaron para cumplir otras funciones prácticas; o un comportamiento readaptado de funciones que resolvían otros problemas adaptativos en el escenario ancestral que se redireccionaron para ser aprovechadas de manera novedosa y oportunista en tiempos más recientes, p.ej., el buen pulso del cazador que utilizaba lanzas sirvió para el trazo fino del dibujante. Es decir, es una exaptación, aplicación de un órgano o habilidad para una función distinta a la original.

Desarrollemos cada una de ellas: en primer lugar, Ellen Dissanayake, rastrea el origen de las artes hasta una fuente temprana en el desarrollo filogenético y ontogenético —la historia natural de la especie y de la biografía de los individuos— desde la temprana comunicación interactiva entre madres e infantes durante decenas de miles de generaciones. Los bebés son “exquisitamente sensibles a las voces y rostros humanos”; expresiones, sonidos, tactos y movimientos de la madre despiertan una inclinación natural del bebé para crear estructuras cognitivas que le involucren y sincronicen en el contexto de una díada: apego, entañamiento, intimación que le armonicen social y emocionalmente con la otra persona(s) y predisponga a desarrollar el sentimiento de pertenencia al grupo(s) compartiendo experiencias, conociendo gente y creando vínculos por medio de los hábitos, ritos, creencias, ceremonias, etc. saturados de actos artísticos que fomentan el altruismo y la cooperatividad para el bienestar colectivo y no exclusivamente la competitividad y el auto-interés personal (hipótesis I).²⁵

En segundo lugar, la más conocida explicación del porqué hacemos del arte despliegue de atributos socio-sexuales, se origina en la obra, más citada que leída de Darwin, *El origen del hombre*, que es calurosamente defendida por el psicólogo evolucionista Geoffrey Miller en su libro *The Mating Mind*,²⁶ que sostiene que los despliegues de creatividad, virtuosismo, aptitudes físico-atléticas, fuerza y vigor atraen parejas y por lo tanto mejoran el éxito reproductivo, especialmente de los varones: exhibirse como un consumado artista mejora las oportunidades de ganar los favores amorosos de un mayor número de prospectos y así fue como se extendieron y perduraron los genes de quienes se servían de la artificación para

25 Cfr. E. Dissanayake, *Art and Intimacy: How the arts began*, y también: *The artification hypothesis and its relevance to cognitive science, evolutionary aesthetics, and neuroaesthetics*.

26 G. Miller, *The mating mind: How sexual choice shaped the evolution of human nature*.

cortejar y ganar el éxito reproductivo (hipótesis II).

En tercer lugar (hipótesis III), volviendo al ejemplo de exaptación antes mencionado, está el caso del dibujo artístico que para desarrollarse hasta alcanzar la excelencia como componente privativo de la figuración y composición en la plástica renacentista y clásica es soportado por una agudeza visual, un dominio gestáltico de la espacialidad, por un lado, y por otro, de una motricidad fina y un trazo firme, resultantes de la coordinación que el cerebro realiza de competencias viso-manuales que pueden provenir de las prácticas de cacería en que la fuerza del brazo, la firmeza del tono muscular y la agudeza visual afinaban la puntería del cazador en el ambiente de adaptabilidad evolutiva. Los cazadores más certeros lógicamente tuvieron más probabilidades de sobrevivir y ser los progenitores de una mayor descendencia en quienes esa característica se seleccionó y difundió en las poblaciones sucesoras que reciclaron esas habilidades en actividades no solo cinegéticas, sino, una vez que la cacería declinó como fuente de sustento, en otros oficios más relevantes en los que se emplea sincronía viso-motora: dibujo, escultura, artesanías, etc. Quienes acuñaron el término exaptación y formularan la teoría fueron S. J. Gould y E. S. Vrba que así explicaron el cambio de las plumas seleccionadas hace decenas de millones de años por las aves prehistóricas como recubrimiento de su piel para exclusivamente aislar su calor corporal del frío externo y luego reutilizaron dada su ligereza y resistencia para evolucionar alas y plumaje y especiar las aves ancestrales de las actualmente conocidas.²⁷

Cabe agregar que desde hace algunos pocos lustros se está librando un enérgico y rico debate en el campo de la musicología evolucionaria por dilucidar cuál de estas tres hipótesis explica mejor el origen causal del arte musical, en particular. Para información del lector, la mayoría de los investigadores parecen adherirse a la hipótesis III; la música surgió como una exaptación, es decir, un subproducto o readaptación de otra(s) función(es), aunque quienes reúnen evidencias en favor de las dos hipótesis restantes, porfían en lograr establecer las propias. La mayoría se muestra de acuerdo con Steve Mithen cuando afirma que la música en el mundo moderno realiza muchas funciones clave en la sociedad. Proporciona, por ejemplo, un medio por el cual la gente se identifica con los demás y construye vínculos sociales, intercambia experiencias y hasta le utiliza para manipular pensamientos y acciones de la gente, como en la publicidad, películas y otros *mass-media*, ambientalmente, etc., No se tiene duda, tampoco, de que en el pasado de nuestros más remotos ancestros aquella proto-música era aún más trascendental que hoy, debido a la ausencia de lenguaje hablado ya que habría sido el medio más eficaz para comunicar estados emocionales y mentales.²⁸

27 S. J. Gould and E. S. Vrba, *Exaptation: A Missing Term in the Science of Form*

28 Cfr. S. Mithen, *Los neandertales cantaban rap: Los orígenes de la música y el lenguaje*.

Colofón

Aun cabe una cuarta hipótesis acerca del génesis del arte, que es aquella que sostiene que cada género artístico ha sido el resultado de la sinergia combinada de las tres anteriores o al menos dos de ellas. Así, cada hipótesis o combinación de estas es más relevante en la explicación de cada género y se requiere el análisis particular de cada caso específico. El que esto escribe sostiene que, de hacerse ese análisis exhaustivo de cada uno de dichos géneros, sería muy probable distinguir en su origen y evolución la prevalencia de una de las tres hipótesis anteriores, la combinación de dos o hasta de las tres de ellas. Por poner algunos casos, es probable que la hipótesis I sea más relevante en la explicación del surgimiento de la arquitectura como actividad calculada para la construcción de moradas más seguras y placenteras. Es probable, también, que el canto de amor y trovadores en que se funden música y poesía haya sido impulsada por causas mejor explicadas por la hipótesis II, sin menoscabo de una sumatoria de dos o tres de esas hipótesis, como se dijo antes. Sería lógico suponer que cuanto más estructurado y multi-funcional sea un género, sea por caso la cinematografía, o los del tipo *performance-fusión*, es más pertinente apelar a la combinación de las tres hipótesis para rastrear la huella de las competencias originarias que re-funcionaliza.

De cualquier manera, un largo proceso gradual en que cada elemento del comportamiento proto-artístico y la facultad estética se seleccionaron, contribuyó a la adaptación optimizada de nuestros antepasados. Hago notar que cada uno de los avances evolucionados que tuvo significación biológica tuvo además una repercusión para experiencias de vida de nuestros ancestros y su aprendizaje social en los grupos que así fueron construyendo cultura hasta evolucionar en la especie artística/estética que apareció hace unos 200 000 años y que sigue evolucionando biológica y culturalmente.

No se deja lugar a dudas, entonces, de la valiosa funcionalidad de la conducta artificadora y la afinidad de todos los seres humanos, independientemente de su gradiente de civilización, cultura o tecnología, en recurrir sistemáticamente a ella en la artificación ceremonial que ha promovido la coordinación grupal desde tiempos arcaicos, hasta integrarse a la memoria profunda de la especie y contenerse en el código genético humano extensivo a todos quienes formamos parte de la humanidad, ya que básicamente somos lo mismo: las tropas de hombres primitivos de fines del período Pleistoceno, pueblos primitivos de la prehistoria, pueblos originarios de la época medieval, individuos ilustrados del renacimiento y modernidad o ciudadanos occidentales actuales, cuestión que se patentiza en la equivalencia de atributos universales, entre los que se cuentan los usos artísticos del tipo de la ornamentación corporal, el cultivo de la literatura oral o ritos tribales que acoplan danza, con canto y escenificaciones actorales, *arte mayor renacentista* o experimental contemporáneo.

Bibliografía citada

- Brown, Donald, *Human Universals*, New York, McGraw-Hill, 1991.
- Brown, Steven, “The ‘Musilanguage’ Model of Musical Evolution”, en *The Origins of Music*, Nils L. Wallin, Bjorn Merker and Steven Brown (eds.), A Bradford Book, the MIT Press, 2000.
- Dissanayake, Ellen, “Ethology, Interpersonal Neurobiology, and Play: Insights into the Evolutionary Origin of the Arts”, en *American Journal of Play*, vol. 9, núm. 2, 2017.
- _____, “The artification hypothesis and its relevance to cognitive science, evolutionary aesthetics, and neuroaesthetics. Special Issue on Aesthetic Cognition”, en *Cognitive Semiotics* 5, 2009, 148-173, 2009.
- _____, “What art is and what art does: An overview on contemporary evolutionary hypotheses”, en *Evolutionary and Neurocognitive Approaches to Aesthetics, Creativity and the Arts*, (Ed. por C. Martindale, P. Locher & V. M. Petrov), New York, Baywood Pub. Inc, 2007.
- _____, *Art and Intimacy: How the Arts Began*, Boston and London, McLellan Press. Univ. of Washington, 2000.
- _____, *Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why*, Seattle and London, Univ. of Washington Press, 1992.
- Germánico, “Entrevista a S. Mithen. La música en la evolución”, en *La nueva Ilustración Evolucionista / The new Evolutionary Enlightenment*. <http://ilevolucionista.blogspot.com/2008/08/la-msica-en-la-evolucin-entrevista.html> (último acceso 31 de Agosto de 2008).
- Gould, S. J. y E. S. Vrba, “Exaptation-A Missing Term in the Science of Form”, en *Paleobiology*, vol. 8, núm. 1, 1982, pp. 4-15.
- Huron, David, “Is Music an Evolutionary Adaptation?”, en *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 930, 2001.
- Miller, G., “Aesthetics fitness: How sexual selection shaped artistic virtuosity as a fitness indicator and aesthetics preferences as mate choice criteria”, en *Bulletin of Psychology and the Arts* 2(1), 20-25, Special issue on Evolution, creativity, and aesthetics, 2001.
- _____, *The mating mind: How sexual choice shaped the evolution of human nature*, New York, Doubleday, 2000.
- Mithen, Steve, *Los neandertales cantaban rap: Los orígenes de la música y el lenguaje*, Barcelona, Drakontos/Crítica, 2007.
- _____, Key Changes in the Evolution of Human Psychology, en *The Evolution of Mind: Fundamental Questions and Controversies*, New York & London, S. W. Gangestad and J. A. Simpson, Eds. The Guilford Press, 2007.

Pinker, S., *How the mind works*, Norton, New York, 1997.

Vélez Caicedo, Ana Cristina, *Homo artisticus: Una perspectiva biológico-evolutiva*,
Divulgación científica, Edit. Univ. de Antioquia, 2008.

*Marco Antonio Rangel González*¹

Para decir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación.
Immanuel Kant, *Crítica del juicio*

Valoración

En el arte contemporáneo el valor estético recuperado es la reinserción del símbolo, como recuperación valorativa dentro del mercado simbólico del arte ¿Podemos afirmar que una pieza de arte tenga valor artístico sin tener valor estético? Sin dudarlo pensamos que las categorías estéticas y artísticas no van separadas entre sí, son intrínsecas; que van a la par. En definitiva, lo que se ha trabajado bajo el lema de antiestético no es otra cosa que la búsqueda de introducir al mercado simbólico del arte (aunque no estamos seguros si nunca estuvieron) otras categorías estéticas dentro del mismo arte, principalmente contemporáneo. Por otra parte, las categorías estéticas no se han definido o no son del todo claras en el arte contemporáneo, en este devenir del intercambio simbólico y enfrente del objeto, lo que más ha importado es su impacto de una manera popular y vigente, más que una transmisión de la experiencia del símbolo. El carácter popular del arte contemporáneo ha venido a subsumir el objeto en proceso de permanencia dentro del mercado simbólico del arte, es decir, se ha enfocado por que las creaciones plásticas de carácter contemporáneo se mantengan cada vez más en el gusto del público, por su popularidad, más que por lo que realmente transmiten al espectador.

El sistema de valoración, desde el punto de vista estético y artístico, de una pieza de arte, es de suma importancia, pues es en el discurso, donde se le puede dar ese plusvalor de pieza artística. Sin embargo, tenemos aquí, que el valor que valoriza el objeto se da con el trabajo-tiempo o trabajo vivo² que el creador imprime en la pieza. El elemento discursivo de la pieza es el plusvalor de toda pieza, en él se distingue el mercado simbólico del arte y se le ha denominado *mainstrem artístico* que no es otra cosa que la circulación del arte, otro proceso de los tres elementos básicos de las artes plásticas,³ es decir, la producción, distribución y consumo. El carácter discursivo de la circulación de la pieza dentro del mercado simbólico

1 Estudiante de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

2 Tomamos el concepto de Marx, cuando habla sobre la producción de la plusvalía, véase, *El Capital*, tomo I.

3 Juan Acha, *En Los elementos básicos de las artes plásticas*.

del arte es, para nosotros, el mecanismo preponderante dentro de la apreciación del mismo, ya que en este se implementan los agotamientos o las renovaciones de los discursos entorno a lo dicho de qué es el arte.

Para decirlo de algún modo el potencial del arte radica en su valor estético.⁴ Sin él nada puede ser obra de arte,⁵ es sin duda su potencial mínimo.⁶ “Hay una estética especial para las obras de arte, así como un lenguaje especial de valoración”.⁷ Quiere decir nuestro autor que no toda estética es parte del arte. Qué es eso de *especial* que nombra para la valoración estética. Tanto Acha y Danto coinciden, en que el sentido estético es propio del ser humano, con la finitud de que Danto, adjudica más lo estético a la belleza, más propiamente dicho que a lo grotesco o a lo trivial. Mientras que Acha le adjudica más la estética al juicio de gusto. En conclusión, diremos que la estética es la estructura humana de las sensaciones y emociones que, a través del juicio de gusto discernimos, las características de las capacidades de imaginar y entender. Por lo anterior el carácter especial que tiene la estética estriba en poner en juego estas capacidades mediante el juego estético, pero sobre todo es este, el lenguaje especial de valoración dentro de la apreciación que se hace de una obra plástica determinada.

Umberto Eco plantea que el extracto estético es ambiguo y autoreflexivo⁸ basándose en el estilo de Jacobson que le da funciones a la estética, de tipo “referencial, emotiva, interpretativa, fáctica, metalingüística, poética”.⁹ Ahora bien desde nuestro punto de vista lo ambiguo, está vista desde el punto semiótico, pero a nosotros no nos interesa ese punto por ser especulativo, el punto que nos interesa es, el punto de vista del creador plástico; que asume la carga valorativa estética, punto por el cual hemos escrito estas líneas, donde valoramos los dos tipos de facultades humanas a saber, la facultad de pensar y la facultad de sentir. Por ello meternos en la especulación de las *ambigüedades y autoreflexivas*, como las plantea Eco, es meternos en la valoración categórica, sin sentido y sin sustento. En términos generales no nos interesa el mensaje, sino el modo de producción del mismo, en todo momento los juicios, tanto valorativo y de gusto, lo tomamos desde el punto de vista del creador, toda la carga simbólica que hemos estado planteado e iremos planteando va entorno a esta idea, de cómo el productor de las imágenes retoma, analiza, produce símbolos, que pone, a fin de cuentas, dentro del mercado simbólico del arte. A esto le nombraremos, el valor estético recuperado.

Es aquí por igual donde planteamos que el discurso también se agota, y el arte

4 Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común*, p. 145.

5 *Idem*.

6 *Idem*.

7 *Ibidem*, p. 146.

8 Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, p. 368.

9 Citado en U. Eco, *ob.cit.*

contemporáneo está lleno de discursos agotados. Como punto de partida, comenzamos con el hecho de que los discursos se dan a partir que una imagen determinada es, y se verbaliza con el acto de pensar, este juego intrínseco de la imagen al verbo y a la imagen; es lo que hemos planteado por igual como el valor estético recuperado. Para nosotros la atracción semiótica se da con el discurso de la imagen no con la creación de la imagen misma, este proceso productivo, es en cuanto el creador imprime trabajo vivo en la pieza, y la verbalización de la imagen es la interpretación del sujeto cuando, en el campo de consumo retoma la imagen como idea. Al respecto se dice, “la materia sigue siendo substancia para una nueva forma”.¹⁰ En efecto la materia es substancia para una nueva forma, misma que le dan sentido las manos de quien la siente y de quien la piensa, es la estructura de toda manera, como los planteamientos que hemos venido postulando en estas líneas. Aquí el significante, como proceso decodificador, es de carácter ambiguo, es usado, como medio para un fin, aunque en definitiva concordamos con el postulado que el juego estético es un planteamiento, que aparenta jugar a un tipo de juego con reglas básicas reconocidas por todos, en este juego es válido inventar las propias reglas, lo que no es válido es aparentar conocer esas reglas, y es como querer jugar al ajedrez y jugarlo con las reglas del fútbol. El juego estético es, en todo caso, el juego más bello de todos, pues hace que nuestras facultades cognitivas interactúen al momento de la creación.

El juego estético

Se piensa que hablar del juego estético es hablar de contemplar la belleza en las cosas que nos son agradables. Posiblemente podemos decir que lo agradable es lo estético. Sin embargo, no podemos quedarnos dentro de esas impresiones primarias, y sobre todo pensamos que lo estético, es parte de una estructura múltiple de condiciones más propicias para *un juego* que es un juego entre las capacidades de imaginar y entender. “Para decir que algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación”.¹¹ Hacer de estas capacidades un juego, el juego entre la imaginación y el entendimiento, es desarrollar las capacidades humanas, para dar a la percepción humana; un juicio de gusto que desarrolla en un primer momento la cualidad.¹² Subjetivamente la base determinante de este desarrollo es, en la manera que afecta al sujeto; en cuanto a la representación que se hace del objeto; no en cuanto es el objeto en sí mismo. Por lo tanto, el juicio de gusto no es lógico sino estético.¹³

10 Helmslev, citado por U. Eco en *ob. cit.*, p. 376.

11 Emanuel Kant, *Crítica del juicio*, p. 127.

12 *Ibidem*, p. 128.

13 *Idem*.

Los argumentos afines a la creación son todos aquellos que plantean la dialéctica de las formas de la imaginación, al parecer, y porque así lo ha marcado el espíritu de nuestro tiempo, evocar el pasado es y será la lógica a seguir dentro de las cuestiones creativas a referir. Concluyendo con el recuento de las formas de comprensión del objeto, nos referiremos a ellas como la negación entre el objeto aprehendido y el análisis de la interpretación, llamando a estos lo que pensamos de la realidad artística como proceso de formación visual perene en el entorno de los conceptos de las artes visuales. Sistemáticamente el proceso creativo es a fin a la vida en sí, por lo tanto, el objeto se presenta ante nosotros como algo aprehendido de tal manera que podemos observar que el estado en que la naturaleza ha trabajado el objeto para sí, dentro del proceso creativo se ve transformado a través del intercambio entre imaginación y entendimiento, lo que eleva la necesidad física en necesidad moral.¹⁴

Por lo tanto de los actos entre el ser en estado bárbaro y el ser en estado salvaje, nos dice Schiller más adelante, donde en ambos casos la necesidad de satisfacer las necesidades básicas, como la alimentación son primordiales, sin embargo, admite que estas fuerzas elementales son única y exclusivamente fuerzas de un estado que se justifica en la necesidad de la existencia y no en una vida orgánica.¹⁵ Para ello nosotros hemos establecido la necesidad de interpretar la cultura como un medio educativo que lleva un entendimiento de la vida cultural orgánica, que ha generado una sociedad a través de sus experiencias con el proceso de ciudadanía, mismos procesos, que en el ámbito de las necesidades nos hacen ver que la cultura denominada *cultura popular* se desarrolle desde este mal denominado, estado salvaje. Por lo tanto, entendemos aquí que Schiller se referirá al estado salvaje; al proceso de la relación entre imaginación y entendimiento, que parte de una necesidad moral y no una necesidad espiritual.

En este caso, el sobre exceso de estas categorías se enrolan en una locura frenética mientras que para el espíritu de la época se desarrolla en torno a las buenas costumbres y para el creador en algo con la necesidad de usar un arte propio del espíritu de la época, pero desde la intelectualidad, y no convertir este espíritu en un ser abyecto. Mientras tanto, que, para el arte de buen gusto, el arte de las clases más refinadas, este proceso ha caído en preceptos corroídos, valiéndose del dominio de estándares de tipo tiránicos, como lo son los *gustos refinados* por decir alguno, mismos que se someten a nuestro libre juicio.

Entre ambos estados, aparentemente diferentes entre sí, se localiza la dinámica entre la imaginación y el entendimiento que lleva a la necesidad de hacer una síntesis de ambos postulados para poder establecer un criterio de marcadas concepciones, entre los objetos

14 Friederich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, p. 178.

15 *Idem*.

y las experiencias a seguir en la creación plástica, así como la necesidad de establecer un criterio único del espíritu de una época, donde el creador es parte de su tiempo y espacio y en donde podemos encontrar lo que se dice: “Vive en tu siglo, pero no seas obra suya; da a tus coetáneos aquello que necesitan, pero no lo que aplauden”.¹⁶ En términos concretos la determinación onírica del tiempo, es pensar que se está en el tiempo presente y pensar que el pasado y el futuro son parte de la viabilidad creativas en todas sus posibilidades técnicas e ideológicas, en términos prácticos la creación debe estibar en la posibilidad de concreción de estructuras en un tiempo, evocando la probabilidad y sobre todo la posibilidad, y se estará en espera como la lluvia de estío para que el entendimiento tenga su epifanía con la realidad. Hay quienes piensan que de esta manera se pierde toda realidad objetiva de las cosas, y es solo en la apariencia donde se puede materializar ya la realidad de un objeto que emanado de uno, que es el *noúmeno* se transforma en un *fenómeno* para nosotros, por esta razón le fue negada la entrada a la imaginación de las artes a la *república*.¹⁷ Para la construcción de la realidad a través de la experiencia se requiere de la belleza como forma conceptual y material, sin embargo un conocimiento de fundamento sólidos no solo requiere estos principios sino también de una abstracción elevada del entendimiento de los fenómenos, como lo es la práctica, la experiencia y sobre todo el análisis de las cosas como un medio intelectual dedicado a la posibilidades de concreción de una realidad aparente entre dos realidades, una concreta o permanente y la otra abstracta. Dentro de la abstracta encontramos al estado y dentro de lo permanente o concreta localizamos a la persona dentro de esta estructura se encuentra el Yo con sus determinaciones como una y la misma cosa, que son dos con lo finito. “No somos porque pensamos, queremos o sentimos; y no pensamos, queremos ni sentimos, porque seamos. Somos porque somos; sentimos, pensamos y queremos, porque hay algo distinto fuera de nosotros”.¹⁸

Solo en la persona se puede entender el fenómeno como tal, porque es lo que permanece, lo que se relaciona entre el pensamiento y la realidad para que en la apariencia se desenvuelva las categorías, que en el caso de lo visual serán estéticas. La materia será pues, concebida en el intelecto como parte de la temporalidad y la percibirá como parte que está fuera de él en el espacio. El impulso que somete a la ley, la necesidad fuera de nosotros como fuerza contrapuesta de la realización de un objeto; es la naturaleza sensible del ser humano, situado en el tiempo y de hacerlo materia.¹⁹ Se encarga de realizar la materia y la diferencia de la misma en otro objeto en estado permanente, siempre cambiante. Lo material

16 *Ibidem*, p. 179.

17 Platón, *La República*.

18 Friederich Schiller, *ob. cit.*, p. 193.

19 *Ibidem*, p. 201.

está siempre en estado de variación, este estado es la realidad que cambia constantemente y a la vez tiene un contenido como estado material. Pensar en y con el tiempo deviene en sucesión de momento donde lo permanente adquiere momentos específicos de realidades concretas, el objeto o la realidad aquí ya no es única o indivisible, por el contrario, es variable y dividida a la vez que la comprensión del mundo lo entendemos a través de la imaginación y el entendimiento unido quizá con la razón. Esta epifanía es con el tiempo su existencia en su temporalidad, no andaremos ignotos en estado de incertidumbre; que el devenir del tiempo nos consume con su espiral del presente, como comúnmente se dice *estaremos fuera de sí*, sí solo seguimos el impulso de la emoción y si solo sentimos no estaremos en el propio *yo*.

A toda esta determinación se le ha denominado el impulso sensible, este nos hace seres finitos como forma material, necesidad que tenemos todo ser humano con la naturaleza de sentir. Esta naturaleza nos recuerda que los lazos indestructibles con la necesidad de la emoción son efímeros y a la vez no hace vincularnos al mundo de los sentidos como estado único en un momento temporal divisible entre lo sentido y lo deseado. El goce que deviene de este estado es, en todo caso, la sensación de disfrute de un objeto en la realidad circundante que en todo momento es y será un objeto utilizado para dicho fin; se escapa de todo pensamiento donde cuyo único fin es sin duda, despertar y desarrollar el goce.

Por el contrario, el pensamiento abstracto circunda siempre en los límites de toda realidad posible del pensamiento, firme a su voluntad se opone a las necesidades efímeras exigiendo siempre la permanencia de sensaciones. Estas reclaman derecho de contenido en el conocimiento e insisten en una existencia de la realidad activamente a través de un segundo impulso llamado *impulso formal*. Este impulso formal es de naturaleza racional y se encarga de darle dimensión y toda proporción a las múltiples manifestaciones de las sensaciones del *yo*. Dicho impulso no cree en la variación, al contrario, la suprime, y piensa que todo suceso real es eterno y necesario. El impulso sensible da lugar a casos el formal dicta leyes.²⁰ Ambos impulsos son contradictorios entre sí, mientras uno pretende encontrar la verdad para un sujeto y en un momento específico, el otro por el contrario, busca la validez permanente a toda variación. Estos dos aspectos son propios del individuo, que por el contrario a toda manifestación de la realidad, los tenemos que son de un solo individuo en conexión con el goce y la razón en momento distinto o subsecuentes, donde el tiempo y el espacio desarrollan estados de todo ser viviente, el entendimiento y la imaginación, para que un objeto que se presente ante nosotros lo aprehendamos con los dos impulsos, como la más completa extensión del ser en un *yo* sin límites en el mundo de los fenómenos, es decir, educando la

20 *Ibidem*, p 207.

facultad de sentir y segundo educando la facultad de la razón.²¹

De las dos posiciones anteriores hay una tercera posición que es más bien una posición intermedia entre ambas posiciones, dicha posición intenta definir la variación en el tiempo, y hacer concreto la variación. “Si abrazamos apasionadamente a alguien que merece nuestro desprecio, sentimos la penosa coacción de la naturaleza. Si nos enemistamos con alguien al que no podemos dejar de respetar sentimos la penosa coacción de la razón”.²² Pero si al mismo tiempo dicha persona nos transmitiera ambas coacciones, nos limitaríamos a darle nuestro respeto ¿Qué es aquello que nos impulsaría para darle ambas coacciones? ¿Habrá otro impulso que actuaría entre ambos impulsos para activarlos en armonía? Pensaríamos necesariamente en un impulso que hiciera a través de una actividad lúdica que ambos impulsos se armonizaran en una relación bipartita, en donde la razón y el sentimiento se unieran para darle forma a un individuo consciente de sus impulsos. Efectivamente es a través del juego,²³ en donde se encuentra este tercer impulso, el impulso de juego, que es aquí el tema central de esta reflexión. En este impulso de juego, donde los otros dos impulsos interactúan en relación con el pensamiento y todas las cualidades objetivas de las cosas, para nombrarlas de alguna manera a todas las cualidades estéticas de los fenómenos se le nombra, forma viva²⁴ aunque este concepto fijará su visión más ampliamente en torno a la belleza. Por ejemplo, un tubo de color al óleo, por sí mismo no tiene vida, pero empleada por las manos de un creador le da esta forma viva. Sin embargo, desentrañar esta misma forma viva, esta unión, entre imaginación y entendimiento como experiencia creadora, es preciso acudir al impulso de juego, que vincule ambos impulsos citados más arriba. En este contexto para darnos a entender mejor, ni la experiencia es totalmente materia, ni exclusivamente espíritu, ni la belleza se debe de reducir a mera forma como tal. “Lo bello no ha de ser simple vida, ni simple forma, sino forma viva, es decir, belleza”.²⁵ Aquí el juego se determina a llevar los dos impulsos; a las formas de la belleza, es decir, entendemos que la belleza consigo implica el goce, del objeto que se determina así mismo como creación y es mediante el impulso de juego que este concepto se desarrolla en su más amplia expectativa. Déjenme aquí que siga adelante con esta reflexión, que en sí plantea aspectos dialécticos, que para llegar a términos concretos será necesario inmiscuirse en el amplio espectro del mundo de la creación, para desarrollar el entendimiento de la realidad circundante a través del arte.

Estas formas de reflexión, en apariencia contrapuestas, como lo son los impulsos, encontramos que ambas, en vez de actuar en aparente confrontación, por el contrario, se

21 *Ibidem*, p 213.

22 *Ibidem*, p. 227.

23 Hablamos aquí de juego para referirnos al *Juego estético*.

24 *Ibidem*, p. 231.

25 *Ibidem*, p. 241.

complementan mediante un tercer impulso: el impulso de juego. Teniendo en conclusión que ambos impulsos unidos en el impulso de juego son en realidad uno solo, y es el ser humano en sus facultades de imaginación y entendimiento que desarrolla esta experiencia estética, aunque para Schiller es el hombre quien es el actor de esta acción. Es entonces que la belleza nos traslada a los estados activo y pasivo, es decir, de la sensibilidad a la forma y hacia el pensamiento.²⁶ Como resultado de todo pensamiento hacemos conciencia de nuestro ser en el tiempo y el espacio. Este estado es un tránsito de la belleza entre el sentir y el pensar. Para Schiller, el procurar autonomía al pensamiento para que se manifieste con toda libertad absoluta, es de suma importancia para que sea consciente este proceso de la belleza entre el sentir y el pensar, adjudicándole al pensamiento el poder del espíritu, es decir, la voluntad, en donde se identifica al todo por sus partes y a la parte por el todo, desvelando así la realidad que emana de otra realidad, pero que es en sí misma una realidad ya independiente, con una estructura simbólica y códigos establecidos dentro del juego estético. La libertad radica en el acto mismo del pensar y el sentir, igual que un estado conspicuo, pero la libertad real no es contradictoria sino dialéctica, es decir, debe de existir un estado de tránsito entre ambos estados el activo y el pasivo. Aunque estos estados no pueden ser al mismo tiempo, sino que debe de existir uno primero: el pensar y darle paso al otro: el sentir, que sean autónomos el sentir y el pensar, un estado pasivo y un estado activo, al respecto dice: “el hombre a de hallarse momentáneamente libre de toda determinación”.²⁷ En todo esto Schiller nos explica que hay por lo menos cuatro categorías del conocimiento, a saber: la cualidad física que se refiere a la existencia; la cualidad lógica, se refiere al entendimiento y al conocimiento; la cualidad moral, referente al objetos de elección y voluntad, y la cualidad estética sin ser objeto determinado.²⁸ En donde estos dos estados de ánimo, se manifiestan en las categorías del conocimiento como medio de enlace, define a la belleza, en su estado más plural, el juego estético. Determinando así que las categorías estéticas también son modos de conocimiento de la realidad.

Más adelante nos dice que el estado de ánimo en sí, no tiene límites con la realidad, pues esta no existe para él. Sin embargo, ve mediante la cultura estética a una libertad completamente indeterminada, dándole una total autonomía al ser humano en su propio ser. Por el contrario, el estado de ánimo en el estado estético no es nada ni se tiene resultado alguno. Carente de toda determinación no da resultado alguno para el conocimiento como para el modo de ser y de pensar.²⁹ Aquí debemos entender que el estado estético es indeterminado en

26 *Ibidem*, p. 259.

27 *Ibidem*, p. 283.

28 *Ibidem*, p. 285.

29 *Ibidem*, p. 289.

cuanto a que, no nos da definición lógica ni moral alguna, sino que nos muestra una libertad exaltada, que el estado determinado de la lógica nos impide de por sí tener. Es pues, devuelta esta indeterminación con el estado estético. Este proceso al parecer distinto no lo es, sino que es complemento de los estados de determinación e indeterminación en los estados de ánimo de todo ser humano, es entonces con la belleza que existe este proceso de cambio entre un estado a otro estado, luego se entiende que ambos estados de ánimo son el complemento del ser humano el racional y el estético. Aunque Schiller determina también que las facultades cognitivas son determinantes mientras que las facultades sensibles son más amplias y libres, en las primeras el referirse al conocimiento y a la moralidad es en palabras de Schiller más limitado, pues por naturaleza el pensamiento tiende a la concreción en términos estructurales, mientras que para la segunda es más libre; por lo tanto, más productivo. En consecuencia, el creador ha de hacer de la materia forma, uniendo estos dos estados de ánimo el pensar y el sentir, unidos con la imaginación y el entendimiento, estructurará formas comprensibles para la sensación y el entendimiento. Es decir, el juego estético tiene la virtud de hacernos pasar de un estado pasivo del sentir a un estado activo del pensar.³⁰ Con toda la posibilidad de determinar que la libertad del estado de ánimo implica esta dialéctica de sucesión de pensamientos y sentimientos, y que la materia en su estado formal, son principios para proponer un conocimiento a través del arte. Con lo anterior llegamos al punto que queríamos llegar para establecer al arte como conocimiento y poder dar sentido a estas reflexiones en torno al juego estético, entremos pues en materia de juego estético y qué relación hay con la realidad circundante.

El arte tal y como lo entendemos nosotros, es un estado en constante cambio y por definición se reestructura como el Uróboros, intercambiándose a sí mismo como consecuencia de su estado constructivo, define para nosotros una constante exigencia de ambos estados de ánimo.

Bibliografía citada

- Acha, Juan, *Los elementos básicos de las artes plásticas*, México, Ed. Coyoacán, 2004.
- Danto, Arthur, *La transfiguración del lugar común*, España, Ed. Paidós, 2003.
- Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, México, Ed. De bolsillo, 2005.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, España, Ed. Austral, 2007.
- Marx, Karl, *El Capital*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Schiller, Friederich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Ed. Paidós, 1998.

30 *Ibidem*, p. 305.

*Gustavo García Conde*¹

“Ya solo un Dios puede salvarnos”, declaraba Heidegger en 1966 a sus entrevistadores de la revista alemana *Der Spiegel*. Este tono era en el que se expresaba el Heidegger de los sesenta. No se trataba de un Heidegger cuya desesperación por la devastación mundial lo hiciera refugiarse en sus orígenes teológicos. En realidad, Heidegger estaba siendo irónico al retratar en toda su radicalidad el *impasse* con el que había topado el mundo, al tiempo que mostraba la única salida *real y efectiva*: un Dios. Nuestro pensador caracterizado más bien por su ateísmo y antiteologismo estaba siendo sarcástico al querer decir que para eso existe Dios: para salvar el mundo. Si es que existe un Dios, y de ser cierto que es Todopoderoso, como lo ha supuesto la teología, solo a él le toca salvar a la humanidad frente a la catástrofe provocada por el mundo industrializado. Sin embargo, para llegar a expresar tardíamente esta declaración escandalosa, nuestro filósofo debió transitar por una larga historia personal llena de abruptos y de fracasos. Esta declaración fue el resultado final de haber depositado su proyecto filosófico en los sujetos equivocados. Veamos por qué.

El arte y la política de los políticos

No cabe duda de que Heidegger fue un filósofo comprometido políticamente a lo largo de su vida. No lo fue solamente en 1933. Salvar al mundo de su aparente destino ineluctable y haciéndolo al reivindicar la *Heimat*, esta era su profunda intención política.

Piénsese que Heidegger es un individuo que proviene de la Alemania aldeano-campesina. Es un individuo que capta la importancia de la vida en comunidad y es alguien que entiende la relevancia del *proceso de trabajo*, proceso en el cual el ser humano se vincula con la naturaleza, realiza su ser social y se realiza a sí mismo. Heidegger, además, es alguien que estuvo habituado al trabajo, al trabajo de la tierra y al de los animales, pero sobre todo habituado al trabajo del campo y del bosque (su padre trabajaba la madera porque era tonelero). Heidegger tiene sus orígenes en la *Alemania profunda*, la de la gente que aprecia el bosque,

¹ Estudiante del Doctorado en Filosofía, UNAM y profesor de la Escuela Nacional de Antropología e Historia y de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

tal como si este fuera su casa, porque el bosque es efectivamente experimentado por ellos como un hogar. Nuestro autor forma parte de aquella Alemania retratada fantásticamente en las narraciones recogidas por los hermanos Grimm, donde puede ser detectada la percepción que los aldeanos tenían por lo sagrado del bosque y lo sagrado de las cosas. Se trataba de la Alemania *folclórica* y de costumbres arraigadas fuertemente. Por todo esto, nuestro pensador es anti-ciudadino, anti-científicista, anti-burgués, anti-ilustrado, anti-tecnocientista y anti-moderno.

La modernidad se presentó para Heidegger, desde que este era muy joven, como un proyecto de vida que golpeaba las costumbres de su comunidad. Y lo hacía en el núcleo bipartito de esta: en su *tierra* y en su *mundo*. La *Heimat*, el terruño, estaba siendo destruida por la promesa de un mundo moderno cuyos ofrecimientos dudosos debían ser rechazados en conjunto porque en nada solucionaban los problemas ancestrales existentes. Por ello, el único futuro estaba hacia atrás. La conquista del futuro conduciría a la reconquista del pasado. Pese a esto, Heidegger nunca fue tan ingenuo como para creer que era posible regresar a un pasado hipotéticamente bucólico. La propuesta filosófico-política de Heidegger es ciertamente *re-accionaria*, pero lo es en un segundo orden.² Lo que se debía hacer era producir un mundo nuevo con base en las experiencias fundamentales del pasado. Nótese que la postura *reaccionaria* de Heidegger es de contraataque a la propuesta negativa del mundo moderno, técnico-científico y capitalista, porque pretende la fundación de un mundo nuevo que se comporte *positiva* y *constructivamente* con la verdad del Ser; y este intento siempre comienza con la reconquista de algún aspecto del *pasado*.

Heidegger denuncia la destrucción de la *Alemania profunda* que se encontraba siendo sustituida por la *Alemania moderna*. Se trata de la Alemania que sufrió directamente las consecuencias de la revolución industrial de las fuerzas productivas y que estaba siendo destruida en sus costumbres y tradiciones, al tiempo que era devastado su paisaje natural. Por ello, Heidegger es un pensador *engagé*, pues critica la ex-propiación de los seres humanos de su mundo. Este es el destino de *Heimatlosigkeit* al que hace referencia en su *Carta sobre el*

2 En el capítulo 7º de *El asalto a la razón*, Georg Lukács realiza una descripción detallada del tipo de personalidad y del tipo de comportamiento político reaccionario y conservador que tenían las clases altas y aristocráticas de la Alemania de finales del siglo XIX y principios del XX, y que son aquellas clases que contradecían la idea de igual entre los seres humanos, las que apoyaban el darwinismo social y la que, más tarde, apoyaran el ascenso del nazismo al poder. Heidegger no concuerda con este tipo de “reaccionarismo” o de “conservadurismo”. Su actitud reaccionaria ante el mundo tiene su núcleo en otra parte y no es el tipo “ciudadino-burgués”.

humanismo. Nuestro autor observaba este hecho como la consecuencia de un proceso de larga duración que había comenzado con Platón, pero que se había radicalizado especialmente a partir del siglo XIX. Fue en los inicios de este siglo cuando se perdió hasta el recuerdo de la conexión que existía entre el campesino y su tierra, a causa de la introducción de la técnica moderna en las sociedades. Fue cuando se cometieron los robos y despojos perpetrados por los terratenientes contra las tierras de los pueblos. Todos estos hechos fueron documentados acuciosamente, a su vez, tanto por Karl Marx como por Rosa Luxemburgo. Se trató del gran proceso de expropiación de las *identidades tradicionales* y de la destrucción de sus “economías naturales”³ que ocurrió cuando el capitalismo, al descubrir los *tesoros de la naturaleza*, privó de la tierra al campesino y, con ello, lo privó de sus formas, de su mundo, de sus valores, de su lengua, de sus costumbres y tradiciones. En suma: un *cosmocidio* y un *ecocidio* a la vez.

Todo este proceso de destrucción de la *Heimat* era observado por nuestro autor cuando concluía *Ser y tiempo* al afirmar que un pueblo debe fundar su comunidad histórica. Heidegger fue siempre un filósofo comprometido con la fundación de un claro del Ser. Nótese que su compromiso político era ultra-político: no estaba dirigido para la política de los políticos, sino para la ontología política. No se trataba de fundar una comunidad política cualquiera, sino de fundar un lugar para lo Abierto, a fin de que el *Da-sein* fundara su comunidad.

El gran problema con el discurso de Heidegger radicó en que, a causa de su voluntad categórica de salvar la *Heimat*, observó potencialidades constructivas y liberadoras en el movimiento equivocado, en el movimiento nazi. El nazismo se comprometía solo discursivamente con salvar a la *Alemania profunda*, a recuperar su suelo y a reivindicar *lo alemán*. Y este, aunque con muchas distinciones y confusiones de por medio, también era el proyecto de Heidegger: “Mi tarea: ¡Europa! — El Occidente. Lo alemánico [*Allemannisch*]”.⁴ Por ello, para 1933, Heidegger derivó directamente en el *error* de comprometerse con el nazismo y lo hizo animado por una *afinidad electiva* con el nazismo. Y este hecho es el que podría haber hecho que el Heidegger de aquellos años fuera guiado por el siguiente pensamiento, un pensamiento que sin embargo nunca pronunció pero que describe lo que él podría haber pensado: “Ya solo el *Führer* puede salvarnos”. En 1933 Heidegger se sumó al movimiento nazi para lograr la revolución del mundo. Convencido de que el nazismo lograría

3 Rosa Luxemburgo, “La lucha contra la economía natural”, *La acumulación de capital*, pp. 283-297.

4 Martin Heidegger, *Leitgedanken zur Entstehung der Metaphysik, der neuzeitlichen Wissenschaft und der modernen Technik*, GA 76, p. 233.

la restauración, Heidegger hizo uso de todo su arsenal filosófico a fin de ponerlo al servicio del *Führer*. Solo el *Führer* era el artista que podía producir al Ser. El Heidegger de estos años es un individuo que confía en la política de los políticos y en los discursos panfletarios de estos. Es todavía un filósofo fuertemente influido por el subjetivismo moderno, pues confía en el sujeto moderno revestido de la forma de los caudillos y de los líderes carismáticos, entendidos estos como aquellos individuos que están en capacidad de conformar y moldear la masa social.

Sin embargo, poco tiempo después, Heidegger se habría dado cuenta de que las esperanzas depositadas en el nazismo fueron completamente erróneas. Entonces, para 1935, Heidegger debió cambiar de frase guía y debió remplazarla por el siguiente pensamiento, el cual tampoco pronunció nunca pero que describe lo que él podría haber pensado alrededor y después de 1935: “Ya solo el arte puede salvarnos”.

Entre 1933 y 1945-1947, uno de los grandes temas de Heidegger fue justamente el tema del arte, el cual se vinculaba con el tema de la técnica y de la política. En estos años, nuestro filósofo se comprometió realmente a pensar el arte y, al menos entre 1933-35, lo hizo en términos ultra-nazis. Rechazó el nazismo oficial, pero se esforzó en hacerle saber a este movimiento cuál era la tarea esencial que tenía asignado el arte, a saber: la fundación de un mundo nuevo y completamente distinto. Sin embargo, Heidegger nunca tendrá interlocutores teóricos ni seguidores políticos. Su discurso estaba dirigido a los nazis para fortalecerlos, pero irónicamente estos nunca lo entenderán y ni siquiera atenderán y, en cambio, ellos creerán que este tipo de discursos tan oscuramente filosóficos no contribuyen a fortalecer el movimiento sino a debilitarlo. Y por esta razón, después de su fracaso político-administrativo de 1933 al frente del rectorado, la labor filosófica de Heidegger se concentrará en criticar dos cosas: el esteticismo imperante y la técnica moderna.

El arte como fundación de cosmos

En Heidegger el tema de la técnica es central porque hace referencia al modo como el ser humano decide trabajar sobre el Ser. Heidegger sabe que la técnica es un destino para el ser humano, debido a que sin técnica no hay forma de aperturar la *tierra* para fundar un *mundo* sobre ella. En Heidegger, el tema de la técnica hace referencia a la necesidad del ser humano para la producción de un lugar para la fundación de su *ek-sistencia*. Ello lo diferencia de otros análisis, pues no trata a la producción en términos operativo-instrumentales, como una *estructura* o *infra-estructura*, ni como *praxis*, ni como un modo de *vida económica* en el ser

humano, sino como un hecho ontológico con fuertes derivas políticas.

Si pudiéramos a Heidegger una respuesta lo más sensata posible acerca de qué es la *técnica*, quizá recibiríamos la respuesta siguiente: *el arte de habitar el mundo*. La técnica sería la forma de cómo el ser humano produce artísticamente al Ser y el arte sería a su vez la técnica de fundar un mundo sobre la tierra. El arte y la técnica, el *artékhne*, es aquello que al ser humano le permite aperturar el suelo y trabajarlo, para que la naturaleza actúe sobre el ser humano; es el modo adecuado para habitar el mundo y trabajar con la naturaleza, a fin de fundar una morada poética.

Influido en cierto modo por el romanticismo, Heidegger sostendría que la residencia del ser humano en el mundo consiste en roturar la tierra, habitar el paisaje, viviendo en un terruño, fundando mundos y *polis*, a la vez que el ser humano perfecciona la naturaleza y es perfeccionado por ella. Heidegger pensaba que era necesario que el ser humano, si es que quiere salvar el mundo del afán productivista y consumista en el que ha sido enclaustrado, debe hacer un alto, a fin de que se permita habitar la tierra y el mundo como una morada poética.

Visto desde esta perspectiva, el arte en cuanto *proceso de trabajo* tiene la intención de *crear*, de elaborar una *praxis poética*. El ser humano solo puede *crear* si es que trabaja y solo puede trabajar creando. Y lo que está en juego en medio de esta actividad creativo-productiva es el Ser mismo. En cambio, la técnica moderna —sobre la cual se erige el mundo capitalista en su conjunto no crea, sino que socava; no despeja a la tierra sino que la explota y domina; no funda el mundo sino que lo destruye; no abre un lugar para la ek-sistencia sino para la muerte.

Por ello, la técnica debe ser pensada como aperturadora de nuevas posibilidades de habitar el mundo. Debe ser pensada no solo como una actuación práctico-objetiva, sino también, y, sobre todo, como *poiesis*. La distinción irreconciliable entre arte y técnica, entre creación y trabajo productivo, estaría alzada sobre una discusión infundada o falsa, porque debió ser generada por el productivismo técnico-científico de la modernidad capitalista. Esta separa a la creación del trabajo; a la producción la separa del disfrute; al arte lo separa de la técnica. Pero el ser humano se crea y crea el mundo mediante la técnica: produce creando y crea produciendo.

En este punto, el pensamiento de Heidegger parte de una premisa básica y radical: el ser humano no trascenderá, superará, transformará o revolucionará el mundo con ayuda del campo instrumental existente. Ello lo logrará mediante la *poiesis* que surge de la relación

laboral entre el Ser entendido como *phýsis* y el ser humano como ek-sistente. Con el obrar que surge en el arte, el ser humano no solo transforma el mundo de una forma objetiva y activa, sino que también crea nuevos significados en el mundo y para el mundo.

Por ello, Heidegger pretende reemplazar a un Fausto como figura mítica de la modernidad auto-destructiva por la figura de un Miguel Ángel, figura precursora del destronamiento de la modernidad técnico-científica. Este intento de reemplazar a una figura mítica por otra, de reemplazar un Fausto por un Miguel Ángel, se explica a razón de que este, a diferencia de aquel, comprendió que lo que hace el artista es crear a partir de la tierra, es decir, descubrir y enfatizar, sin destruir, lo que está esbozado en naturaleza, en la *phýsis* misma, para que sobre esa creación se pueda construir un mundo que sea libre y trascendente de todos los supuestos ordenamientos absolutos. Nuestro filósofo cree que esto no será posible sin el arte. En efecto, la presencia del ser humano no es posible sin luchar con la tierra. El ser humano necesita de una operación práctica para arrancar los productos de la tierra. Pero lo importante es *cómo* arrancarlos. El arte sería, a un mismo tiempo, el despliegue prático y poético para la fundación de un mundo.

Piénsese que el arte debe ser pensado como lo que permite la supresión del *olvido del Ser* al eliminar una interpretación errónea de la *phýsis*. El *artékhne* viene en ayuda de la *phýsis*, la viene a desocultar pero haciéndola permanecer encriptada, dicho sea esto de acuerdo con el aserto de Heráclito según el cual la *phýsis quiere encriptarse*. Por ello, la técnica ha venido a *velar* a la naturaleza, es decir: ha venido a velarla porque ha venido a garantizar su ocultamiento y también ha venido velarla porque tiene que cuidarla, abrirla, protegerla. La *tékhne* es aquel quehacer productivo que sabe producir al ente pero lo hace ayudando a la *phýsis* a permanecer oculta *krýptesthai* en su secreto. Y preservar este secreto es la tarea del arte. No es que el arte venga a completar la *obra de la naturaleza*, sino que viene a garantizar que permanezca in-completa, que permanezca encriptada en su secreto.⁵ El planteamiento de Heidegger sobre el arte logra lo imposible: que lo insólito devenga en sólido; que se presente lo impresentable.

En esto radica la propuesta de Heidegger sobre reunir a la técnica y al arte en un mismo *proceso de trabajo*. Se trata de reunir el *saber* técnico junto con el producir artístico. *Artistizar la técnica y tecnificar al arte*, es decir, convertir al *arte* en una técnica de producción

5 M. González, “El silencio de lo sublime en ‘El origen de la obra de arte’”, *Martin Heidegger: la experiencia del camino*.

y que las técnicas productivas se conviertan en formas que, como el arte, permitan que el Ser resplandezca en toda su potencialidad. Descubrir y producir el carácter art-ificial del Ser. Esta es la consigna. Se trata de comprender al Ser como un art-ificio en el que están comprometidos tanto el Ser como el ser humano; y no pensar el Ser —valga decir la naturaleza— como un artefacto hecho para devastar el mundo.

Para ello, el arte ya no debe ser un fenómeno exterior o un objeto que altera la percepción normal del ser humano, sino que el arte tiene que ingresar al núcleo de fundación de la ek-sistencia misma, producirse desde dentro y desde su médula. El arte tiene que ser algo que concierne a todos los órdenes de la vida humana y una parte indispensable sin la cual sería imposible la erección de un mundo. La propuesta de Heidegger sobre el arte no es esteticista, sino ontoproductiva: productora del Ser. Heidegger se perfila, así, como un defensor de la técnica, y —a diferencia de lo que han sostenido tanto sus intérpretes más ortodoxos como sus detractores— se perfilaría como un propugnador de una civilización tecnológica, siempre y cuando esta no explote ni socave al Ser o a la naturaleza, sino que, al igual que el arte, los haga relucir en su secreto. La técnica es un destino.

Heidegger pretende advertir el hecho de que el Ser es un artificio y no un artefacto. El Ser es un artificio porque es un producto de la relación creativo-productiva del ser humano con la experiencia más cercana que tiene del Ser: la *phýsis*, la naturaleza. La plasticidad y artificialidad del Ser hace referencia a una de las peculiaridades del tema del arte en Heidegger: la libertad ontológica.

Por todo esto que he dicho, debo decir finalmente que Heidegger entre los años de 1936 y 1947 se hubiera atrevido a recitar la siguiente frase: “Ya solo el arte puede salvarnos”. Y, en verdad, Heidegger nunca debió haber abandonado esta línea de pensamiento. Pero echó a perder su planteamiento cuando lo puso a disposición del nazismo. Entre las décadas de los años treinta y cuarenta fallaron los proyectos de salvación, tanto el de la política de los políticos como el del arte, pero porque Heidegger mezcló el uno con el otro. Así, a partir de los años cincuenta y hasta el mismo día de su muerte, confirmará día a día, mes a mes, año tras año, que todas las posibilidades de salvación se reducían. De este modo, para los años sesenta, Heidegger creerá que si alguien puede salvar al mundo, ese tiene que ser *un Dios*, porque por lo pronto, en esta vida terrenal y mundana, ya no es posible construir una morada poética. La época aún no está preparada. Ante este panorama desolador, solo basta con tener *serenidad* frente a las cosas *Gelassenheit*, así lo sostendrá Heidegger en una charla ante sus

paisanos en 1955,⁶ *serenidad* frente al mundo técnico. En los años cincuenta, este será un planteamiento muy tibio si se le compara con la radicalidad que alcanzó entre 1932-1935 con su planteamiento sobre el arte. Ante su fracaso, Heidegger pone en operación un argumento que recuerda el conformismo de una oración cristiano-moderna: “serenidad ante lo que no puedo cambiar”.

Conclusión

El problema con el *camino del pensar* de Heidegger radica en que, para combatir la era de la metafísica, el filósofo generó toda una propuesta ontológica impecable, pero la puso a disposición de *sujetos metafísicos*, es decir, de los nazis; y con ello echó a perder su planteamiento brillante. Heidegger no regresará posteriormente a hablar del arte como la construcción política de un claro del Ser; y no lo hará porque él sabía que en este mismo planteamiento radicaba su discurso ultra-político —y por ello mismo también ultra-nazi—, y es por todo esto que preferirá el silencio del plomo. Después de atravesar su proceso de *desnazificación*, a partir de la década de los cincuenta, Heidegger guardará silencio y cuando mucho hablará de un planteamiento que también es muy profundo, pero no tan palpablemente político, pero sí más poético, respecto de lo dicho en la década de los treinta: hablará de la construcción de una morada poética para la ek-sistencia. Sin embargo, a los ojos de sus lectores, alumnos, paisanos, seguidores y a los ojos de la academia filosófica, Heidegger se convertirá cada vez más en un místico y en un poeta filósofo. Y así, finalmente, antes de morir y para salvarse de este supuesto misticismo, el *último Heidegger* comunicará su última palabra en unos términos nada ambiguos y que podían ser entendidos fácilmente por todos: “ya solo un Dios puede salvarnos”. La época metafísica —de la que el mismo Heidegger fue presa al comprometerse políticamente con el nazismo— solo puede plantear soluciones metafísicas. Heidegger, un hombre que, como todos, vive cercado por su asfixiante época.

Bibliografía citada

González, M., “El silencio de lo sublime en ‘El origen de la obra de arte’”, Alfredo Rocha de la Torre (ed.), *Martin Heidegger: la experiencia del camino*, Barranquilla, Uninorte, 2009.

6 M. Heidegger, *Serenidad*, p.88.

Heidegger, Martin, *Leitgedanken zur Entstehung der Metaphysik, der neuzeitlichen Wissenschaft und der modernen Technik*, Claudius Strube, ed., GA 76, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2009.

Lukács, Georg, *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, Trad. de Wenceslao Roces, México, Grijalbo, 1968.

Luxemburgo, Rosa, “La lucha contra la economía natural”, *La acumulación de capital*, México, Grijalbo, 1967.

Serenidad, trad. de Ives Zimmermann, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.

*Carlos Alejandro Pichardo Ramírez*¹

Introducción

En la estética y en la filosofía en general la belleza es un tema central, pues es a partir de ahí que un ser humano es capaz de hacer cualquier tipo de apreciación sobre el arte y muchos más aspectos de la vida. Sin embargo, es un concepto que ha tenido una serie de definiciones a lo largo de la historia, que hacen poco más que adecuarse a su momento histórico determinado.

Mi intención de demostrar que la belleza, como concepto es un *qualia*, tomando en su definición más común que es, un objeto mental, personal e intransferible. En este ensayo trataré de demostrar que no es describir la belleza, y por tanto sea un término inefable, para ello trabajaré en una estructura de tres premisas. Primera, que la belleza existe, como término; que la conozco, pero que aun así no me es posible describirla.

Antes de comenzar haré la última anotación, y es que considero que la belleza no existe en el mundo, es un concepto que aprehendemos del mundo, pero que depende de la conciencia humana. De igual manera, cuando hablo de que *X es bello* me refiero a que existe un objeto X que tiene la propiedad de ser bello, es decir que coincide su descripción con mi concepto de belleza.

La belleza existe

Lo primero a tomar en consideración es que la belleza es, como toda información o enunciado que podamos hacer sobre el mundo un objeto mental, este objeto mental es definido como algo que no está en el mundo físico. Ahora bien, si intentamos usar a la belleza en un enunciado diremos que X es o no bello, por lo que queda claro que su carácter es el de una propiedad del objeto X. La belleza es una propiedad, sin embargo, difiere de otras propiedades, por ejemplo, si digo que X es rojo o tiene cierta forma estaré haciendo referencia a propiedades que puedo yo captar del mundo físico. La belleza, aún cuando es una propiedad asociada a objetos externos no refiere a algo existente fuera de nuestra mente.

Diremos pues que la belleza, junto con las propiedades de ser rojo, de su forma, e inclusive la representación mental que puedo tener del objeto X son objetos internos de la mente, lo que llamamos *qualia*. Para efectos prácticos tomaremos la definición de Russell en *Los problemas de la filosofía*, donde nos dice que los *qualia* son objetos mentales,

¹ Estudiante de la Licenciatura en Filosofía en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

procedentes de la percepción, que son internos e intransferible y que no puede ser traducido en virtud de otros objetos mentales más simples, un objeto de la percepción lo más simple posible. A partir de lo anterior podemos decir que la belleza, como concepto, existe, pues en la medida en que puedo usarla en un enunciado le estoy dando existencia.

Conozco la Belleza

Ahora, si bien he dicho que puedo utilizar la belleza es necesario saber porque me es lícito decir que conozco este concepto.

Conozco la belleza de la misma manera que conozco todos aquellos conceptos que no se encuentran en el mundo exterior, de manera *a posteriori*. Cuando aprendemos que es la belleza lo hacemos a través de la experiencia, cuando alguien nos dice que X es bello, o que Y no lo es, vamos generando un concepto interno, que aprehendemos del mundo.

Sin embargo, como puntualizaremos después, la belleza es un concepto auto contenido, pues no puedo definirla en función de otros objetos mentales, la belleza solo puede ser definida en función de la misma belleza. De esa manera la belleza se nos presenta como un *a posteriori* analítico.

De esa manera puedo decir entonces que conozco la belleza en la medida en que soy capaz de tener ese concepto, y de aprehenderlo del mundo.

La Belleza es indescriptible

Para poder entender porque los objetos mentales son personales e intransferibles revisaremos las ideas de Russell. Tomemos por ejemplo una mesa, es evidente que si nosotros caminamos alrededor de ella la luz reflejada en sus diferentes imperfecciones nos dará un color diferente en cada paso que demos quizás imperceptible, pero diferente, lo mismo pasa con la forma, textura y demás propiedades que la mesa tenga. Si suponemos que la mesa cambia con respecto a las condiciones dentro de las cuales la perciba, y que no puedo tener dos instantes iguales en mi vida no puedo tener dos representaciones mentales de la misma que sean idénticas (objetos internos), y si además suponemos que es imposible que dos personas miren la mesa desde el mismo punto de vista en el mismo momento diremos que los objetos internos en dos espectadores no pueden ser idénticos. Por lo tanto, el objeto interno que yo tengo de la mesa es único.

El problema al que ahora nos enfrentamos es porque es intransferible, y para ello tomaremos el ejemplo del color rojo, supongamos que dos personas aprenden que es el color rojo viendo la misma pared, y tienen esa pared roja como referencia de la propiedad de ser rojo llamaremos a esto el contenido mental, como dijimos antes es imposible que dos personas tengan el mismo punto de vista de un mismo objeto, por lo tanto, su concepto de

rojo tendrá variaciones.

Si una de estas personas intentara en algún momento explicarle a otra persona que el color de un semáforo es rojo, tendría, por fuerza, que referirse a su contenido mental de rojo, a su concepto previamente aprendido. Sin embargo, como es un objeto interno personal, es imposible transmitirlo completamente pues habrá siempre alguna variación.

En el ejemplo particular de la belleza, en el que hablamos de un objeto interno que, además, no tiene referencia en el mundo exterior tenemos un problema aún más grande, pues si aceptamos que en la creación de nuestros objetos mentales a partir de objetos externos tenemos variaciones lo suficientemente grandes como para que estos sean objetos internos, en el caso de la belleza, en donde un contenido mental crea un objeto mental tenemos aún menos certeza de que dos personas puedan tener el mismo objeto interno.

Por lo tanto, cuando yo digo que X es bello estoy haciendo una referencia totalmente subjetiva. Sin embargo, parece haber un concepto cuando me refiero a la belleza como descripción o propiedad de X, por ejemplo, si yo digo que X pintura o que Y persona es bella habrá un consenso sino absoluto por lo menos de la mayoría en que eso es bello, la pregunta entonces es, ¿si existe algún tipo de definición para la belleza? y de ser así ¿podemos conocerla?

Conclusión

Cuando se hace la apreciación estética de una obra de arte, por ejemplo una pintura, podemos decir que su belleza reside en una serie de elementos pertenecientes a la pintura, al espectador, al medio, al artista, etc., pero por más elementos que podamos considerar al momento de hacer un juicio estético existe un objeto externo que nos permite hacer dicha apreciación; la pintura canción, escultura, etc., y la subjetividad de dicha apreciación es parte, precisamente, del objeto externo.

De la misma manera que cada ser humano tiene una percepción distinta de color, también podemos decir que percibimos de manera distinta las obras artísticas que se presentan ante nosotros, pues la experiencia que tenemos de estas es personal, al igual que intransferible. Y si podemos decir que dicha obra es bella, el concepto de belleza está, aunque sea en cierta medida, influido por la experiencia visual, personal e intransferible.

De ser así no podemos describir por completo nuestro concepto de belleza, pues no todo es transferible. Si no podemos describir completamente nuestro concepto de belleza este debe de ser considerado un *qualia*. Por tanto, sería imposible dar un concepto objetivo de belleza.

Bibliografía citada

Bertrand Russell, *Los Problemas de la Filosofía*, México DF, Centro Mexicano de Estudios Culturales, 2008.

*Yoan Miguel Parra Marrero*¹

Asistimos a tiempos difíciles. Si en algún punto de la modernidad todavía la estética era comprendida como reflexividad, como estudio de las formas sensibles que, aunque estuviera por debajo del saber filosófico que piensa lo general en y para sí como ocurre en Hegel, era considerada un momento de inicio y preparación para el saber; ahora, en nuestro presente, vivimos solo el imaginario de una historiografía descriptiva del arte y, en el peor de los casos, la consideración abstracta (en sentido hegeliano del término) del arte, la estética y la obra de arte en donde no solo confundimos los tres aspectos indistintamente, sino que la estética es asimilada desde una visión de índole culturalista, perdiendo así, todo su poder praxiológico y reflexivo. En este sentido la poesía no lo es menos. Cuando pensamos en ella tenemos ante los ojos alguien que por azar reúne un montón de palabras para generar alguna visualidad fantasiosa e ideal, apareciendo por demás, lo poético como objeto de estudio de la lingüística.

El objetivo de este trabajo es intentar una relectura del concepto de estética, así como el de poesía a través de un análisis de ambas dimensiones en su carácter más originario, y con ello, su relación esencial, para entender la esencia de *lo estético* más allá del gusto y situarlo en la cercanía de la condición humana, el destino del hombre en el mundo y por qué no, en el posicionamiento lúcido de un pueblo en su historia. Para el análisis, será de gran ayuda el desarrollo y esclarecimiento de los conceptos de poesía, verdad y fuerza.

1.

Comencemos por la estética. ¿Es válido definirla desde sus propiedades y explicarla pues, desde ella misma? Con eso, nos quedamos en la mitad del camino. Para explicar algo así como la estética tenemos que empezar por definir aquello que hace que la estética sea lo que ella es. Aquello que es su condición de posibilidad o su Ser si se quiere. Dicho Ser es *lo estético*. La naturaleza de lo estético. Dicha definición no resulta sencilla y estas pocas páginas no alcanzan para tal propósito. De hecho, mi objetivo es definir lo estético a partir de la relación de la estética con la poesía. Sin embargo, se puede comenzar a dibujar el umbral para tal naturaleza.

Lo estético en su sentido originario y no desde su etimología baumgarteniana, debe ser explicado desde el mismo accionar histórico de la filosofía. Desde la Antigüedad, dicho

¹ Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Generación 2018)..

concepto se encontraba unido a lo ético, lo político y filosófico bajo una relación primigenia en donde el ciudadano de la polis se autoconstituía como sujeto en relación a su medio y al todo, en donde como todos sabemos, el alma era una parte del cosmos. Por supuesto, ni siquiera era conocida la palabra *estético* como tal. Lo estético era tanto un saber-hacer como un poder hacer, es decir no solo se mostraba como un tipo de reflexión sino que ello estaba íntimamente relacionado con un tipo de praxis prerreflexiva del hombre en el mundo en donde el hombre aprehendía el ente como tal y se movía en él. El hombre vivía estéticamente y al tiempo autorreflexionaba sobre su praxis. No en balde el mismo Platón hablaba de lo Bello en sí como aquello que *es* y que permanece en su eternidad mediante la finitud, lo cual indicaba la noción de un saber previo antes de toda percepción y apariencia de los sentidos.

Ahora, ese saber y conducirse previos del hombre, se encontraba relacionado con la idea de *creación*. Nos dice Platón en *El banquete*:

–Pues el amor, Sócrates, no es amor de lo bello, como tú crees.

–¿Pues qué es entonces?

–Amor de la generación y procreación en lo bello.

–Sea así.

–Por supuesto que es así. Ahora bien, ¿por qué precisamente de la generación? Porque la generación es algo eterno e inmortal en la medida en que pueda existir en algo mortal. Y es necesario, según lo acordado, desear la inmortalidad junto con el bien, si realmente el amor tiene por objeto la perpetua posesión del bien. Así, pues, según se desprende de este razonamiento, necesariamente el amor es también amor de la inmortalidad.

[Y más adelante:]

–Pues bien, si crees que el amor es por naturaleza amor de lo que repetidamente hemos convenido, no te extrañes, ya que en este caso, y por la misma razón que en el anterior, la naturaleza mortal busca, en la medida de lo posible, existir siempre y ser inmortal. Pero solo puede serlo de esta manera: por medio de la procreación.²

Es decir, a partir del hecho de la creación el hombre realiza su humanidad y es capaz de salir fuera de sí mismo; y con esto ya estamos en posición de introducir en resumidas cuentas nuestra primera cuestión, que es la poesía.

Poesía, si queremos entenderla originariamente, debemos situarla en el concepto de *poiesis*. Esto significa acto de creación. La puesta en existencia de un mundo otro; la posibilidad de que el Ser se ponga como existente. Por eso *poiesis* no es un fabricar o algo semejante, sino más bien un sacar fuera, un salir fuera de lo que existe en el resplandor de su Ser y que por tanto tiene el poder de transformar. Como bien explica Heidegger *poiesis* es un

2 Platón, *El Banquete*, p. 7.

traer a la presencia lo no presente. Para los griegos lo poético era el enlace, la conexión entre el pensamiento y la *physis*, entre el pensamiento y ser como presencia que se nos enfrenta. La esencia del arte en su devenir poético designa el acabamiento y completitud que la *physis* no llega a alcanzar. El *Arte* para los griegos tiene el poder de terminar lo que la naturaleza ha iniciado y que, por sus características, por sus carencias, no ha llevado a último término. Por eso el momento de creación en sí mismo establece la diferencia esencial y punto nodal entre el Ser y lo ente, entre el hombre y su realización en el mundo. Quizá, sería algo análogo a lo que en la *Fenomenología del espíritu* se entiende como “Sustancia-sujeto”. Es decir, solo la Sustancia llega a ser sujeto porque ella misma es carente, finita e inacabada. Sin embargo, la modernidad va a entender la *poiesis* como el quehacer del trabajo manual, y únicamente en el peor de los casos, como producción artesanal. Ciertamente *poiesis* es producción pero no se reduce a lo anterior. Se trata de un saber que direcciona un poder hacer (*techné*) por ende *techné* y *poiesis* están estrechamente relacionadas ya que *techné* es un fenómeno del traer-ahí-delante el ente o dicho en otros términos, desocultar lo que está oculto. El ejemplo más sencillo lo vemos en la *physis*, cuando la planta en su despliegue hace aparecer la flor y los pétalos. En el caso que nos ocupa es un saber especial que hace patente algo en su ser. Este sentido de traer algo de lo oculto los griegos lo llamaban *aletheia* y era lo que ellos entendían como verdad. El hacer patente algo en su ser; la posibilidad que el ente se muestre en su claridad, es decir, en su esencia. *Techné* no es pues, un tipo de virtud ni tampoco se reduce a producción artesanal. Es un saber que orienta y determina el hacer y el comportamiento del hombre en el mundo. Es lo que *sostiene* como dice Heidegger, la actividad del hombre que irrumpe en medio de los entes. No en vano los griegos también identificaban la *techné* con el Arte y la producción artística. El arte no era una cosa entre cosas. Por tanto, podemos apreciar la relación estrecha entre *poiesis techné* y verdad.

Lo poético es un modo de realización de la verdad, y porque esta verdad acontece en el arte y en la obra de arte es que puede manifestarse algo así como la belleza. No es que el arte sea bello sino que el arte *crea* lo bello. Por eso, para los griegos no existía la cuestión de gozar estéticamente una obra de arte sino que la obra de arte era la dignificación del hombre y la comprensión y reconocimiento de su destino en el mundo. En donde los Dioses podían resplandecer en medio de los hombres y el ciudadano vivir en consonancia y estabilidad con lo producido por él. No es gratuito que Heidegger, citando a Holderlin, enuncia la necesidad de que el hombre *habite poéticamente en esta tierra*, porque desde mucho antes ya fue capaz de hacerlo. Sin embargo, este sentido originario de lo poético como saber y como verdad en el propio Occidente comenzó a extraviarse casi desde el mismo momento de su florecimiento. Veamos esto con más detenimiento.

2.

Ya Platón en la *República* expone su rechazo a lo poético y a los poetas, pero es uno de los primeros en colocar lo que él llama *la vieja controversia* entre filosofía y poesía. Aquí comienza, se puede decir, el eje de los problemas que llegarán hasta Hegel. La pregunta central de la *República* en este sentido es ¿Cuál de las dos constituye la verdadera fuente de sabiduría, la poesía o la filosofía? Ya conocemos la respuesta al leer los diálogos. Para Platón lo poético carece de verdad y poder, se basa en el entusiasmo y la emoción y con lo que él llama *obsesión divina* y por tanto se halla por debajo del saber real, que es el filosófico. Lo interesante y que no debemos olvidar, es que el mismo Platón hace referencia a un concepto más elevado de lo bello y que sí tiene que ver (a diferencia de lo que se aprecia inmediatamente como poético) con una praxis del mundo. Lo cual puede ser comprobado en la cita de la página anterior. O sea, se da en su obra una identificación entre Verdad y Belleza. Lo bello como aquello que nos acerca al Ser más profundo desde el aparecer más inmediato. Sin embargo, al señalar al mismo tiempo esta distinción insalvable entre la poesía y el filosofar, marcó todo un movimiento posterior de rechazo a la relación y en donde lo poético vinculado a lo poético ya no tenía cabida. Aristóteles, en cambio, parece no olvidarse del problema e incluso habla de lo poético como algo que *casi* es filosofía. Es decir, la poesía ya no es algo ubicado en las postrimerías, sino que es una actividad superior a otros saberes como la historia por ejemplo. La historiografía se detiene en lo particular según el Estagirita, y la poesía todo lo contrario, se detiene en la forma universal, puesto que no se refiere a una praxis individual sino a una praxis colectiva, a una comprensión mediante la forma, del destino de todo un colectivo. A pesar de esta resaltación, y de considerar la poesía como filosófica al atender las formas universales, Aristóteles concluye que no llega a ser filosofía propiamente sino el paso, el inicio que hace posible un filosofar, pero ambas nociones no llegan a identificarse.³

La modernidad repetirá la historia comenzada de cierta manera por Platón y Aristóteles bajo la figura y aparición de lo que conocemos con el concepto de estética. La estética mantendrá esta controversia, pero su solución final será simple: eliminación de todo rastro poético bajo la justificación de no constituir saber de un accionar en sí mismo y considerarse objeto de estudio, así como un conjunto de mitos y metáforas que pertenecen al plano discursivo y lingüístico.

Ahora bien, una de las razones fuertes de este cambio o desviación procede de Hegel. En la *Fenomenología del espíritu* se repite la misma idea aristotélica, pero se lleva hasta sus límites. Si bien la poesía es *más filosófica*, con la llegada del saber de la filosofía, la

3 Cfr. Aristóteles, *Poética*.

primera desaparece. Es cierto que Hegel por ejemplo exalta el papel de la tragedia en las concepciones del mundo y la poesía no es entendida por él como objeto de una teoría cultural ni mucho menos, pero lo poético no llega a ser lo verdaderamente filosófico puesto que no alcanza lo que él llama su *sí mismo auténtico*; lo cual significa que el arte para Hegel no ha comprendido aún su hacer y su actividad, o sea no es consciente de sí mismo; algo contrario al pensamiento que se piensa a sí mismo cuyo movimiento comprende la totalidad.

En este inicio de siglo en que está pensando Hegel, va apareciendo la famosa división entre un concepto poético del arte y otro estético del arte, obteniendo así su consolidación absoluta como disciplina la estética que había comenzado a conformarse ya con Baumgarten a mediados del siglo XVIII. Sin embargo, Hegel mismo argumentará que el saber filosófico es algo superior al concepto poético y al concepto estético del arte, situando la estética en el mismo plano inferior de la poesía ya que la estética es un tipo de experiencia que no llega a comprenderse ella misma plenamente. Para Hegel, el Arte y el conocimiento de él, no llega a comprender su propio hacer, no logra plantearse un contenido de su proceder y por tanto lo producido por la obra no es objeto del propio saber del arte. En dado caso aparece lo estético en Hegel a partir de una clara diferenciación entre el saber y el hacer. La esencia del arte se refiere solo a la forma, a la plasmación de una forma universal y que como ya vimos, es incapaz de pensar su contenido. Precisamente esta pareja de *forma y contenido* para entender el arte proviene de Aristóteles y ha sido el horizonte determinante de comprensión de lo estético en general hasta el punto que Hegel aún es deudor de esta relación.

Considero, en oposición a la visión hegeliana, que cuando hablamos de estética es acerca de la estética filosófica, es decir debe verse como un acontecer histórico de la filosofía misma, un momento de ella misma. Con lo cual, al realizar una deconstrucción de ella estamos replanteando la cuestión de la filosofía como tal. De aquí se deduce que la puesta en escena de la relación entre estética y poesía, implica de antemano también, una relación de la filosofía como tal y la esencia del arte. Es sin duda complejo la puesta en marcha de esta confrontación que también puede entenderse a partir del binomio imagen-concepto; haciendo alusión al arte y el pensamiento respectivamente. Y resulta aún más complejo si simplemente quisiéramos invertir la relación. ¿No será el ámbito del pensamiento y la ciencia una imagen y el arte una manera de ser de lo conceptual? En primer lugar, tenemos que tener presente que la palabra *concepto*, no significa algo lingüístico o semiótico, sino que designa la aprehensión del ente en su totalidad, el estadio de lucidez de una realidad que ha comprendido su ser (El Concepto de Hegel). Por otro lado, imagen no quiere decir reproducción o calco, sino posee una dimensión más abarcadora. Imagen nombra la imagen de un mundo, en donde imagen es el mundo mismo; en donde las cosas se le aparecen y se presentan al hombre y por ende

se posicionan en su representación a partir de la relación y el moverse del hombre respecto a ellas. Un mundo imagen que determina el actuar y los comportamientos de los individuos, su autocomprensión y la disposición de conocimiento o pulsión de conocimiento hacia lo que le rodea. Y en ese binomio, que bien pudiéramos llamar *contradictorio* mas no de oposición, podemos elaborar y adelantar ya la tesis, de que allí acontece la producción de una verdad bajo la forma de despliegue de la actividad humana y su situarse en medio de lo ente y de las cosas.

Ahora, regresando al problema anterior, podemos decir que lo que este tipo de concepción olvida, (diferencia saber-hacer), es que la estética estudia el objeto y la obra de arte desde el ámbito de la reflexividad. Y este ámbito ya comienza a vislumbrarse en los diálogos platónicos en donde la *divinidad habla a través del poeta*; es decir a través de la praxis de una finitud halla su voz la totalidad del Ser. Y que exista un tipo de praxis ya implica un tipo de reflexión. Mas esto no quedó aquí, ya que la comprensión del proceder del arte como reflexión y autorreflexión dentro de una determinada praxis del sujeto, es algo que atraviesa los inicios de la Modernidad desde que Baumgarten expusiera su concepto de *aisthesis* como reflexión de las formas sensibles, pasando por Kant y Herder. Siempre haciendo alusión a un campo prerreflexivo.

Todavía hoy, una de las principales críticas realizadas a la estética que tristemente consolidan la mala reputación de esta, consiste en separar una visión estética romántica del acto puro, ideal desinteresado, de una estética entendida bajo las formas de lo cultural y social. La filosofía especulativa (Kant y Hegel) en este sentido se halla desligada de los problemas reales y de las prácticas de la vida ordinaria que sufre otro tipo de estetización. En general, los discursos estéticos en la actualidad se mueven desde un platonismo, por un lado, y al otro extremo, desde un antiplatonismo declarado. Kant y Nietzsche, así como otros grandes como Schiller, se mueven precisamente en el punto nodal de ambas tendencias. Porque de lo que se trata, y ellos lo demuestran a cabalidad, no es de optar por uno u otro, sino de entender la relación entre la producción consciente del arte y el desencadenamiento de formas involuntarias en la experiencia sensible. Ellos repensaban el concepto griego de *mimesis*, es decir el punto de encuentro del poder hacer y la forma de ser de lo sensible (poiesis-aisthesis). Era desde la Antigüedad, lo que denotaba la armonización de la naturaleza productiva y la naturaleza sensible, situando así la distinción y elevación del Arte y su papel incluso político en la polis. Sin embargo, el problema de la especialización dentro del mismo seno de la modernidad y luego con los posmodernos, provocó una desviación de esta manera de concebir el arte y llegó incluso a comprender la obra de arte alejada de los *verdaderos* problemas de la vida real. Jacques Rancière, ha entendido esto muy bien: “El momento en que el arte sustituye con su singular al plural de las bellas artes y evoca, para pensarlo, un

discurso que se llamará ‘estético’, es el momento en el que se deshace ese nudo de una naturaleza productiva, de una naturaleza sensible y de una naturaleza legisladora que se llamaba *mimesis* o representación”.⁴

Este nudo era lo que hacía posible la puesta en marcha de una *historia* en la obra. (Lo que no tiene nada que ver con lo que puede ser una historiografía o descripción de hechos). Entonces el Arte mismo era capaz de poner la historia y el hombre podía pensarse desde esta historia y para ella. Ello quizás, sea la misión que tenemos hoy nosotros por delante.

Ahora, estos tres autores (Kant, Schiller y Nietzsche) aparentemente diferentes, hacen referencia al problema de la *fuerza*, al juego oculto de fuerzas que se halla dentro del *alma humana* y que ya se encontraba en el pensamiento socrático. Un conjunto de fuerzas que constituyen la praxis del sujeto y que lo hacen salir fuera de sí y a la vez crecerse en sí mismo desde este salir fuera. Para estos autores este proceso es activo en el sujeto, pero se da inconscientemente, desde un ámbito previo a la conceptualización o significación de la obra y de lo producido en la praxis del sujeto. Por ende, en el siglo XVIII la estética como pensar filosófico implicaba a un tiempo el estudio de la praxis social del sujeto dentro de la praxis estética en la filosofía. De ahí que la estética filosófica sea autorreflexión de la praxis en la medida que resalta y pone a la luz estas fuerzas oscuras posibilitadoras de la misma praxis y de las formas inherentes a ella.

Este movimiento de la estética filosófica que alcanza gran solidez con Kant, no se halla alejado pues, del espíritu poiético y de la obra como proceder intuitivo, si se quiere, del mundo previamente en que se mueve el hombre. La estética kantiana pretende romper también con la dependencia y subordinación del arte al conocimiento conceptual, buscando una esencia autónoma del arte; aunque respetando el poder de lo conceptual mismo por otro lado.

Ahora, que la estética haya desviado su camino reflexivo hacia una crítica o teoría de la cultura y se tenga como una de tantas manifestaciones culturales de una sociedad, es un síntoma de la decadencia de Occidente hacia la segunda mitad del siglo XX y que permanece hasta nuestros días. Sin embargo, el mismo Hegel daba cuenta por anticipado esta problemática cuando expresaba en sus *Lecciones de Estética* que el arte para nosotros ya es una cosa del pasado. Eso es lo que significa el famoso carácter pretérito del arte hegeliano: la pérdida de esa relación originaria del hombre con lo Absoluto, con la necesidad histórica de su condición como hombre, en donde ahora el arte se pone como mero objeto y como embellecimiento de determinado entorno y disfrute para ciertas clases sociales. Eso era en tiempos de Hegel; puesto que ahora la aceptación del concepto de arte como mercado, como

4 Jacques Rancière, *El malestar en la Estética*, p. 16.

mera manifestación cultural o elitismo artístico y nociones como la estetización del mundo, se nos muestran como otros síntomas de este carácter pretérito del Arte donde al hombre ya no se le revela lo Absoluto como algo necesario.

Esta necesidad Heidegger la ha entendido bien:

El arte y su obra solo son necesarios como un camino y una residencia del hombre en las que se le abre la verdad del ente en su totalidad, es decir lo incondicionado, lo absoluto. El gran arte no es solo grande ni se vuelve grande por la superior calidad de lo creado, sino porque es una 'necesidad absoluta'. Su rango es superior porque es esta necesidad, y mientras lo siga siendo; pues solo en razón de la grandeza de su esencialidad crea a su vez un ámbito de grandeza para lo producido.⁵

Es decir, aquí nos encontramos con algo más serio de lo que parece, con algo que ya no es una ciencia entre ciencias y un elemento de saber entre saberes, sino con una tarea histórica que tiene el Arte de revelar al hombre el ente, el mundo en su totalidad y verdad, y preservar esta revelación en toda su integridad. Los griegos conocían y vivían a cabalidad este imaginario especial. Ahora, en el momento de ascenso de la estética como disciplina y dominio modernos, esta grandeza de la obra ya ha desaparecido. Por eso Hegel con todo derecho, puede hablar en sus *Lecciones de Estética* para 1828, de este rasgo pretérito del arte.

El devenir de la esencia del Arte pues, se ha desplegado, o más bien se ha replegado de esta manera:

Necesidad absoluta → → Sensibilidad → → Culturalismo, artificación del mundo.

3.

Ahora bien, si Hegel solo ve este rasgo de pasado del arte y entiende el arte sin remedio y como objeto subsumido de una actividad más elevada del espíritu (saber filosófico), Nietzsche es uno de los continuadores del posicionamiento de la obra como fundamento y salvación del hombre y su mundo. Si Kant, Herder y otros autores develaron el problema de las *fuerzas* en la existencia humana, con Nietzsche esta cuestión adquiere una especial magnitud. Por eso él nos habla del *Arte como contramovimiento*, como el fundamento de la Voluntad de poder. El Arte es el punto para él, de posicionamiento de una nueva configuración de valores. Y si él es el elegido ahora aquí, es por dos razones: una, porque Nietzsche denota el final de un decursar histórico que ha pensado la estética desde la metafísica; segundo, porque incluso en su pensamiento estos tres conceptos (*poiesis*, verdad y fuerza) confluyen en una unidad que le sirve para fundamentar su teoría de la Voluntad de poder.

5 Martin Heidegger, *Nietzsche*, p. 86.

El filósofo de Basilea ya no entiende la obra de arte y el arte en general desde la dimensión de los que la gozan estéticamente o de quienes la reciben. El problema se halla en el artista como ser creador, como producción y solo mirando esta actividad del poder hacer dice Nietzsche, se nos vislumbran las objetivaciones del hombre (la religión, la moral, la sociedad, el conocimiento). Con esto Nietzsche solo quiere decir que desde la esencia del arte se determina el propio conocimiento, se orienta a la propia filosofía en su actuar y en este movimiento prerreflexivo se pone en marcha la Verdad. Verdad que no hace referencia a la verdad que conocemos como adecuación o como realidad suprasensible en sentido platónico. Se trata de una Verdad que constituye una realidad histórica conformadora del destino de todo existir y toda comunidad. Una concepción que ya se hallaba en uno de los románticos más serios de su época: Schiller. La poderosidad de un estado y comportamiento estético del ser del hombre que lo sitúa en su esencia y le permite fundar la historia misma. En Nietzsche, esto es posible gracias a un estado estético de embriaguez que funge como *fuerza*. Fuerza para Nietzsche, quiere decir un ir más allá de sí, una forma desencadenante que permite experimentar al ente como lo que ese ente es, y hace que el ente se nos muestre de manera transparente, inagotable y esencial. En este sentido, la embriaguez pone lo bello y lo bello entonces como expresión, se convierte en aquello que nos determina en nuestro actuar, como autoconciencia de nuestras capacidades y de nuestra relación esencial y clara con las cosas. Dice en su texto *la Voluntad de poder*: “En un individuo o en un pueblo, la cuestión de formar, y dónde, el juicio de belleza es una cuestión de fuerza”.⁶

Esta frase solo abre la pregunta de hasta qué punto somos capaces en nuestra humanidad de desplegar y asumir lo que nos determina esencialmente como humanidad. Por eso, en el pensar nietzscheano confluyen poiesis, fuerza y verdad, puesto que la naturaleza de lo estético conocido como embriaguez, es una fuerza-creadora-de verdad. Nietzsche no hace alusión al concepto de poiesis como tal, pero es indudable que el hecho de crear comporta esta significación. Creación es extraer lo esencial, lo que se nos oculta en el planteo y refugio de *realidades suprasensibles*, lo que nos pertenece en *nuestro más acá* y nos sostiene en su fragilidad y finitud. Se trata a un mismo tiempo de destrucción de la ilusión del conocimiento y de tener la visión de esta fragilidad y ser capaz de sostenerse en ella en medio de lo doloroso y del riesgo consecuente de cualquier decisión. Esto es el verdadero filosofar para Nietzsche; el famoso *filosofar a martillazos* que tan ha sido malinterpretado, no significa aplastar y renegar de lo pasado sino expresa esta noción de extraer lo esencial de la actividad del hombre, de traer a la luz lo oculto que lo está sosteniendo inconscientemente. Esto es lo que realiza el escultor con el cincel y el martillo que se enfrenta al mármol en bruto y que aún

6 Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, p. 328.

no tiene forma. Volvemos a presenciar aquí, la verdad como despliegue y desocultamiento.⁷ Sería necesario un estudio más profundo del problema que por desviarse de los objetivos, no podemos hacer aquí; pero para Nietzsche, la verdad no es algo que haya que buscar, encontrar o descubrir, sino que es algo que hay que *crear*, y que designa más bien un proceso complejo que no lleva otro nombre que Voluntad de poder. Dicha idea la podemos hallar explícitamente en sus *Fragmentos Póstumos* (La Voluntad de poder).

Por eso elementos como embriaguez, belleza, verdad, forma y creación son momentos de una unidad de lo que significa Arte para Nietzsche: una conformación de la Voluntad de poder. Por eso el Arte no es una cosa entre cosas, o un objeto o algo que a veces puede gozarse y otras no de manera estética; sino que se trata de la posibilidad de reconstruirnos a nosotros mismos. Por otra parte, si algo nos enseña la teoría nietzscheana en estos tiempos, y que la misma teoría vislumbró, es que no podemos caer en distanciamiento del arte respecto a la vida. En la *Voluntad de poder* esto se ve claramente. No podemos abandonarnos a una mera teoría del arte como funcionalidad de la cultura ni tampoco en el otro extremo del famoso *arte por el arte*. En la lucha permanente de lo apolíneo y lo dionisiaco y con ella, la Voluntad de poder como arte, hallamos el fundamento del ser de la vida, y la relación dialéctica de afirmación y destrucción que se establece en este ser de la vida.

Sin embargo, ¿cuál es la causa principal de este esfuerzo por trazar un nuevo camino para la historicidad del hombre? Ya lo habíamos dejado entrever anteriormente. La causa es la decadencia que Nietzsche atestiguó en su época. Es lo que él mismo denominará con el concepto de *nihilismo*. Esto creo yo, es fundamental para comprender lo que nos está pasando hoy a la luz del siglo XXI. Nihilismo para Nietzsche no significa negación de lo precedente para volver a una concepción más irracionalista y rebelde del mundo. Afirmar esto conlleva no haber entendido con claridad su pensamiento y el eje del problema e implica caer en una vulgarización del nihilismo. Lo que esta palabra denota, es un hecho histórico de pérdida de valores en el seno de la civilización; pérdida o desvanecimiento que se expresa en la confusión de unos valores con otros, en la lucha de imaginarios con otros y en la relativización de estos valores por encima de una necesidad unitaria de orientación de nuestras vidas y nuestro accionar.

⁷ Algunos autores como Martin Heidegger ubican el discurso nietzscheano dentro de la tradición filosófica inaugurada por Aristóteles y por ende dentro de los marcos tradicionales del saber y la verdad. Ahora bien, la propia idea de la Voluntad de poderío como verdad, refuta tal planteamiento. A lo largo de su trayectoria de trabajo Nietzsche no hace otra cosa que desprenderse del discurso tradicional de la verdad. Primero en su etapa juvenil (década de 1970) con la idea del conocimiento trágico y más tarde con la afirmación del eterno retorno, en donde ya no estamos hablando de conocimiento o de verdad o falsedad, sino de un conjunto de instintos, fuerzas, compromisos frágiles a los cuales se deben todo conocer como acontecimiento y toda puesta en marcha de la verdad. Por eso para Nietzsche la *verdad* es una ilusión o una suerte de error. Nada más alejado de la metafísica clásica.

Dice en unos fragmentos que provienen de la época de *La Gaya Ciencia*:

Se llama bueno al que obedece a su corazón, pero también al que sólo atiende a su deber; se llama bueno al templado y conciliador, pero también al audaz, inflexible, severo; se llama bueno al que no impone coerción sobre sí; pero también al héroe que se domina sí mismo; se llama bueno al amigo incondicional de lo verdadero, pero también al hombre de la piedad, al transfigurador de las cosas; se llama bueno al distinguido, al noble, pero también al que no desprecia ni mira desde arriba [...].⁸

Se hace pertinente entonces, dice Nietzsche, una nueva transfiguración de valores, un nuevo horizonte de despliegue unitario y sólido de las posibilidades creadoras de todo un pueblo para que así pueda reconocerse este en su destino. Esto es el famoso *amor fati*. La transfiguración es la fundamentación de este horizonte, por tanto, debe ser algo más allá de una mera formulación teórico-racional del problema. No se trata de indicar el horizonte sino de ponerlo, situarlo, fundamentarlo. El Arte para Nietzsche es esta misma transfiguración. De ahí la esencia del *Arte como voluntad de poder*. De ahí la importancia de la poesía en su comprensión más propia y originaria. En Nietzsche pues, siguiendo esta perspectiva, se nos muestra la *poiesis* como desencadenamiento de fuerzas que hacen acontecer la verdad. La posibilidad de ser de un conjunto de fuerzas que cimentarán un suelo dominante y único para la realización transparente y real del hombre en su mundo. Algo que luego Heidegger, sin hacer alusión ninguna a Nietzsche, repetirá al hablar de una plataforma puesta por la Poesía a partir de la lucha entre lo que él entiende por *tierra y mundo*. De cierta manera, aunque un tanto diferente, es también lo que yo he pretendido esbozar aquí. Intentar pensar ese escenario previo, prerreflexivo, posibilitador de la arena para cualquier futura acción humana. Un suelo que se encuentra relacionado con la dimensión humana y su relación con lo que le rodea y se le enfrenta. La Poesía entendida por estos autores y también por algunos artistas y poetas del siglo XIX, (entre ellos Goethe) tiene que ver más bien con el intento de conformación de un nuevo lenguaje. Lenguaje que no significa un tipo de medio de comunicación en una facticidad, sino de un tipo de relación profunda, antes de toda conceptualización y racionalización que sitúa al hombre en su mundo y lo pone abierto a él. Es si se quiere, un tipo de lucidez previa y que garantiza nuestra vigilia consciente y nuestra lucidez ya cartesiana como certeza.

Sin embargo, con Heidegger y luego con la Escuela de Frankfurt el problema se tornará más complejo, aunque de manera consecuente con lo que habíamos explicado; en el sentido que el arte tiene el poder de abrir un mundo y realizar un acto de liberación, pero a la

8 *Ibidem*, p. 151.

vez tiene el poder de cerrarnos nuestro propio mundo. La obra vive esta tensión permanente desde el existir más originario de la condición humana y que se expresa en los conceptos de mundo y tierra de Heidegger y en la dialéctica negativa en la estética de Adorno, la cual persiste hasta nuestros días en el pensamiento de autores como Christoph Menke y Jacques Rancière. Todos ellos, así como todo el pensamiento elaborado de la metafísica desde Platón en adelante, se están moviendo en esa relación más antigua de hecho, que Platón, y que el antropólogo francés Marcel Detienne analiza eficazmente: ocultamiento- desocultamiento. Lo que en la Grecia arcaica era conocido como *aletheia-lethé* (verdad del Ser- olvido del Ser). Relación que aparece en los poetas griegos de esa época bajo la forma discursiva del *Día y la Noche*. Esto por supuesto, son motivo de reflexiones posteriores y que requieren mayor profundización.

Ahora bien, es tarea y misión del pensar actual, (más allá de buscar las causas, así como las salidas y refugios, en el modo de producción capitalista, socialista o las prácticas budistas y ecologistas), si estamos en condiciones, si tenemos la fuerza para superar el nihilismo que nos envuelve y lo que es peor, nos sostiene en nuestro presente.

Estos análisis no pretenden dejar a un lado la estética como tal. El propio concepto de creación pertenece, como ya dijimos, a la esencia de lo estético; con lo cual es válido afirmar que con la idea de poiesis y mimesis, los griegos ya estaban preparando el camino de la estética filosófica. El *Arte como Voluntad de poder* es solo el intento de llevar la estética hasta su límite, más allá de sí misma, utilizando el propio concepto de creación. Marcando con ello un límite y al mismo tiempo una apertura nueva para el pensar metafísico. Todo esto dicho en otros términos, no significa otra cosa que lo plasmado en la tesis número 11 sobre Feuerbach de Karl Marx: la constitución de un pensamiento que pueda transformar el mundo. De igual forma la pregunta todavía sigue en pie. ¿Es posible comprender la estética más allá de su saber como ciencia? Y con ella nacen otras de mayor dificultad. ¿Podría hablarse de una determinación más íntima de lo estético a partir de la relación dialéctica si se quiere, entre la estética filosófica y la poesía? O ¿Es la Poesía entonces, después de lo analizado hasta aquí, la determinación de lo estético mismo? No cabe dudas que figuras como Nietzsche y Heidegger se han adscrito y han intentado responder esta última cuestión. En este trabajo solo se ha tratado, más que decir respuestas, el elaborar y ampliar estas mismas preguntas.

No obstante, considero que el rescate del poder reflexivo de la estética filosófica (desplegado por Baumgarten, Kant, Herder, entre otros), y del poder creador y liberador de la poesía (que podría señalar la esencia de lo verdaderamente estético), constituye quizá el camino para no alejar al hombre de una comprensión de sí mismo y de lo total en que está inmerso, y con ello, no para volver a los griegos (lo cual es absurdo) sino para reinventar el Arte como necesidad absoluta, y que vale tanto como decir, reinventarnos a nosotros mismos

en base a esta comprensión de la historicidad de la existencia y de los pueblos en general en la conformación de su destino.

Bibliografía citada

- Aristóteles, *Poética*, Vers. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- Detienne, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Trad. de Juan José Herrera, Madrid, Taurus, 1983.
- Gadamer, Hans Georg, *La herencia de Europa. Ensayos*, Trad. de Pilar Giralt, Barcelona, Península, 1990.
- Hegel, Georg Wilhelm, *Lecciones sobre la estética*, Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 1989.
- Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial S.A, 2012.
- Heidegger, Martin, *Nietzsche*, 2 vols., Trad. de Juan Luis Vermal, Barcelona, Planeta S.A., 2013.
- Menke, Christoph, *Estética y negatividad*, Introd. de Gustavo Leyva, Trad. de Peter Storandt, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Nietzsche, Friedrich, *La Voluntad de poder*, Obras completas, Trad., Introd. y notas de Eduardo Ovejero y Maury, Buenos Aires, Aguilar, 1962.
- Platón, Diálogos III, *Fedón, Banquete, Fedro*, Trad. de García Gual C., M. Martínez y E. Lledó, Madrid, Gredos, 1992.
- Rancière, Jacques, *El malestar en la Estética*, Trad. de Miguel Petrecca, Luda VogelFang y Marcelo G. Burello, Buenos Aires, Capital Intelectual S.A., 2011.

*Fernando Minero Biciego*¹

El presente trabajo tiene por finalidad, difundir algunas reflexiones sobre la construcción de una estrategia didáctica que busca aportar más información, experiencia y resultados sobre el desarrollo del manejo de información histórica en la escuela secundaria en México, por medio del análisis de obras de arte en la asignatura de Historia Universal, empleándolas como fuentes históricas desde la historiografía de la Escuela de los Annales.

Se toma en cuenta los nuevos paradigmas pedagógicos establecidos en la Reforma Integral a la Educación Básica, es decir toma en cuenta el modelo pedagógico constructivista y el enfoque historiográfico establecido en el Plan General y el Programa de Estudios de Historia 2011. En este avance se puede encontrar algunos de los elementos que componen la estrategia didáctica que todavía se encuentra en desarrollo, son resultado de varias reflexiones que se han logrado realizar en diversas instituciones como lo es la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad Virtual del Estado de Guanajuato donde he desarrollado mis estudios de posgrado.

Esta propuesta pretende mejorar la enseñanza de la asignatura de Historia I y ser una experiencia útil, real, práctica y sustentada para la literatura de la Didáctica de la Historia para beneficiar a las escuelas secundarias.

La cultura hipervisual y su importancia en la educación

Para comenzar esta primera reflexión hay que explicar el contexto que nuestra sociedad vive donde las tecnologías de la información y la comunicación han transformado la forma de acceso, cantidad y veracidad de datos, esto involucra el manejo, procesamiento y análisis de esa información como habilidades básicas para los alumnos, nuestra cultura además depende mucho de las imágenes, somos visuales por excelencia y el consumismo de estas mismas ha dominado sobre la mercadotecnia, como ha planteado John Mraz al decir que los seremos humanos vivimos en una sociedad hipervisual.

Se puede realizar una sencilla prueba y solicitarles a los alumnos de 13 a 14 años de edad en educación secundaria en la asignatura de Historia I que observen estas dos imágenes:

1 Administración Federal de Servicios Educativos en el Distrito Federal.



Imagen 1.



Imagen 2.

Después de observar las dos imágenes, se les preguntaría: ¿Pueden reconocer el significado de alguna de estas dos imágenes? ¿Desconocían alguna de estas imágenes? ¿Cuál? Seguramente su respuesta será que la imagen A corresponde a una cadena comercial de alimentos chatarra al que han ido a comer o que han visto en un comercial televisivo, y la imagen B podrían responder de una forma descriptiva que son esqueletos y papas o padres, sin ninguna atribución como fuente histórica a un periodo histórico determinado.

Ya en su libro *La guerra de las imágenes*,² el historiador Serge Gruzinski habla acerca de que en México siempre ha existido una manipulación ideológica a la población a través de las imágenes, desde la conquista con las imágenes religiosas, después la etapa barroca y hasta llegar al poder de manipulación de imágenes que tienen las cadenas de televisión, como, por ejemplo *Televisa* en México.

El trabajo que se intenta desarrollar con el análisis de obras de arte por medio de la disciplina de la Historia en la corriente historiográfica de la Escuela de los Anales y específicamente por medio del manejo de fuentes históricas, plantea ciertas preguntas sobre la problemática siguiente: ¿Cómo se puede emplear el manejo de fuentes con las obras de arte para construir el pensamiento histórico en alumnos de secundaria?

El manejo de fuentes es el punto de partida para trabajar con los alumnos el desarrollo de nociones de tiempo y espacio, de cierta forma las obras de arte están presentes en nuestra vida que se pueden emplear como una herramienta del conocimiento histórico como señala Peter Burke al decir que “las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular”.³

Burke manifiesta que en la historiografía no se tomó durante mucho tiempo las imágenes de las obras de arte como una fuente para el conocimiento histórico, sino que es a partir del siglo XX que se les da importancia para estudiar ciertos procesos, en este caso, lo que pretendo es que las imágenes sean una fuente que puedan permitir la interpretación de

2 Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, p. 13.

3 Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, p. 17.

procesos históricos a través de las fuentes en los alumnos de secundaria de segundo grado en la asignatura de Historia Universal.

Como un ejemplo de la experiencia en clase, trabajando el contenido con una fuente histórica del *Bloque I. De principios del siglo XVI a principios del siglo XVIII*, con el tema *La herencia del Renacimiento* para explicar un contenido histórico de cambios culturales del Renacimiento, con la obra *Nacimiento de Venus* se puede ejemplificar algunos problemas con el análisis de las obras de arte.



Imagen3. Nacimiento de Venus (1986)

Conceptos clave: Humanismo, burguesía, mitología griega, antropocentrismo, hipertrofia, perspectiva. Cuando se desea desarrollar el tema *El humanismo y sus expresiones filosóficas y políticas* con los alumnos, se enfrentan varios problemas cuando se trata de analizar con un breve guion a través los siguientes planteamientos: ¿Quién es el personaje principal y que acción realiza? ¿Qué relación tiene con la mitología griega? ¿Por qué la burguesía italiana demandaba la creación de pinturas como esta? ¿Cómo es su ropaje? ¿Las proporciones anatómicas de la Venus son físicamente posibles?

Los alumnos contestan a estas preguntas con respuestas como: “Es una mujer desnuda”, “está musculosa”, “está en el mar”, “ella está bonita”, “tiene estómago de lavadero”. Estas respuestas se encuentran en un plano descriptivo, donde detallar las principales características de la pintura no permite generar una vinculación con otros temas como la literatura grecolatina y su influencia en la burguesía italiana, así como el estudio de los vestigios romanos en los reinos italianos de la época.

Si observamos la pintura, parece que no tiene ninguna relación con los temas

anteriormente mencionados, a lo mejor observaron esa imagen en anteriores ocasiones o en otras clases, pero lamentablemente las imágenes que contienen los libros de texto de las escuelas públicas son meramente ilustrativos, es decir, como complemento o adorno de textos, más no como una fuente histórica para interpretar en este caso, la influencia griega y romana en el pensamiento humanista a lo cual se suma una escasa educación artística y estética. En otros casos los alumnos reconocen imágenes históricas con más sencillez por su utilización en la televisión o en revistas, como, por ejemplo, la siguiente imagen:



Imagen 4.

Pero desconocen su contexto y en ciertos casos hasta existe alabanza, interés, admiración, sin conocer su significado y uso que se le dio históricamente. Las obras de artes y sus imágenes están presentes en nuestras vidas y por eso son una herramienta importante para el estudio de historia, pero se debe reconocer ciertas problemáticas que en la escuela pública mexicana existen en cuanto a la nula educación visual que tienen los alumnos.

La obra de arte como estrategia didáctica

En su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin escribe que en la revolución de las imágenes hubo dos grandes inventos que llevaron las imágenes a su reproductibilidad y por lo tanto, al acceso de la mayoría de la población: la imprenta y la fotografía. Estos dos inventos llevaron a retratar la vida cotidiana y a que se conocieran aspectos que eran herméticos para ciertos estratos sociales, cosa que nunca había sucedido al grueso de la población, como nos dice Benjamin “En efecto, el hecho es que la pintura no está en condición de ofrecerse como objeto de una recepción colectiva simultánea”.⁴

Este hecho, de que la historia de la pintura fue un tema y un objeto privativo de la mayoría de la población lleva a reflexionar que, gracias a estos dos inventos, se puede conocer hoy en día el mundo de forma distinta, de conocer históricamente ciertos procesos

4 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 40.

de la humanidad, el arte es un testigo primordial de las culturas que conducen a interpretar determinados procesos históricos, se tendría que añadir a la imprenta y la fotografía la computadora como una nueva herramienta más.

Para la historiadora Agnes Heller el arte es una gran herramienta para el estudio de la historia, menciona “La obra de arte es siempre inmanente: representa al mundo como un mundo del hombre, como un mundo hecho por el hombre”.⁵ Para Heller en el estudio de la vida cotidiana desde la Escuela de los Annales es primordial para el estudio de las sociedades y considera al arte, una herramienta fundamental pero no desde la perspectiva del realismo soviético, es decir para ella el arte no es una mera copia de la realidad sino va más allá al incluir sentimientos, categorías estéticas, etc. Por ejemplo, para Peter Burke las imágenes son esenciales en la interpretación de procesos históricos e incluso incluye el uso de la imaginación, *en resumen, las imágenes nos permiten imaginar el pasado de un modo más vivo.*

Para el uso didáctico de la imagen hay pocos estudios en español, pero uno muy valioso es el de Mario Carretero y María Fernanda González que se titula *Aquí vemos a Colón llegando a América. Desarrollo cognitivo e interpretación de imágenes históricas*. En este texto los autores realizan una prueba en diferentes alumnos de diversas edades con una imagen de un grabado de Theodore de Bry que se titula *Desembarco de Colón a Guanahani* el cual aporta unos resultados interesantes que en mi caso, me interesan en los alumnos adolescentes y no tanto a los niños que también son parte del estudio y me enfocaré a hablar de ellos por el nivel educativo donde imparto clases.

En este estudio los investigadores utilizan una imagen la cual se presenta a varios escolares de distintos países tratando de hacer un análisis de imagen y establecen cuatro categorías de análisis para la lectura de la imagen: lectura realista ingenua, lectura realista, lectura interpretativa, lectura contextualizada. Establecen que a mayor edad los alumnos de entre 14 a 16 años e incluyen algunos adultos pueden realizar una interpretación adecuada de la imagen, y plantean que:

[...] en tanto los adolescentes de 16 años y sobre todos los adultos hacen una interpretación de esta versión del Descubrimiento apoyándose en sus inferencias sobre el origen e intenciones del autor de la época en que fue realizada. Es decir, que logran analizar la imagen dentro del contexto político, cultural e ideológico en que fue realizada.⁶

Plantean que el nivel más alto, que sería el contextualizado solo es alcanzado por

5 Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, p. 200.

6 Mario Carretero, Ma. Fernanda González, *Aquí vemos a Colón llegando a América. Desarrollo cognitivo e interpretación de imágenes históricas*, pp. 217-227.

adultos y pueden determinar cierta ideología, producción, manipulación del artista productor, etc. De cierta forma Carretero trata de aplicar su teoría acerca de la edad y la madurez intelectual, siguiendo la teoría de Piaget, aunque es lamentable que se consideren a las personas de cierta edad como sujetos que no pueden alcanzar cierto grado de conocimiento por su madurez cognitiva, considero que Carretero no toma en cuenta muchos factores en los entornos escolares donde desarrolla su propuesta.

Es importante considerar que el estudio de Carretero y González, se encuentra muy limitado porque no toma en cuenta, por ejemplo, con los adolescentes, el apoyo de otros recursos como fuentes complementarias en el desarrollo de la interpretación, solo critica, una muestra de esto, será la que hará a los libros de texto que no ayudan a la lectura de las imágenes y propone basándose en Peter Burke, un sistema de fuentes auxiliares para la interpretación. Su investigación no aumenta recursos o propuestas, está limitada a clasificar según sus teorías, a catalogar a la medida de sus resultados lo que ya se esperaba obtener. Es por esta razón que se debe de partir de la investigación de Carretero para plantear propuestas de solución y obtener otros resultados con base en la práctica, la interpretación de imágenes es una herramienta importante que puede dar otros resultados.

Por ejemplo, no toma en cuenta diagnósticos, sobre las habilidades de observación, ni de frecuencia de análisis de imagen en las escuelas en la práctica pedagógica de los docentes, es decir cada cuándo y cómo los profesores emplean las imágenes, ya que su trabajo está enfocado en la interpretación y no ahonda en: ¿Cómo interpretamos? ¿Yo sé leer una imagen? ¿Cada cuándo utilizo imágenes? ¿Yo sé la diferencia entre observar y mirar? ¿Cómo se compone una imagen? O incluso, ¿Qué es una imagen?

Incluso habla poco acerca de los contenidos que los profesores han desarrollado, no toma en cuenta tipos de inteligencias, si unos son visuales, otros son quinestésicos, y qué impacto tiene la forma en que aprenden los alumnos y no toma en cuenta este factor importante de que el ojo moderno está acostumbrado a recibir y no tratar la información, es decir, gracias a la mercadotecnia y el consumismo visual han vuelto flojos a nuestros ojos, no se pregunta por ejemplo la relación entre horas de televisión y los mensajes que les llegan.

Aunado a esto habría que explicar que la imagen que utiliza puede apoyarse de otras fuentes, el uso de una sola imagen y en breves exposiciones no puede desarrollar conocimientos de contenido histórico y requiere de más tiempo.

Peter Burke trata el tema de la imagen como fuente importante para la historia, el uso de la imagen como documento histórico, y trata de desarrollar categorías en relación con diversos tipos de imágenes y los clasifica en: fotografías y retratos, iconografía e iconología, lo sagrado y lo sobrenatural, poder y protesta, cultura material, visiones de la sociedad, estereotipos, relatos visuales, realiza además una explicación de ciertos métodos

para el estudio de estas imágenes como lo son el psicoanálisis, el estructuralista y post-estructuralista, así como el de la historia social del arte.

Las obras de arte para desarrollar la noción de manejo de información histórica

El programa de Historia en su apartado de recursos didácticos menciona que una de las estrategias necesarias para el desarrollo de competencias históricas es el uso de imágenes de las cuales dice:

Las pinturas, fotografías o recreaciones gráficas de otros tiempos son recursos fundamentales para que los alumnos comprendan la forma en que los objetos, las personas y el ambiente cambian en el tiempo. La lectura y descripción de estos recursos ayuda a integrar una visión de la vida cotidiana y del espacio en distintas épocas.⁷

Más adelante en su apartado *Guía para el maestro* sugiere el análisis iconográfico para poder enriquecer el proceso de aprendizaje, ya que plantea la necesaria búsqueda de imágenes por parte del docente y sus alumnos en internet, libros, periódicos, revistas, libros de arte, enciclopedias y recalca que el análisis iconográfico puede realizarse con todos los temas del programa ya que toda imagen es susceptible a ser analizada históricamente.

Además de las recomendaciones del *Programa de Historia* existen varios autores que hablan acerca del uso de la imagen para poder lograr la construcción de conocimiento histórico, entre ellos Mario Carretero, que menciona en su lectura *Enseñanza y aprendizaje de la Historia: aspectos cognitivos y culturales*, que entre los recursos que ayudan a pensar históricamente se encuentran aquellos que son de carácter visual, donde hay un manejo del lenguaje icónico, y menciona que “Fotografías de época, reproducciones de dibujos antiguos, grabados, pinturas, ilustraciones, etc., constituyen también recursos iconográficos estáticos de gran utilidad”.⁸

Las pinturas resultan muy importantes dentro del grupo de obras de arte que me interesa trabajar con los alumnos, puesto que en su producción lleva implícita una serie de ámbitos que en Historia tenemos que trabajar que son: ámbito político, cultural, social y económico. Las pinturas no son por el simple hecho una reproducción de la realidad, no son una copia de cierta época o cierto lugar, son representaciones de ciertas ideologías que nos pueden permitir rastrear ciertos elementos que deben ser bien delimitados y apoyados por otras fuentes u obras de arte, para poder entender que no son una mera reproducción del mundo, sino un conjunto de códigos que deben ser interpretados, mensajes que nos permiten

⁷ *Programas de Estudio Historia*, SEP, p. 20.

⁸ M. C., Manuel Montanero, *Enseñanza y aprendizaje de la Historia: aspectos cognitivos y culturales*, p. 134.

imaginar y recrear otro tiempo y espacio las cuales debemos saber leer.

Para Lev Vygotsky, la obra de arte no es solamente una manifestación humana de la psique social de las personas, sino un conjunto de símbolos y mensajes que el humano realiza en sociedad, estas obras de arte forman parte de la ideología y por lo tanto de la superestructura.⁹ Pero además estas obras de arte, deben ser analizadas y criticadas para poder entablar un puente entre la obra y los sujetos que desean interactuar con ellas, si no se realiza este puente, se pierden los significados y los mensajes que de cada obra de arte podemos descifrar, Vygotsky lo comenta de la siguiente manera “Tenemos en primer lugar la crítica como fuerza social fundamental, que abre el camino al arte, lo valora y sirve como mecanismo de transición entre el arte y la sociedad”.¹⁰

Para el autor, la obra de arte tiene una cualidad educativa muy importante ya que permite dirigir a aquellos que deseen conocerla a realizar una crítica que lleva al *consumidor* a poder determinar la conexión social existente de varios aspectos de la vida humana, porque para Vygotsky la psique, que forma parte de toda ideología y esta a su vez a la superestructura, nos permite conocer cierta sociedad que queramos estudiar y no quedarnos solo en el plano descriptivo o de interpretación, sino de análisis más profundo de cierta realidad social y por lo tanto, histórica.

Estos elementos nos permiten acercarnos a los alumnos a poder analizar y criticar ciertas obras de arte para conocer determinada realidad social, ya que es fundamental lograr que los alumnos puedan tener un papel activo, en el manejo de fuentes históricas, en el desarrollo de la habilidad de manejar esas obras de arte, como fuentes importantes de la Historia y lograr analizarlas críticamente.

Para los autores el uso de otros recursos es indispensable en el proceso de enseñanza y no por ser una mera alternativa más, o una simple experimentación de *Haber que pasa* sino más bien el diseño de una propuesta didáctica que emplee recursos como la imagen apoyándose en la Historia del arte. Para Gallo, la imagen y las obras de arte son recursos importantes en la enseñanza de la Historia, menciona lo siguiente “La pintura ha aportado imágenes ricas en interpretación para la Historia: ahí tenemos los cuadros de Jacobo Luis David sobre la Revolución Francesa y Napoleón”.¹¹ Para Nieto López, el uso de la imagen como recurso en la Didáctica de la Historia radica en que:

Los recursos audiovisuales en la enseñanza de la Historia mejoran y enriquecen el proceso de aprendizaje; son grandes auxiliares para desterrar o al menos disminuir el verbalismo; hacen

9 Lev Vygotsky, *Psicología del arte*, p. 33.

10 *Ibidem*, Capítulo 11, s/p.

11 Miguel Ángel Gallo, *Qué es la Historia*, p. 169.

más objetivos algunos temas, proporcionan a los alumnos medios de observación; ponen en contacto indirecto al estudiante con elementos del pasado necesarios para la reconstrucción histórica.¹²

El autor menciona, además, que los alumnos poseen una gran cultura en imágenes visuales y auditivas, estas pierden cierta finalidad educativa por parte de los alumnos ya que estos *no saben observar, analizar, relacionar e interpretar correcta y completamente dichas imágenes*. Esta es una problemática que ya han analizado varios autores con el analfabetismo audiovisual que impera hoy día en los alumnos y la mayoría de población, un estudio de Ángela María Díaz Martínez titulado *Imagen y Pedagogía*¹³ establece que en la actualidad los medios de comunicación e información bombardean a los jóvenes con una serie de estímulos auditivos y visuales que tienen una finalidad de mercadotecnia y consumismo que no tienen ningún fin educativo, pedagógico ni cultural, así Nieto López aporta junto a la autora que *la imagen por sí sola no basta para lograr el aprendizaje, utilizada adecuadamente por el maestro, se convierte en un recurso eficaz*.

Como recurso eficaz, es indispensable entender que el mero hecho de utilizar la imagen puede caer en la mera ilustración o acompañamiento de cierto contenido histórico, sino todo lo contrario, que el profesor sea el apoyo para desarrollar ciertos contenidos históricos. Las imágenes pueden acompañarse de fuentes auxiliares que sean soporte de comparación y contraste y que no se vuelvan en fuentes no objetivas en el estudio de la Historia.

Reflexiones finales

En este breve artículo se ha planteado algunas de las cuestiones básicas para comprender que el campo de las obras de arte y su empleo didáctico es basto y complejo, que en realidad se han hecho pocas investigaciones y que es de suma importancia reconocer la necesidad del manejo de fuentes en la didáctica de la Historia, y que las obras de arte son de suma importancia para comprender determinada realidad histórica.

El uso didáctico de las obras de arte permite realizar una apertura a una educación estética y visual necesaria en la educación pública de México, que pueda abrir oportunidades a alumnos que no cuenten con las posibilidades de conocer el arte ni museos, de interactuar con una área de investigación que parece estar reservada para una élite solamente.

Además, romper con la monotonía de la práctica docente y empezar a llevar el arte a las aulas, que pueda desarrollar otros procesos en los alumnos como su imaginación,

12 José de Jesús Nieto López, *Didáctica de la Historia*, pp.158-159.

13 Ángela María Díaz Martínez, *Imagen y pedagogía*, p. 16.

creatividad y los lleve a plantearse nuevos paradigmas, que los guíe a desarrollar su autonomía intelectual y a reconocerse como sujetos que puedan tener una visión crítica y analítica ante la mercadotecnia visual y la cultura *kitsch*.

Bibliografía citada

- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Ítaca, 2003.
- Burke, Peter, *Visto y no visto, El uso de la imagen como documento histórico*, Editorial Critica Barcelona, 2005.
- Carretero, Mario, González, Ma. Fernanda, *Aquí vemos a Colón llegando a América. Desarrollo cognitivo e interpretación de imágenes históricas*, en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2651427>.
- Díaz Martínez, Ángela María, *Imagen y pedagogía*, Maestría en Lingüística UPTC, 2009.
- Gallo, Miguel Ángel, *Qué es la Historia, México*, Editorial Quinto Sol, 2008.
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Heller, Agnes, *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ediciones Península, 1970.
- Montanero, Manuel, *Enseñanza y aprendizaje de la Historia: aspectos cognitivos y culturales*, en: http://www.ub.edu/histodidactica/images/documentos/pdf/ensenanza_aprendizaje_historia.pdf
- Nieto López, José de Jesús, *Didáctica de la Historia*, México, Editorial Aula XXI-Santillana, 2001.
- Plan de estudios 2011 Educación Básica*, Secretaría de Educación Pública, 2011.
- Programas de estudio 2011 Guía para el maestro Educación Básica Historia*, Secretaría de Educación Básica, 2011.
- Vygotsky, Lev, *Psicología del arte*, Trad. de Carles Roche, Barcelona, Paidós, 2006.

El CD del libro *La estética y el arte a debate (II)* terminó de editarse e imprimirse en el mes de mayo de 2019.

Cuenta con 253 páginas y un peso de 8.9 Mb. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Bertha Laura Álvarez Sánchez y Mariana Romero Bello. Se imprimieron 500 ejemplares.