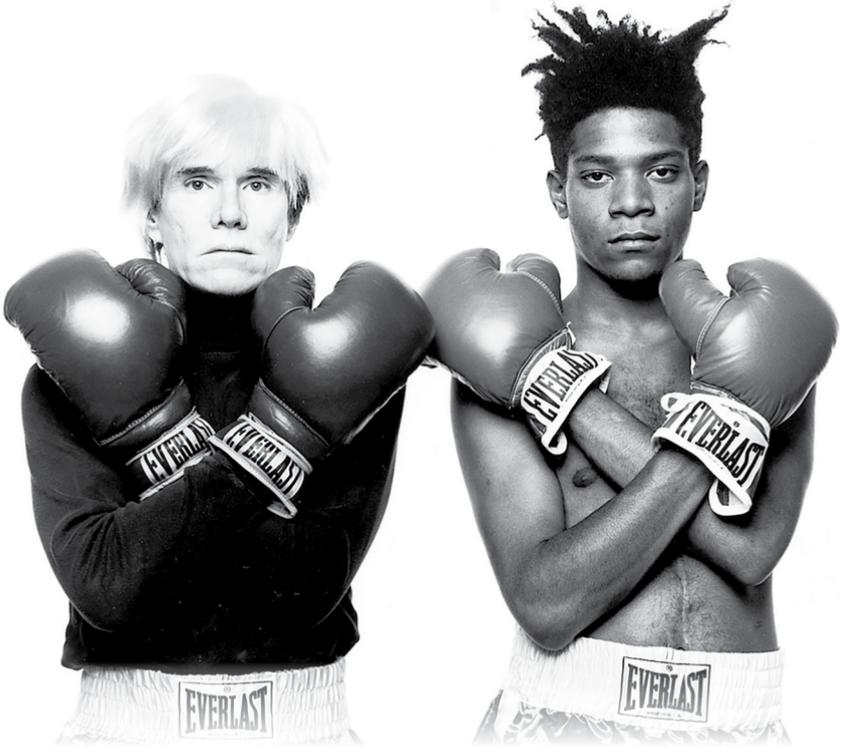




ACADEMIA Y EGRESADOS

LA ESTÉTICA Y EL ARTE DE LA ACADEMIA A LA ACADEMIA



José Ramón Fabelo Corzo
Elicer Eduardo Alejo Herrera
Coordinadores

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

MMXI



ACADEMIA Y EGRESADOS

LA ESTÉTICA Y EL ARTE DE LA ACADEMIA A LA ACADEMIA

José Ramón Fabelo Corzo
Eliecer Eduardo Alejo Herrera
Coordinadores



ACADEMIA Y EGRESADOS

LA ESTÉTICA Y EL ARTE DE LA ACADEMIA A LA ACADEMIA

José Ramón Fabelo Corzo
Eliecer Eduardo Alejo Herrera
Coordinadores



Vol.
12

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

MMXVI



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz

Rector

René Valdiviezo Sandoval

Secretario General

Ygnacio Martínez Laguna

Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado

Flavio Guzmán Sánchez

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

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director de la Facultad de Filosofía y Letras

María del Carmen García Aguilar

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

Arturo Aguirre Moreno

Coordinador de publicaciones de la FFyL

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

Marco Antonio Menéndez Casillas

Mariana Romero Bello

Ana María Aguilar Pumarada

Alma Elena Cardoso Martínez

Mahatma Ordaz Domínguez

Edición y corrección

La Aldea,

Consultoría editorial y gráfica

Diseño editorial

Josmar Amín Mendizábal Herrera

Webmáster

Volumen 12

*La estética y el arte de la Academia
a la Academia*

Primera edición, 2016

© Benemérita Universidad

Autónoma de Puebla

4 Sur 104

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

ISBN: 978-607-525-061-8

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

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

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

www.lafuente.buap.mx

www.coleccionlafuente.com

DOI: <https://doi.org/10.59892/AE1203>



ÍNDICE

PRESENTACIÓN LA ESTÉTICA Y EL ARTE DE LA ACADEMIA A LA ACADEMIA <i>José Ramón Fabelo Corzo</i> <i>Eliecer Eduardo Alejo Herrera</i>	11
1 DE ACADEMIA A ACADEMIA	15
REDES INTELECTUALES EN LA ESTÉTICA LATINOAMERICANA <i>Carlos Rojas Osorio</i>	17
ENCUENTRO ENTRE EL ARTE Y LA TÉCNICA EN <i>EL COMPADRE MENDOZA</i> <i>Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán</i>	33
LA TRIADA: INSTITUCIÓN-EXPERIENCIA ESTÉTICA- PÚBLICO <i>Marie-France Desdier Fuentes</i>	53
SABERES INDISCIPLINADOS: TEORÍAS Y PRÁCTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO <i>Alberto López Cuenca</i>	59

2 DESDE EL INTERIOR DE LA ACADEMIA 73

LA DIALÉCTICA DEL AMO Y EL ESCLAVO Y SU LUGAR EN LA CULTURA (MESA REDONDA)

Gerardo de la Fuente Lora

José Ramón Fabelo Corzo

Ramón Patiño Espino 75

POVERTY BLUES

Gerardo de la Fuente Lora 77

AMÉRICA (LATINA):

¿DESCUBIERTA, INVENTADA O CONSTRUIDA?

José Ramón Fabelo Corzo 89

LA INTENSA COOPERATIVIDAD: UN MARCADOR ÉTNICO RELEVANTE Y REVELADOR DE LA IDENTIDAD DE LOS TOTONACAS

Ramón Patiño Espino 101

LA IMAGEN, SUS USOS Y DISCURSOS (MESA REDONDA)

Isabel Fraile Martín

Jesús Márquez Carrillo 119

REFLEXIONES ARTÍSTICAS: UNA MIRADA A LA PINTURA DEL POBLANO JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ALCONEDO

Isabel Fraile Martín 121

LA ARQUITECTURA CIVIL Y LOS ORÍGENES DEL PATRIOTISMO CRIOLLO EN PUEBLA, 1580-1630

Jesús Márquez Carrillo 137

<p>EL CINE: DIFERENTES RUMBOS DE LA IMAGEN (MESA REDONDA) <i>Víctor Gerardo Rivas López</i> <i>Alberto José Luis Carrillo Canán</i></p>	161
<p>DE SUCESIÓN, FINITUD Y ETERNIDAD EN <i>LUZ SILENCIOSA</i> DE CARLOS REYGADAS <i>Víctor Gerardo Rivas</i> <i>Alberto José Luis Carrillo Canán</i></p>	163
<p>3 DE REGRESO A LA ACADEMIA</p>	177
<p>HACIA UNA ACTIVIDAD ARTÍSTICA ÉTICA: APORTACIONES DE LA ESTÉTICA DEL OPRIMIDO, DE AUGUSTO BOAL <i>Ana Lucero López Troncoso</i></p>	179
<p>MITO Y VIOLENCIA: LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO EN LA JOVEN DRAMATURGIA MEXICANA. EL CASO DE <i>APROXIMACIÓN AL INTERIOR</i> DE UNA BALLENA DE ÁNGEL HERNÁNDEZ ARREOLA <i>Magdalena Moreno Caballero</i></p>	195
<p>APROXIMACIONES A UNA POSTURA ANTE EL SEMIOCAPITALISMO <i>Eliecer Eduardo Alejo Herrera</i></p>	211
<p>EL ARTE COMO DENUNCIA DE LA GUERRA: ¿ARTE DEGENERADO O HUMANIDAD DEGENERADA? <i>Juan Carlos Cortés Stefanoni</i></p>	219
<p>PUEBLA: TEORÍAS Y PRÁCTICA ARQUITECTÓNICA EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA <i>Mathieu Branger</i></p>	241

LA CONFIGURACIÓN DEL CURADOR CONTEMPORÁNEO COMO FIGURA DE AUTORIDAD DENTRO DEL SISTEMA DE ARTE <i>Alejandra Olivio Román</i>	261
FUNCIONES MUSEOLÓGICAS EN DICOTOMÍA. EL CASO DEL MUSEO DE ARTE RELIGIOSO EX CONVENTO DE SANTA MÓNICA <i>Adriana G. Alonso Rivera</i>	271
ERROR Y CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN, EL DESENOFOQUE INTENCIONAL <i>Luis Javier Rodríguez López</i>	291
EL ARTE DE LA AUTORREFERENCIALIDAD EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA CONTEMPORÁNEA <i>Miguel Oswaldo Sáenz Cardoza</i>	303
LA REVOLUCIÓN CINEMÁTICA: PRETEXTO Y POSTEXTO EN EL CINE DIGITAL DE LA SEGUNDA DÉCADA DEL SIGLO XXI <i>Óscar Benjamín Pérez Alcalá</i>	323
LO INGRÁVIDO DE <i>GRAVITY</i> : LA DECEPCIÓN DEL FILM MÁS PREMIADO DE CUARÓN <i>Anaid Sabugal Villamar</i>	347
LA DECEPCIÓN DE <i>GRAVITY</i> <i>Eduardo Vallejo</i>	355

PRESENTACIÓN
LA ESTÉTICA Y EL ARTE
DE LA ACADEMIA A LA ACADEMIA

José Ramón Fabelo Corzo¹
Eliecer Eduardo Alejo Herrera²

La colección de libros La Fuente, Publicaciones de Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), presenta un nuevo texto bajo el título *La estética y el arte de la Academia a la Academia*.

Aunque el logo correspondiente aparece por primera vez en la portada, este es el tercer volumen de La Fuente enmarcado en la serie *Academia y Egresados*. Los dos anteriores llevaron por título *La estética y el arte más allá de la Academia* y *La estética y el arte de regreso a la Academia*, publicados respectivamente 2012 y 2014. Cada uno de los tres libros de esta serie ha sido el producto de alguno de los encuentros de egresados que la Maestría en Estética y Arte (MEyA) organiza bianualmente desde el 2010 como parte de la labor de seguimiento de sus exalumnos. La realización del cuarto de estos encuentros en junio de 2016 es un marco propicio para presentar este volumen, correspondiente al III Encuentro de Egresados de la Maestría en Estética y Arte, realizado hace dos años.

Un poco metafóricamente, los títulos de los dos primeros volúmenes de esta serie hacían énfasis, el primero, en el ejercicio investigativo que es continuado por los egresados después de su salida de la Academia en que fueron formados, y el segundo, en la práctica, ya hecha tradición en este posgrado, de devolver los resultados obtenidos a esa misma Academia, sirviéndole a ella de retroalimentación y enriquecimiento. En este tercer caso hemos preferido que el título del volumen refleje la circularidad total de este movimiento que nace en la Academia y regresa a ella. Utilizando terminología hegeliana, podríamos decir que

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

² Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

si los dos libros anteriores expresaron algo así como la *tesis* y la *antítesis*, este es la *síntesis* de ambos movimientos.

Sin embargo, hay otras razones para el título *La estética y el arte de la Academia a la Academia*. Ellas consisten, por un lado, en que en esta ocasión hubo mayor representación (en el encuentro y en el libro) de destacados conferencistas provenientes de otras academias que acudieron a ofrecer su aporte al encuentro, y, por el otro, en que la mayoría de los exalumnos que participaron como ponentes o como autores mantienen una intensa vida académica en diversas instituciones como doctorantes, profesores, colaboradores y asistentes.

Así las cosas, las aportaciones de las que se nutre este libro provienen de tres fuentes académicas diversas: los invitados, los profesores del propio programa y los egresados. En correspondencia con ellas, también son tres las partes que componen la obra.

En la primera parte —*De Academia a Academia*— se incluyen los textos de autores de otros programas o instituciones que nos visitaron a propósito del evento. Aparecen aquí trabajos del doctor Carlos Rojas Osorio, de la Universidad de Puerto Rico en Humacao; de las doctoras Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán, del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP, y Marie-France Desdier Fuentes, de la Universidad de las Américas en Puebla (UDLAP), así como del doctor Alberto López Cuenca, también por entonces de la UDLAP y hoy integrante de la Academia de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP. Los temas tratados en esta primera parte son, en ese mismo orden, los siguientes: “Redes intelectuales en la estética latinoamericana”, “Encuentro entre el arte y la técnica en *El compadre Mendoza* (1933)”, “La triada institución-experiencia estética-público” y “Saberes indisciplinados: teorías y prácticas del arte contemporáneo”.

La segunda parte del libro —*Desde el interior de la Academia*— se compone de tres mesas presentadas por los profesores de los cuerpos académicos de Estética y Arte y La Estética y los Medios, ambos integrados por profesores-investigadores de la MEyA. “La dialéctica del amo y el esclavo y su lugar en la cultura” fue el tema de la primera de estas mesas, con aportaciones de los doctores Gerardo de la Fuente Lora, José Ramón Fabelo Corzo y Ramón Patiño Espino. La segunda mesa se refiere el tema de “La imagen, sus usos y discursos”, en donde encontramos los textos de la doctora Isabel Fraile Martín y del doctor

Jesús Márquez Carrillo. Por último, los doctores Víctor Gerardo Rivas López y Alberto Carrillo Canán unen esfuerzos en un trabajo conjunto relacionado con la mesa “El cine: diferentes rumbos de la imagen”.

La tercera y última parte del libro —*Retorno a la Academia*— está integrada por doce textos aportados por maestros egresados de la MEYA: Ana Lucero López Troncoso, Magdalena Moreno Caballero, Eliecer Eduardo Alejo Herrera, Juan Carlos Cortés Stefanoni, Mathieu Branger, Alejandra Olivio Román, Adriana G. Alonso Rivera, Luis Javier Rodríguez López, Miguel Oswaldo Sáenz Cardoza, Óscar Benjamín Pérez Alcalá, Anaid Sabugal Villamar y Eduardo Vallejo. La diversidad temática de las aportaciones (estética y teoría del arte; historia del arte e instituciones artísticas; arte, tecnología y cine) reproduce el espectro de áreas que aborda el programa y evidencian tanto la huella académica que la MEyA dejó en sus exalumnos, como el crecimiento académico alcanzado por los mismos.

Mayo de 2016



1

DE
ACADEMIA
A
ACADEMIA

REDES INTELECTUALES EN LA ESTÉTICA LATINOAMERICANA

Carlos Rojas Osorio¹

En el mundo en que vivimos se practica en masa lo que el entorno del ciberespacio denomina *redes sociales*. No es este mi tema, pero quisiera tomar dicha expresión como analogía para verificar las redes intelectuales que desde hace un largo tiempo practicamos en lo que José Martí denominó Nuestra América. La expresión *redes intelectuales* vendría, pues, a significar ese tejido textual cuya retícula se extiende a lo largo y ancho de Nuestra América. Mi propósito es hacer ver, a modo de ejemplo, algunas de esas redes intelectuales que la teoría y la práctica estética latinoamericana nos ponen en evidencia.

La red intelectual modernista es un buen ejemplo de la retícula textual a la que me he referido. José Martí vivió en Caracas durante un breve periodo. Su palabra fue bien acogida por los jóvenes, entre ellos, algunos positivistas como César Zumeta, Lisandro Alvarado, Rómulo Gallegos, etc. En Caracas, Martí fundó la *Revista Venezolana*, pronunció numerosas conferencias y escribió artículos para el periódico *La Opinión Nacional*, pero, sobre todo, escribió su poemario *Ismaelillo*, palabra iluminada por su hijo ausente. *Ismaelillo* es ya un poema modernista. El modernismo es considerado por muchos el primer movimiento literario propiamente latinoamericano. Modernismo y positivismo se desarrollaron paralelamente en Latinoamérica. El positivismo se acoge a una filosofía aliada a la ciencia, a la técnica, a la industria y al liberalismo económico. El modernismo literario es menos optimista con ese tipo de modernización y acentúa, en cambio, la modernización literaria y artística. Martí permaneció en Caracas hasta cuando

¹ Doctor en Filosofía. Catedrático de la Universidad de Puerto Rico en Humacao, *rojasosorio2000@yahoo.com*

la mano dura del dictador Antonio Guzmán Blanco impidiera que la mano que enarbola la bandera de la libertad y la justicia pudiera expresarse libremente. Entonces Martí salió de Caracas y se dirigió a Nueva York. Martí se había casado en México con Carmen Mantilla y fue de esta unión matrimonial que nació su hijo amado a quien dedicó *Ismaellilo*. Carmen nunca comprendió la pasión política, de libertad y justicia de su esposo, por lo que emigró a Cuba con su hijo sin que el padre dejara de sentir la ausencia de su querido niño. De Guatemala también le había tocado emigrar. Allí enseñaba Filosofía, pero disputas del director del colegio donde trabajaba con el también caudillo y dictador Justo Rufino Barrios obligaron a Martí a emigrar. La luz de la palabra poética, cuando es auténtica, se lleva mal con la ausencia de libertad.

Rubén Darío, el gran poeta modernista nicaragüense, se sintió siempre muy ligado a José Martí. “Darío se consideró a sí mismo discípulo de Martí, a quien veneró siempre como su maestro. A su vez, Martí no ocultó su aprecio por el joven vate nicaragüense a quien siempre alentó”.² Ángel Rama comenta el entrenamiento de Darío en la escritura periodística en Chile: “En los diarios chilenos hace Darío su aprendizaje de la prosa periodística moderna, aun antes que la del verso”.³ También en Chile conoció Darío al gran escritor ecuatoriano Juan Montalvo: “El poeta recuerda que ‘unos hombres políticos, senadores y diputados’ pusieron en sus manos los libros de Montalvo para que ‘aprendiese a escribir artículos de combate’ de esa manera. ¡Y qué buen discípulo resultó el adolescente de las bellas y pomposas palabras y de los panfletos incendiarios del maestro ecuatoriano llamado por él, en ese entonces ‘escritor famoso, violento, castizo e ilustre’”.⁴ De hecho, Darío le dedica luego un poema.

Leopoldo Lugones conoció a Rubén Darío cuando este vivió en Buenos Aires, y Lugones se convierte en su discípulo predilecto. Lugones y José Ingenieros impulsaron el modernismo en Argentina. Ingenieros era positivista en el ámbito de la filosofía, pero se alió a Lugones en el periódico *La Montaña* y en el modernismo literario. Mencionamos ya la presencia de Martí en Caracas y su iniciación en el modernismo.

² Arnoldo Mora, *El arielismo*, p. 103.

³ Ángel Rama, *Crítica cultural*, p. 90.

⁴ Carlos Martín, *América en Darío*, p. 197.

También Darío tuvo un gran eco en las letras modernistas venezolanas.

El filósofo puertorriqueño Esteban Tollinchi, uno de los más grandes pensadores latinoamericanos dedicados a la estética, escribió un voluminoso estudio sobre la estética modernista. Para Tollinchi es posible ver la unidad de pensamiento y arte en el modernismo europeo y latinoamericano. “Yo he preferido cubrir con el término tanto el modernismo hispánico como el inglés y a la vanguardia europea”.⁵ Tollinchi está muy consciente de que en esta apreciación difiere de Octavio Paz. Tanto el poeta mexicano como otros críticos enfatizan el carácter y la raigambre latinoamericana del modernismo. Es verdad: que, por extenso y profundo que sea el estudio del modernismo que hace Tollinchi, sin embargo, solo se detiene en un poeta hispanoamericano: me refiero a Rubén Darío. Para Tollinchi el modernismo es la llegada a la autonomía de nuestra literatura. Rubén Darío es el cantor de la América hispánica como Walt Whitman lo es de la América anglosajona. Darío es el poeta de la sensualidad. Su erotismo es heredero de Baudelaire y Verlaine. Para Tollinchi, “Darío ha creado la prosa y el verso más alucinante, más voluptuoso de toda la historia de la poesía hispánica”.⁶ La revolución estética de Darío no estuvo acompañada de una revolución política o social, en cambio, Tollinchi señala, así sea de paso, que: “El arte necesita arraigar en el pueblo y en la tierra. José Martí inicia en la poesía el tema de la conciencia de lo que América es y debe ser”.⁷ En este sentido, algunos críticos señalan que Martí mantiene este motivo político más bien del romanticismo social. Dicho sea de paso, Tollinchi también escribió un extenso estudio (en dos volúmenes) sobre el romanticismo, y se puede apreciar que se siente más afín al romanticismo que a la estética modernista. En cambio, el filósofo puertorriqueño Francisco José Ramos mantiene viva la memoria modernista de Mallarmé. El pensamiento de Ramos se caracteriza por considerar que la estética es el núcleo mismo de la filosofía, y no una mera rama de ella. Su obra filosófica se desarrolla en una trilogía intitulada precisamente *Estética del pensamiento*. Recientemente ha publicado un hermoso libro sobre *La significación del lenguaje poético*. Julián Pérez afirma que los modernistas hispanoamericanos usan la mitología más en el sentido del barroco

⁵ Esteban Tollinchi, *Quo pulchritudo? La estética modernista*, p. 409, nota 1.

⁶ *Ibidem*, p. 346.

⁷ *Idem*.

español, como en Góngora, que en el sentido del romanticismo.

Esto me lleva a otra red intelectual latinoamericana, es decir, al llamado barroco de Indias. Parece ser que fue el escritor venezolano Mariano Picón Salas quien introdujo el término. “En las ciudades coloniales de México, Perú o Guatemala es la arquitectura el arte más vivo, no solo porque el español para vencer los viejos dioses del país necesita oponer al antiguo esplendor un nuevo esplendor, sino porque en las obras participa profusamente una multitud indígena”.⁸ Así lo atestiguan las catedrales de Puebla, Oaxaca, Cuenca, Popayán, etc. En México, la arquitectura llega a lo monumental y en Ecuador se desarrolla la pintura cuzqueña. Junto a la arquitectura y la pintura se desarrollan otras artes: la platería, la cerámica, el bordado. Antiguas artes indígenas que ahora se sincretizan en culturas híbridas, como diría García Canclini. El gran humanista dominicano Pedro Henríquez Ureña escribe: “América creó en el siglo XVII su gran estilo barroco de construcción y ornamentación, que a veces refluyó en España”.⁹ También en poesía se creó un estilo barroco. Lo encontró Henríquez Ureña en Bernardo de Balbuena, en Sor Juana Inés de la Cruz, en Hernando Domínguez, en Luis Tejada, entre otros. Cuando España abandonó el barroco, América persistió en él. Mantuvimos el culto a Góngora, a Quevedo, a Lope de Vega o a Calderón. El mexicano Juan de Dios Uribe publicó sus poemas en 1812.

Al igual que en el modernismo, también en el caso del barroco de Indias su carácter y raigambre latinoamericanos se ha negado. En contra de dicha lectura, escribe el novelista cubano Alejo Carpentier: “En la portada de una iglesia de Misiones aparece, dentro de un clásico concierto celestial, un ángel tocando maracas. Esto es lo importante; un ángel tocando maracas. El bajomedioevo americanizado”.¹⁰ Como bien reafirma María Concepción Sáez: “El elemento diferenciador más importante, con relación a lo que sucede en Europa, lo aporta la población indígena con tradiciones culturales muy diversas, que influyen pasiva y activamente en este tema y condicionan su evolución alterando los valores estéticos al reinterpretar el vocabulario formal y estableciendo

⁸ Mariano Picón Salas, *Ensayos escogidos*, p. 88.

⁹ Pedro Henríquez Ureña, *Cuestiones filosóficas*, p. 116.

¹⁰ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, p. 22.

una nueva posibilidad de lectura iconológica”.¹¹ Lo barroco nos llega de Europa, pero el arte barroco se presta para una incorporación de elementos nuevos; “lo indígena sobrepuesto al legado europeo”. La cultura indígena no abandonó sus formas artísticas.

Ahora bien, este arte barroco no se circunscribe únicamente al periodo colonial, sino que perdura hasta el día de hoy. Grandes escritores del siglo XX también se han identificado con este barroquismo de Indias. Se ha observado que estos escritores no son solo barrocos en su práctica escrituraria, sino que han teorizado sobre el barroco como es el caso de José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Leonardo Padura, etc. Pero también se ha señalado que estos escritores elaboran su teoría del barroco partiendo de su propia práctica escrituraria barroca. Por lo tanto, tan diferentes son sus estilos como la teoría del barroco que elaboran. Alejo Carpentier considera el barroco como una constante humana. Es una concepción del mundo y existe en América, pero también se expresa en múltiples culturas. Para Lezama Lima el barroco se caracteriza por la luminosidad. Lezama se fija en los objetos bañados por la luz. En cambio, Severo Sarduy se fija en algunos componentes de la revolución científica al comienzo de la modernidad. El barroco del siglo XVII requiere la lectura de Kepler con sus órbitas elípticas. La elipsis y la parábola regirán todo el orbe barroco. Sarduy utiliza la teoría del filósofo ruso Bajtin acerca de la carnavalización. La parodia y el folclor carnalesco se integran en la esencia del barroco. “El habla del carnaval es la transgresión del idioma oficial”.¹² El conceptismo de Baltasar Gracián también se reconoce en el barroco. En Puerto Rico dos estudiosos del conceptismo son Rubén Soto Rivera y Eduardo Forastieri. Este último escribe un hermoso diálogo que acaece en el Yunque, la montaña sagrada de los taínos. Allí dialogan Husserl, Peirce, De Saussure y otros semiólogos en un espacio literario por encima del tiempo cronológico. La poesía es algo que nos llega desde un futuro en el tiempo de los signos. Rubén Soto Rivera estudia el gusto en el arte de la prudencia en Gracián. Gracián es considerado uno de los iniciadores de la crítica moderna del gusto. En una sociedad cortesana, nos dice Soto Rivera, es preciso

¹¹ María Concepción Sáez, *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*, p. 83.

¹² Mayra Montero, *Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, p. 79.

moverse con agilidad, prudencia, aprovechar los instantes kairóticos. Saber reconocer el valor de las cosas y no solo su precio.

Otra de las redes intelectuales más ampliamente textualizada es el indigenismo. Las primeras novelas de temática indígena son de inspiración romántica. Es decir, hubo una visión romántica de la cultura indígena. Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui se dan cuenta de que la situación del indio es de naturaleza económica mediante la explotación. Mariátegui afirma que lo que se denomina literatura indigenista es de origen criollo, y que un arte y una literatura indianista solo sería la que llegue a crear el indio mismo.

Simón Bolívar considera que somos una nueva humanidad, ni blancos europeos, ni indios ni negros: un nuevo ser humano. Por su parte, Uslar Pietri teoriza ampliamente el mestizaje como esencia de nuestra cultura. Vasconcelos piensa en una raza cósmica que, reuniendo lo mejor de las ya conocidas, pueda llegar a encontrar en el arte su mejor expresión. El muralismo mexicano, en principio favorecido por Vasconcelos, da expresión a las culturas originarias y enlaza con la voz y el gesto de la revolución proletaria, que por entonces dejaba escuchar su eco en todo el orbe. Trotsky pudo decir que la revolución proletaria en el arte no se dio en la Rusia soviética, sino en el muralismo mexicano.

El muralismo mexicano tuvo un efecto en otros países latinoamericanos. Cándido Portinari (1903-1962) es reconocido como uno de los grandes muralistas de América Latina. Entre sus murales sobresalen el que realiza para el Monumento Rodoviario (1931), los del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro (1936), o los de la fundación Hispánica de la Biblioteca del Congreso de Washington. Portinari escuchó una conferencia de David Alfaro Siqueiros pronunciada en Río de Janeiro. Siqueiros defendió procesos y equipos mecánicos para la pintura. “A partir de esa visita de Siqueiros, el término ‘pintura mural’ pasó a formar parte, cada vez más, del vocabulario de los modernistas brasileños, siendo empleado casi siempre como sinónimo de revolucionario”.¹³ Portinari estuvo, pues, influido por “la visión siqueirana del mundo”.¹⁴ Aunque su pensamiento era laico, dio lugar a obras que manifestaban la religiosidad del pueblo brasileño. “La

¹³ *Ibidem*, p. 299.

¹⁴ *Ibidem*, p. 300.

trágica y aterradora figura de san Francisco de Asís de Pampulha surgía como un elemento revelador de la fuerza psíquica de la religiosidad de nuestra gente —que creó la leyenda de Antonio Conselheiro y del padre Cícero—, instaba a la religiosidad como tema pictórico del siglo XX y ubica a Portinari entre los mayores muralistas de temas sacros de todos los tiempos, sin que importe el carácter laico de su autor”.¹⁵

En Colombia, el máximo representante del muralismo fue Pedro Nel Gómez. Escribió: “Soy fundamentalmente un muralista, o sea el que lleva a sus obras las victorias, los anhelos, las derrotas y los dolores de su pueblo y de su patria. [...] Pienso que un mural es una página abierta ante el pueblo, y que ‘este la leerá todos los días sin percatarse, y vivirá con ella y en ese diálogo se llenará de grandes esperanzas’”. El presidente Alfonso López Pumarejo visitó México y se entusiasmó con la revolución que allí se desarrollaba y que según su parecer debía difundirse también en Colombia. El escritor Juan Pablo Varela (Bachué), en 1930, sugirió que los palacios se adornaran con pinturas de motivos inspirados en nuestra historia y en el mestizaje. Es en este ambiente de nueva inspiración política que floreció la obra de Pedro Nel Gómez. Se le encargó la decoración del Palacio de Gobierno de Medellín (1935). Pedro Nel era ingeniero y arquitecto, y obtuvo del Estado el encargo de más de dos mil metros de pintura al fresco en diferentes edificios públicos. Como Sofía Stella Arango Restrepo y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez afirmaron, “el pintor Gómez es la mejor encarnación de esa revolución artística que muchos esperan en Colombia”.¹⁶ El propósito de Pedro Nel Gómez era una transformación completa del arte colombiano. Las generaciones pasadas debían quedar atrás. “El deseo de hacer arte antiacadémico se une en Pedro Nel Gómez como en Rivera, Siqueiros, Orozco y muchos otros artistas de Latinoamérica, a la convicción de que es necesario contribuir a una total transformación de la sociedad: revolución estética y revolución política son para ellos una sola cosa, y este será uno de los rasgos más característicos de la modernidad del arte latinoamericano en los años treinta”.¹⁷ Como en el muralismo mexicano, también para Pedro Nel Gómez y el también

¹⁵ *Ibidem*, p. 301.

¹⁶ Sofía Arango Restrepo y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*, p. 120.

¹⁷ *Ibidem*, p. 122.

muralista Carlos Correa, el arte tiene una misión política “con profunda fe en el poder concientizador del arte y en la tarea mesiánica de los artistas”.¹⁸ Débora Arango también tuvo interés en el muralismo. “Aparte de Pedro Nel Gómez, Débora Arango era la única artista del grupo verdaderamente interesada en el muralismo, pero el primero en negarle su apoyo fue su maestro”.¹⁹ Carlos Correa y Débora Arango buscarán otras formas de expresión artísticas, “que los acercarán, sin proponérselo conscientemente, a las propuestas del expresionismo europeo”.²⁰ Débora Arango escandalizará al público con obras pictóricas que fueron agresivamente rechazadas “por su inmoralidad”. La artista confiesa que el arte es ajeno a la moral. “Débora Arango encontró con su obra la forma de expresión de sus sentimientos interiores. Es evidente que en sus imágenes hay un sentido de liberación que da rienda suelta a la sensualidad, a la sátira y a la denuncia. Conjugando esto con su atento registro de la realidad, la artista produjo una obra fundamental para la historia de la pintura antioqueña”.²¹

Un muralista puertorriqueño fue Rafael Ríos Rey (1911-1980). La llegada a Puerto Rico del mural *Prometeo* de Rufino Tamayo, en 1960, señaló un impulso para el muralismo en la isla. Hay una gran influencia de los muralistas mexicanos en los colores, temas, técnicas y materiales utilizados. Pero los murales de Rafael Ríos fueron celebratorios, como bien reconoce el escritor Edgardo Rodríguez Juliá. Lorenzo Homar llegó a pintar murales, hoy desaparecidos, y también estuvo motivado por el muralismo mexicano.

El *calibanismo* es otra red intelectual de amplia textura en nuestra América. Rodó se fijó en Ariel y Próspero como imágenes intelectuales que rompen con el utilitarismo nórdico. Pero ya Rubén Darío se dio cuenta de que es Calibán quien mejor expresa el grito de la raza esclavizada y que puede mejor contraponerse al amo. Fernández Retamar recoge la imagen dariana, y Calibán se convierte en el eco persistente del intelectual libertario. Los brasileiros Osvaldo de Andrade y Haroldo de Campos retomaron también la imagen de Calibán, pero le dieron una lectura basada en una antropofagia simbólica. El artista deglute

¹⁸ *Ibidem*, p. 154.

¹⁹ *Ibidem*, p. 137.

²⁰ *Ibidem*, p. 157.

²¹ *Idem*.

contenidos y formas sin importar de dónde vienen, y feliz y contento saca de esa alquimia intelectual algo nuevo, mestizo y liberador. Una creación que no nace de la nada sino, como todo lo humano, de un caos genesiáco nutrido de una materia hechizada, como denomina Lezama Lima al arte. El poscolonialismo piensa que ya no es necesario pensar en un Calibán resentido, sino discutir todo resto de colonialismo blanco, machista, oligárquico y eurocéntrico. Cuestionamiento a todo colonialismo que persista en nuestras actitudes intelectuales, artísticas y culturales. El intelectual de Martinica, Rene Ménéil, se fija también en la explotación de la raza negra y presta atención al arte y a la poesía negrista. Cuestiona algunos análisis de la negritud que al tomar modelos europeos caen en un lenguaje discriminatorio. Decir que la poesía o el arte del negro es puro afecto, piensa él, podría querer decir que la razón o el intelecto no forma parte de la mentalidad del negro.

En la estética latinoamericana, como en otras áreas de la cultura, se da una oposición entre lo virtualmente universal y lo contextual o propio de cada cultura. Hay pensadores que se inclinan a darnos una visión universalizante del arte y la literatura y otros que destacan su raigambre en la cultura de cada país, región o subcontinente latinoamericano. También se pueden identificar filosofías que por su propia índole implican una adecuación a cada medio sociocultural. Ejemplo de ello es el romanticismo. Cuando Andrés Bello clama por una poesía y un arte de inspiración propia, es decir, desde Nuestra América, lo hace invocando la estética romántica, pues el romanticismo destaca la cultura propia de cada sociedad. La estética positivista, muy presente entre nuestros filósofos del arte del siglo XIX e inspirados en Hipólito Taine, coadyuvó al naturalismo y al costumbrismo, y a un análisis sociológico del arte y la literatura. La estética positivista destaca tres factores en el estudio del arte: la naturaleza, la raza y el medio social. Claro que su aporte no siempre fue muy positivo. Por ejemplo, el positivista boliviano Alcides Arguedas adopta una posición contraria al indio. Decía, por ejemplo, que lo mejor de Bolivia era la naturaleza y no sus habitantes, debido a la amplia presencia indígena. El puertorriqueño continental Eugenio María de Hostos hace un análisis sociológico y ético del arte, pero no cayó en discriminación contra el indígena, antes bien, apoyó a los cholos cuando estuvo en Perú. Hay un teorema en el que Hostos coincide con Kant. Ambos se refieren a la pedagogía, y es

en ese ámbito donde se muestran muy negativos con la enseñanza de la novela en las escuelas, de hecho la prohíben. El objeto principal de la crítica hostosiana es el romanticismo, porque corrompe el sentimiento. Algunos intérpretes de la estética hostosiana prefieren decir que Hostos es un literato comprometido. En lugar de una literatura de evasión, la suya sería una literatura de la liberación, pues fue un extraordinario luchador por la independencia de Puerto Rico y por la unidad de las Antillas, y puso el arte y la literatura al servicio de esos nobles fines.

Hegel promovió la concepción de la filosofía como el carácter de la época llevada al pensamiento, y aplicó lo mismo al arte. El socioanálisis marxista también destaca el estudio del arte y la literatura en su relación con las clases sociales. Entre nosotros vemos este socioanálisis en el peruano José Carlos Mariátegui, en el hispano-mexicano Adolfo Sánchez Vázquez, en el ya mencionado martiniqués René Menil y en el análisis sociológico de la literatura que hace el puertorriqueño José Luis Méndez.

Una importante red intelectual es la textura escrituraria femenina, en el caso que nos ocupa, la de quienes se han ocupado de la estética filosófica. Carla Cordua, —chilena, pero que hizo su carrera académica en la Universidad de Puerto Rico—, escribió un importante libro: *Idea y figura. El concepto del arte en Hegel*, pero además ha dedicado numerosos artículos a temas de la estética filosófica y la crítica literaria, especialmente de autores latinoamericanos y caribeños. Escribe Cordua: “El arte significa distintas cosas para los distintos pueblos, las diversas épocas, los diferentes artistas, las varias artes”.²² En el arte se han de reconocer dos grandes valores: la belleza y la experiencia estética. “Lo que gusta estéticamente son las formas, la organización de los elementos que la integran”.²³ Existe la belleza de las formas, pero también hay una belleza de las materias: del mármol, del granito, de las combinaciones sonoras musicales, etc. En el arte antiguo era menos evidente la experiencia subjetiva del artista, pues se cantaba a los dioses y a los héroes. El arte moderno se fija más en la subjetividad del artista que en la de la obra.

Carla Cordua, en su ensayo sobre la estética kantiana, habla de “la urbanidad de la razón”; se trata de un tema que vuelve a hallarse en muchos estudiosos nuestros de la estética tanto kantiana como hege-

²² Carla Cordua y Roberto Torretti, *Variación en la razón*, p. 10.

²³ *Ibidem*, p. 12.

liana. Ya Gadamer había observado que el concepto del gusto en la estética del siglo XVI y XVII tenía un significado social, político y moral innegable. Se trataría de una búsqueda de orientación y discernimiento en un mundo donde el individuo comienza a estar desvinculado de la comunidad. Hace falta orientación en el buen trato social. El juicio prudente sería parte de ese trato social que tiene en el arte su modelo, especialmente en la argumentación retórica. El colombiano Javier Domínguez Hernández nos recuerda que Hegel fue altamente sensible a esta finalidad del arte: el cultivo de la humanidad, el arte para nosotros, su comunicabilidad, el fortalecimiento de los vínculos entre los seres humanos y el sentido de la vida.

La profesora de la Universidad de los Andes en Bogotá, Laura Quintana, sigue el análisis crítico que hiciera el también colombiano Lisímaco Parra sobre la estética kantiana. Señalan cierto dogmatismo kantiano en la *Crítica del juicio* por cuanto el juicio emitido por el filósofo trascendental no puede ser contestado. Kant “conduce a los contrincantes, desde el comienzo de la confrontación, a una mutua intransigencia”.²⁴ El propio Kant escribe: “En todos los juicios a través de los cuales declaramos algo bello, no permitimos a nadie ser de otra opinión”.²⁵ Laura Quintana defiende, en cambio, la necesidad de una argumentación no demostrativa pero sí probable, como en David Hume, cuando discutimos de juicios de valor estético. La discusión queda abierta para una comunidad ideal de críticos de arte que permite el diálogo aun en los asuntos más difíciles. Además, Laura Quintana encuentra que Kant pudo haberse valido de lo que dice de la creencia y la opinión para dar base a juicios argumentados sobre obras de arte, pues tanto la opinión como la creencia buscan persuadir y razonar con base en premisas probables.

Rosa María Palazón escribió *La estética en México*. Es justo señalar que hasta donde llegan mis conocimientos, este es el único libro que estudia el conjunto de la producción de la estética filosófica en un país latinoamericano. Debo decir también que esta obra me fue de gran ayuda cuando escribí el primer volumen de mi *Estética filosófica en Latinoamérica*. Fue una guía insustituible en la amplia y profunda

²⁴ Lisímaco Parra, *Estética y modernidad. Estudio sobre la estética kantiana*, p. 245.

²⁵ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, B-67.

producción estética mexicana. El método que ella sigue es también muy fecundo. Su idea no es exponer uno a uno los filósofos del arte, sino que toma una serie de conceptos propios de la estética y va girando por los diferentes autores para ver cómo piensan dicho concepto.

Rosa Margarita Margarit, hispano-costarricense, estudió tres filósofos del arte en Costa Rica. La autora hace una presentación amplia de Roberto Brenes Mesén, de Abelardo Bonilla y de Moisés Vincenzi, y ambienta a estos autores en su mundo cultural. Sus críticas son justas y razonables. Señala que Abelardo Bonilla defiende la raíz latinoamericana del modernismo. El modernismo fue una revolución estética. Observa también que Bonilla da preferencia a los valores estéticos por sobre la verdad. Margarit destaca que la teoría del arte de Vincenzi es una estética nostálgica del clasicismo y que, para él, en el arte la esencia y la apariencia coinciden. A Roberto Brenes Mesén le cuestiona el rechazo del contenido de la obra de arte en favor de la sola forma. Forma y contenido, nos dice Margarit, constituyen una unidad inseparable en la obra de arte. También le cuestiona su alejamiento de la realidad cotidiana, como si el arte fuera un edenismo. Finalmente, también observa Margarit que el arte no es solo cuestión de belleza. “Si nos atenemos al concepto de belleza planteado desde los clásicos sostenidos por Brenes Mesén se corre el peligro de rechazar mucho del arte que se ha producido a lo largo de la historia, y donde la categoría de lo bello no ha sido el único objetivo”.²⁶

Fijémonos ahora en la red intelectual del realismo mágico. En Latinoamérica el primero que usó el término “realismo mágico” fue Arturo Uslar Pietri. “A propósito del mito y del realismo mágico, fue Uslar Pietri el primer pensador latinoamericano en acuñar la expresión como un novedoso estilo literario y luego también como una forma de pensar y actuar del hombre hispanoamericano, con frecuentes posiciones poco racionales y alejadas de la realidad, frente a problemas y situaciones cotidianas, que igualmente caracterizan la forma de gobernar y hacer política y de relacionarse con el *esto* del mundo”. De acuerdo a Leonardo Padura, Uslar Pietri parece haberse relacionado con la presencia del realismo mágico a través del pintor alemán Franz

²⁶ Rosa M. Margarit, *Las ideas estéticas de Roberto Brenes Mesén, Moisés Vincenzi y Abelardo Bonilla*, p. 92.

Roh (*Magischer realismus*). También Seymour Menton remonta el término al postexpresionismo alemán con Roh a la cabeza. Menton inscribe en el realismo no solo a García Márquez, sino también a Borges y a Juan Rulfo. Menton afirma que el término *magia* en *realismo mágico* solo significa la magia de circo, un arte de prestidigitación. En este caso se engaña con apariencias, pero se sabe lo que es real. El propio García Márquez afirma: “Soy escritor por timidez. Mi verdadera vocación es la de prestidigitador, pero me ofusco tanto tratando de hacer un truco que he tenido que refugiarme en la soledad de la literatura”. Por mi parte, encontré en el idealista alemán Novalis la expresión idealismo mágico y realismo mágico. Y esto está relacionado con la filosofía del idealismo que va de Kant a Fichte. Kant pensó que las condiciones de posibilidad del conocimiento humano descansan en el sujeto y en sus formas *a priori*. Pero tuvo cierto respeto por la realidad y fue muy claro en admitir que, sin los datos sensibles que recibimos del mundo, no puede haber conocimiento. El conocimiento sería una síntesis entre las formas *a priori* que pone el sujeto y las intuiciones sensibles que nos vienen de las cosas. En cambio, el idealismo posterior pensó que al aceptar el mundo empírico estaríamos limitando la espontaneidad del sujeto. Fichte dio ese paso y consideró que la imaginación es la facultad productiva mediante la cual el yo produce el no-yo. El yo es un demiurgo que pone todo lo que no es el yo, es decir, todas las cosas. Novalis sigue la idea de Fichte, pero agrega que no es necesario distinguir entre conciencia teórica y conciencia estética. Basta la conciencia estética. El arte es magia. El artista es el demiurgo que mágicamente crea los objetos. El idealismo mágico es el nombre que Novalis da a esta su teoría del arte. Novalis opone el idealismo mágico al realismo mágico. El idealista mágico encuentra lo maravilloso en el sujeto, es decir, en el artista demiurgo. El realista mágico encuentra lo maravilloso en las cosas y en las formas, mientras para Novalis eso sería un naturalismo que él no aprecia. Borges atribuye la causalidad mágica al artista y especialmente al novelista. Novalis y Borges parecen hablar de la misma causalidad mágica, es decir, de la magia en sentido literal. Como afirma Hartmann, “La naturaleza del artista es mágica en el sentido estricto de la palabra, es el mago dentro de su dominio, crea realmente el mundo que interiormente intuye. Los sentidos le sirven de modo inverso que a la conciencia común, su intuir es creación”. El

mundo mágico existe, es el mundo creado por el artista. A mi modo de ver, la posición del realismo mágico latinoamericano es intermedia entre lo que Novalis afirma del idealismo mágico y del realismo mágico. El artista del realismo mágico es activo, productivo, crea un mundo, y, en este sentido, se parece al idealista mágico de que habla.

Novalis. La magia de nuestros realistas mágicos es activa, es una intervención productiva en el mundo que crea, pero al mismo tiempo hay que decir que encuentra en la realidad cotidiana formas maravillosas, correspondencias, y, en este sentido, sí encaja en lo que Novalis denomina realismo mágico.

Las redes intelectuales de las que he hablado son solo una muestra de la compleja retícula de la estética latinoamericana. No ha sido mi pretensión hablar de toda ella; lo cual es imposible en una conferencia e incluso en un libro. Muchos de estos temas los he desarrollado con amplitud en mis dos tomos de *Estética latinoamericana*. Y aun así hay que agregar que todavía estamos muy balcanizados a pesar del internet, y a menos que uno visite directamente los diferentes países, siempre hay valiosas aportaciones que no llegan al conocimiento continental.

Bibliografía citada

- Arango Restrepo, Sofía y Alba Gutiérrez Gómez, *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquía*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, 2005.
- Bajtín, Mijal, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Bolívar, Simón, *Pensamiento vivo de Bolívar*, Buenos Aires, Losada, 1983.
- Cappelletti, Ángel, *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila, 1992.
- Campos, Haroldo de, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2000.
- Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1969.
- Cordua, Carla, *Idea y figura. El concepto del arte en Hegel*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1979.
- Cordua, Carla y Roberto Torretti, *Variación en la razón*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992.
- Darío, Rubén, *Poesía completa*, Managua, Biblioteca de la Nación, 2000.

- Fernández Retamar, Roberto, *Todo Calibán*, Hato Rey, Ediciones Callejón, 2003.
- Gadamer, Hans George, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- Gomes, Manuel, *Estética hispanoamericana del siglo XIX*, Caracas, Ayacucho, 2002.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Utopía de América*, Caracas, Ayacucho, 1978.
- _, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Santo Domingo, Ediciones Cedibil, 2007.
- _, *Cuestiones filosóficas*, Santo Domingo, Biblioteca Nacional, 2009.
- Hostos, Eugenio María de, *Tratado de moral*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*, México, FCE, Edición de Irlema Chiampi, 2005.
- Lugones, Leopoldo y José Ingenieros, *La Montaña. Periódico socialista revolucionario, 1857*, Madrid, Edaf, 2001.
- Margarit, Rosa M., *Las ideas estéticas de Roberto Brenes Mesén, Moisés Vincenzi y Abelardo Bonilla*, Heredia, Editorial de la Universidad Nacional, 2006.
- Mariátegui, José Carlos, *Literatura y estética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Martí, José, *Ismaellillo*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- Martín, Carlos, *América en Darío*, Madrid, Gredos, 1972.
- Ménil, René, *Las Antillas, ayer y hoy. Senderos*, Ciudad de México, FCE, 2006.
- Montero, Mayra, *Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid, Plaza Mayor, 1989.
- Mora, Arnoldo, *El arielismo*, San José, Universidad Nacional a Distancia, 2008.
- Palazón, María Rosa, *La estética en México*, Ciudad de México, FCE, 2006.
- Paredes, Alberto, *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2008.
- Parra, Lisímaco, *Estética y modernidad. Estudio sobre la estética kantiana*, Bogotá, Universidad Nacional, 2008.
- Picón Salas, Mariano, *Ensayos escogidos*, Santiago de Chile, Empresa Editora Zigzag, 1958.
- Quintana, Laura, *Gusto y comunicabilidad en la estética de Kant*, Bogotá, Universidad Nacional, 2008.
- Rama, Ángel, *Crítica cultural*, Caracas, Ayacucho, 1985.
- Ramos, Francisco José, *Estética del pensamiento*, Madrid, Fundamentos, 2008.

- , *La significación del lenguaje poético*, Madrid, Ediciones Antígona, 2012.
- Reyes Dávila, Marcos, “Hostos, una literatura para la liberación”, en *Exégesis*, Núm. 7, Humacao, Universidad de Puerto Rico, 1989.
- Sáez, María Concepción, *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Sarduy, Severo, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- Soto Rivera, Rubén, *Ocasión y fortuna en Baltasar Gracián*, Hato Rey, Publicaciones Puertorriqueñas, 2005.
- Tollinchi, Esteban, *Quo pulchritudo? La estética modernista*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004.

ENCUENTRO ENTRE EL ARTE Y LA TÉCNICA
EN *EL COMPADRE MENDOZA*
*Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán*¹

Antes de entrar en materia quisiera dar una breve explicación acerca del tema abordado en este artículo. ¿Por qué hablar de una película tan “vieja”? En efecto, *El compadre Mendoza* es una de las primeras películas sonoras del cine mexicano; fue proyectada en 1933. Está considerada como un parteaguas en la cinematografía de nuestro país (por razones técnicas y narrativas, por lo cual es un objeto ideal para hablar de arte y de técnica). A lo anterior habría que agregar que conserva un encanto innegable y que, a pesar de que ha sido objeto de muchos estudios, comentarios, y siempre está presente en festivales de cine, sigue ofreciendo retos cuando se trata de realizar análisis desde perspectivas teóricas recientes, como la narratología, la intertextualidad, la recepción, temas que tocaremos a lo largo de estas líneas. Por otra parte, lo que diremos acerca de esta película funciona para muchos casos de obras literarias llevadas a la pantalla, y por lo tanto, cada quien podrá relacionarlo con sus experiencias personales.

En lo que sigue voy a referirme a dos aspectos de *El compadre Mendoza*: el primero más directamente centrado en el arte, y en el segundo llamaré la atención sobre un aspecto que, si bien es técnico, se halla estrechamente ligado al arte de narrar: el montaje.

Lo relativo al arte

Nuestro objeto de estudio² presenta la particularidad de tener orígenes

¹ Profesora-investigadora en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP.

² La película narra parte de la vida de Rosalío Mendoza, un hacendado oportunista durante la época que va de 1913 a 1919. Mendoza simula ser amigo de todos los bandos; cuando los zapatistas llegan a su hacienda, celebra su llegada, como si fuera una ocasión muy especial: saca el pulque y el coñac, alimenta a las tropas y cena con los oficiales de alto rango; en la pared, resalta una fotografía de Zapata. Con los huertistas hace lo mismo, pero en este caso se trata de una fotografía de Huerta. Con los carrancistas, la historia se repite. El tiempo pasa y la situación comenzará a volverse insostenible.

literarios: un relato del mismo título, escrito por Mauricio Magdaleno hacia 1932, que despertó el interés de Juan Bustillo Oro para llevarlo al cine (tenemos la sinopsis elaborada posiblemente entre Magdaleno y Bustillo). A partir de estos dos primeros elementos fue elaborado el guion (conservado en el archivo de la Cineteca Nacional), base de la película dirigida por Fernando de Fuentes. La situación puede esquematizarse como sigue:

Cuento → sinopsis → guion → película

De manera que nos encontramos ante un caso de trasposición (de un soporte semiótico a otro), o de adaptación. A pesar de la falta de consenso,³ en esta ponencia emplearé el término adaptación para referirme al hecho de “trasponer” una obra literaria al cine. Cuando se lee una obra llevada al cine, lo primero que se hace es repasar los elementos que coinciden y los que no. En el caso que examinamos, el relato-fuente está muy bien escrito, en un estilo elegante e incluso —en algunos fragmentos— rebuscado. Hay muchos pasajes “de observación” costumbrista, descripción del paisaje (sobre todo en relación con el cielo), que no tienen la misma relevancia en la película, donde casi todo sucede en la hacienda.⁴

En la película hay más personajes que en el cuento, o bien se desarrollan los que en este solo aparecen esbozados, como el del mayordomo, personaje cómico agregado por Bustillo Oro⁵ y la sordomuda,

³ Cfr. Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación*, p. 68: “Hoy en día la teoría de la adaptación dispone de un archivo bien surtido de tropos y conceptos para dar cuenta de la mutación de formas que encontramos entre los dos medios: la adaptación como lectura, reescritura, crítica, traducción, transmutación, metamorfosis, recreación, transvocalización, resucitación, transfiguración, actualización, transmodalización, significación, *performance*, dialogización, canibalización, reimaginación, encarnación o reacentuación (las palabras con prefijo ‘trans’ enfatizan los cambios llevados a cabo en la adaptación, mientras que aquellas que empiezan con ‘re’ enfatizan la función con la que la adaptación puede reformular)”. Cada término, aunque es problemático como descripción definitiva de la adaptación, ilumina una faceta diferente de esta.

⁴ Excepto cuando Rosalío va a México y conoce a Dolores, cuando Rosalío acepta mediar entre Bernáldez y Nieto y durante una conversación entre Felipe y uno de sus hombres, quien le sugiere raptar a Dolores.

⁵ Cfr. Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, p. 98: “El compadre Mendoza era una novela corta de Mauricio Magdaleno que me fascinó para película apenas le eché la vista encima. Quise que Mauricio trabajase conmigo en la adaptación. Mauricio, con el caletre cautivo en su empleo, se negó, mas no se opuso a que utilizara yo su narración. No perdí un instante. Tenía bien meditado el trazo cinematográfico, con los incidentes escénicos necesarios y el añadido de un personaje cómico. Tan meditado, que lo terminé en una semana escasa. Cabe aclarar que en notas de la época se menciona a Mauricio Magdaleno como argumentista, al lado de Bustillo Oro; así aparece en los créditos de la película.

mencionada en una sola ocasión en el relato (“[...] la nana, una vieja sorda, de carnes roídas y lamparones lívidos de jiricua”⁶), mientras que en la película, aparte de carecer de rasgos indígenas, funciona como testigo de la traición planeada por Rosalío y a la que corresponde, en varios momentos, una mirada focalizadora que contribuye de manera importante en la narración. Asimismo, el motivo del compadrazgo es distinto al de la película: en esta Nieto apadrina al hijo de Rosalío y Dolores; en el cuento, ellos apadrinan a la hija de Felipe Nieto.⁷ Un hecho que hace la narración de la película más conmovedora es el enamoramiento entre Felipe y Dolores, que no está en el cuento. O al menos no está explicitado más que a través de los suspiros de Clotilde, debidos a su preocupación por la suerte de Nieto y, al final, su angustia por lo que puede sucederle en la hacienda misma.⁸ El cuento contiene muchos rasgos de crueldad, que al pasar a imágenes se hacen más agudos.⁹ Lo mismo la amistad entre Rosalío y Felipe: se ilustra más en la película, y por lo tanto la traición es más brutal. En el cuento el asesinato de Felipe se narra “de lejos”, en la película se muestran más detalles.

Aunque en las adaptaciones cinematográficas los personajes pierden algo de la textura que da la complejidad verbal que evoluciona lentamente en la novela, ganan una “solidez” automática en la pantalla por medio de su presencia y expresión corporal, postura, expresión facial y vestido. Los actores también se convierten en intérpretes de la obra literaria. Al contrario de lo que sucede en la novela, los personajes en el cine son proyectados y personificados. Las proyecciones del espectador se esparcen no sobre las virtualidades del texto verbal, sino más bien “sobre” el cuerpo que existe en la realidad y la actuación del actor, que dicta, recibe y resiste las proyecciones del espectador.¹⁰ El personaje/actor dinámico suscita preguntas como: ¿“llena”, en la adaptación, la descripción verbal del personaje de la novela en términos de atributos físicos, características éticas y demás? ¿Cómo añade, elimina o cambia características del

⁶ Mauricio Magdaleno, *El compadre Mendoza*, p. 283. Los números de páginas corresponden a la edición citada en la bibliografía.

⁷ Este detalle del cuento sufrió profundas transformaciones en la película, en donde se elimina toda alusión a relaciones de Nieto con otras mujeres, lo cual realza el carácter de su amor por Dolores, quien aparecerá como “la única”.

⁸ Mauricio Magdaleno, *El compadre Mendoza*, pp. 275, 279, 283–285.

⁹ Emilio García Riera, *Fernando de Fuentes (1894–1958)*, p. 103

¹⁰ R. Stam, *ob. cit.*, pp. 61 y 63.

personaje por medio de ecos intertextuales o contextuales? En el caso de Felipe Nieto, el relato lo describe en dos ocasiones; en ambas lo que se dice de él es casi lo mismo:

Nieto era todavía joven. Bronceado, de boca y pómulos exuberantes; le escurrían por debajo de la nariz y sobre el mentón unos pelos ralos, negrísimos. Los ojos mortecinos le brillaban con energía, [...] Allí estaba, mesa de por medio, la cara de Felipe Nieto, calmada, muy bronceada, de boca y pómulos exuberantes.¹¹ El actor que encarna a este personaje (Antonio R. Frausto).

Vemos entonces que el fenómeno de la trasposición no “salta” del texto literario a la película, sino que atraviesa diversas etapas, diversos estadios en la [re]construcción del [nuevo] sentido. El proceso es, entonces, todavía más complejo de lo que suele pensarse, y en ello el guion juega un papel relevante.

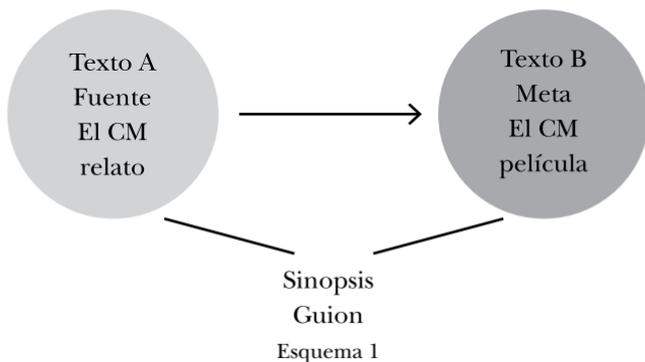
Ahora bien, para examinar las relaciones entre el texto literario y la película, recurriremos al concepto de intertextualidad. A partir del concepto de dialogismo de Bajtín y de la noción de intertextualidad según Kristeva, Genette ofrece en *Palimpsestes* (1982) conceptos analíticos útiles. Propone el término más incluyente de transtextualidad para referirse a “todo lo que pone un texto en relación, ya sea manifiesta o secreta, con otros textos” y postula cinco tipos de relación transtextual, todos significativos para la teoría y el análisis de la adaptación.¹² De ellos, la hipertextualidad es el tipo más relevante para la adaptación. Se refiere a la relación entre un “hipertexto” y un texto anterior o “hipotexto”, al que el primero modifica, elabora o expande.¹³ En este sentido, las adaptaciones cinematográficas son hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, ampliación, concreción y actualización. Las adaptaciones cinematográficas están atrapadas en un continuo remolino de referencia y transformación intertextual de textos que generan otros textos en un proceso de reciclaje, transformación y transmutación sin fin, donde el punto de origen termina por volverse borroso/por dejar de

¹¹ M. Magdaleno, *ob. cit.*, pp. 272 y 274.

¹² R. Stam, *ob. cit.*, p. 75.

¹³ *Ibidem*, pp. 83–84.

ser completamente claro. Una representación de la instancia de adaptación que hemos venido examinando puede verse en el Esquema 1:¹⁴



Hagamos notar que en la sinopsis todavía no se ven los cambios que habrá en la película, mientras que el guion ya contiene todas las transformaciones y es el paso previo para el producto autónomo que es la película.

En todo caso, esta relación entre los textos de nuestro diagrama lleva a preguntarse acerca de la pertinencia, o no, de la “fidelidad”. Por una parte, es innegable que algo de A subsiste en B. El texto fuente funciona a la manera de un banco de datos que son de varias maneras diegéticos (lugares, personajes), temáticos (romance), genéricos (comedia o ciencia ficción) y formales (punto de vista, estructura, ritmo). Pero fórmulas como “basada en la novela de”, “inspirado en”, “adaptación de” reconocen indirectamente la imposibilidad de cualquier equivalencia real.¹⁵ En los créditos de *El compadre Mendoza* no se menciona explícitamente el origen literario de la película, solo aparece el nombre de Mauricio Magdaleno como coautor del guion.

Podemos, entonces, postular que no puede haber equivalencias reales entre una novela y su adaptación al cine. La cuestión acerca de la existencia de un posible “núcleo transferible” todavía no ha quedado aclarada, a pesar de la opinión de teóricos como Robert Stam, quien afirma que, a pesar de los argumentos (esencialistas) del

¹⁴ Inspirado en el que propone Raquel Graciela Gutiérrez Estupiñán, “Intertextualidad. Teoría. Desarrollos. Funcionamiento”, p. 149.

¹⁵ R. Stam, *ob. cit.*, pp. 53–54.

discurso de la fidelidad: “[...] no existe dicho núcleo transferible: un texto novelístico contiene signos verbales que pueden disparar una plétora de posibles lecturas”. Al ser una escritura abierta, constantemente reelaborada y reinterpretada en un contexto ilimitado, el texto alimenta y es alimentado dentro de un intertexto permutado infinitamente, visto a través de la retícula siempre cambiante de la interpretación. Y sin embargo, como muestra el Esquema 1 (aplicable en muchos casos de adaptaciones), las películas realizadas a partir (aunque este “a partir” nunca dejará de ser problemático) de textos literarios siguen reconociendo la existencia (más o menos borrada y borrosa) de un texto “anterior”. En lo que se refiere a *El compadre Mendoza*, la existencia de una sinopsis (que se caracteriza por ser una versión idéntica al relato, en donde se eliminaron casi todos los diálogos —los que quedaron van entrecomillados, pero en la mayoría de los casos se recurre al estilo indirecto— y las descripciones de paisaje, de costumbres y de personajes), el guion (que contiene huellas de la nueva enunciación y todas las transformaciones realizadas con respecto al texto literario) y la película (el producto final) permiten observar los detalles del proceso de adaptación. Este no consiste solamente en “saltar” de un soporte a otro, sino que envuelve una serie de operaciones de gran complejidad.

La fidelidad en la adaptación es literalmente imposible. Hay diferencia automática entre una novela y una película, y esto aun en adaptaciones muy directas de pasajes novelescos específicos. No puede haber equivalencias reales entre la novela fuente y la adaptación. Por otra parte, a pesar del discurso crítico de pérdida de fidelidad, el cine no tiene menos sino más recursos para la expresión que la novela. Esto es así en cualquier plano: la adaptación cinematográfica trae una multiplicación de registros (y no un empobrecimiento). Por ejemplo, en cuanto a los tiempos verbales, el cine tiene todos los modos, tiempos y voces del lenguaje verbal o escrito.¹⁶ Así, la escena de *El compadre Mendoza* en la que uno de sus hombres le propone a Nieto robarse a Dolores tiene valor de condicional. Además, el cine dispone de un notable mecanismo para afirmar dimensiones apenas latentes en los libros, como la trama del idilio entre Dolores y Felipe, el personaje

¹⁶ *Ibidem*, pp. 49 y 56 – 59.

de María la muda, el agregado del personaje cómico (Atenógenes), y muchos detalles más.¹⁷

Una película hace real lo virtual por medio de decisiones específicas. La adaptación, entonces, se convierte en un tema de la narratología comparada, con preguntas acerca de qué eventos de la novela han sido eliminados, agregados o cambiados en la adaptación y por qué. Se omiten partes de la novela para que la película tenga una duración “normal”, se saltan capítulos, se centran en ciertos personajes o en elementos “centrales” de la historia, se eliminan clases específicas de materiales (por ejemplo, las descripciones de paisajes y costumbres del relato), o bien se amplían pasajes novelescos que ofrecen tentadoras posibilidades, como es el caso del idilio secreto entre Felipe y Dolores, que le otorga su sello de autonomía definitiva a la película.

Todas las observaciones anteriores podrían tener cabida en una narratología comparada de la adaptación, la cual puede ser complementada con la perspectiva de la intertextualidad. En este sentido, la adaptación del relato literario (de Mauricio Magdaleno, texto-origen) es un trabajo en el que se reacentúan aspectos de este, y así la obra fuente es releída y reinterpretada para llegar, a través de diversas etapas de transformación, al producto final que conocemos como *El compadre Mendoza*, película, que sin un trabajo de narratología comparada hace desaparecer al texto que, de una manera o de otra, le dio “origen”. En conclusión, la versión cinematográfica acaba siendo una expansión de la novela corta, escrita de un modo más sobrio y contenido.

Lo relativo a la técnica

La segunda parte de nuestra reflexión se centrará en una serie de cuestiones relacionadas con el montaje y su funcionamiento en la construcción del relato, para aventurar algunas hipótesis de (re-)lectura.

¹⁷ Por ejemplo: la indicación, en el relato literario, de que Rosalío se llevaba bien con todos los grupos disidentes, en la película se manifiesta con los cambios de retratos (Zapata, Huerta, Carranza) que Atenógenes se encarga de realizar, según el grupo que llegue a la hacienda. Mediante superposiciones, la película da cuenta del crecimiento de Felipillo. Los movimientos de la cámara (en especial los *raccords*) muestran las miradas entre Felipe y Dolores, y las cosas que percibe María la muda, tanto entre los enamorados como en cuanto a lo que trama Rosalío en contra de Felipe Nieto. Asimismo, las escenas que muestran a los distintos participantes en “la bola” revisten una dimensión que el relato literario solo puede sugerir, dejando la representación de los detalles a cargo de quien lee. La película “da vida” a todos estos detalles, y ciertamente se los impone al espectador.

La mayoría de los comentaristas aluden a la calidad de cine narrativo de esta película, sin referirse específicamente al montaje: la historia se considera “bien eslabonada” y poseedora de la unidad que exigía el modelo hollywoodense; se subraya la “cálida elocuencia de la imagen”; la salvaguarda de la estructura del cuento [de Mauricio Magdaleno]; “*El compadre Mendoza* es una excelente muestra de un cine narrativo que lo es precisamente por la lealtad a su contenido dialéctico”, escribe García Riera se ha calificado la narrativa en esta película de “stendhaliana”, por su clasicismo, y añade un comentario que, leído entre líneas, relaciona montaje y narración. Según este crítico, gracias a la experiencia de Mauricio Magdaleno como escritor, la película encontró “una estructura dramática que impuso por necesidad la forma de relato adecuada [...], clásica”. Califica como “devaneos” del director utilizar el montaje en la escena en la que la palabra *tren* (proferida por Rosalío) es sustituida por la imagen del tren mismo, pues según García Riera desvía una trama que

[...] solo puede transcurrir con apego a la más elemental lógica narrativa. Por un momento, la tentativa por parte del director de imponer al relato el montaje, sirve para que comprobemos por contraste que el único montaje posible en una película así es el que [se] subordina al relato [...].¹⁸

Entre quienes llamaron la atención sobre el montaje encontramos a Jorge Ayala Blanco,¹⁹ quien escribió acerca de la secuencia del asalto zapatista a la hacienda de Santa Rosa, durante la fiesta que siguió a la boda de Rosalío con Dolores: “El tiempo de los acontecimientos que amenazan la hacienda traiciona su peligro inminente por medio del montaje [...] La angustiada referencia espacial se expresa a través de una irreductible compresión de los tiempos”.

Así, *El compadre Mendoza* quedó caracterizada como una película en la que todo estaba subordinado a la narración, sin percatarse (debido a la carencia de un instrumental analítico como el que poseemos ahora) de que, precisamente, el montaje es un elemento básico de la narración filmica.

¹⁸ Opiniones, respectivamente, de Rafael Bermúdez Zatarain, Antonio S. Salgado, Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera y Andrés de Luna, en E. García Riera, p. 107.

¹⁹ En *La aventura del cine mexicano*, pp. 16–22.

Las reflexiones con respecto al montaje, tanto desde la perspectiva técnica como desde su papel en la narratividad cinematográfica, son en la actualidad abundantísimas, como todos sabemos. Lo que varía, sin embargo, son las perspectivas desde las cuales se enfoca el hecho, y en este terreno no hay unanimidad: mientras algunos teóricos no consideran la operación del montaje como algo indispensable para la narración, para otros, como André Gaudreault, es condición *sine qua non* para que la instancia cinematográfica acceda al modo de la narración. Seguiremos el razonamiento de este último estudioso y trataremos de releer, a partir de sus propuestas, una escena de *El compadre Mendoza*.

La cuestión del montaje, me parece, puede abordarse desde dos perspectivas: la que lo considera como una operación técnica, y la que lo ve como herramienta de la narratividad. Ambas son complementarias. Si consideramos el montaje en su aspecto técnico, lo definiremos como la ordenación del material ya filmado para constituir la visión definitiva de la película. O, según el *Petit Robert*: “elección de un conjunto de planos de una película según ciertas condiciones de orden y de tiempo” (traducción nuestra). Aumont y Marie²⁰ consignan: “se trata de pegar unos con otros, en un orden determinado, fragmentos de película, los planos, después de haber decidido la extensión (operación efectuada por el montador); surge hacia 1910” (traducción nuestra).

Entre 1916/1920 y 1928, el cine de Hollywood establece una serie de principios y reglas (estilo clásico del montaje hollywoodense) que seguirán vigentes durante los primeros años del cine sonoro.²¹ El montaje formaba parte de la planificación del filme; ambos definen los planos: sucesión de fotogramas obtenidos en una sola toma y situados entre dos cortes; escena: unión de planos que constituyen conjuntos definidos

²⁰ Jacques Aumont, Jacques et Michel Marie, *Dictionnaire Théorique et critique du cinéma*, p. 159.

²¹ La historia del montaje se remonta a una época posterior a los inicios del cine, cuando se construían películas a base de cuadros. Se atribuye a Griffith la “invención” del montaje, pero en realidad es algo que surge de los continuos experimentos que se llevaban a cabo en diversos países, por diferentes personas involucradas en la naciente industria cinematográfica. No hay que olvidar, por ejemplo, las contribuciones de los soviéticos en los años veinte: Vertov, Kulechov, Eisenstein, Pudovkin; en Francia: Gance, Epstein. Cfr. Vincent Pinel, *El montaje*, cap. II. En cuanto al oficio del montador apareció primero en EUA (ya con Griffith) que en Francia (hasta el sonoro). Casi siempre eran mujeres, prácticamente obreras, sin posibilidad de iniciativa (el trabajo de creación pertenecía al realizador): pegaban o cortaban siguiendo unas marcas; además, el trabajo se efectuaba en condiciones rudimentarias. También hay que hacer notar que en esos tiempos el montaje, que para los rusos constituía un verdadero culto (= procedimiento expresivo), en EUA se consideraba como un instrumento narrativo (Cfr. *Ibidem*, pp. 36-40). Para los siguientes datos sobre el montaje, *Ibidem*, pp. 42 y ss.

por una acción unitaria, marcada por la continuidad espacio-temporal; secuencia: agrupación de escenas, comporta elipsis.

Montar un filme equivale a organizar el tiempo jugando con la elasticidad de tres aspectos del tiempo:

1. El tiempo real en el rodaje.
2. El tiempo representado en la película.
3. El tiempo experimentado por el espectador.

El tiempo del filme se concibe durante la planificación y se determina en el montaje, que organiza la sucesión de planos y su relación: continuidad o discontinuidad temporal; elipsis breves o saltos importantes en el tiempo; juegos con la cronología (saltos hacia atrás o hacia adelante); fragmentación rápida de los planos, plano largo fijo o móvil; corte directo o efectos de unión. La temporalidad de la película queda así definida mediante continuidades y rupturas. En cuanto a la continuidad temporal, las rupturas van desde la simple elipsis (a menudo sugerida por el contexto narrativo) hasta duraciones más importantes, significadas de muy diversas maneras: fundido a negro seguido de fundido de apertura, cortinilla, breve.

Por lo que toca al espacio (al igual que el tiempo, concepto ambiguo), se distingue:

1. Espacio que se va a filmar: el del decorado donde se mueven los actores.
2. Espacio registrado por la cámara: el encuadre.
3. Espacio del filme: el espacio suscitado por la planificación- montaje con la sucesión de planos.

El espacio del filme nació cuando el ángulo monodireccional del cuadro fue sustituido por tomas captadas desde ángulos opuestos. Primero se tomó el eje contrario (180°) en una especie de cuadro/contracuarto. Más tarde, para asegurar el cruce de miradas, se implementó el plano-contraplano, principio que también define los *raccords* de dirección.

Estos principios se aplicaron con elasticidad, según los realizadores, y solo se aplicaron verdaderamente con la llegada del cine sonoro. Cuando surge este tipo de cine [que no necesariamente ha de considerarse como "evolución" del cine mudo], cambia el estatuto

del montador, debido a la complejidad artística del montaje, las manipulaciones técnicas que requería, la abundancia del material y las delicadas necesidades de sincronismo. De obrero/obrero, el oficio de quien se ocupaba del montaje pasa a ser el de un colaborador del director, encargado de respetar sus designios y situado directamente bajo su autoridad.

Desde mediados de los años treinta el montaje clásico de Hollywood llega a su apogeo y se convierte en modelo en todo el mundo. Estrechamente determinado por la planificación, se basa en algunos principios simples, que se reconocen en *El compadre Mendoza*:

- La forma narrativa tiende a la simplicidad: respeto de la continuidad, la linealidad y las tres unidades (acción, tiempo, lugar).
- El desarrollo narrativo dicta la forma del filme.
- Los puntos de vista sucesivos de planificación integran al espectador ofreciéndole la mejor visión posible de la acción.
- Una puntuación simple (fundidos, encadenados, cortinillas) expresa el paso del tiempo.
- El ambiente sonoro, los *raccords* (de movimiento, de mirada), el ping-pong de planos-contraplanos, dan la impresión de continuidad en la acción.
- Como los demás medios de expresión, el montaje se esfuerza por ser invisible.²²

En resumen: el montaje era uno de los engranajes de una escritura transparente y lisa, que sin excluir el vigor ni la invención de la puesta en escena, imponía la discreción del modo de la representación.

Para los fines de este trabajo, el montaje interesa más bien como elemento fundamental de la organización del relato. Gaudreault²³ distingue dos capas de narratividad en el relato cinematográfico: la mostración y la narración. De estas, la primera corresponde, *grosso modo*, a las operaciones ligadas al rodaje/filmación; en esta etapa —observa acertadamente Paul Ricoeur²⁴— lo narrativo se halla, por así decirlo, en

²² No todas las películas norteamericanas asumieron esta transparencia y empezaron a hacer nuevas propuestas (ejemplo: *Citizen Kane*). El modelo clásico tuvo vigencia mundial entre los años 1939 y 1960; en la actualidad sigue inspirando la producción estándar (Cfr. V. Pinel, *ob. cit.*, p. 52).

²³ André Gaudreault, *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, capítulo 8.

²⁴ En el prefacio a *Ibidem*, p.15.

potencia, a través de la puesta en escena y el encuadre (i.e. lo profilmico y lo fílmico). No obstante, la narración propiamente dicha se hace evidente en el montaje. El montador se apodera del material (planos) capturado por el mostrador (= por la cámara) para ejercer su actividad estructuradora, y ello en un momento en que lo “mostrado” ya sucedió. En efecto, a pesar de los movimientos de la cámara, el campo de acción del plano es el de la isocronía, la mostración es el presente, y por ello el mostrador no puede hacer manifiesta su presencia ni intervenir en la modulación temporal.²⁵

Puede decirse que en *El compadre Mendoza* no hay montaje alterno²⁶ (= mientras tanto...) ya que, entre otras cosas, no se presenta lo relativo a la guerra. Tampoco montaje paralelo²⁷ (= por una parte... por otra), pues toda la acción sucede en la hacienda: ahí llegan los diferentes grupos armados, los conocidos de Rosalío, y Felipe Nieto, llevando noticias de lo que sucede en la guerra. Entonces, estamos ante un tipo de montaje narrativo, que cuenta la historia en orden cronológico. No por ello el montaje pierde relevancia, porque gracias a esta operación el [mega]narrador ejerce control sobre el tiempo y, al efectuar este control y otras operaciones de ensamblaje, va dejando marcas de su enunciación (no puede hacerse invisible, como es el caso del mostrador). En *El compadre Mendoza* el montaje se destaca por su función de comprimir el tiempo de la historia. Dos casos que al espectador del siglo XXI pueden parecerle ya muy comunes e inclusive ingenuos, en 1933 (y aun para la narración vista desde hoy) constituyen recursos muy eficaces para la coherencia de la historia y para que el espectador pudiera seguirla, con un mínimo de esfuerzo (pensemos en los retos que progresivamente el cine le irá planteando al espectador, que en la posmodernidad ha tenido que volverse mucho más activo): se trata del paso de los meses mostrado a través del calendario que se va des-

²⁵ *Ibidem*, pp. 145, 149 y 164.

²⁶ Repetición de un plano, o de un grupo de planos, según la estructura básica ABABAB... (J. Aumont, Jacques y M. Marie, *ob. cit.*, p. 12, traducción nuestra). Philippe Gauthier (*Le Montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*, p. 36) señala, entre los rasgos del montaje alterno, que las dos series de acontecimientos deben desarrollarse en dos espacios distintos, o muy distantes.

²⁷ Al igual que el alterno, el montaje paralelo alterna imágenes o series de imágenes, pero sin relación temporal entre ellas, y sobre todo sin relación de simultaneidad (Jacques Aumont, J. y M. Marie, *ob. cit.* p. 178). Para un análisis más detallado habría que tomar en cuenta las disquisiciones de Gauthier (*Ibidem*). Sobre los problemas que presenta la actual distinción teórica entre estos dos tipos de montaje.

hojando, para [no] mostrar el avance del embarazo de Dolores, y de la marcha de las horas en la noche de insomnio de Rosalío.

Volviendo a las huellas enunciativas del [mega]narrador y a las dos capas de narratividad que hemos venido manejando, la mostración y la narración, hay que tomar en cuenta que pueden encontrarse narradores cinematográficos con tendencia mostrativa, y mostradores con tendencia narrativa (este entrecruzamiento de tipos corrobora que se trata de dos facetas de la actividad del meganarrador). La primera categoría suele predominar, y esto se observa en *El compadre Mendoza*, pues tenemos a un narrador que manipula la enunciación discursiva para dar una imagen de mostrador, tratando de disimular, en lo posible, los empalmes, es decir, intenta suprimir las marcas de su discurso.

En *El compadre Mendoza* los acontecimientos narrados se extienden a lo largo de varios años, pero la construcción del relato en el cine hizo necesario proceder a la elección de cuáles presentar y qué extensión otorgarles sin que se perdiera la coherencia, es decir, pensando en cómo proporcionar al espectador todos los elementos necesarios para la comprensión de la historia. A través de los recursos empleados (elipsis y superposiciones, entre otros), *El compadre Mendoza* comprime el tiempo de la historia. Al hacerlo, necesariamente quedan huecos, pero los elementos están ordenados de tal manera que el espectador puede “llenar” y acceder a la significación global del relato (cinematográfico). En todo lo anterior interviene el montaje como elemento fundamental para construir el relato.

Nos referiremos enseguida a unas secuencias de *El compadre Mendoza*, para ilustrar algunas de las nociones mencionadas hasta aquí, y que vuelven a poner en evidencia que en el cine los distintos elementos trabajan en conjunto para llegar al producto final.

Una estrategia narrativa sugerida en el texto-origen, y plenamente desarrollada (y expandida) en el filme se refiere al fenómeno de la iteración (diferencias entre el hecho narrado y el número de veces que se cuenta, es decir, se puede contar una vez lo que sucede una vez, varias veces lo que sucede una vez, etc.). Vamos a referirnos a una parte de la historia contada en *El compadre Mendoza*. El general Nieto se hace amigo de Rosalío, dueño de la hacienda de Santa Rosa y marido de Dolores. En el relato de Magdaleno, la hacienda se llama La Parota (aunque en el guion aparece este nombre) y la esposa de Rosalío, Clotilde. En

el filme, Felipe y Lolita se sienten honestamente atraídos uno hacia la otra desde que, durante la fiesta de su boda, Felipe evita que el Tuerto Morales (zapatista) fusile a Rosalío. Lo relativo al enamoramiento no aparece en el relato, como luego se verá. A partir de entonces el general Nieto se convierte en visitante asiduo de los Mendoza. De las variantes de la frecuencia (que se refiere a la relación entre cuántas veces ocurre un evento en la historia y cuántas veces es narrado o mencionado en el discurso textual), para el análisis de las visitas de Nieto a la hacienda de Santa Rosa es especialmente adecuada la iteración. Esta se emplea en el cine —de manera semejante a su uso en la novela— para evocar el imperfecto, tiempo de la duración y de la repetición habitual, a través de diversos recursos, como secuencias largas, narración en voz *off* o escenas (de variada duración) que muestren cierta trayectoria.²⁸ En la versión literaria de *El compadre Mendoza* este fenómeno de iteración aparece bajo la forma verbal del imperfecto: “Clotilde admiraba... se embobaba oyéndole”;²⁹ “Cuando Felipe Nieto ensillaba y echaba a correr con los suyos, el que más se dolía era Ventura, el pequeño hijo de Rosalío y Clotilde [...] Clotilde se sobresaltaba [...] suspiraba”.³⁰ Es interesante señalar que estas iteraciones funcionan a manera de una descripción en la cual a partir del pantónimo “Se hicieron íntimos” (frase que encabeza el tercer fragmento del relato, y que tiene lugar

²⁸ R. Stam, *ob. cit.*, p. 89.

²⁹ M. Magdaleno, *ob. cit.*, p. 275.

³⁰ *Ibidem*, p. 279. Véanse igualmente los siguientes fragmentos del texto de Mauricio Magdaleno: “Se hicieron íntimos. Como el mismo Rosalío decía, ‘habían congeniado al puro pelo’. En las veladas en que Felipe tenía en su poder a Huichila, o bien cuando había tomado la plaza cualquier otro cabecilla, siempre iba a cenar con el hacendado y su mujer. Clotilde admiraba la obstinación de los zapatistas, que no se rendían ni a las promesas ni a las peores amenazas. // —Algún día, cuando triunfe el Plan de Ayala y ya todo esté en paz, y los campesinos seamos dueños de nuestra parcela, puede que hasta nos dé gusto acordarnos de todo esto —decía Felipe, a modo de aspiración suprema. // — ¡Lástima que no todos los zapatistas sean como usted, general! // — ¡Y qué le vamos a hacer! La bola se hace con los que tienen ganas y corazón. Ya algún día se nos hará justicia a los que peleamos por ideales” (p. 275). El carácter iterativo de las visitas de Nieto a La Parota es evidente en la primera frase. En los enunciados siguientes, el uso del imperfecto denota la repetición, además del adverbio “cuando” (= siempre que, cada vez que): “Cuando Felipe Nieto ensillaba y echaba a correr con los suyos, a la vista casi del enemigo, o simplemente cuando tenía que abandonar La Parota, el que más le dolía era Ventura, el pequeño hijo de Rosalío y Clotilde. El pequeño había llegado a encariñarse con el cabecilla. Bien es cierto que Nieto le consentía todas sus diabluras —las nimias diabluras de sus dos años—; le llevaba a donde se le antojaba y le enseñaba a montar. Ventura ya se sostenía sobre un potrillo, siempre que el general estuviese frente a él, animándole con su presencia. // —Este va a ser un gallito, y de los finos —auguraba del chico, haciendo reír a Clotilde. [Le regaló una sillita de talabartería]. // —Parece usted un chamaco —le decía Rosalío. // Todo esto acarrearba pesares para Ventura, cuando el cabecilla estaba ausente. A veces se soltaba chillando, llamándole” (p. 279).

luego de que Felipe ha salvado a Rosalío de ser fusilado) se desplegarán los elementos de la descripción (la nomenclatura). Sin embargo, las visitas de Nieto en el relato se reducen prácticamente a dos, mientras que en la película son siete, hecho que ya apunta hacia una de las transformaciones a la que será sometido el texto original. Estas visitas en la película, además, evocan otras muchas. Después de la irrupción de los zapatistas durante el baile que siguió a la boda, Dolores invita a Nieto a visitarlos de nuevo: “Y no deje de volver por la hacienda, general”, y lo mismo Rosalío: “Ya sabe que La Parota es suya...”, a lo que responde Nieto: “¡Por supuesto! Cada vez que tomemos Huichila y ande yo cerca, me descolgaré por aquí” (guion: 23, toma #140).³¹ Es el anuncio de la serie de visitas que seguirán; narrativamente se trata de una prolepsis.

A continuación transcribimos partes de las visitas, con las indicaciones que aparecen en el guion (discurso-bisagra entre el texto literario y la película, que merecería un examen detallado). Nótese que el paso de una visita a otra se indica por medio de cortinillas o disolencias:

1ª visita: DISOLVENCIA A / toma #144, guion: 23 / El mismo pór-tico pero ahora sin el cuerpo colgado y cubierto por una enredadera con flores que no había antes.

CORTE A / toma #145, guion: 23) MEDIUM SHOT de Dolores, Rosalío y Nieto sentados en el corredor de la casa tomando el café [...].

Dolores: “¡Lástima que no todos los zapatistas sean como usted, general!” / Nieto ¡Qué se le va a hacer [...] (guion: 24).

Estas frases están tomadas literalmente del relato literario.

2ª visita: Y enseguida: CORTINILLA A / MEDIUM CLOSE SHOT de Rosalío y Nieto jugando dominó (toma #146, guion: 24) “[...] Algún día cuando triunfe el plan de Ayala y ya todo esté en paz, y los campesinos seamos dueños de nuestra parcela, puede que hasta nos dé gusto acordarnos de todo esto”.

Lo mismo sucede con estas frases, que en el guion (y en la película) están puestas en la segunda visita de Nieto, mientras que en el relato pertenecen a la primera de dichas visitas, con el agregado, en la última: “—decía Felipe, a modo de aspiración suprema” (relato: 275). En este

³¹ Las indicaciones acerca del número de las tomas provienen del guion original de *El compadre Mendoza*, custodiado por la Cineteca Nacional.

momento de la película, Nieto y Dolores se miran, el general no pone atención en el juego y Rosalío se burla, amistosamente, de él.

3ª visita: CORTINILLA A / MEDIUM CLOSE SHOT de Rosalío, Dolores y el general sentados en el estrado del corredor. Es cuando anuncian el embarazo de Dolores (toma #149, guion: 24–25).

Encontramos aquí una muestra de compresión temporal: los meses del embarazo se “hacen pasar” mediante un calendario que se deshoja hasta llegar al 10 de octubre de 1913. Esta escena, capital en la trama de la película, no está en el relato literario, ni tampoco la siguiente:

4ª visita: Cuando llega Nieto a ver a Dolores después del parto (tomas #154 a 159, guion: 26–27).

5ª visita: Niño año y medio, Nieto jugando con él al caballo. Rosalío. “Parece usted un chamaco...” (toma #165, guion 27–28).

Frases completas de esta escena provienen directamente del relato literario que, dicho sea de paso, contiene muchas escenas dialogadas, rasgo que fue aprovechado para la adaptación.

6ª visita: DISOLVENCIA A / MEDIUM CLOSE SHOT de un potrillo que Rosalío tiene de la rienda al mismo tiempo que sonríe viendo fuera de escena. Entra al cuadro el general Nieto cargando al niño. Nieto regala la sillita de montar (toma #178, guion: 30-31).

En el relato este elemento pertenece a la segunda visita de Nieto, donde tiene la función de evocar el carácter de las visitas de Nieto y su relación con el niño, mientras que en la película el desarrollo de la trama amorosa entre Nieto y Dolores le dará a esta misma escena un matiz diferente.

7ª visita SEMI CLOSE UP del niño Felipe dormido en el equipal del corredor (toma #236, guion: 39–41). “Declaración” de Felipe, que no aparece en el relato de Magdalena.

La presencia de Nieto en las siguientes escenas ya no tiene el carácter de visita propiamente dicha, pues se trata del prelude de la traición; las tres siguen muy de cerca lo prescrito en el relato literario.

8ª visita: MEDIUM SHOT de la mesa en el corredor de la hacienda. Rosalío ya ha hablado con Bernáldez y le propone a Nieto una entrevista (toma #240, guion: 41-42).

9ª visita. Esta tiene un carácter distinto a las otras, pues Nieto va para hablar con Bernáldez (toma #247, guion: 43).

10ª visita (toma #253, guion: 44). Traición. Tampoco es visita pro-

piamente dicha. Es más bien una entrevista previamente acordada.

Como último punto señalaremos otra secuencia, para ilustrar algunos detalles del montaje. El contexto es el siguiente: Rosalío quiere llevarse a su familia a la Ciudad de México para escapar a la violencia de los enfrentamientos entre grupos revolucionarios. Para ello necesita dinero, y tiene puesta su esperanza en la venta de la excelente cosecha de maíz de ese año. Se trata de una secuencia narrativamente idónea, por su carácter casi autónomo y su contribución a la totalidad de los hechos contados.

La estructura de dicha secuencia,³² narrativa y cinematográficamente, es como sigue:

Escena en *medium close shot*: Rosalío habla con Dolores acerca del asunto. Narrativamente, constituye un antecedente, no es propiamente una función. Luego disolvencia a la escena en la que Rosalío y Atenógenes supervisan la carga del tren (en *long shot*), ayudados por Jerónimo, quien viene hacia ellos (aquí hay corte a *medium close shot*). Empiezan a desfilar los vagones detrás de los tres personajes. Disolvencia a *long shot* de la locomotora arrastrando el tren, frente a la cámara.³³ Narrativamente, este conjunto constituye la situación inicial. Desde el punto de vista del espacio, estamos ante un caso de identidad espacial: los distintos planos remiten a un mismo espacio. El paso del *long shot* al *medium shot (raccord en plan rapproché)*³⁴, donde se muestra un plano de conjunto y luego un plano más cercano de una porción del anterior, equivale a “Vean, aquí mismo (en el espacio de este plano) este detalle que nos interesa”. Corte a un grupo de zapatistas (en *close shot*), colocan un cartucho de dinamita en medio de la vía del tren. Corte a las manos de los hombres que colocan el dispositivo. Vemos aquí un caso semejante al anterior (toma de escena en la estación – grupo de los tres hombres), aunque más específico. Narrativamente esto corresponde a la perturbación. Corte a la locomotora, tomada de frente (en *long shot*), se dirige velozmente hacia la cámara. Cuando llega a donde está el explosivo (*close up*), disolvencia a *close up* del telegrama (“Cosecha

³² Esta secuencia abarca del minuto 54:45 al minuto 57:49.

³³ Aquí ya podría hablarse de una disjunción cercana (André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, pp.103–104), pues el espacio de la locomotora no es el mismo del de la estación, pero diegéticamente no son dos espacios por completo separados (la vía, por ejemplo, es la misma); habría cierta contigüidad espacial.

³⁴ P. Gauthier. *Ob. cit.*, p. 41

incendiada en asalto rebeldes. Máximo.”). Se trata de la acción principal. En el desenlace de la secuencia no se muestra la explosión, sino que aparece el telegrama, enfocado durante un tiempo suficiente para que los espectadores lo puedan leer.³⁵

En la secuencia examinada se aprecia el carácter narrativo que predomina en *El compadre Mendoza*, en el cual es evidente el trabajo del montaje en la sutura (unión) de las distintas tomas grabadas desde diferentes ángulos de cámara, diferentes tiempos o distintas locaciones. Entre un plano y otro el tiempo se comprime, sin que haya impedimento para seguir el hilo de la historia. El espectador no tiene problemas para “ligar” la conversación entre Rosalío y Dolores (minuto 54:45) con el paso a la carga de los sacos de maíz en el tren (55:20) y el inicio de la marcha de la locomotora (56:23). El elemento “sorprendente”, por inesperado es, en primer lugar, la toma de los zapatistas colocando el explosivo en un tramo de la vía, con el recurso a la sinécdoque (cuando la cámara muestra solo las manos afanadas en colocar el artefacto³⁶). El efecto sorpresa se prolonga en la toma siguiente (57:20), cuando la locomotora es mostrada de frente, con un rápido corte al explosivo. Segundos antes de que el tren llegue a ese lugar, cuando se esperaría ver la deflagración, otro corte rápido presenta el telegrama (en 57:35). Aquí tenemos otra muestra de compresión temporal, pues el telegrama es enviado por uno de los hermanos de Rosalío, desde la Ciudad de México, de seguro algunas horas después del accidente. De nuevo, el espectador no tiene problemas para “aceptar” esa elipsis. La toma que sigue muestra a Rosalío con el telegrama en la mano. El análisis de esta secuencia permite corroborar que en la construcción del relato intervienen las dos capas de narratividad características del cine. La narración cinematográfica requiere de ambas para transmitir lo que se propone relatar. Finalmente, ambas se fusionan para “hacer” el discurso (para “ser” cine).

³⁵ Este hecho es de especial interés: fue un recurso muy empleado durante la época del cine mudo. Como recordaremos, *El compadre Mendoza* es una de las primeras películas sonoras del cine mexicano, de manera que un examen cuidadoso mostraría otros rasgos del cine mudo que aún sobrevivían en los inicios del sonoro.

³⁶ Hagamos notar que este recurso se emplea varias veces a lo largo de la película: cuando los zapatistas llegan a la hacienda de Santa Rosa y Rosalío les ofrece de comer; durante la fiesta de su boda, cuando los soldados federales comen, beben y bailan afuera de la hacienda. En este caso se agrega la superposición de los pies de las parejas que bailan en la hacienda con los pies de los zapatistas que llegan a asaltarla.

Dentro de la economía narrativa de la película, al no lograr obtener dinero por la venta del maíz, Rosalío se decidirá a vender a Felipe Nieto, con lo que se da el giro definitivo de la historia... o se cumple el destino trágico de Felipe Nieto, ya “anunciado” varias veces, en las preocupaciones de los Mendoza, sobre todo de Lolita, y la marcha de los acontecimientos de la revolución, que no favorecen a los zapatistas. Con ello, todas las alusiones a los peligros que corre Felipe Nieto por sus visitas a la hacienda y por el curso de la revolución, obligan a los espectadores a releerlas como prolepsis. De manera que decir que en *El compadre Mendoza* el montaje es narrativo no significa simpleza, como se comprueba con esta última observación, y con lo que indicamos sobre la “escena en tiempo verbal condicional”. Entre muchos otros elementos susceptibles de análisis detallados en *El compadre Mendoza*.

En este —y en muchos otros— casos de adaptación se pone de manifiesto el encuentro entre el arte/lo artístico (la literatura, el cine) y las cuestiones técnicas, imprescindibles para “hacer cine”. Existe la necesidad de la colaboración entre especialistas en estos dos aspectos, que hasta ahora tienden a tratarse separadamente: los analistas del discurso cinematográfico poco o nada sabemos de aspectos técnicos; quienes conocen los secretos de la técnica no poseen herramientas para explicar discursivamente los objetos que construyen. He aquí un terreno ideal para la conjunción de saberes.

Bibliografía citada

- Aumont, Jacques y Michel Marie, *Dictionnaire Théorique et critique du cinéma*, París, Armand Colin, 2011.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, ERA, 1968.
- Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984.
- García Riera, Emilio, *Fernando de Fuentes (1894 – 1958)*, México, Cineteca Nacional (Serie Monografías), 1984.
- Gaudreault, André, *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, México, Educación y Cultura/UNARTE, 2011 (Traducción de RGGE).
- y François Jost, *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Gauthier, Philippe, *Le Montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*, París, L'Harmattan, 2008.

- Gutiérrez Estupiñán, Raquel, “Intertextualidad. Teoría. Desarrollos. Funcionamiento”, *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 3, vol, 1994, Madrid pp 139–156.
- Magdaleno, Mauricio, *El compadre Mendoza*, México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.
- Pinel, Vincent, *El montaje*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Stam, Robert, *Teoría y práctica de la adaptación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

LA TRIADA
INSTITUCIÓN-EXPERIENCIA ESTÉTICA-PÚBLICO
Marie-France Desdier Fuentes¹

“La actividad artística es un juego que precisa de la participación del receptor, ya no se trata de un objeto, sino de una experiencia; una experiencia con relaciones de proximidad.”

Nicolás Bourriaud, *Estética Relacional*

Nuestros modos de conocer y comprender el mundo del arte han ido transformándose en las últimas décadas. Las obras de arte ya no son lo que eran antes, ni los museos, ni los curadores, ni los visitantes: todo cambia. El arte permanece como un testigo de la historia, se convierte en una bitácora visual que relaciona sucesos y personas compartiendo un momento determinado en el tiempo y el espacio; el arte resulta ser un reflejo de la sociedad. Y como dicho reflejo, en esta primera mitad del siglo XXI, las instituciones se enfrentan a una crisis de reconfiguración estratégica y el público encuentra cada vez más el sentido de vida en el consumo, no solo de objetos sino de experiencias.

Aquí es donde comienza la interdisciplinariedad que tanto se presume en el siglo de la información abierta y compartida, donde los conceptos se prestan, se ajustan y se usan. Disciplinas como la economía, la mercadotecnia y la semiótica son algunas de las que emplearé para explicar un poco acerca de la triada: institución-experiencia estética-público.

En la semiótica, el concepto de triada fue desarrollado por Charles Peirce para denominar la relación entre signo, objeto e intérprete en tres tiempos. En la economía, la relación de satisfacción de las necesidades humanas entre bienes y servicios también sucede en tres tiempos a modo de producción, distribución y consumo. En la mercadotecnia

¹ Universidad de las Américas Puebla, marief.desdier@udlap.mx.

cultural, estos conceptos se ajustan a las necesidades de la gestión y suceden nuevas triadas con tantas combinaciones posibles como el ámbito de estudio lo permita. En este caso, institución, experiencia estética y público son los tres tiempos que desarrollaré a continuación.

Institución: un espacio relacional

Los procesos de gestión son herramientas fundamentales que permiten generar ideas, proyectos, productos y relaciones dentro y fuera de las instituciones. Para ello, un modelo de gestión cultural con cuatro áreas básicas resume el quehacer institucional en: planeación y programación; administración y operación; difusión y comunicación; y procuración de fondos. Para una universidad con un espacio cultural y un compromiso social, cada área representa una oportunidad de relacionarse mercadológicamente con el visitante, la institución y los patrocinadores, ya que el *marketing* —entendido como “un proceso social y de gestión a través del cual los distintos grupos e individuos obtienen lo que necesitan creando, ofreciendo e intercambiando satisfactores con valor y beneficios para ellos”²— resulta de especial utilidad para encontrar y medir las ventajas que surgen de dicha relación.

Los tres beneficios principales que ofrece la mercadotecnia cultural para explicar este intercambio son los beneficios funcionales, emocionales y autoexpresivos. El primero se refiere a todo aquello que implica la accesibilidad y comodidad, tanto física como virtual, que el visitante requiere para acudir al centro de distribución (el foro, la galería, la librería, etc.), es decir: la ubicación, el costo de entrada, el estacionamiento, si hay escaleras o elevador, página web, cafetería, etc. El segundo resulta un beneficio intangible e implica todas las sensaciones que el producto (el concierto, la obra de arte, la película, el *performance*, por ejemplo) provocó en el visitante. El tercero es el más importante de todos porque es donde sucede el consumo (estético, educativo, mercantil o artístico) por parte del visitante, público o cliente, quien tiene la posibilidad de expresar sus emociones y de reconstruir su experiencia en tiempo real; es donde sucede la reflexión, el aprendizaje y la experiencia estética.

² Philip Kotler, *Marketing Management*, p. 5.

Experiencia estética: un intercambio justo

Las actividades económicas, las relaciones personales y —por supuesto— las prácticas artísticas, nos obligan a redefinir constantemente los medios y propósitos para seguirlos consumiendo en la realidad o fuera de ella. Los espacios conceptuales o emocionales donde sucede el verdadero intercambio para satisfacer nuestras necesidades de objetos por dinero, ideas por experiencias, imágenes por palabras o realidades por ficciones, son espacios intangibles, únicos e irrepetibles: intersticios sociales. Intersticio es un concepto que desarrolló Marx para denominar a las comunidades de intercambio que escapan del cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia. Para la geología, el intersticio es el espacio hueco entre los granos de una roca; para el arte, es un espacio donde se puede generar una experiencia estética que activa otras realidades en la vida cotidiana. Cada persona imprime el sentido y construye una historia de lo que percibe, es el público quien completa el sentido de la obra. El valor estético se acentúa en la experiencia de la persona que observa y participa, y no en las características formales de la obra, entendiendo que “la experiencia estética es la aprehensión de la vivencia, de esos modos de relación y de la incorporación que de los mismos hacemos en nuestra vida cotidiana”.³ Dicho en otras palabras, el arte es la experiencia que transforma nuestro día y nuestro ser. Cuando hay un intercambio justo del tiempo invertido, se entiende que el público es quien crea y vive la experiencia estética, los espacios culturales fungen solo como instituciones que ofrecen la posibilidad de tener encuentros entre sociedades de intercambio de experiencias estéticas.

Público, visitante o cliente: un objetivo común

En la gestión cultural, y en casi cualquier proyecto, se considera que las personas son la razón por la que se produce algo. Las personas son quienes consumen y en función de la satisfacción que obtienen de tal o cual producto deciden repetir o cambiar. La distinción entre público, visitante o cliente lo determina el objetivo que la industria busca en el comportamiento del individuo. Por ejemplo, un visitante puede convertirse en público o cliente dependiendo del tipo de intercambio,

³ John Dewey, *El arte como experiencia*, p. xviii.

si es económico o no el objetivo es el mismo: que el visitante repita la transacción y regrese. En función de ello, y suponiendo que es el público el que nos interesa, se clasifica de acuerdo al nivel del conocimiento del producto en tres tipos: inicial, aficionado y profesional. El primero de ellos, el inicial o *amateur*, es el más importante, ya que es la oportunidad que tiene la gestión cultural de captar nuevos públicos. Aquí el producto debe satisfacer y exceder sus necesidades para que decidan formarse en el ámbito cada vez más hasta llegar al siguiente tipo de público: el aficionado. Este público es el más fiel de los tres, es donde se encuentra la mayoría de las personas que consumen lo que les emociona, por lo que no hay mucho que hacer con ellos, son enamorados de lo que consumen y solo hay que cumplir sus necesidades con productos de calidad. El tercer nivel es el profesional, este tipo de público es el más reducido, porque son aquellos individuos que se dedican a cierto ámbito (danza, arte, música, literatura, etc.) de manera disciplinada, constante y educada. Algunos viven de ello y su nivel de conocimiento los obliga a señalar las virtudes y defectos del producto consumible, por lo que es un público difícil de complacer.

De la misma forma, dependiendo del producto a consumir, cada tipo de público puede registrar diferentes tipos de comportamiento en tres tiempos: golondrina, recurrente y exigente. El primero de ellos, el público golondrina, describe aquellos que acudieron por primera vez a consumir un producto cultural pero este no representó un intercambio justo, ya sea por su tiempo, por sus expectativas o por su experiencia estética, este público simplemente decide no regresar ni repetir la transacción. El segundo refiere a aquellos que sí cumplieron e incluso excedieron sus necesidades estéticas, por lo que deciden repetir la experiencia en otro momento y posiblemente en otro lugar. El tercero implica, generalmente, al público que es determinante con sus expectativas sobre un producto en particular, es crítico de manera vertical, transversal y horizontal sobre la calidad no solo del producto sino de la triada completa, desde la institución hasta la experiencia estética y el público.

Bibliografía citada

- Bourriaud, Nicolás, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Colbert, François y Manuel Cuadrado, *Marketing de las artes y la cultura*, Barcelona, Ariel Patrimonio, 2003.
- Dewey, John, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008.
- Kotler, Philip y Kevin Lane Keller, *Marketing Management*, 14ª ed., New Jersey, Prentice-Hall, 2012.

SABERES INDISCIPLINADOS: TEORÍAS Y PRÁCTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO¹

*Alberto López Cuenca*²

El debate acerca de si el arte produce o no conocimiento no es nuevo. En realidad, lleva ya algunos años abierto y ha generado un cuerpo bibliográfico nada desdeñable. Precisamente por lo dilatado de la discusión, no entraré aquí a considerar todo el abanico de cuestiones sobre el que se ha llamado la atención: ¿puede el arte producir hipótesis, acumular conocimiento, ser falsado? ¿No hay más modelo de conocimiento que el científico? ¿Acaso no puede el arte intervenir en y modificar el mundo como las disciplinas tecnocientíficas? ¿No es precisamente el arte epistemológicamente relevante por que mantiene abierta la posibilidad de conocer de otro modo? No voy a considerar estas preguntas sino que me detendré en la que me parece una cuestión crucial: ¿por qué se está discutiendo *ahora* si el arte tiene o no valor epistemológico? En lo que sigue sugeriré que los cambios en la concepción académica del conocimiento, en el papel social del arte y sus intentos de inclusión en el tejido productivo, han hecho urgente interrogarse precisamente en este momento por la capacidad del arte para generar saber.

Desde la década de 1950, se puede localizar en la academia occidental un desmontaje crítico irreversible de la idea de conocimiento. En el terreno de la filosofía, y especialmente en el de la teoría del conocimiento y la filosofía de la ciencia, comenzó a defenderse que conocer no consistía en representar fidedignamente el mundo y que el poder de la ciencia moderna no había residido tanto en su capacidad para generar una representación verdadera del mundo, como en

¹ Una versión de este texto apareció como "Acerca de la epistemología desbordada: conocimiento, prácticas artísticas y capitalismo cognitivo" en *El incesante ciclo entre idea y acción*, Carmen Cebreros (ed.), México, Museo de Arte Carrillo Gil, 2012.

² Profesor-Investigador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, lopezcuenca.buap@gmail.com.

proveer una representación más útil y eficaz para intervenir en él. Así, una serie de nociones clave como las de *representación, verdad y mundo*, comenzaron a verse desplazadas por las de *lenguaje, uso y discurso*. A raíz de las consideraciones de pensadores como Ludwig Wittgenstein o Michel Foucault, se abogó por que el conocimiento fuese concebido como un modo de hacer de carácter social e inscrito en los mecanismos de poder políticos. La verdad no había de entenderse tanto como una representación desinteresada del mundo, como el ejercicio institucionalizado de un discurso hegemónico que opera sobre él y lo constituye.

Quizás fueron Thomas Kuhn y Paul Feyerabend quienes presentaron las críticas más determinantes contra la idea desinteresada del conocimiento científico. En su memorable *The Structure of Scientific Revolution*, de 1962, Kuhn sostiene que la ciencia no progresa ni acumula conocimiento sino que fija paradigmas de investigación parciales, es decir, criterios de verdad y corrección temporales que no son acumulativos. El conocimiento científico estaría caracterizado por ciclos en los que predomina institucionalmente un paradigma determinado (la teoría de la relatividad, el modelo copernicano del universo, etc.). La ciencia no es una teoría sino un ejercicio institucional con sus dispositivos y mecanismos de producción de verdad: desde los laboratorios a los programas de enseñanza universitarios, desde los textos canónicos a los fondos y becas del Conacyt. El conocimiento y su verdad se hacen. Por su parte, Feyerabend, en *Against Method* (1975), sostendría que el método científico es fundamentalmente irracional y, como afirma Kuhn, no es acumulativo. Para Feyerabend, la ciencia no tiene monopolio de la verdad. En este sentido, cualquier otro modo de saber construiría explicaciones del mundo que ejerce a través de sus instituciones *de verdad*.

Fue desde este tipo de críticas académicas como se comenzó a desmoronar la convicción moderna de que la ciencia podía proveer una representación fidedigna y definitiva del mundo, un saber universal. La antesala, ya saben, de eso que se dio en llamar *posmodernidad* y que se desató con una mordaz crítica de pensadores escépticos en el seno de la modernidad misma. Sobre lo que me interesa llamar la atención, no obstante, es sobre el hecho de que estos cuestionamientos erosionaron el monopolio del conocimiento por parte del discurso científico y abrieron la posibilidad para que *otros* modos de representar y hacer cobraran valor epistemológico.



Desde finales de la década de 1960, el filósofo analítico Nelson Goodman sostendría en varios trabajos el valor cognitivo del arte hasta el extremo de defender que la teoría del arte debería ser una rama de la epistemología. Goodman argumenta, en *Ways of Worldmaking*, que el arte, al igual que las disciplinas científicas, no hace otra cosa que producir formas de representar y ordenar el mundo. Ahora bien, aunque su postura fue sin duda provocadora para la época, en el *establishment* académico anglosajón—Goodman era profesor en Harvard— no deja de hacer un énfasis excesivo en la dimensión signica del arte: según él, su poder radica fundamentalmente en producir otro tipo de representaciones. El argumento central del trabajo de Goodman es que el mundo aparece conformado a través de los sistemas de representación a través de los que se accede a la experiencia. Es decir, no hay experiencias previas o puras que podamos conocer, ya que siempre están configuradas a través de los sistemas con los que las representamos. Desde esa perspectiva cobra especial relevancia la pregunta respecto a qué otros sistemas de signos hay, qué otras posibles configuraciones del mundo pueden articularse a través de ellos. Es esto lo que lleva a Goodman a reivindicar que el arte tiene valor epistemológico.



Ahora bien, ¿en qué medida el argumento de Goodman no implica una *normalización* del arte al pretender su inscripción dentro de una disciplina sancionada como la epistemología? Dejando de lado la incomodidad (por no decir el descrédito) que para la epistemología pudiera suponer tener que hacerse cargo de unas prácticas, cuyo valor cognitivo había sido históricamente nulo,³ lo evidente es que su aceptación como objetos de estudio relevantes para la epistemología implicaría necesariamente un ajuste de los parámetros de estudio de esta rama de la filosofía. Para hacer epistemológicamente relevante al

³ Baste recordar que el denominado positivismo lógico desde la década de 1930, y desde él toda la filosofía analítica anglosajona, había vaciado de contenido cognitivo a la estética. La legitimación de este vaciamiento puede trazarse al menos hasta el *Tractatus Logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, donde este sostenía que “Está claro que la ética no resulta expresable... (Ética y estética son una y la misma cosa)” (6.421).

arte, este debe avenirse a los protocolos de trabajo de la epistemología. Esa es la tarea a la que Goodman se entrega en *The Languages of Art*. En ese trabajo queda claro que la inscripción del arte en la epistemología pasa por verse reducido a un sistema de signos. Para Goodman, el arte es entendido básicamente como sistemas de signos que conforman cosmovisiones que no son las preponderantes, y por ello, expanden las posibilidades de construir nuevos mundos.

En realidad este no es un argumento demasiado original, incluso podría decirse que dado el fracaso (o el éxito limitado) de las vanguardias históricas en su intento por transformar el mundo, es inocente. Esta crítica es especialmente relevante si se pone el énfasis en que el arte es fundamentalmente un signo, es decir, en la dimensión sintáctica del arte. Está claro que esa no es toda su historia. En el trabajo de Goodman parece perderse de vista la dimensión institucional que Paul Feyerabend y Thomas Kuhn habían asociado con la producción del conocimiento. Si Goodman sostiene que el arte también produce conocimiento no es solo porque produzca signo: ¿cuáles son sus formas institucionales? ¿Qué retos plantea para las instituciones sancionadas de conocimiento y sus dispositivos, como la universidad o el laboratorio? Si el conocimiento no es un cuerpo de signos sino un conjunto de prácticas, ¿cuáles son las prácticas propias del arte?



En el fondo, las críticas de Kuhn, Feyerabend o Goodman no dejan de ser críticas de alcance textual: son críticas académicas a las *ideas* de conocimiento, de verdad o de progreso científico y de escasa circulación pública. ¿Qué implicaciones tuvieron en los modos de generar conocimiento? Estas críticas a la ciencia, en su pretensión de acaparar el saber universal, parece que venían a constatar el hecho de que en la práctica ya operaban otros modos de representar y de generar conocimiento que no eran concebidos como tales. Quizás estas críticas no hicieron otra cosa más que desgarrar el velo disciplinario que impedía ver que había muchas otras maneras de *hacer mundo*. De ahí que se abra la pregunta de cómo *hacen mundo* las prácticas artísticas.



Mucho se ganará para la reflexión sobre el arte si este se entiende como una práctica y no como un objeto. Me interesará, por ello, traer a colación algunas de las reflexiones que el filósofo político Jacques Rancière desarrolla acerca del arte, al menos por dos cuestiones: 1) porque lo concibe como una práctica social de múltiples aristas y no solo como el producto de un sujeto excepcional que debe ser analizado por narraciones disciplinarmente singulares como la historia de la literatura o de la escultura o del videoarte; 2) porque vincula el arte con la estética entendida como teoría de la percepción y, en última instancia, con la política a través de la noción de “división de lo sensible”, lo que le permite detectar al arte como indisolublemente entretelado con el resto de prácticas sociales.

Escribe Rancière respecto a la división de lo sensible:

Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de las cosas comunes porque no tienen el tiempo para dedicarse a otra cosa que no sea su trabajo. No pueden estar en otra parte porque el trabajo no espera. La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. Así, pues, tener tal o cual “ocupación” define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etc.⁴

De esta “división de lo sensible”, deduce Rancière la existencia de una estética que subyace a toda política: lo que se ve y lo que se dice está directamente ligado a quiénes pueden hacer socialmente y quiénes son excluidos de ese hacer. El sentido con el que Rancière propugna que a todo orden de lo sensible subyace una estética, busca subrayar que toda vida social aparece jerarquizada sensiblemente.

Ahora bien, ¿cuál es el sentido específico de lo que Rancière designa por *estética*? En una acepción primaria, haciéndose eco de concepciones

⁴ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, p. 14. El número de página indicado refiere a la versión original en francés, cuyos datos que se incluyen al final de este texto en la bibliografía citada. La traducción al español que aquí se presenta es la de Antonio Fernández de Lera.

previas a la forjada durante el siglo XVIII que vinculó la estética con la belleza artística, Rancière, disintiendo de esto, plantea la estética como “aquello que se presenta a la experiencia sensible”.⁵ El orden estético es el orden más general y amplio de todo aquello que aparece ante nosotros. Dicho orden está conformado por las formas de la televisión y de la tableta, de la división tripartita de poderes en el modelo democrático, por el orden de la escuela laica y de la familia nuclear, por mencionar solo algunos ejemplos evidentes. Esa división de lo sensible es, pues, una división en la práctica, hecha y realizada cotidianamente. De esta noción primaria de estética, Rancière desprende una subsidiaria en las que las prácticas artísticas son entendidas como maneras de hacer y construir que inciden en la distribución general de los modos de hacer y construir lo sensible en general. Las prácticas estéticas son, pues, regímenes específicos “de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los posibles modos de pensar sus relaciones”.⁶ Es esta una cuestión crucial, pues Rancière plantea que eso denominado por nosotros como *arte* refiere siempre a regímenes donde se ligan ciertos modos de producción determinados con los modos singulares que cada disciplina tendría para hacer visible/audible/táctil dicha producción con, finalmente, los modos de conceptualización de esas dos esferas. Es decir, todo modo artístico (la literatura, la pintura, la danza, el arte electrónico o el *performance*) conllevaría *modos de hacer*, es decir, una subjetividad artística determinada, una idea de artista, una función social del artista y el dominio de una técnica por parte de este o esta. Por otra parte, Rancière enfatiza que las artes son *modos de visualización*. Los distintos medios permiten contar, hacer visible, audible, pensable, ciertas experiencias de lo común (el mural, por ejemplo, puede hacer visible tanto el imaginario nacional posrevolucionario en México, como el poder divino en Roma). Sin embargo, el mural no podría manifestar aquello que medios como la fotografía o el cine pueden poner en primer plano: la cotidianidad fugaz o microespacios inaccesibles a la simple vista o la experiencia de la reversibilidad temporal. Dicho de otra manera, los modos artísticos

⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁶ *Ibidem*, p. 11.

tienen, en tanto que modos estéticos, posibilidades y limitaciones técnicas para la percepción. Finalmente, la presencia de un orden artístico no se consolida sin un aparato conceptual (la crítica, la filosofía) que lo avale como tal. Es decir, con un *modo de decir* específico.

Esta lectura de Rancière nos deja con lo siguiente: todo orden de la vida común se constituye estéticamente como división de lo sensible, que fija quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace. “Así, pues, tener tal o cual ‘ocupación’ define las competencias o incompetencias con respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, estar dotado de una palabra común, etc.”⁷ En este sentido primario, la estética sería “todo aquello que se presenta a la experiencia sensible”; en un sentido subsidiario, el arte sería un modo específico de la estética, de los modos de manifestar lo sensible. De ahí que el arte sea también ineludiblemente una intervención en esa división de lo sensible, una división que opera en tres momentos relacionados: modos de hacer, modos de visualizar y modos de decir. Rancière, y es aquí donde quiero fijar el aspecto nodal en esta breve reconstrucción de su argumento, plantea la política como la interrupción de la distribución de lo sensible, justo donde habrían operado de modo distintivo algunas estrategias artísticas.

Para Rancière, ciertas prácticas artísticas contemporáneas operan directamente sobre la división de lo sensible como fuerza política, replanteando los modos de hacer, los modos de visualizar y los modos de decir. Cabría replicar a esto que ese era, de hecho, el cometido de ciertas vanguardias históricas, como el constructivismo o la Bauhaus. Como Rancière discute en detalle, algunas prácticas de la modernidad artística se enlazan genuinamente con el régimen actual del arte en la medida en que plantearon la cuestión de “qué hace el arte o quién hace arte”.⁸ Ese es el meollo del asunto: la compleja división de lo sensible en la que puede inscribirse el arte. Esto es justamente lo que hace relevante preguntarse por las maneras de hacer, las tensiones, las alternativas, las posibilidades ligadas a las prácticas artísticas. Si conocer es establecer un orden sobre lo sensible, ¿qué papel juega el arte en esa distribución? Si el conocimiento tecnocientífico a través de

⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁸ *Ibidem*, p. 35.

sus instituciones, dispositivos y discursos ha construido y controlado el paradigma de saber hegemónico, ¿qué implica sostener que el arte *investiga* y produce *conocimiento*?



Si el arte es una práctica, entonces está necesariamente entrelazada con las condiciones en las que se desarrolla el resto de prácticas sociales. Es decir, el arte no puede eludir las condiciones preponderantes de producción— en las que se teje y desteje. Tanto Walter Benjamin en *El autor como productor* como, posteriormente, Theodor Adorno en *Teoría estética* subrayaron el estatuto de trabajo que tiene el arte:

Las fuerzas y las relaciones de producción de la sociedad, como meras formas y vaciadas de su facticidad, reaparecen en las obras de arte porque el trabajo artístico es un trabajo social y lo mismo los productos artísticos. Las fuerzas de producción en la obra de arte no son en sí mismas diferentes de las sociales[...].⁹

El hacer del arte se desarrolla en unas condiciones materiales que no puede eludir y, sin embargo, aquello que produce no refuerza necesariamente las relaciones sociales hegemónicas.

Una idea crucial presupuesta aquí por Benjamin y Adorno es que el trabajo productivo es utilizado para la producción de mercancía y, con ello, el reforzamiento del sistema hegemónico de producción. En tanto que la fuerza de trabajo es vendida para producir capital, refuerza la lógica del mercado y abdica de su posibilidad de producir otras relaciones sociales. No obstante, las prácticas artísticas son recordatorios de que existen otros modos de hacer que ponen de manifiesto que hay maneras distintas de conformar relaciones sociales que no están fijadas a través de la producción y consumo de mercancías. Habría trabajo improductivo, y dentro de él, prácticas artísticas que son improductivas para la lógica de mercado. No quiere decir esto que no produzcan nada: producen subjetividad, agencia o relaciones sociales, pero en principio, no generan capital.

⁹ Theodor Adorno, *Teoría estética*, p. 309.



Desde la perspectiva que abre la modernidad, las prácticas artísticas no han encajado históricamente, ni en las condiciones generales de producción de mercancías, ni en los parámetros definidos para la producción de conocimiento. Al menos no siempre de modo satisfactorio. Sin embargo, desde la década de 1980 se ha abogado de un modo cada vez más incontestable por el carácter de bien económico (de “recurso”, dice George Yúdice) del arte y la cultura. Quizás, como decía antes, además de hacer historias del arte con objetos o escuelas o biografías de genios, han de hacerse sobre el trasfondo de las condiciones materiales que hacen posible la práctica artística. Visto así, desde el siglo XVIII hasta el presente, y de un modo hegemónico, la vida material se ha organizado a través del modo de producción capitalista. Sobre el telón de fondo del capitalismo europeo y su expansión colonial caben tejerse otras historias del arte: el orientalismo de Delacroix, el primitivismo de Gauguin y el cubismo de Picasso pueden ser reescritos como modulaciones dentro de la lógica del capital. Aun así, más que un enfoque cultural, es una perspectiva técnica la que permitiría enlazar una historia material del arte desde el siglo XVIII hasta el presente.

Uno de los motores cruciales del capitalismo fue la Revolución industrial, que colocó el conocimiento tecnocientífico en el centro de su modelo productivo. La técnica, el conocimiento científico y la máquina ocuparon un lugar determinante en ese proceso. De hecho, las prácticas artísticas necesitan ser entretrejidas con esa lógica tecnocientífica: el rechazo de la tecnología por parte de William Morris y el Arts and Crafts, la exaltación de la máquina por el futurismo italiano, el *ready-made* duchampiano, la celebración de la fábrica en el constructivismo soviético, la serialización de la producción en la Bauhaus, la mercantilización del imaginario surrealista, el artista como mánager en el arte pop o como generador de situaciones no alienadas en la Internacional Situacionista, o como estrella mediática en el neoexpresionismo de los años ochenta, etc. ¿Acaso pueden pensarse, sin ser simplificadas, asiladas de las condiciones tecnocientíficas de su época?

Según el filósofo Stewart Martin, lo que se ha venido entendiendo por arte desde la modernidad es la cultura del capitalismo, ya sea para suscribirlo o enfrentarlo, para afianzarlo o renegar de él. La manera

generalizada en la que se ha producido, circulado y accedido al arte, ha venido fijada por las condiciones materiales constituidas por este: las escuelas de arte, los museos, las salas de exposiciones, las galerías, la crítica, las estrategias colectivistas, la estetización de la vida cotidiana... todas, de un modo u otro, están articuladas a partir de las condiciones materiales hegemónicas, las orientadas a la producción de mercancías, subjetividad y generación de plusvalía.



La industrialización, a través de la imposición de la máquina como dispositivo de producción de mercancías, trajo consigo un paulatino proceso de olvido del *saber hacer*, algo que Harry Braverman subraya en su advertencia de la pérdida de habilidades (*deskilling*), que conllevó el capitalismo industrial. Ese entramado tecnológico impide al trabajador acceder al proceso total de producción; basta pensar en la clásica cadena de montaje fordista para advertir esto. En ella, el trabajador solo participa en un momento del proceso de producción, cuyo conocimiento total se localiza en el ensamblaje maquínico. A este desplazamiento y acumulación de conocimiento se refiere Paolo Virno en *Gramática de la multitud con general intellect*: en la tecnología se va depositando un conocimiento que es autónomo del hacer del productor y que, en última instancia, lo integra.

En la que es denominada la era posindustrial, que se inaugura tras la Segunda Guerra Mundial, las tecnologías estrictamente industriales se han visto suplementadas y desplazadas por la audiovisualización y la digitalización de la producción. Si el primer olvido producido por la industrialización fue el del *saber hacer*, el segundo, según Bernard Stiegler, es el olvido del *saber vivir*; dependemos del mercado de signos para que se nos adiestre a desear, ser saludables y jóvenes, envejecer y morir. Lo que para Stiegler, conduce a una era de estupidez sistémica, de ignorancia, lo que podría denominarse *imbecilización tecnológica*.

Esta estupidez sistémica se explicaría porque la tecnología desempeña un papel crucial en la desposesión del saber, algo que se manifiesta en la opacidad del aparato respecto al *usuario* y el auge del funcionario, el manipulador de signos cuyo sentido ignora; la inmensa mayoría de *usuarios* desconocemos el funcionamiento de una cámara fotográfica

o de un iPad y todo su repertorio de *software* y *apps*. Simplemente operamos en los términos que prevén. Precisamente es en este momento donde más urgente se hace la pregunta por la materialidad del saber: ¿en qué consiste conocer? ¿Quiénes pueden conocer y dónde?



La relación del arte con la tecnologización propia del capitalismo, desde la Revolución industrial de fines del siglo XVIII hasta el presente, ha sido ambigua; a veces colaboracionista y a veces crítica; a veces sustentando esa lógica y a veces poniéndola en entredicho. El proyecto político moderno, un proyecto fundamentalmente *letrado*, pretendió autonomizar y separar esferas de saber; notablemente el conocimiento científico, la estética y la ética. La denominada posmodernidad se encargó de fusionarlos, indistinguirlos de nuevo. Y en ese proceso la tecnología audiovisual ha desempeñado un rol crucial.

El auge de los medios audiovisuales desde la década de 1960— incluyendo en última instancia un dispositivo multimediático como la computadora y la red de internet—, está poniendo contra las cuerdas la práctica moderna de producir conocimiento, que equivale a decir que está poniendo en cuestión el monopolio epistemológico del texto alfabético. La misma crisis de las humanidades y de la universidad—, ¿cuál es exactamente su función hoy? ¿Cómo hacerlas *productivas*?— no hace sino poner de manifiesto su dependencia fundamental del medio textual. Esta encrucijada viene de la mano de un replanteamiento estructural de la técnica y su lógica productiva.

Esto nos lleva de vuelta al comienzo de mis consideraciones. La pregunta de si el arte produce conocimiento, cobra sentido hoy solo en un contexto de crisis epistemológica mucho mayor. Como he intentado señalar, esa pregunta presupone a su vez la cuestión de los usos de la tecnología y los modos de hacer del arte y la posibilidad de su inscripción productiva en la cadena de valor del capitalismo.



¿Quiere esto decir que la pretensión de hacer del arte una disciplina que realiza investigación y produce conocimiento implica necesariamente su

inscripción en la lógica productiva del capitalismo cognitivo? De una parte, es evidente que no todos los modos de hacer arte pasan o han pasado por la institución académica y disciplinaria, por tanto, las maneras en las que se articulan las relaciones sociales que hacen posible la producción artística no es necesariamente fruto de la lógica académica; por otra, la universidad sigue siendo un emplazamiento para la experimentación y el trabajo improductivo, a pesar de los intentos cada vez más incontestables de inscribirla en la lógica profesionalizante y productivista. Dicho esto, cabe recordar que *toda* forma de conocimiento es una intervención en la división de lo sensible— se trate de maneras formales o informales, productivas o improductivas de generar signo—. Toda producción de signo, su circulación y el entramado institucional que permite su socialización, bien apoya, bien reta el orden hegemónico en el que se dan dichas prácticas. En este sentido, no todo conocimiento es productivo y no todo el conocimiento es formalizable, algo que no solo no impide sino que hace especialmente relevante la intervención de las prácticas artísticas en la división de lo sensible. Ahí estas prácticas son una disputa por los modos de hacer mundo y por quienes están legitimados para desarrollar esa tarea. Se trata de una disputa que nuestro tiempo hace irrenunciable. Es una disputa epistemológica, es decir, y sobre eso he intentado llamar su atención, es tan estética como política.

Bibliografía citada

- Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México, Editorial Ítaca, 2004.
- Feyerabend, Paul, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, Atlantic Highlands, N.J.; Humanities Press, 1975.
- Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Pub. Co., 1978.
- , *The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968.
- Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.
- López Cuenca, Alberto, “Acerca de la epistemología desbordada: conocimiento, prácticas artísticas y capitalismo cognitivo” en: *El incesante ciclo entre idea y acción*, Carmen Cebreros (ed.), México, Museo de Arte Carrillo Gil, 2012.

Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, París, La Fabrique Éditions, 2000.

Virno, Paolo, *Grammar of the Multitude*, Los Angeles, CA, Semiotext(e), 2004.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, Madrid, Alianza editorial, 1973.



2

DESDE EL INTERIOR
DE LA ACADEMIA

LA DIALÉCTICA DEL AMO Y EL ESCLAVO
Y SU LUGAR EN LA CULTURA
(MESA REDONDA)

Gerardo de la Fuente Lora

José Ramón Fabelo Corzo

Ramón Patiño Espino

La mesa redonda que a continuación se presenta tuvo su versión inicial en ponencias presentadas en el VIII Congreso Internacional de Pensamiento Latinoamericano “La Construcción de América Latina”, realizado en la Universidad de Nariño, Colombia, entre el 5 y el 8 de noviembre de 2013. A este evento llegaron Gerardo de la Fuente Lora y José Ramón Fabelo Corzo con intervenciones individuales no conciliadas previamente entre sí. Sin embargo, el estrecho vínculo temático entre ellas propició un diálogo intenso que ameritaba ser continuado y profundizado.

Con ese precedente, en junio de 2014, y en el marco del III Encuentro de Egresados de la Maestría en Estética y Arte (MEyA) de la BUAP, se realiza una mesa con el título genérico de “La dialéctica del amo y el esclavo y su lugar en la cultura”, en la que participan los mismos ponentes que habían iniciado el diálogo unos meses antes en Colombia, con la incorporación ahora de Ramón Patiño Espino, integrante también de la Planta de la MEyA y del mismo Cuerpo Académico de Estética y Arte.

Cada una de las intervenciones tuvo título propio, pero todas giraron alrededor de ese complejo concepto que es el de *identidad cultural*, visto a la luz de lo que Hegel describiría como *la dialéctica del amo y el esclavo*. ¿Es la pobreza el signo identitario a cultivar por parte del esclavo como condición para dejar de serlo?, se pregunta Gerardo de la Fuente en “Poverty Blues”. Un intento de respuesta ofrece José Ramón Fabelo al reflexionar sobre el origen de lo que hoy identificamos como nuestra patria grande: “América (Latina): ¿descubierta, inventada o construida?”. Finalmente, Ramón Patiño aporta su visión sobre el papel de la identidad cultural en una comunidad concreta por medio de su ensayo “La intensa cooperatividad: un marcador étnico relevante y revelador de la identidad de los totonacas”.



DOI: <https://doi.org/10.59892/PBLU0712>

POVERTY BLUES

Gerardo de la Fuente Lora¹

I

Walter Mignolo ha planteado la tesis de que no hay modernidad sin colonialidad: son las dos caras de una moneda. La segunda es el canto oscuro de la primera.² Por lo tanto, no podríamos salir de la colonialidad a través de una mayor modernidad, porque eso significaría únicamente profundizar en la matriz en la que estamos inmersos. Modernidad y colonialidad son dos aspectos de lo mismo, sin embargo, suponen una matriz de poder desigual. Los del territorio de la colonialidad estamos sometidos a una serie de problemas específicos: como académicos, por poner un ejemplo, tenemos que estar enterados de lo que pasa del lado de la modernidad, pero ellos no necesariamente deben estar informados de lo que ocurre con nosotros. Aparte de esta cuestión, en la que se muestra la relación de poder desigual, me interesa un punto peculiar subrayado por Boaventura de Sousa Santos en relación a que, en efecto, no hay modernidad sin colonialidad, pero ello implica, para los que deseamos hacer trabajo intelectual del lado subalterno, la extraña obligación de pensar lo que el sociólogo portugués llama *objetos imposibles*. En eso consiste, justamente, la *sociología de las ausencias* que nos caracteriza:

Por sociología de las ausencias entiendo la investigación que tiene como objetivo mostrar que lo que no existe es, de hecho, activamente producido como no-existente, o sea, como una alternativa no creíble a

¹ Doctor en Filosofía, coordinador del Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e Integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Como puede verse, la postura de Mignolo está enderezada especialmente contra Habermas y su postulación de una "modernidad incompleta" requerida de culminarse. Véase Habermas, "La modernidad un proyecto incompleto", en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, España, Kairós, 1985.

lo que existe. Su objeto empírico es imposible desde el punto de vista de las ciencias sociales convencionales. Se trata de transformar objetos imposibles en objetos posibles, objetos ausentes en objetos presentes. La no-existencia es producida siempre que una cierta entidad es descalificada y considerada invisible, no-inteligible o desechable.³

Objetos imposibles. ¿Cómo cuáles? Por ejemplo, la dependencia. Describe así Theotonio dos Santos el surgimiento de la teoría de un fenómeno activamente invisibilizado por la teoría y la práctica del desarrollo al uso en nuestro continente hacia el comienzo de la década de los sesenta:

Esta crisis del modelo de desarrollo (y del proyecto de desarrollo en él implícito) dominante en las ciencias sociales de nuestros países puso en crisis esta misma ciencia. Puso en crisis la propia noción de desarrollo y subdesarrollo y el papel explicativo de dichos conceptos. De tal crisis nace el concepto de dependencia como posible factor explicativo de esta situación paradójica. Se trata de explicar por qué nosotros no nos hemos desarrollado de la misma manera que los países hoy desarrollados. Nuestro desarrollo está condicionado por ciertas relaciones internacionales que son definibles como relaciones de dependencia. Esta situación somete nuestro desarrollo a ciertas leyes específicas que lo califican como un desarrollo dependiente.⁴

Para Dos Santos la dependencia es, en efecto, un fenómeno que podría describirse en términos económicos, pero aún más que ello, se trata de “una situación condicionante”, de una “situación global de los países dependientes que los sitúa en retraso y bajo la explotación de los países dominantes”.⁵

El empleo de la categoría de *explotación* para describir interacciones entre mercados o sistemas económicos parece una extrapolación extralógica, o simplemente metafórica, del tipo de vocabulario que

³ Boaventura de Sousa Santos, *Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del Sur*, p. 37.

⁴ Dos Santos Theotonio, “La crisis de la Teoría del Desarrollo y las relaciones de dependencia en América Latina” en Varios Autores, *La dependencia político-económica de América Latina*, p. 173.

⁵ *Ibidem.*, p. 180.

podría usarse para caracterizar los vínculos entre personas o clases. ¿En qué sentido un país como tal podría *explotar* a otro? Y si la dependencia se presenta como una *condicionante global*, omniabarcante, difusa, ¿no pierde por ello toda precisión teórica, todo potencial explicativo, para devenir más bien etiqueta o, a lo mucho, queja moral? Como observaron en su momento Jorge Castañeda y Enrique Leff en su libro *El economismo dependientista*,⁶ hay un salto entre la constatación de que hay déficit comercial o financiero, y la calificación de tal circunstancia como dependiente o de dependencia, pues en una economía capitalista tener deudas no significa ser siervo o esclavo: todo lo contrario, solo los sujetos libres e iguales pueden asumir y hacer frente a las deudas. La teoría de algo como la *dependencia*, entonces, deviene el intento de pensar un objeto imposible dentro del marco de la disciplina económica.

Más allá de estas consideraciones de carácter epistémico, en su momento la *teoría de la dependencia* nos colocó en un dilema ideológico complejo, porque esa teoría, en cierta forma, nos hizo reconocernos en ella y, como consecuencia acaso no buscada, terminamos reivindicándola, enarbolándola. Somos dependientes, eso es lo que somos, a mucha honra. Y nos vimos forzados a un posicionamiento político-ideológico similar en relación con otros objetos imposibles, como, por ejemplo, la *subalternidad*: hacemos teorías sobre ella y poco a poco nos encontramos en la tesitura de tener que hacer una apología de lo subalterno. Esto es algo que se le ha criticado mucho a Enrique Dussel, quien creó una teoría muy potente que, sin embargo, es pobrista: *el otro es el pobre*. Él señala que cuando aparezca el pobre tenemos que respetarlo y seguirlo, porque en él está la alternativa; pero entonces terminamos por hacer una apología, nos convertimos en pobristas, pero nadie quiere ser pobre. Quienes estamos del lado de la colonialidad siempre estamos inmersos en estos dilemas, en estas aporías insuperables, en objetos imposibles: subalternidad, dependencia, pobrismo, sometimiento; todos ellos terminan siendo banderas con las que tenemos que identificarnos.

II

Lo que pretendo plantear aquí es que, quizás, en la estética podamos encontrar salidas a estas y otras aporías planteadas por la doble vía

⁶ Jorge G. Castañeda y Enrique Leff, *El economismo dependientista*.

colonialidad/modernidad. Mignolo no es el primero en plantear esta dicotomía.

Si lo observamos con más detenimiento, seguramente podríamos acordar que, en cierto sentido, la dialéctica del amo y el esclavo en Hegel era ya una reflexión sobre este tipo de relación; más cuando existen trabajos como el de Susan Buck-Morss titulado *Hegel, Haiti and Universal History*,⁷ donde la autora demuestra que Hegel conocía de la rebelión de los esclavos en Haití, estaba enterado de los periódicos del mundo y sabía muy bien la situación del Caribe. Seguramente Hegel estaba pensando en la rebelión haitiana cuando escribió esta parte memorable de la *Fenomenología del espíritu*.

Hegel enfrenta con optimismo esta matriz desigual de poder, pues él cree que es el esclavo el que finalmente crea la cultura y nos salva a todos. En la lucha a muerte entre el amo y el esclavo, este último es sometido por el miedo de perder la vida, pero finalmente es él quien salva a toda la humanidad porque, precisamente por estar sometido, crea la cultura. El amo vive en la inmediatez y no necesita pensar nada, lo que quiere lo toma; el esclavo tiene que sustituir su propio deseo por el del amo, él también quisiera tomarlo todo, pero antes de satisfacer sus propios deseos debe satisfacer los del amo, por eso es esclavo, porque su deseo es el del amo. Es justamente por esa situación de sometimiento que el esclavo trabaja, es decir, pospone el goce, esto es lo que le permite tener una relación mediada con el mundo. El esclavo no vive en la inmediatez, porque existe una distancia entre él y el mundo, puede pensar y porque piensa crea la cultura, los valores y también —señala Hegel— el Estado de derecho. Dentro del Estado de derecho se supera la contradicción, porque ante la ley todos somos iguales.

La visión hegeliana es optimista en tanto que ve una solución, pero es pesimista tomando en cuenta que Hegel sabía muy bien que el problema del reconocimiento no puede ser resuelto enfrentándose uno frente al otro, por lo que solo podemos acceder a una solución cultural, jurídica, formal. Los seres humanos estamos condenados a chocar uno frente al otro, Hegel estaba al tanto de que el fundamento de la sociedad no es el trabajo, sino el miedo; si el esclavo lograra superar

⁷ Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti and Universal History*, 1ª edición, USA, University of Pittsburg Press, 2009.

su miedo mataría al amo y terminaría el problema, sin embargo, crea la cultura porque es temeroso y no tiene más remedio, pero al crearla encuentra también una salida.

Si pensamos esto como una relación modernidad/colonialidad o centro/periferia, entonces, la solución hegeliana sería que la cultura latinoamericana será la que salve a la cultura mundial, y que lo que se realiza en las periferias del mundo es lo que modifica, crea y une a la cultura occidental. Considero que esa lección de Hegel es muy importante, porque en gran parte de la historia del arte y de la historia cultural se asume la visión hegeliana.

En efecto, ¿dónde está la vida del idioma español si no en la literatura latinoamericana del siglo XX? ¿Dónde se ha creado la nueva iconografía mundial si no en África? ¿Dónde está la fuerza de innovación si no en los migrantes? En la visión hegeliana la colonialidad acaba sirviendo como marco de recuperación, única de una cultura occidental básica, es el sometido el que salva a la cultura en general.

Pero hay otra visión más radical, la de Nietzsche,⁸ quien también observa el enfrentamiento entre el amo y el esclavo. Él está de acuerdo con Hegel en que es el esclavo y no el amo —sujeto a la inmediatez— quien resolverá la situación y creará la cultura. Sin embargo, Nietzsche cuestiona la clase de cultura que va a crear el esclavo, se pregunta qué puede pensar este cuando hace labores domésticas mientras el amo está viviendo la vida. Desde la perspectiva nietzscheana, lo único que podría pensar el esclavo es en cómo acabar con el amo. La cultura de los esclavos —para Nietzsche— es la cultura del resentimiento, también del ascetismo, porque el amo es la afirmación sin límites de la vida (que hace y tiene todo lo que quiere), mientras el esclavo es la negación de la vida; el esclavo es el que va creando valores de esclavo, de ascetismo, y triunfa porque el amo mismo se siente culpable de su vida; en ese momento se habrá asentado esta cultura que es una cultura de nihilismo general. La postura nietzscheana es muy similar a la de Hegel, pero la evaluación que propone al final es terrible. En efecto, nuestra cultura occidental es —toda ella— sometida, resentida, nihilista: la fórmula general es decir no a la vida. Con Nietzsche estamos otra vez en posiciones imposibles, ante objetos imposibles.

⁸ Cfr. Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*.

En mi opinión, Nietzsche tiene razón, pero hay algo que falla ahí, porque él no vio que la cultura de los esclavos efectivamente puede ser resentida y nihilista, pero la cultura de los esclavos también es el *blues*, el *jazz*, la *salsa*; esa parte es la que no pudo ver. Podemos abordar esta cuestión a partir de algunos retos que planteó Arthur Danto, quien nos habla del fin del arte.⁹ Cuando Andy Warhol presentó en una exposición una caja de detergente idéntica a cualquiera otra que podía encontrarse en un centro comercial, entonces descubrimos que el arte no está en el objeto, que el arte no es estético; si no hay diferencia entre la caja del museo y la del centro comercial entonces hay algo que es artístico, pero no está en la caja. Lo que sea el arte no es un algo sensible. Me parece que la teoría de Arthur Danto es muy importante precisamente porque él no cae en el sociologismo, que sería la salida más simple. Podríamos decir que lo artístico es lo que se presenta en el museo y que lo no artístico es lo que se presenta en el centro comercial, pero esa solución nos aleja del objeto, elimina la filosofía del arte o la estética, caeríamos en un sociologismo directo; Danto no sigue esa postura, él propondrá otras alternativas que no desarrollaré en esta oportunidad.

Considero que la cuestión puede plantearse de otra manera, siguiendo la idea de Danto: podemos decir que tiene razón cuando dice que en la época en la que vivimos cualquier cosa puede ser arte, ese debe ser el punto de partida de cualquier filosofía del arte contemporáneo; sin embargo, no todo es arte. Cualquier llanta rota podría formar parte de una maravillosa exposición de arte, pero no cualquier llanta rota es arte. Frente al institucionalismo y al sociologismo diremos que hay entidades o realidades que son capaces de crear sus propias instituciones; frente a Dickie¹⁰ y otros sociologistas, que afirman que es la institución la que constituye lo artístico, diremos que eso es cierto, pero que hay algunas producciones que son capaces de crear ellas mismas sus instituciones. Podríamos poner muchísimos ejemplos: en la música se da algo verdaderamente notable, la gran música abreva de las músicas nacionales, compositores como Chopin o Bach crean sus grandes obras oyendo la música de los campesinos de los pueblos, la gran música sale de los lugares populares que crean instituciones nuevas; el teatro y la

⁹ Cfr. Arthur Danto, *Después del fin del arte*.

¹⁰ Cfr. George Dickie, *El círculo del arte: una teoría del arte*.

literatura inglesas se consolidan a través de Shakespeare, pero él sale de los puertos de Inglaterra; el español de Cervantes también abreva del pueblo; el conocido baile de John Travolta en el filme *Fiebre de sábado por la noche* que modifica toda la historia del cine, sale de las discotecas de Detroit a las que acudía a bailar el actor de origen italiano.

Hay entidades que crean instituciones, y normalmente esas instituciones son creadas por las entidades que nosotros —en la versión original del problema planteado— hubiéramos llamado *coloniales*. Es del lado de la colonialidad donde a veces ocurre que se crean productos culturales que crean instituciones, que modifican la relación. No todos los esclavos son nihilistas, hay algunos que son jazzistas; esos esclavos en especial crean nuevas realidades, crean y alimentan el arte.

¿Cómo es eso? Eugenio Trías, quien lamentablemente falleció recientemente, escribió un extraordinario libro titulado *El artista y la ciudad*¹¹ en el que se plantea el problema que Platón expone en el Libro X de la *República*, en el que el filósofo griego propone expulsar a los artistas de la ciudad ideal; siguiendo a Trías, Platón no corrió a todos los artistas, sino únicamente a aquellos hombres que podían ser todas las cosas. Platón habla de una sociedad ideal estratificada, hay gobernantes y sirvientes, cada estrato social tiene el arte que le corresponde, hay arte en la ciudad que se dibuja en la *República* de Platón, pero es un arte que está organizado y dirigido a cada uno de los estratos. Cada estrato tiene a sus artistas y sus formas de arte. Alguien, encargado de hacer arte para los artesanos, que intentase ofrecer su obra a las clases dominantes, seguro habría sido castigado por Platón; tal vez él le habría hecho permanecer en un calabozo o recibir azotes, pero no sería expulsado. Platón solamente expulsa de la ciudad a los artistas que pueden ser todas las cosas, los que mimetizan todas las maneras de hacer arte, todas las maneras de ser en la sociedad; el que no puede caber en la República, el que la pone en riesgo es ese hombre que puede ser todas las cosas. El que se mimetiza, el mimo, ya no está en ningún estrato social, no es que viole los límites, sino que puede ser cualquier cosa, ese es el artista. Por eso —como bien señala Trías—, la ciudad y el artista nacen al mismo tiempo pero no pueden estar juntos. Siempre que hay ciudad hay artistas, pero ellos no pueden estar en la ciudad.

¹¹ Cfr. Eugenio Trías, *El artista y la ciudad*.

En *El artista y la ciudad*, Trías se cuestiona qué pasó con los artistas después de su expulsión, se pregunta qué fue de ellos. Tenemos por ejemplo a Jesucristo, que podía ser todas las cosas, y fue asesinado; Mahoma, otro hombre que podía ser todas las cosas, tuvo que irse al desierto. En el Renacimiento, argumenta Trías, el artista volvió a la ciudad, en aquel momento en el que Pico della Mirandola, en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*,¹² nos dice que —en efecto— el hombre puede ser todas las cosas, incluso es más digno que los ángeles; para Pico della Mirandola el hombre es más digno que los ángeles porque los ángeles están condenados a ser solo ángeles, pero el hombre puede ser todas las cosas, esa es su dignidad. Según Trías, con este autor renacentista el artista volvió a la ciudad, yo creo que no es así, porque la ciudad renacentista que tenemos siempre en la mente es la ciudad ideal, es la ciudad de nuestros libros sobre el Renacimiento, pero la ciudad renacentista real era sucia, violenta, grotesca, que incluía también la colonialidad. Pienso que en esa ciudad el artista tampoco tenía lugar.

Para Trías, en los siglos XVIII y XIX el artista tampoco puede volver a la ciudad y su destino ofrece dos salidas. En primer lugar, la salida fáustica, en la que el artista hace un pacto con Lucifer, entonces él vuelve a la ciudad, pero no su arte. El pacto con Lucifer es el pacto con el mercado, el artista se vende al mercado, entonces vive en la ciudad, pero lo que hace ya no es arte. Hay muchos ejemplos de ello, el caso extremo es Michael Jackson: él era un hombre que podía ser todas las cosas y vivió en una de las más importantes ciudades del mundo; sin embargo, hizo pacto con el diablo, se vendió a la industria de la música; por eso, al momento de su muerte, nadie se preguntó si lo que hacía era arte o no, nadie se tomó la molestia de ir a ver sus partituras, porque se vendió. En segundo lugar, está la solución romántica; en este caso el artista vuelve a la ciudad, no obstante, regresa loco, enfermo, tullido, ciego; es el caso de Beethoven, un hombre que puede escribir música y vive en la ciudad, pero está sordo; es Chopin, que escribe numerosas piezas musicales mientras tose por la tuberculosis; es Joaquín Rodrigo, autor ciego del *Concierto de Aranjuez*. En este caso el artista vuelve a la ciudad, pero vuelve hecho una piltrafa.

¹² Cfr. Pico della Mirandola, *De la dignidad del hombre*.

Ahí se queda Eugenio Trías. Nosotros podríamos agregar un nuevo paso a eso, un momento crucial, el de Jean Paul Sartre. El existencialismo sartreano nos dice, en *La náusea*¹³ por ejemplo, a través del personaje de Roquentin, que hay hombres que pueden ser todas las cosas y que están en la ciudad. La gran diferencia entre Sartre y toda la historia de la filosofía es que, para el pensador existencialista, no es que el hombre pueda ser todas las cosas sino que es ninguna, su pasado no lo condena, porque no puede ser algo. Esto se asemeja a una de las estrategias para combatir el VIH, una característica de este virus es que cambia, cuando lo atacan se modifica, por tanto, no es posible erradicarlo; por eso la estrategia para atacarlo es hacer que cambie tan rápido que se vuelva inocuo. También se asemeja a un demonio de Tasmania, se mueve a tal velocidad que se vuelve una nada. Así es el hombre de Sartre, está en la ciudad, pero ya es nada.

La traducción al arte de la obra de Sartre *El ser y la nada*¹⁴—en mi opinión— es la película *Zelig* de Woody Allen; en español se titula *El camaleón*. Zelig es un personaje que se convierte en filósofo cuando está con filósofos, si está con músicos es músico; él puede ser todas las cosas y es todas las cosas, ha vuelto a la ciudad de Nueva York. Sin embargo, Zelig es ridículo, irrisorio, da pena. Creo que en este punto Woody Allen es crucial, porque nos muestra que el artista ya volvió a la ciudad, hay artistas por todas partes, están en todas las ciudades, pero su presencia no tiene la menor importancia. Ese es el momento en el que estamos, si mueves una piedra encuentras un artista, pero ese hecho no tiene importancia. A Platón le preocupaba que hubiera artistas en la República, porque podían disolver el orden, cambiar algo en ella; hoy los artistas están aquí y a nadie le importa.

La versión mexicana de Zelig es aún más terrible, es *el mil usos* de Héctor Suárez. Este personaje igual carga costales que se transforma en artista o pintor; este personaje ya no es ridículo, sino miserable. Los artistas están en la Ciudad de México, pero son esos. Creo que esa es la solución de Nietzsche, él pensaba en alguien como *el mil usos*, en su miseria y degradación que es la misma que la del esclavo que crea esta cultura nuestra, que es una degradación también.

¹³ Cfr. Jean-Paul Sartre, *La náusea*.

¹⁴ Cfr. Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*.

Pero hay otros artistas que pueden ser todas las cosas y que tal vez estén en la ciudad de otra manera. Pienso en los migrantes. Un indio tojolabal es un hombre que puede hablar todas las lenguas, cuando está en la sierra de Chiapas habla su idioma indígena, cuando viaja a San Cristóbal de las Casas aprende el español, cuando se va a Nueva York también aprende el inglés y —si le toca trabajar en el barrio árabe— aprenderá árabe también; él habla todas las lenguas y está en Nueva York, quizás él cambie toda la cultura de aquella ciudad. Un esclavo que llega desde África e inventa el *blues*, ese hombre que puede ser todas las cosas, es el hombre que no vio Nietzsche.

¿Cómo pensar eso? Yo creo que la estética —si es que algo queda de ella— tiene que pensar esa diferencia. ¿Qué es lo que hace que un hombre que puede ser todas las cosas sea irrisorio o modifique toda nuestra cultura? Si hay una tarea que pensar para la estética es esa, estamos inmersos en objetos imposibles, no podemos hacer la apología del pobrismo ni de la subalternidad. ¿Cómo vamos a resolver eso? Haciendo la historia del jazz, haciendo la historia del *blues* y —quizás— la historia de la salsa. Allí están las claves de cómo alguien puede aún ser un artista y dislocar el mundo.

Bibliografía citada

- Buck-Morss, Susan, *Hegel, Haiti and Universal History*, USA, University of Pittsburg Press, 2009.
- Castañeda, Jorge G. y Hett Enrique, *El economismo dependentista*, México, Siglo XXI, 1978.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, España, Paidós, 1999.
- Dickie, George, *El círculo del arte: una teoría del arte*, España, Paidós Ibérica, 2005.
- Dos Santos, Theotonio, “La crisis de la Teoría del Desarrollo y las relaciones de dependencia en América Latina” en Varios Autores, *La dependencia político-económica de América Latina*, México, Siglo XXI, 1987.
- Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, España, Kairós, 1985.
- Habermas, Jurgen, “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, España, Kairós, 1985.
- Mirandola Pico Della, *De la dignidad del hombre*, España, Editora Nacional, 1984.

- Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, España, Alianza Editorial, 2006.
- Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- _, *La náusea*, Buenos Aires, Losada, 2008.
- Sousa Santos, Boaventura De, “Refundación del Estado” en *América Latina Perspectivas desde una epistemología del Sur*, Lima, Instituto Internacional de Derecho y Sociedad, 2010.
- Trías, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- Varios Autores, *La dependencia político-económica de América Latina*, México, Siglo XXI, 1987.



DOI: <https://doi.org/10.59892/ALDEIC0812>

AMÉRICA (LATINA): ¿DESCUBIERTA, INVENTADA O CONSTRUIDA? *José Ramón Fabelo Corzo*¹

En su interesante trabajo titulado “Poverty Blues”,² Gerardo de la Fuente trae a colación varios pasajes de la dialéctica entre el amo y el esclavo de la que habla Hegel en su *Fenomenología del espíritu*³ y, a propósito de ello, analiza una paradoja o contradicción nada superflua, consistente en la posibilidad de que la opción preferencial por el esclavo, por el pobre, por el subalterno, por el colonial, traiga consigo el enaltecimiento de la esclavitud, de la pobreza, de la subalternidad o de la colonialidad.

El peligro de que esto suceda es real. Un pensador digno de toda nuestra admiración y reconocimiento, como Ignacio Ellacuría, por ejemplo, termina proponiendo como paradigma social alternativo una “civilización de la pobreza” en oposición a una “civilización del capital y de la riqueza”.⁴ Aunque la postura de Ellacuría no es nada simple, la mera enunciación del paradigma alternativo nos hace pensar en un culto a la pobreza.

Tiene toda la razón Gerardo de la Fuente cuando nos habla de esa contradicción. Sin embargo, nuestro colega se hace eco en su discurso —consciente o no de ello— de una pequeña trampa lógica. Como el esclavo es el que trabaja —nos dice, siguiendo a Hegel— “él es el que crea la cultura, los valores y también [...] el Estado de derecho”.⁵ Y,

¹ Doctor en Filosofía, investigador titular del Instituto de Filosofía de La Habana, profesor-investigador titular y responsable del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² El ensayo “Poverty Blues”, de Gerardo de la Fuente Lora, aparece en este mismo libro, inmediatamente antes del presente trabajo y como parte de la misma mesa redonda titulada “La dialéctica del amo y el esclavo y su lugar en la cultura”.

³ Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu*, pp. 117-121.

⁴ Al respecto escribe Ignacio Ellacuría: “Si el mundo como totalidad se ha venido configurando sobre todo como una civilización del capital y de la riqueza [...], ha de propiciarse no su corrección, sino su suplantación superadora por su contrario, esto es, por una civilización de la pobreza”. (Ignacio Ellacuría, “Utopía y profetismo desde América Latina”, en *Revista Latinoamericana de Teología*, p. 169).

⁵ Gerardo de la Fuente Lora, “Poverty Blues”. (En este mismo libro).

ciertamente, el esclavo es el que trabaja, el que produce todos los bienes materiales; pero no es el que crea la ley, ni el que hace la cultura. De lo primero no se deduce lo segundo. Y eso lo sabe Gerardo de la Fuente muy bien y lo sabía Marx, que por eso nos hablaba de la división social del trabajo, y lo sabía el propio Hegel, que no era esclavo y sí estaba produciendo cultura cuando escribía su *Fenomenología del espíritu*; además, en su opinión (la de Hegel), él estaba creando no cualquier cultura, sino LA CULTURA, LA FILOSOFÍA, LA LÓGICA, a través de la cual el espíritu universal llegaría a su pleno autoconocimiento.

Precisamente lo que destaca el concepto de “colonialidad”⁶ — también aludido en “Poverty Blues”— es esa lógica cultural creada expresamente por los colonialistas para justificar el colonialismo del que son sujetos. En eso radica su importancia. La colonialidad surge con el colonialismo, lo acompaña, lo complementa y lo sobrevive.⁷ Es una compleja construcción ideológica, compuesta por los más diversos mitos, como el de la existencia de las razas o de la superioridad de unos seres humanos sobre otros, esté esta diferencia amparada en supuestas causas naturales o en causas sociales, históricas o culturales; en cualquiera de sus variantes, expresando lo que se ha dado en llamar como “colonialidad del ser”.⁸ Y claro que no es el esclavo o el colonizado el que crea esos mitos. No fueron las mujeres y los esclavos de la Grecia Antigua los que se autoexcluyeron del concepto de justicia de Aristóteles. Fue Aristóteles quien lo hizo, que no era ni mujer ni esclavo. Entonces, es el amo, el colonizador, el que hace la cultura y la hace desde su particular lugar de enunciación, precisamente como amo o colonizador. Por eso esa, su cultura, busca, ante todo, legitimarlo como amo o colonizador. Así nace la colonialidad.

La colonialidad es, entonces, un ingrediente que permea toda la cultura, que se impregna en todos sus productos, que atrapa a los

⁶ Concepto introducido por Aníbal Quijano en su ensayo de 1992 “Colonialidad y modernidad/racionalidad” (Cfr. en Heraclio Bonilla [Comp.], *Los conquistados. 1492 y la población indígena en América Latina*) y que después se convertiría en la categoría central del Proyecto Modernidad/Colonialidad. (Cfr. Arturo Escobar, “Mundos y conocimiento de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”, en *Tabula Rasa*).

⁷ Cfr. José Ramón Fabelo, “La colonialidad del poder y la lógica del capital”, en *Perspectiva*, p. 92.

⁸ Cfr. Nelson Maldonado-Torres, “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, en Santiago Castro Gómez, Ramón Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*.

imaginarios y al sentido común, y no solo el de los colonizadores, sino también el de los colonizados; no solo el de los amos, sino también el de los esclavos. Por esa razón, cuando el esclavo está realizando las labores domésticas que le encarga el amo, no necesariamente está pensando en cómo matarlo, según la argumentación de Gerardo de la Fuente, ahora siguiendo a Nietzsche. No, lo más probable es que esté soñando en parecerse a él, en ser como él. Porque ese esclavo es, como diría Paulo Freire, un producto de la pedagogía del opresor que busca que el oprimido, consciente de su opresión, sueñe él mismo en ser otro opresor y no en terminar con la opresión misma.⁹

Efectivamente, ese esclavo o ese colonizado jamás podrán terminar con la esclavitud o la opresión, porque su sueño es ser un esclavista o un colonizador más. Lo más probable es que nunca lleguen a serlo. El amo/colonizador lo sabe y el propio esclavo/colonizado también lo sabe, pero lo importante para la conservación del sistema de opresión es que el oprimido siga soñando en ser algún día opresor, que lo vea como su horizonte personal de sentido, lo único que podría tener alguna posibilidad, por mínima que sea, de realización. Para reforzarlo, siempre el sistema opresor de la esclavitud y la colonialidad podrá mostrar y enaltecer algún caso excepcional que lo haya conseguido y que estará enviando, desde la cultura, de manera muchas veces subliminar, un mensaje normativo: “si él o ella lo consiguió, ¿por qué tu no?”. Pero lo verdaderamente importante para el sistema es que todos sueñen con lo mismo, aunque el propio sistema se asegure de que solo para raras excepciones se cumpla ese sueño.

Si efectivamente todos sueñan con lo mismo, pues jamás, entonces, podrá superarse la esclavitud o la colonialidad, porque jamás nadie hará nada para que estas desaparezcan. Ese sería, ahora sí, el sueño dorado del amo y del colonizador, sueño que uno y otro buscarán por todos los medios convertir en cultura y en sentido común. Que el sistema de opresión sea visto como el más natural del mundo: ahí radicaría su éxito.

Sin embargo, es difícil legitimar la descarnada esclavitud y la descarada opresión como sistema para todos y para siempre. Como dijera

⁹ “[...] en cierto momento de su experiencia existencial, los oprimidos asumen una postura que llamamos de ‘adherencia’ al opresor. [...] ‘Reconocerse’, en antagonismo al opresor, en aquella forma, no significa aún luchar por la superación de la contradicción. De ahí esta casi aberración: uno de los polos de la contradicción pretende, en vez de la liberación, la identificación con su contrario”. (Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, pp. 35-36)

Lincoln: “Se puede engañar a algunos todo el tiempo y a todos algún tiempo, pero no se puede engañar a todos todo el tiempo”.

Entonces, el sistema dominante, el amo, el colonizador, aprovecharán oportunistamente determinados cambios socioeconómicos y políticos reales que modifican el modo de opresión, el modo de esclavitud, el modo de colonialismo —pero que en realidad no terminan ni con la opresión, ni con la esclavitud, ni con el colonialismo—, para anunciar triunfante el fin de la opresión, el fin de la esclavitud o el fin del colonialismo. Así ha ocurrido incluso con un cambio de formación socioeconómica como el promovido por una revolución burguesa o con la variación del estatus político que significó la independencia de las antiguas colonias. A pesar de no terminar, en estricto sentido, con ninguna de las violentas asimetrías inherentes a los sistemas anteriores, el nuevo sistema se declara sepulturero de toda injusticia.

Se pasa con ello a una nueva etapa en la construcción de mitos legitimadores de la opresión, la esclavitud y el colonialismo. Ya no se pretende naturalizarlos, se busca negarlos. Ya no hay opresión, esclavitud o colonialismo, entonces tampoco hay oprimidos, esclavos o colonizados. De la inferiorización del otro se ha pasado a su negación ontológica. No existen como otros.

Todos somos iguales, lo dicen las constituciones, lo dicen las declaraciones universales y regionales de los derechos humanos. “Libertad, igualdad, fraternidad” proclama la Revolución francesa para sus súbditos. “Tolerancia, diversidad, multiculturalismo”, se dice hoy para las relaciones entre las culturas.

Si ya no hay oprimidos, ni esclavos, ni colonizados, ¿para qué necesitamos cambios? Llegamos al fin de la historia, como proclama Francis Fukuyama.¹⁰ Si algún conflicto quedara, nos dice Samuel Huntington, será cultural, promovido por aquellas civilizaciones que no quieren para sí la igualdad plena de todos los seres humanos que promueve la cultura occidental.¹¹ Queda claro de qué lado estaría el mal en ese conflicto de civilizaciones que el *tanque pensante* norteamericano presagiara y que encontraría su supuesta confirmación en el derribo de las Torres Gemelas y los discursos y guerras de George W. Bush.

¹⁰ Cfr. Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*.

¹¹ Cfr. Samuel Huntington, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*.

La negación ontológica del otro como otro representa una jugada genial en el ajedrez histórico entre el amo y el esclavo. El esclavo pierde definitivamente por *no presentación*. No hacen falta nuevas partidas, porque ya no hay oponentes. Si antes el oprimido soñaba con ser opresor, ahora ni siquiera eso sueña, porque no se considera a sí mismo como oprimido, sino igual que el opresor, solo tal vez con un poquito menos de suerte. Pero todo dependerá de él, sea individuo o sea país, todo dependerá del esfuerzo que haga, del trabajo que realice en este mundo de iguales oportunidades para todos.

Ahora sí que el esclavo la tiene difícil, porque no tiene conciencia de su esclavitud, porque no se reconoce como tal. Porque ahora lo han esclavizado totalmente, han esclavizado también su conciencia, lo han convertido en un pleno esclavo epistémico, incapaz de mirarse a sí mismo si no es con los anteojos del amo, contruidos por este desde la colonialidad del saber.¹²

No obstante, la salida de este círculo vicioso —donde el esclavo no puede hacer nada por dejar de ser esclavo, porque no es capaz de ver su propia esclavitud— estaría, como lo sugiere Gerardo de la Fuente, en la actitud del rebelde, en aquel que no se deja convencer sobre la naturalidad de la opresión ni sobre su inexistencia; en aquel que no deja de ser un *maleducado* de la pedagogía del opresor y hará prevalecer su diferenciado lugar de enunciación por sobre la cultura impuesta a la hora de definir el contenido de su pensamiento. Es el esclavo que hace blues, que hace jazz, que hace salsa; pero también el que tiene y realiza sus sueños de emancipación.

Pero, para ello, lo primero que tiene que hacer el oprimido, el esclavo o el colonizado rebelde, es negar la negación que de sí mismo ha hecho el amo/opresor/colonizador. Negar lo negado es afirmar. Por eso, lo primero que debe hacer ese históricamente negado es reivindicarse como oprimido, como esclavo, como colonizado.

Entendemos ahora por qué es imprescindible reivindicarse como esclavo para acabar con la esclavitud; como asalariado —en la teoría sobre el proletariado de Marx—, como pobre —en la teología y la

¹² El concepto “colonialidad del saber” ha sido otra de las categorías básicas del proyecto Modernidad/Colonialidad y hace énfasis en la dimensión epistemológica de la colonialidad, muy vinculada al mundo académico y de los saberes instituidos. (Cfr. Edgardo Lander (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*).

filosofía de la liberación—, como dependiente —en la teoría de la dependencia— como subalterno —en los estudios subalternos—, como colonial o colonizado —en la teoría de la decolonialidad—.

Ese es el sentido de un texto como *Calibán* (1971) de Roberto Fernández Retamar,¹³ en el que el autor reivindica a ese, a Calibán, como nuestro símbolo, 360 años después de que el personaje hubiese sido creado por Shakespeare para representar al nativo colonizado, 150 años después de que Próspero —el colonizador— supuestamente abandonara la empresa colonizadora en la mayoría de nuestras naciones latinoamericanas y nos hiciera, también supuestamente, libres, independientes e iguales a él.

Sin embargo, ya sabemos que no es cierto que nos convirtiéramos en libres e independientes, y para mostrar que no era así se levantó la teoría de la dependencia. No es cierto que dejáramos de ser colonizados, y para mostrar que no lo habíamos dejado de ser es que se reivindica a Calibán como nuestro símbolo y es que hoy nos es imprescindible hablar de colonialidad.

Empero, al mismo tiempo, esa reivindicación del concepto que nos simboliza, como esclavo, como oprimido, como pobre, como subalterno, como colonial o como Calibán, presupone un radical cambio de semántica, que no lo es solo, sino que se corresponde con un radical cambio de nuestro lugar en la sociedad y en la historia, y nuestro papel en cada una de ellas que, a fin de cuentas, es lo que importa. Nos reivindicamos como pobres para que no haya pobreza, nos reivindicamos como coloniales para que no haya colonialidad, nos reivindicamos como esclavos para que no haya más esclavitud. Nos reivindicamos como calibanes para que no haya más tempestades que traigan a otros prósperos a someternos.

Cuando Marx hablaba de la dictadura del proletariado —más allá de lo tal vez poco feliz que resulte hoy la expresión— estaba pensando en un proletariado que ya había empezado a dejar de serlo, gracias, entre otras cosas, a esa dictadura que le habría permitido la expropiación de los capitalistas. En sentido estricto, ya ese proletariado no lo era, porque se había convertido en copropietario de los medios de producción, y, sin embargo, Marx extendía el concepto a ese futuro probable.

¹³ Cfr. Roberto Fernández Retamar, “Calibán”, en Roberto Fernández Retamar, *Calibán y otros ensayos*.

Los conceptos no son sellos ontológicos infalibles que sigan siempre la intencionalidad de quien los haya inventado. Se puede cambiar radicalmente su sentido. Es el caso del concepto *Calibán*, o de la palabra *mambí* en Cuba.¹⁴ Y eso es también lo que pasa con un concepto como el de *América* o *América Latina*.

Walter Mignolo dedicó un libro (*La idea de América Latina*) a este concepto, publicado originalmente en inglés en 2005 y en español en 2007.¹⁵ Mignolo plantea que el propósito de dicho libro es develar los cimientos imperiales del origen de la idea de América Latina. Este propósito, sin embargo, es conseguido solo a medias por Mignolo, porque el vocablo al que se refiere tuvo un origen mucho más complejo, en el que interactúa una especie de doble semántica, una liberadora y otra colonizadora, como hemos tratado de mostrar en otro texto.¹⁶ Sin embargo, aun si aceptáramos con Mignolo que el origen del concepto fue imperial, habría de todas formas que observar que, tal vez por ser semiólogo, el pensador argentino-norteamericano tiende a absolutizar la importancia de este hecho, hasta tal punto que, leyendo este libro, parecería que todo nuestro adverso destino social se debe al nombre con que fuimos bautizados: *América Latina*.

Mignolo retoma el análisis que Edmundo O’Gorman hiciera en un libro publicado en 1958 (*La invención de América*), y en el cual el filósofo mexicano se propone demostrar el carácter inadecuado y falaz de la idea de que América fue descubierta por Colón. O’Gorman muestra que Colón no pudo descubrir América, entre otras cosas, porque murió pensando que había llegado a las Indias Orientales y no a un *Nuevo Mundo*. Ciertamente, de manera oficial América recibió ese nombre

¹⁴ “La palabra más venerada en Cuba –*mambí*– nos fue impuesta peyorativamente por nuestros enemigos, cuando la guerra de independencia, [...] implicaba, en boca de los colonialistas españoles, la idea de que todos los independentistas equivalían a los negros esclavos [...]. Los independentistas, blancos y negros, hicieron suyo con honor lo que el colonialismo quiso que fuera una injuria. Es la dialéctica de Calibán. Nos llaman *mambí*, nos llaman *negro* para ofendernos, pero nosotros reclamamos como un tinte de gloria el honor de considerarnos descendientes de *mambí*, descendientes de negro alzado, cimarrón, independentista; y *nunca* descendientes de esclavista”. (Roberto Fernández Retamar, *ob. cit.*, pp. 36-37).

¹⁵ Cfr. Walter Mignolo, *La idea de América Latina*.

¹⁶ Hemos mostrado que incluso antes de que los franceses hicieran suyo el sustantivo “América Latina” y, lo utilizaran para legitimar su invasión a México, por lo menos dos “latinoamericanos, el chileno Francisco Bilbao y el colombiano José María Torres Caicedo, habían hecho uso de él ya en 1856 con un propósito radicalmente diferente, buscando una unidad regional que fortaleciera su defensa ante toda posible invasión, sobre todo ante los apetitos imperiales del norte. (Cfr. José Ramón Fabelo Corzo, “América Latina: ¿al servicio de la colonización o de la descolonización?”, Revista *Casa de las Américas*).

en 1507, un año después de la muerte de Colón y como homenaje a Américo Vespucio, el primero en mostrar que realmente se trataba de un nuevo continente no conocido antes por los europeos. Por esa razón, opina O’Gorman, América no fue un *descubrimiento* de Colón, sino una *invención* europea posterior que buscaba con ello conceptualizar al otro y reforzar su propia centralidad. En otras palabras, el concepto *América* tuvo un origen imperial desde su constitución misma.¹⁷

Mignolo retoma esa idea, la asume como propia y la extiende análogamente al concepto de *América Latina*. Intenta mostrar que también la latinización de América —el surgimiento del concepto *América Latina*— estuvo asociada a intereses imperiales, precisamente de esa otra parte de Europa que, siendo también latina, no eran ya España y Portugal. Aunque el chileno Francisco Bilbao y el colombiano José María Torres Caicedo fueron tal vez los primeros en usar el concepto como sustantivo, Mignolo intenta mostrar que la aceptación generalizada del mismo está asociada a los intereses extrafrontereros de Francia y a su reacomodo imperial después de la independencia alcanzada por la mayoría de las naciones iberoamericanas con respecto a España y Portugal, sus antiguas metrópolis.

Aun cuando sea problemático aceptar esta idea de Mignolo, la revelación de los supuestos cimientos imperiales del origen del concepto *América Latina* no significa la asunción de un contenido imperial para ese concepto para siempre. Las ideas se mueven, cambian de contenido. Habiendo surgido con un designio, pueden variar en su uso y en su semántica, como ya lo hemos mostrado.

La idea de O’Gorman, como transitivamente la de Mignolo, paradójicamente resultan ser ellas mismas también eurocéntricas, aunque tengan la intención de criticar el eurocentrismo. Ni el concepto de *descubrimiento* ni el de *invención* están capacitados para reconocer plenamente el protagonismo cultural no europeo en la formación de eso que hoy justamente llamamos *identidad latinoamericana*. El concepto *descubrimiento* expresa lo que podríamos considerar una especie de eurocentrismo ontológico: Europa se asume como el ser supremo, como EL SUJETO por antonomasia, mientras a América se toma como puro objeto, como mero ser otro, como flora y fauna. En el desarme de esta perspectiva

¹⁷ Cfr. Edmundo O’Gorman, *La invención de América*.

es parcialmente válida la postura de O’Gorman y Mignolo, pero su concepto de *invención* traslada el análisis solo al plano epistemológico. América existe porque se le inventó discursivamente, presupone una creación que es resultado de la emisión de un concepto por parte del mismo sujeto —Europa— que antes había ninguneado ontológicamente a los mismos *americanos*. Hay aquí un eurocentrismo epistemológico que asume que América es solo eso, un invento discursivo del amo.

Ser descubierto o *ser inventado* deja muy poco espacio —si alguno— a la creación propia. Por eso, tanto uno como otro son conceptos en sí mismos eurocéntricos que presuponen a Europa como exclusivo sujeto y a los habitantes —anteriores y posteriores— de estas tierras como meros objetos *a descubrir* o *a inventar*.

Más que objeto de descubrimiento o de invención, sustentamos que América Latina ha sido el resultado siempre renovado de una construcción práctico-histórica, liderada ciertamente por europeos durante una buena parte de estos más de quinientos años, pero realizada con la imprescindible participación de indo-americanos y afro-descendientes. Todos ellos tienen un irreductible lugar en el resultado complejo, plural, mestizo, variable, que identifica a los *pueblos nuevos*¹⁸ de nuestra región.

Lo que verdaderamente ha ocurrido —y sigue ocurriendo— es un proceso de edificación histórica, una construcción que ha sido ante todo práctica y, solo después, también discursiva. Los conceptos así llegados, por formar parte de diversos discursos emitidos desde distintos lugares de enunciación, han tenido siempre cargas semánticas diferenciadas, tanto más visibles en la medida en que desde el punto de vista práctico algunos de esos discursos han estado dirigidos a la emancipación social. Cuando en su famosa *Carta de Jamaica* Simón Bolívar se preguntaba “¿quiénes somos?”, su noción de *América* tenía ya que ser algo bien diferente a lo que era para cualquier colonizador.¹⁹

¹⁸ Nos apropiamos aquí del concepto “pueblos nuevos” del antropólogo brasileño Darcy Ribeiro. Aunque Ribeiro distingue también en la región a los “pueblos testimonios” y a los “pueblos trasplantados”, está convencido de que “los pueblos nuevos constituyen la conformación histórico-cultural más característica de las Américas porque están presentes en todo el continente, y porque tienen aquí una particular prevalencia”. (Darcy Ribeiro, *El proceso civilizatorio*, p. 231).

¹⁹ “En mi concepto, esta es la imagen de nuestra situación. Nosotros somos un pequeño género humano, poseemos un mundo aparte, cercado por dilatados mares; nuevos en casi todas las artes y ciencias, aunque en cierto modo viejos en los usos de la sociedad civil [...], no somos indios, ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país, y los usurpadores españoles”. (Simón Bolívar, *Carta de Jamaica*, pp. 16-17).

Si asumimos la idea de que América es sobre todo una *construcción*, nos trasladamos de los ámbitos ontológico y epistemológico al plano praxiológico. Este tránsito puede apuntar a la superación del eurocentrismo si se incluye acá toda la historia de las prácticas emancipadoras, también aquellas que dieron origen a una cultura alterna, aunque esta cultura haya quedado siendo, durante mucho tiempo, solo sub-alterna.

Entonces el esclavo sí termina por hacer él también cultura, que no es —o no sólo es— la que pretende imitar al amo o vengarse de él, sino, sobre todo, la cultura del rebelde que, en abierta oposición a ser considerado como mero descubrimiento o invención, crea blues, jazz, salsa, y, aunque reivindica para sí los nombres o las condiciones que otros le han impuesto, lo hace para extraer de ellos la lógica argumentativa y el impulso práctico para que otro mundo sea posible.

Bibliografía citada

- Bolívar, Simón, *Carta de Jamaica, 1815-2015*, Caracas, Comisión Presidencial para la Conmemoración del Bicentenario de la Carta de Jamaica, Colección Unidad Nuestraamericana, 2015.
- Ellacuría, Ignacio, “Utopía y profetismo desde América Latina”, en *Revista Latinoamericana de Teología*, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, San Salvador, El Salvador, mayo-agosto 1989, No. 17, pp. 141-184.
- Escobar, Arturo, “Mundos y conocimiento de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”, en *Tabula Rasa*, Bogotá, Colombia, enero-diciembre de 2003, No. 1, pp. 51-86.
- Fabelo Corzo, José Ramón, “‘América Latina’: ¿al servicio de la colonización o de la descolonización?”, *Revista Casa de las Américas*, La Habana, Cuba, julio-septiembre 2014, No. 276, pp. 32-48.
- , “La colonialidad del poder y la lógica del capital”, en *Perspectiva*, Universidad Antonio Guillermo Urrelo, Cajamarca, Perú, noviembre 2013, No. 16, pp. 91-98.
- Fernández Retamar, Roberto, “Calibán”, en Roberto Fernández Retamar, *Calibán y otros ensayos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1979.
- Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, Montevideo, Siglo XXI, 52ª ed, 1999.

- Fukuyama, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, 1992.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 14ª ed., México, 2003.
- Huntington, Samuel, *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Lander, Edgardo (Comp.); *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- Maldonado-Torres, Nelson, “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, en Santiago Castro Gómez, Ramón Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana/Siglo del Hombre Editores, 2007, pp. 127-167.
- Mignolo, Walter, *La idea de América Latina*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- O’Gorman, Edmundo, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª edic., 4ª reimp., 1995.
- Quijano, Aníbal, “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, en Heracio Bonilla (Comp.), *Los conquistados. 1492 y la población indígena en América Latina*, Ecuador, Libri Mundi, Tercer Mundo Eds., 1992, 437-448.
- Ribeiro, Darcy, *El proceso civilizatorio*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1992.

LA INTENSA COOPERATIVIDAD: UN MARCADOR ÉTNICO
RELEVANTE Y REVELADOR DE LA IDENTIDAD DE LOS
TOTONACAS

Ramón Patiño Espino¹

Para saber si un barco podrá soportar una tempestad,
no solo hemos de tener datos acerca de la tempestad,
sino que también hemos de conocer las características
del barco, su estabilidad, su flotabilidad y la resistencia
de su casco.

Richard Wilkinson

Una avalancha de alteraciones sociales, radicales e irreversibles en un corto plazo se nos está viniendo encima con el conjunto de reformas a la Constitución impuesto por la coalición de grupos hegemónicos que ostentan el poder económico y político en México. La vida social y sus manifestaciones culturales, en diez años, serán muy diferentes a lo que hoy son. Si los cambios son inevitables, dice la gente, se desearía que fueran para mejorar; pero esos cambios ofrecidos como palancas del progreso que arrancan a la gente de las prácticas con las que están familiarizados, no serán tal. A los cambios que siembran incertidumbre les sigue un revés que no apunta hacia una mejoría, por desgracia, a juzgar por los pésimos efectos iniciales que su sola instalación acarrea a la población abierta. Como hemos constatado desde los años setenta en que llegó a su clímax el frenesí desarrollista en los países tercermundistas, los cambios y renovaciones del llamado *progreso* han sido para agudizar el descomunal aumento de las desigualdades.

Mucha gente, dicho sea de paso, que limitaba su conservadurismo al terreno particular de lo ambiental, hoy lo extralimita a lo social y político: no desea más transformaciones ni experimentos porque piensa que, como en ecología, ser conservador es superior: comprensible

¹ Doctor en Psicología Evolucionaria, integrante del Cuerpo Académico de Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

gracias a la lógica de la paradoja dialéctica, conservar es superar; permanecer es prevalecer. Probablemente, toda esa gente tendrá pronto la oportunidad de probar y aprender —a palos, por desgracia— que para conservar lo que hasta ahora le era acostumbrado, es necesario romper muchos hábitos y arriesgar.

A decir de la mayoría de analistas y observadores sociales, una época de la historia nacional se cerró, y ahora nos adentramos en otra que desde principios de los ochenta se perfilaba ya siguiendo los moldes de una sociedad consumista, mercantilista, globalizante y neoliberal que, al tiempo que rinde portentosas ganancias para un reducido porcentaje de la población —el de las capas privilegiadas—, empobrece y agudiza el desquiciamiento de la vida social del conglomerado humano bajo su férula, que es la gigantesca mayoría.² Las consecuencias de ese cambio epocal han sido y serán inmediatas: los mexicanos —y habitantes de otros países del mundo, también— seguiremos perdiendo bienes materiales y culturales, incluyendo valores, tradiciones, costumbres y apegos que hasta hace poco eran irrenunciables, porque en ellos se anclaba la identidad nacional y la estabilidad en que se forjó este país y su sentido de nación. Hoy, hasta el mismo concepto de identidad es torpedeado frenéticamente y nuestra nación se asemeja al barco a merced de una ominosa tormenta como aquella de la que nos habla Richard Wilkinson.

Voces como la de este reconocido experto británico en salud pública alertan sobre el hecho de que, por sí sola, la inequidad “rompe a una sociedad” unitariamente imaginada y divide por su actitud a quienes porfían en mejorar su posición a la par de la de la sociedad en su conjunto y quienes se limitan a encumbrarse individualmente y, cuando más, empujar su autointerés nepotista, como reza el título de una de sus obras traducidas al español: “las desigualdades perjudican” o “la desigualdad mata” como reseña el editor. Perjudica y mata, a ricos y pobres, porque la vida estresante de las sociedades altamente desiguales estropea la confianza en los congéneres y arroja a una vida de hostilidad y violencia a todos, no solo a los desfavorecidos.

² El 10% de los más ricos de México concentra 64.4% del total de la riqueza del país y esa tendencia se intensifica. En 2012 había en México 145 mil individuos cuya riqueza ascendía a 736 mil millones de dólares. Estos millonarios —representantes de menos del 1% de la población total— concentraban en ese año alrededor de 43% de la riqueza total del país. Gerardo Esquivel Hernández, “Desigualdad extrema en México: concentración del poder económico y político. Informe a Oxfam México”.

Wilkinson, además, nos ha planteado una ecuación social muy interesante para valorar la sustentabilidad de una población; sea por caso una sociedad desigual determinada. Calcular el desenlace que tendrá la confrontación de un conglomerado humano determinado contra los inclementes flagelos que le aquejan, requiere medir no solo la destructividad de estos, sino especialmente la resiliencia de la población: cuanto mayor la segunda, menores los estragos que causará en la gente. Utilizando la metáfora del barco en aguas borrascosas y la tempestad que lo azota, Wilkinson nos muestra la influencia determinante que las circunstancias sociales, en apariencia no relacionadas directamente con el asunto, tienen en la salud poblacional; factores naturales como la calidad del aire, del agua y demás elementos ambientales, incluida la alimentación, son decisivos; pero no lo son menos otros inmateriales y sutiles como las relaciones psicosociales que entablan los múltiples actores a nivel individual, de pareja, grupal o clase social y del tejido comunitario. Estas pérdidas sociales rara vez entran en un arqueo de haberes y mermas. Ni los mismos victimados cuantifican y reclaman las pérdidas materiales que han sufrido, cuantimeno las subjetivas; apenas los epidemiólogos sociales y algunos economistas han iniciado una medición sistemática del valor intrínseco de lo perdido como consecuencia del estilo de vida moderno, sus recurrentes crisis económicas y los costos de las medidas supuestamente remediales ensayadas por los bomberos del *establishment*.³ Lo que estos estudiosos sacan en claro, como punto de partida, es que en la base de esta tormenta social se halla una desigualdad extrema resultante que puede ser más nefasta que la misma miseria material.⁴

Particularmente perniciosa es la creciente distancia entre los ingresos económicos de individuos de las diferentes clases sociales. La inequidad engendra consecuencias insospechadas y repercute con los efectos más dispares: desplomando la expectativa promedio de vida y los niveles de indicadores sanitarios, experiencia subjetiva de confort y felicidad e incluso confianza y certidumbre en su futuro. Ni hablar de sentido de pertenencia nacional o conciencia de especie. Cuando los factores naturales y psicosociales son restrictivos, decaen la salud

³ David Stuckler y Sanjay Basu, *Por qué la austeridad mata: el costo humano de las políticas de recorte*; Paul Krugman, *¡Detengamos esta crisis, ya!*

⁴ Joseph Stiglitz, *El precio de la desigualdad: el 1% de la población tiene lo que el 99% necesita*.

pública y la armonía social. La conclusión inobjetable y cada vez más obvia es que las sociedades menos igualitarias son menos saludables física y mentalmente;⁵ y por lo tanto, menos felices, puesto que una sociedad estructurada mediante los mecanismos de la competitividad eficientista, dada una amplia variedad de perfiles ocupacionales y capacidades individuales y la masiva demanda de puestos funcionales, por un lado, y por el otro, la finitud eventual de los recursos, solo posibilitará el acceso a los recursos económicos de una manera sumamente diferenciada: franqueándoles el paso a los menos y vetando a los muchísimos otros más.⁶ Así, la capacidad de carga de una población se vence y en lugar de que el medio social sea la hasta entonces habitual fuente de provisión de satisfactores, se convertirá en el criadero de necesidades y de fieros antagonismos. La competitividad que usualmente se dirigía contra las limitaciones materiales y defectos sociales, ahora será enderezada hacia los congéneres a quienes se les percibe como rivales, si no es que enemigos. Si el Estado, y sus mecanismos de regulación, es omiso en planificar y compensar gracias al compendio histórico de principios prosociales, los peores alcances de la profecía malthusiana avanzarán autocumpléndose.

1. Desigualdad de condiciones fabricada

Los grupos hegemónicos actúan, contra toda lógica integradora, diseñando políticas públicas tendenciosas, dejando al garete a grandes estratos de la población, para que sea esta la que subsane supletoriamente las tareas incumplidas por los gobernantes: la cultura acumulada en las tradiciones sociales y la gestión creativa de los grupos más activos son, entonces, los medios que permitirán a la población resistir y prevalecer, y las señas comportamentales de identidad características de cada población serán un elemento primordial que cohesionen a los individuos y grupos para permitirles trabajar unidos en su defensa y acometer contra los obstáculos.

En el caso del que aquí nos ocupamos, es comparable la tempestad que invoca Wilkinson con el tsunami formado por actos egoístas indivi-

⁵ Richard Wilkinson y Kate Pickett, *The Spirit Level: Why More Equal Societies Almost Always Do Better*; Richard Wilkinson, *Mind the Gap: Hierarchies, Health and Human Evolution*; D. Stuckler y S. Basu, S, *Por qué la Austeridad Mata: El Costo Humano de las Políticas de Recorte*.

⁶ J. Stiglitz, *ob. cit.*

duales y grupales, conductas colectivas antisociales —vgr. crimen organizado y la promoción masiva que de la delincuencia hace su impunidad práctica, entre otras—, decisiones de gobierno confrontativas como planes de austeridad etiquetada, agresivos programas económicos de ajuste, recorte del gasto social, etc, en el plano local, a lo que se suman las estrategias políticas planetarias de acaparamiento y depredación de mercados, de los recursos humanos, de la naturaleza, de las riquezas culturales de las naciones, etc. En una atmósfera en que prolifera el autointerés en desmedro de la prosociabilidad —que incluso llega a guerras *preventivas* que son probados genocidios—. Entre esos planes de afectación masiva, algunos son públicamente parlamentarizados y otros son conspirativos; velados total o parcialmente, mediante los cuales un reducido número de magnates en el mundo globalizado traman acciones de asedio contra los pueblos y también contra poblaciones de flora y fauna de los territorios que han sido el hábitat desde tiempos inmemoriales de miles de generaciones en la historia natural del género *sapiens*⁷ y patrimonio de más de 15 millones de especies conocidas y otras por conocerse que debemos venturosamente legar a otras tantas generaciones de descendientes nuestros y de animales y vegetales.

Por otra parte, la metáfora del barco se completa si el barco representa a la especie humana,⁸ su equipamiento biológico e, igualmente, su legado cultural: sus alcances potenciales, facultades coevolucionadas y una formidable riqueza material e intelectual ni siquiera comparable a cualquiera otra cima de las realizaciones cósmicas, salvo la biodiversidad en la Tierra, de la que ha formado parte la humanidad y su cultura. No hay otra cosa igual en el universo conocido, ni lejanamente parecida, a estos dos portentos maravillosos: biodiversidad y multiculturalidad.

Los marcadores de la identidad cultural

La estabilidad, flotabilidad y resistencia del casco del navío al que se refiere Wilkinson pueden ser homologadas con algunas de las características heredadas y adquiridas que durante cientos de miles de años de evolución ha seleccionado y puesto en juego la especie humana para resolver sus problemas de sobrevivencia y reproductividad, desde las

⁷ Cavalli-Sforza, L. & Cavalli-Sforza, F, ¿Quiénes somos? Historia de la diversidad humana.

⁸ O puede aún representar a la biosfera entera, en peligro, en el escenario más pesimista.

más sustanciales hasta las relativamente superfluas que han construido su apariencia y, todas en conjunto, su identidad universal. En contrapartida, algunas características que parecieran solo indirectamente relacionadas pueden ser refuerzos que operan ante la contingencia.

Para predecir con suficiente certeza si una etnia o nación determinada es viable y seguirá existiendo como tal en cincuenta o cien años, a pesar de sus pesares, hay que calcular la robustez de su identidad. En el caso específico de los totonacas de Huehuetla, Puebla, es notable un conjunto de conductas prosociales que les hacen altamente cooperativos con sus congéneres. A lo largo de siglos han establecido instituciones comportamentales que les facilitan acometer solidariamente tareas pesadas y demandantes de alcance comunitario, grupal o familiar: hasta nuestros días practican una fuerte reciprocidad en procedimientos como el *servicio* (a la comunidad), *apoyo* (al necesitado) y la *mano-vuelta* (trabajo mutualista por tandeo), mismos que han permitido la preservación de las personas del *Kgooyom* (nombre en totonaco de Huehuetla, la actual cabecera municipal), como un pueblo que conserva señas de identidad étnica: entre ellas, lengua y costumbres; convirtiéndose esa intensa cooperatividad en una de sus señas características de identidad. En este artículo se incluyen los registros sobre el particular que el investigador ha recogido durante el trabajo de campo.

Los seres humanos estamos invariablemente aglutinados en grupos étnicos; la gente se reconoce e identifica como miembros pertenecientes a un grupo basándose en características culturalmente creadas y transmitidas: desde el trazo del parentesco biológico o la filiación mitológica con un linaje ancestral, el compartir información proveniente de una herencia cultural, hasta el seguimiento histórico de acontecimientos compartidos. También, la pertenencia a un ámbito hogareño o terruño, pasando por el uso de sistemas ideológicos como religión, ritos, costumbres culinarias o el atuendo y tipo de vivienda, incluso la tenencia de una lengua común y la semejanza fenotípica dentro de una variedad de rasgos físicos de la población. Uno de los criterios decisivos que establece la identidad étnica es el sentido de pertenencia que, como una plataforma básica, soporta el compromiso para trabar relaciones económicas e interacciones políticas y sociales⁹ en las que

⁹ Boyd, R. & Richerson, P. J., "The evolution of Ethnic Markers", en *Cultural Anthropology*.

todos puedan resultar igualmente beneficiados si se sujetan a una norma de reciprocidad directa o indirecta. Ha quedado suficientemente demostrado que los sentimientos prosociales y las conductas cooperativas permiten acceder a los recursos vitales, acopiar los satisfactores y distribuirlos de una manera equitativa, estableciendo las pautas de acción más eficientes, y han constituido una de las estrategias evolutivas más estables que permitió a los seres humanos prosperar como la especie más exitosa en la historia natural del planeta, habida cuenta de que exista garantía de equitativa reciprocidad entre individuos de esa manera vinculados.¹⁰ Así, es posible también prevenir, al menos en parte, la división de clases sociales, el mesurar algunas desigualdades emergentes y atenuar los contrastes antagónicos.

La cooperación más fructífera, aquella sostenida en plazos medianos y largos, puede surgir entre individuos no emparentados si hay una probabilidad alta de reciprocidad,¹¹ pero para ello es una precondición que esos individuos formen parte de un grupo estable asentado territorialmente compartiendo las mismas condiciones de vida y sujetos a las mismas presiones socioecológicas; es decir, que sean uno como todos los demás y que se identifiquen entre sí: para ello es menester que sustenten marcadores identitarios visibles y fidedignos. De ello depende su inclusión en el grupo y el acceso a los dividendos que la ayuda de los demás les granjee.

En el caso de los totonacas de Huehuetla, su identidad cultural está de suyo fuertemente apuntalada por marcadores relativamente arbitrarios; algunos de ellos ya anotados renglones arriba, como el atuendo o ciertos ritos simbólicos, a diferencia de otros que son directamente funcionales a su gestión cultural, como los valores morales anclados en “el costumbre”¹² y ciertas pautas de comportamiento institucionalizadas y sancionadas por el respaldo masivo de los pobladores. Uno de los marcadores étnicos más conspicuos de los kgoyomenses (gentilicio que dedico exclusivamente a los naturales indígenas de Huehuetla) es su profundo sentido de comunalidad, del que la cooperatividad intensa es distintivo y objeto central de esta ponencia.

¹⁰ Nettle, D. & Dunbar, R. I. M., “Social Markers and the Evolution of Reciprocal Exchange”.

¹¹ Van Schaik, C. P. & Kappeler, P. M., “Cooperation in primates and humans: closing the gap”.

¹² Código de usos y costumbres prescrito tradicionalmente para la buena convivencia.

II. El caso de la intensa cooperatividad de los totonacas de Huehuetla

Lejos del fallido estereotipo de los indios mexicanos como indolentes y apáticos, los totonacas de Huehuetla, Puebla, tienen un fuerte interés en los procesos de la vida social, ya sean elecciones ciudadanas de sus gobernantes o dirigentes de sus organizaciones étnicas, o bien de su tradición religiosa.

Ya que fueron, como todos los indios, secularmente impedidos por la fuerza de participar en el ejercicio del poder político, los kgoyomenses volcaron su interés en *La cosa pública* hacia el cometido del sistema de mayordomías que los evangelizadores europeos, primero, y luego el clero regular, impusieron a los amerindios como disciplina de control y para el desahogo de los ritos del culto religioso. Este sistema de cargos ha sido no solo una escala jerárquica que define rangos de autoridad; también, una estructura seglar que resuelve los problemas de organización y manutención de ritos y ceremonias eclesiásticas, calificando meritoriamente el desempeño de individuos en representación de, y apoyados por sus grupos familiares, por lo que se estableció como un conjunto de procedimientos y mecanismos para la promoción social y la obtención de buena reputación, en la medida del cumplimiento demostrado. Si bien es muy importante esta estructura meritória y jerárquica, más específico de los kgoyomenses son los mecanismos de su comportamiento cooperativo y del procedimiento laboral colectivo con que se instrumentó el sistema de cargos y, además, muchos otros quehaceres de la agricultura y los de su economía de subsistencia, en general, que les son tradicionalmente consustanciales.

Gracias a que son eficientemente capaces en las tareas individuales, pero además socialmente competentes en las faenas de conjunto, los kgoyomenses han conservado su integridad poblacional, su identidad étnica,¹³ sus costumbres y valores: elementos fundamentales de su solidez étnica y su pertinaz resistencia frente al asedio mestizo; cimiento, contrafuertes y columnas de su cultura son estas instituciones comportamentales cooperacionales: servicio, apoyo y mano-vuelta.

¹³ Un claro indicador de esto es que su variante dialectal del totonaco de la Sierra Nororiental es hablado por más de 95% de quienes viven en las doce comunidades del interior del municipio; excluyéndose la cabecera, asiento de los poderes municipales y foco de irradiación de los negocios de los mestizos. (Patiño-Espino, 2008)

Servicio

El servicio es la obligación moral decretada por “el costumbre” de dar un número de días de trabajo, sin retribución económica alguna, para labores de mantenimiento de los servicios públicos, en las que se ofrecen de albañiles, carpinteros, pintores, peones de limpieza o camineros, jardineros, jornaleros de mantenimiento en los terrenos públicos o comunales; para los hombres y horticultoras o cocineras, molenderas, tortilleras, tejedoras, decoradoras, comúnmente para las mujeres, incluso de edades juveniles; en fin, de cualquier oficio o profesión en la que estén entrenados y en la que es común ver a músicos y danzantes, carpinteros, panaderos, catequistas, y no es infrecuente encontrar a electricistas, fontaneros, mecanógrafos o capturistas, alfabetizadores, sacristanes y *pishcales* —en español, fiscales— y todo tipo de instructores y maestros. En efecto, una forma común de servicio es convertirse en mayordomos del sistema de cargos para organizar y costear los gastos de la celebración de las fiestas que realzan el culto del santoral católico, encargo que dura un año o el ejercicio de algún puesto político civil o propiamente étnico, como el formar parte, durante tres años, como miembro del Concejo de ancianos.

Básicamente, el *servicio* es un sistema de altruismo recíproco que combina reciprocidad directa e indirecta organizado desde tiempos inmemoriales por los líderes étnicos y religiosos que gozan de un prestigio social y tienen autoridad moral para encomendar tareas a los mayores de aproximadamente dieciseis años que benefician a todos los miembros de la comunidad y a ninguno en particular; la recompensa para quienes ejecutan estas tareas es el positivo reconocimiento social, o lo contrario en caso de negligencia.

Semejante al tequio que se practica en otras regiones, el *servicio* incluye la reparación y limpieza de carreteras y veredas, casas comunales, iglesias y curatos. Gracias a esta suerte de trabajo cooperativo fue posible efectuar un gran número de rudas empresas, tales como el tendido (durante 1993-1998)¹⁴ de la red de alumbrado eléctrico en las comunidades y caseríos más remontados de esta región abrupta del Totonacapan poblano, bajo la

¹⁴ Para dimensionar el alcance de su gran cooperatividad, el autor asocia el hecho de que solo gracias a ella fue posible que la Organización Independiente Totonaca (OIT), mediante el préstamo del registro de un partido político oficial, ganara en tres periodos sucesivos las elecciones municipales para empoderar cabildos indígenas que atendieron prioritariamente las demandas de las comunidades pertinazmente marginadas.

gestión de las administraciones indígenas electas para el poder municipal. Asimismo, se construyó una primera red de agua potable, un hospital y varios dispensarios médicos y la pavimentación o empedrado de caminos y veredas locales. Incluso en estos proyectos en los que los gobiernos federal y estatal pagaron salarios por la obra, el aporte municipal fue complementado con mano de obra de servicio comunitario.

Especial mención de actos de *servicio* sincronizados merecen los arduos trabajos para cortar el árbol, arrastrarlo por las empinadas lomas y barrancos por una distancia de ocho kilómetros, aproximadamente, prepararlo y levantarlo en el atrio de la parroquia de San Salvador, Huehuetla, con el que se escenificó la Ceremonia del Volador en 2005, en que gracias a la férrea voluntad de miembros de la OIT y la población, en general, se restituyó este ceremonial, como se consigna más adelante, en el apéndice.

Apoyo

Los kgoyomenses llaman apoyo al más claro acto de solidaridad fraternal, no sólo moral, dedicado a personas necesitadas que a causa de un compromiso o conflicto imprevisto o simplemente superior a sus posibilidades requieren explícitamente ayuda a personas, familias o grupos que pueden no sin esfuerzo sufragar el gasto en dinero, comida, tutela, cuidados, materias primas, mano de obra o en especie o cualquier tipo de tarea que consume tiempo, energía, acompañamiento u otro recurso valioso; además de genuina compasión y simpatía. Al igual que el *servicio*, es una pauta de comportamiento altruista, porque dada la consuetudinaria pobreza en que se encuentra la gran mayoría de amerindios, el dar les implica un innegable costo, aunque en este caso, el apoyo es típicamente de reciprocidad no personalizada, mayormente indirecta, retribuable en una fecha abierta cuando el o los beneficiados estén en condiciones de reciprocitar, para devolver en términos equivalentes a quienes de una situación de relativa holgura pasen a estar en la situación de necesidad —no obstante, en muchos casos, el *apoyo* es a fondo perdido, sobre todo cuando el apoyador es anónimo, como también llega a ocurrir—. En reuniones públicas, al pedirse un *apoyo* generalmente muchos aportan de poco en poco para completar el total y, en esos casos, el sujeto plural que apoya es la comunidad, aunque el autor de este trabajo ha observado episodios

en que hubo alarde y presunción individual de parte de un donador principal. De cualquier manera, el apoyo recibido no implica una deuda económica formal de implicaciones legales y, en contrapartida, la ayuda es estrictamente voluntaria motivada por sentimientos morales y no por ordenanza alguna que no sea la aspiración de ganarse una buena reputación y *el favor de dios* o la creencia en conquistar la buena voluntad de los amos tutelares del monte, la lluvia, que sobreviven en el imaginario del sincretismo religioso de los totonacas.

Mano-vuelta

Devolver el favor, al menos, es lo que hacen puntualmente las personas agradecidas y bien educadas es, como me lo explicó un kgoyomense, el significado de esta expresión en castellano antiguo que convertida en una práctica sistemática y colectiva se aplica a aquellas faenas que exigen muchas manos simultáneas —*¡todos a una!*— sobre un asunto que no se puede hacer por partes o escalonar en el tiempo como, por ejemplo, transportar sin maquinaria un objeto muy pesado, agotar en un día la recolección de un cultivo amenazado por el temporal, hacer tortillas para alimentar a una cuadrilla hambrienta o dar de comer, a su hora, a una multitud de invitados a una fiesta patronal. Darle la mano a quien lo solicite es una forma de cooperación lógica entre vecinos, parientes, amigos o colegas: mutua ayuda mediante el intercambio de trabajo, pues. Cuando así se hubo acordado, los alimentos y bebidas corrían por cuenta del beneficiario en turno. En la literatura evolucionaria, este tipo de intercambio recíproco directo es considerado cooperación mutualista.¹⁵

Los detalles de la tarea son acordados previamente en riguroso consenso; todos los que ayudan se enlistan por nombre o familia, al igual que las fechas, horarios, herramientas necesarias y lugares de las faenas y el orden en que se irán ejecutando a manera de una tanda obligatoria que se va cumpliendo hasta agotarse a satisfacción de todos. Algunos informantes viejos de Huehuetla refirieron al autor que, en el pasado, era frecuente su participación en mano-vueltas de diez, veinte, y más integrantes que vinieron a menos al correr del tiempo e imponerse los usos mestizos de pagar con dinero en efectivo, en vez de reciprocarse con trabajo. Este autor, en 2002, registró mano-vueltas de entre dos y catorce

¹⁵ Nowak, M. & Sigmund, K., "Evolution of indirect reciprocity".

personas para tareas estacionales y de festividades religiosas. De una muestra representativa y aleatoria, 68% de entrevistados de ambos sexos manifestó haber participado más de dos veces por año en mano-vueltas en los años previos, haciéndolo a partir de la adolescencia y hasta la vejez.

III. Coda, moraleja y apéndice

A manera de resumen: dadas las restrictivas condiciones socioecológicas en que han vivido por siglos los totonacas de Huehuetla, la cooperación en un nivel de gran intensidad llegó a ser la estrategia más inteligente de sobrevivencia. El individualismo masivo y la competitividad desmedida solo hubieran complicado más su ya sobrecargada existencia. El hecho de que la fraternidad intragrupal y la buena convivencia, prescritas casi universalmente, estuviesen incluidas en “el costumbre”, facilitó la práctica del servicio a la comunidad, el apoyo al necesitado y la mano-vuelta, como ha constatado este autor y sancionado la literatura evolucionista a lo largo y ancho del mundo,¹⁶ en expresiones y formas que más frecuentemente correlacionan positivamente en aquellas poblaciones que logran construir un fuerte sentido de comunalidad e integrar un tejido social robusto.

Para enfatizarlo: apuntalando estos sobresalientes procedimientos de cooperatividad, en la base se encuentra una densa red de actos altruistas fabricada por un pueblo que al vivir su día a día cuida de, y fomenta sus múltiples fuentes de provisión de ayuda a distintos niveles y de diferentes maneras simultáneas; de tal suerte que es innecesario registrar y clasificar cuándo se trata de reciprocidad directa o indirecta, motivada por el parentesco o sin parentesco alguno; más bien, lo que es posible de discernir es que servicio, apoyo o mano-vuelta se encuentran multiarticulados hasta el punto en que en la vida real, alguna persona termina recibiendo apoyo para que puedan rendir mejor servicio o retribuir los favores recibidos en la mutua amistad, buena vecindad y voluntad universal.

Etnicidad es prosociabilidad potencial: sobre la base de un conjunto de marcadores que identifican y aglutinan a una población se puede construir un sentido de comunalidad en el que se intercambian y prodigan los frutos de una cooperatividad intensa. Puede constituir, también, una extensión del parentesco y otros sentimientos asociados

¹⁶ *Ibidem.*

a la empatía y la discriminación positiva de la misma naturaleza de los que se prodigan a hijos, hermanos y otros familiares.

A menudo las pautas del comportamiento cooperativo se muestran como un proceso colectivo y público que aprovecha el soporte administrativo de otras instancias establecidas para funciones regulares distintas; sea el aparato clerical, el educativo, el de gobierno, etc. Así, pues, emerge de manera casi natural desde los profundos sentimientos prosociales. Es, además de un método para resolver tareas oportuna y eficientemente, el clima social ideal para la convivencia que produce estabilidad y certidumbre, armonía y calidad de vida, satisfacciones materiales y subjetivas; que promueve el sentido de cohesión y pertenencia: factores significativos de la experiencia de felicidad que se constata, especialmente, en situaciones de emergencia y conflicto cuando los vínculos sociales se tensan y llegan a colapsar.

La comunidad, en circunstancias de tensión, interviene cercando y reduciendo el daño, repara y compensa en primera instancia, consuela y reconcilia y acompaña a sus integrantes afectados; resiste, incluso censura y castiga y restituye las pérdidas materiales y morales, y gracias a la resiliencia individual y colectiva, aprende y se encausa a la normalización de la vida con la experiencia ganada que corrige y modifica para evitar el riesgo de otro conflicto, y planifica y previene: este conjunto de virtudes es “la flotabilidad” del navío a que se refería Wilkinson y es, también, el timón bien asido y orientado que posibilita a marineros y capitanes llegar a buen puerto en medio de las tormentas más fuertes y repentinas. En una frase, la idoneidad del barco es la meta y los métodos armonizados elegidos por una población convertida en comunidad que conscientemente previene la inequidad y otras tantas iniquidades para perseguir la felicidad colectiva. Es, también, la superación de la inicua ecuación del amo y el esclavo, del indio y el conquistador por medio del ejercicio vinculatorio social del más alto grado posible de libre albedrío que se cumple con el deber comunitario.

Al superarse la dialéctica del amo y esclavo mediante la práctica de la cooperatividad comunal, se cumplen objetivos que antes parecían inalcanzables. En este trabajo se ha consignado una afortunada oportunidad concretada en la restitución de la Ceremonia del Volador, lograda de acuerdo con la ficha de trabajo y algunas fotografías con las que se cierra este texto.

*Apéndice**La restitución de la ceremonia del volador: un caso de cooperatividad intensa de los Totonacas de Huehuetla, Puebla, México*

La continuidad de La danza del volador en la Sierra Nororiental de Puebla es incierta. Al igual que otras tantas costumbres de las culturas Indoamericanas está amenazada de extinguirse y las localidades en que es representada por los naturales se pueden contar con los dedos de la mano. A contracorriente, esta danza que constituye todo un ceremonial con un sustrato cosmogónico profundo y que exige un soporte social muy fuerte, como aquí mostraremos, ha sido restituida en el municipio de Huehuetla, en el Totonacapan poblano.

Esta danza fue erradicada del municipio de Huehuetla, Puebla, en 1994, a consecuencia de dos factores: uno, accidental y trágico, la caída en la que perdiera la vida uno de los voladores al romperse la soga de la que pendía durante el vuelo celebrado con motivo de una fiesta religiosa en el atrio de la parroquia de San Salvador, de esa localidad; el segundo factor, constante e igualmente funesto, es la predisposición a exterminar tantos elementos culturales autóctonos como sea posible, que autoridades mestizas, civiles y religiosas, sistemáticamente han efectuado desde el inicio de la Conquista.

Los voladores de Huehuetla —danzantes indígenas que descienden *volando* en giros del palo de más de veinticinco metros de alto, girando amarrados de una cuerda— cuentan que la actitud de las autoridades mestizas fue sistemáticamente negativa. Hasta que en el 2005 consiguieron en donación un tronco de árbol —más de treinta metros de alto y más de dos toneladas de peso—, para lo cual tuvieron que transportarlo una distancia de ocho kilómetros de terreno serrano, organizando para el efecto faenas de trabajo comunitario —*apoyo y servicio* propiamente dichos— durante cuatro días en los que se involucró un número aproximado de doscientos hombres como cargadores y veinte mujeres que les preparaban y servían los alimentos durante las jornadas, hasta levantar el palo de volador en el atrio de la parroquia para la celebración de las fiestas de San Salvador, el 6 de agosto de 2005. Para soportar esta proeza fue necesario echar mano de su espíritu comunitario y sus ancestrales mecanismos de cooperación que en el artículo se detallaron.

Iván Aparicio Piña, huehueteco de treinta y un años de edad, representante de la cuadrilla de danzantes entre 2005 y 2010, y uno de los

protagonistas principales del esfuerzo por restituir La danza del volador, me informó en una conversación personal realizada en su casa en la comunidad de Putáxcatl, el 8 de julio de 2012, que en compañía de otros siete estudiantes como él, de la escuela preparatoria del CESIK, y cuatro vecinos del municipio se propusieron organizarse para ser voladores, para lo cual era menester convencer de retomar la tradición a Salvador Hernández García, maestro y músico de la generación previa de voladores. “Nadie quería que voláramos, nos pusieron muchas trabas y nos negaron toda clase de ayuda, hasta que el Concejo de ancianos y la asamblea de la OIT¹⁷ aprobaron nuestro proyecto y fue entonces que algunas personas empezaron a darnos algunas facilidades”.

Iniciaron su instrucción como voladores en junio de 2004. Guiados por don Salvador, aprendieron la mística y la cosmogonía con la que la Ceremonia del Volador, se relaciona y en julio de 2005 consiguieron que un tronco de árbol de la especie y características apropiadas fuera donado por el señor Jorge Martínez, para lo cual tuvieron que transportarlo desde la comunidad de Xonalpu, a una distancia aproximada de ocho kilómetros, organizando para el efecto faenas de trabajo comunitario —*apoyo y servicio* propiamente dichos— en las que se involucraron un número aproximado de doscientos hombres como cargadores y veinte mujeres como proveedoras que les preparaban y servían los alimentos durante las jornadas, hasta levantar el palo de volador en el atrio de la parroquia de San Salvador para la celebración de las fiestas del santo patrono del pueblo, el 6 de agosto de 2005, como ofrenda de los fieles. Desde esa fecha, el ritual del *volador* se sigue realizando puntualmente en las fiestas patronales; el próximo 6 de agosto podemos todos ir a presenciarlo a esa localidad. Los voladores resucitaron de la prohibición y del olvido y hoy, además de un ritual vivo, son la bella metáfora que indica los esfuerzos comunitarios mediante procedimientos de la cooperatividad intensa: mientras los voladores sigan subiendo al palo y descendiendo en su vuelo de espirales, el barco podrá seguir sorteando las tormentas.

¹⁷ Organización Independiente Totonaca, organización política étnica que fundada en 1984 con un programa de gestión de derechos indígenas y defensa cultural. Tuvo una importante participación durante un par de décadas como sujeto colectivo, llegando a contender y ganar la presidencia municipal en tres periodos seguidos. Ahora en fase menguante, ha sido penetrada y mediatizada por los caciques locales mediante la intervención de curas y partidos políticos tradicionales.



Hombres totonacas en faenas de cultivo por *mano-vuelta*.



Hombres totonacas en faenas de servicio, transportando el palo del volador para el ritual restituido el 6 de agosto de 2005.

Bibliografía citada

- Boyd, R. & Richerson, P. J., “The evolution of Ethnic Markers”, en *Cultural Anthropology*, Vol. 2, No. 1, 1987, pp. 65-79.
- Brosnan, S. F. & de Waal, F., “Aproximate perspective on reciprocal altruism”, en *Human Nature*, 13 (1), 2003, pp. 129-152.
- Cavalli-Sforza, L. & Cavalli-Sforza, F., *¿Quiénes somos? Historia de la diversidad humana*, Barcelona, Ed. Crítica, 1994.
- Esquivel Hernández, G., “Desigualdad extrema en México: concentración del poder económico y político. Informe a Oxfam México”; en <http://www.cambialasreglas.org/>
- Krugman, P., *¡Detengamos esta crisis, ya!*, Barcelona, Editorial Crítica, 2012.
- Nettle, D. & Dunbar, R. I. M., “Social Markers and the Evolution of Reciprocal Exchange”, en *Current Anthropology*, Vol. 38, No. 1, 1997, pp. 93-99.
- Nowak, M. & Sigmund, K., “Evolution of indirect reciprocity”, *Nature*, Vol. 437, 27 October, 2005, pp. 1291-1298.
- Patiño Espino, R., *Strong Cooperativeness and Family Reproductive Ecology: An Overview of the Communitarian Life among Totonacas from Mexico*, 2008, Tesis de doctorado (inédita), Universidad de Liverpool, Inglaterra.
- Stiglitz, J. E., *El precio de la desigualdad: el 1% de la población tiene lo que el 99% necesita*, Ed. Madrid, Taurus/Pensamiento, 2012.
- Stuckler, D. y Basu, S., *Por qué la austeridad mata: el costo humano de las políticas de recorte*, México D.F., Editorial Taurus, 2013.
- van den Berghe, Pierre L., *The ethnic phenomenon*, London, Praeger, 1987.
- van Schaik, C. P. & Kappeler, P. M., “Cooperation in primates and humans: closing the gap”, en C. P. van Schaik, *Cooperation in primates and humans: closing the gap*, Berlin Heidelberg, Springer, 2006.
- Wilkinson, R. & Pickett, K., *The Spirit Level: Why More Equal Societies Almost Always Do Better*, London, Allen Lane, 2009.
- Wilkinson, R., *Mind the Gap: Hierarchies, Health and Human Evolution*, New Heaven and London, Yale University Press, 2000.

LA IMAGEN, SUS USOS Y DISCURSOS
(MESA REDONDA)
Isabel Fraile Martín
Jesús Márquez Carrillo

En las siguientes páginas se muestra el resultado de las investigaciones realizadas por Isabel Fraile Martín y Jesús Márquez Carrillo en torno a una vertiente de trabajo que para ambos significa una de las labores más importantes que se puede realizar desde la academia universitaria: el estudio del arte local, sus discursos, los recursos expresivos que implementa, su relación con su entorno social y, desde ahí, su conexión con los relatos globales del arte y la estética.

El trabajo académico, nutrido desde disciplinas como la Historia, la Historia del Arte y la Historia Social de las Imágenes, por mencionar algunas, es la base del trabajo que resulta, entre otras cosas, en las líneas que aquí se presentan y que buscaron funcionar como detonadores de confrontación y como punto de convergencia para dar lugar a la mesa redonda “La imagen, sus usos y discursos”, que tuvo lugar en el III Encuentro de Egresados de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, realizado en 2014.

La mesa, abocada a la pintura y a la arquitectura, se integró por las aportaciones que en este volumen se presentan con los títulos “Reflexiones artísticas: Una mirada a la pintura del poblano José Luis Rodríguez Alconedo”, de la autoría de Fraile Martín, y “La arquitectura civil y los orígenes del patriotismo criollo en Puebla, 1580-1630”, de Márquez Carrillo. En el primer escrito se presenta una construcción de los andares plásticos de Rodríguez Alconedo, un destacado pero poco estudiado pintor poblano del siglo XIX, y en el segundo, es posible acceder a un recorrido a través del proceso de transformación del paisaje urbano de Puebla mediante su arquitectura civil desde el siglo XVI hasta el XIX.



DOI: <https://doi.org/10.59892/RAPPJLA1112>

REFLEXIONES ARTÍSTICAS: UNA MIRADA A LA PINTURA DEL POBLANO JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ALCONEDO

Isabel Fraile Martín¹

En mi experiencia como historiadora del arte he podido comprobar que son muy necesarios los apuntes de investigación que detienen su mirada en los artistas locales, en esa pequeña historia del arte que, sin duda, apuntala el arte que encontramos en las grandes enciclopedias y libros especializados. A pesar de la innegable aportación que realizan los grandes artistas a los movimientos culturales a los que pertenecen y los que configuran mediante su presencia, es necesario conocer y difundir el arte local, sobre todo tratándose de una historia artística tan rica como la que tiene Puebla, a la que aún le hace falta una mayor producción de investigaciones que den cuenta de la amplia cantidad de patrimonio que posee y que, a menudo, es desconocido por la gran mayoría.

De ahí mi interés por indagar en la figura de José Luis Rodríguez Alconedo, y no porque sea completamente desconocido, que no es el caso, sino porque su vida ha despertado tanto interés que, a menudo, nos olvidamos de valorar su producción como artista plástico y eso es, precisamente, lo que quisiera destacar. Más aun considerando que el 1 de marzo de 2015 se ha conmemorado, el segundo centenario de su muerte. Momento más que propicio para que realicemos un balance de su obra artística.

Estado de la cuestión

Es un reto llevar a cabo una reflexión que tiene por protagonista la obra de un creador cuyos datos biográficos son tan azarosos e interesantes que, hasta la fecha, han despertado un mayor interés entre los inves-

¹ Profesora-Investigadora y Coordinadora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP. Coordinadora de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. isabefrailem@gmail.com

tigadores que el análisis de su producción. Una obra que, pese a ser muy rica, es lamentablemente poco conocida. Es complicado hacerlo porque precisamente eso, su vida tan intensa, ha hecho que su carrera plástica, prolija aunque poco cuantiosa, se haya visto relegada a un segundo plano. Aunque, por otra parte, nadie desconoce el talento que presenta la obra de José Luis Rodríguez Alconedo. Es por este motivo que ya los primeros historiadores del arte que ponen su acento en el panorama de Puebla reseñan con esmero el trabajo del artista, relatando su posición destacada no solo por sus habilidades técnicas, sino por ser una figura clave en la transición de la pintura novohispana a la del México independiente. Ese posicionamiento, esa clave o parteaguas en la historia del arte de Puebla, lo presenta hacia el resto del territorio como la figura más destacable de ese momento delicado también en la historia del arte mexicano, por evidentes razones políticas.

Por ello, es justo reconocer a quienes han abordado a esta figura tratando los aspectos relevantes de su vida y su arte. Para tales efectos, no podemos dejar de mencionar las aportaciones de los trabajos publicados por Francisco Pérez de Salazar, quien, como otras muchas veces, origina los estudios iniciales de muchos artistas formados en la escuela de Puebla, siendo uno de los primeros en señalar la relevancia de Alconedo como artista y a cuyos textos se añaden los de Manuel Toussaint y su invaluable historia de la pintura colonial.

De mención aparte son los textos de Francisco de la Maza, con varios artículos específicamente centrados en la vida y obra del autor, que posteriormente se enriquecen —en investigaciones más tardías— con los atinados comentarios de Xavier Moyssén. Habrá que esperar a 1992 para que Elisa García Barragán asiente su mirada en el pintor poblano, generando, hasta la fecha, la que puede considerarse su mejor monografía, en la que además se encuentran las únicas reproducciones a color de sus cuadros publicados. En épocas más recientes, específicamente en 2004, Pedro Ángel Palou reúne los comentarios de todos ellos en un texto que publica el gobierno del estado de Puebla, y en el que, muy acertadamente, se consideran las investigaciones que en los años de la década de 1970 fueron llevadas a cabo por autoras españolas que precisamente valoran el trabajo impecable del artista. Entre ellas merecen destacarse las aportaciones de Concepción García Sáinz, a las que más adelante me referiré con atención.

En líneas generales, este es el aparato documental del que partimos, y si bien este amplio marco resuelve fragmentos importantes del autor, es obligado mencionar que Rodríguez Alconedo es uno de los artistas poblanos a los que se debe, con toda justicia, una amplia monografía que ayude a conocer su obra y a aclarar algunos de los muchos mitos que giran en torno a su persona. Un texto valioso que pudiera ser el resultado de una minuciosa investigación, aunada a una exposición que reuniera, por primera vez, toda su obra en la ciudad que le vio nacer. Ahí nos queda ese reto pendiente.

El artista

Aunque de la vida del pintor se encargan específicamente otros autores de manera muy profunda, conviene crear un antecedente biográfico que contextualice el trabajo plástico del artista.

José Luis Rodríguez Alconedo nace en la ciudad de Puebla en 1761, siendo hijo de los españoles José Miguel Antonio Rodríguez y María Ignacia Sandoval de Rojas.² Es en el seno familiar donde se introduce a José Luis en el ámbito artístico, teniendo un inicio profesional vinculado a los aspectos de la platería. Es también en Puebla donde contrae matrimonio a los 19 años, en 1780,³ con María Gertrudis de Acuña,⁴ también española. En 1791, Alconedo y su esposa pasan a vivir a la capital del virreinato, donde al poco tiempo adquiere la licencia para ejercer el oficio de orfebre, según las ordenanzas del Gremio de San Eloy, y abre su taller en la calle de Plateros, frente a la Plaza de la Constitución. No tardó demasiado tiempo en ser reconocido por sus colegas de oficio, llegando a ser galardonado por el valenciano Manuel Tolsá con el título de Académico de Honor de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, de la cual era profesor de grabado.

Su posición como profesor de la Academia, como otros muchos grandes artistas del periodo que conjugaban su oficio con la actividad docente, fue lo que le dio la posibilidad de tener encargos oficiales. De este modo, Alconedo recibe encargo del virrey Branciforte para llevar a cabo obras artísticas tales como las letras de bronce de las puertas de acceso a la Plaza de Armas, en donde estaba colocada la estatua ecuestre

² Manuel Toussaint. *La pintura colonial en México*, p. 210.

³ Pedro Ángel Palou Pérez, *José Luis Rodríguez Alconedo*, p. 16.

⁴ M. Toussaint, *ob. cit.*, p. 210.

de Carlos IV⁵ y una placa que lo representara, así como una escena bíblica y un escudo dorado al fuego solicitados por la Iglesia. Estos trabajos iniciales que se han identificado, de los que lamentablemente no nos queda una constancia fotográfica amplia, son los primeros pasos de un artista que, pese a destacar en diversas disciplinas, ha pasado a la historia más por su trabajo pictórico que por su desarrollo en otras áreas. Podemos señalar sin temor alguno que varias piezas de orfebrería, medallones, placas, objetos votivos y utilitarios tomaron forma en sus manos pese a que no conservemos mayores registros, pero la rapidez con la que se adentró al oficio y las características innatas de su talento, seguro hicieron posible más producciones de su mano de las que se contemplan con certeza en la actualidad.

Con todos estos datos (manifestos en última instancia por el maestro Palou en un texto que recoge literalmente el contenido de las actas referentes a su vida) se esbozan de manera sintética las fechas de interés que trascurren en su vida. Entre ellas aparece un hecho crucial que cambia el transcurso de su vida y de su producción artística: su extradición a España. El 24 de julio de 1809, el pintor embarca en Veracruz con destino al puerto de Cádiz, España, en un viaje accidentado⁶ y lleno de irregularidades que lo llevarán a tierras españolas, llegando a ellas siete meses después, el 15 de febrero de 1810.⁷ Parece ser que entre las calamidades que sufrió tuvo que ser rescatado por un barco inglés, que fue el que finalmente lo llevó hasta Cádiz. En esta ciudad andaluza, y aún sin tener pruebas contundentes para su arresto, Alconedo es encarcelado un periodo no mayor a tres meses, permaneciendo otros siete en la ciudad. En el tiempo en el que espera para conseguir las credenciales que le regresen a la todavía Nueva España, Alconedo subsiste trabajando como platero para poder ganarse la vida, lo que sin duda abre la posibilidad de que algunas de sus obras se encuentren aún en España, ya sea en colecciones privadas o en manos de herederos que desconocen su valor, a tenor del escaso seguimiento que ha tenido en España el paso del pintor poblano por tierras gaditanas. Curiosamente, es en este periodo peninsular cuando nos encontramos a un Alconedo prodigioso, capaz de crear las que no solo son sus mejores

⁵ José María Marroquí, citado en: M. Toussaint, *ob. cit.*, p. 211.

⁶ *Cfr. Idem.*

⁷ *Ibidem*, p. 212.

obras, sino también algunas de las consideradas las mejores piezas del arte mexicano de su tiempo.

El 17 de febrero de 1811,⁸ nuestro pintor se embarca en la Madre Patria con destino a las tierras en las que vio la luz por vez primera, poniendo con ello fin a la etapa de su vida transcurrida en el Viejo Continente. Resulta, sin lugar a dudas, un periodo muy especial en la vida del artista, pues, pese a su escasa producción pictórica, hay que considerar que la mayor parte de sus trabajos exitosos están relacionados con su estancia en España, como veremos a continuación.

La obra pictórica

Viendo el complejo panorama que rodea a la figura del artista y comprobando que en lo que más se ha indagado de él han sido en estos vaivenes político-judiciales, por sobre los quehaceres artísticos, nos acercamos a la obra de Alconedo con cierta cautela, haciendo un recorrido por su obra, para la que seguimos un ritmo cronológico.

Los criterios de los autores a la hora de considerar el número de lienzos del artista nos han dado un resultado confuso a lo largo de estos años. Se habla de varias obras que pudieran haber salido de su mano y que, sin embargo, son atribuciones que no reúnen el rigor necesario y obedecen, más bien, a ciertas coincidencias y efectos en el modo de pintar o determinadas cuestiones temáticas que animan a adjudicarle en un principio varias pinturas, pero que después de una lectura más pausada de su obra, no se sostienen lo más mínimo. Dicho esto, vamos a concentrarnos en los trabajos que, con toda seguridad, sabemos son resultado de su quehacer.

Para ello, podemos hacer una catalogación de la producción pictórica del poblano, asentando sus trabajos en tres periodos distintos. A saber:

1. 1801, cuando se desarrollan sus primeros cuadros conocidos y datados hasta la fecha, ubicados en San Luis Potosí.
2. 1810 y 1811, cuando firma sus retratos más importantes, conservados ambos en un mismo escenario, el Museo Casa de los Muñecos, en Puebla.
3. 1813, cuando realiza el apostolado sito en la Ciudad de México.

⁸ *Idem.*

Para adentrarnos en su primer momento creativo es necesario recuperar la valoración que puntualiza Xavier Moyssén en algunas de las acotaciones que realiza al texto de Francisco de la Maza. Según Moyssén, podemos considerar el año 1801 como el punto de partida en la carrera pictórica de Alconedo. Es entonces cuando empieza a firmar algunas de sus obras rastreadas y conocidas hasta la fecha. El historiador se refiere concretamente a dos cuadros de mediano formato, una Santa Teresa y un San Pedro,⁹ ubicados actualmente en la Iglesia del Carmen de la ciudad de San Luis Potosí.

Estos dos cuadros, que podemos conocer gracias a las reproducciones que hace García Barragán en su libro de 1992, nos propician un acercamiento a uno de los temas que serán una constante en la carrera pictórica del poblano: la representación individualizada de sus personajes, presentados de medio cuerpo y escasamente aderezados con más elementos de los imprescindibles. Igualmente, podremos ver esta tipología compositiva para la serie de sus apóstoles a los que nos referiremos más adelante.

En cuanto a las obras potosinas, y concretamente en el caso de San Pedro, se aprecia una pintura donde aparece representado el busto del personaje, ataviado con su túnica de azul intenso sobre la que contrasta la capa de color amarillento. En su brazo izquierdo sostiene tímidamente la llave, dispuesta en escorzo hacia el espectador. Lo más sobresaliente del cuadro se concentra en el centro de la capa pictórica, en la que un anciano Pedro dirige su mirada al cielo, dispuesto detrás del personaje con un pronunciado rompimiento de gloria que intensifica los tonos dorados para dejar el azul solo dispuesto en el ángulo superior derecho de la obra. Precisamente es nuestro interés en la indagación de los valores artísticos del autor por lo que descubrimos la obra que sirvió de inspiración al poblano. Se trata de un grabado de Marco Pitteri (1703-1767) sobre un lienzo original de Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754). Resulta interesante advertir desde este primer momento cómo permean los trabajos de Pitteri en la obra del poblano pues, como veremos a continuación, son varias las obras que realiza y que enlazan de forma directa con los grabados de Pitteri. Al ser el grabado un medio masivo de difusión de imaginarios temáticos y

⁹ Xavier Moyssén, "La pintura y el dibujo académico", en *Historia del arte mexicano*, p. 1322.

compositivos entre los artistas, es bastante fehaciente considerar que el propio Alconedo tuviera en su poder un amplio catálogo de estampas y, entre ellas, diversas hubieran salido de la mano del grabador veneciano.

Para el caso de Santa Teresa, la otra pintura perteneciente a este primer momento creativo del autor, no hemos encontrado, hasta el momento, ningún modelo de inspiración previo. La obra del poblano representa a la fundadora de la orden femenina del Carmen, una joven Teresa, que dirige su mirada al cielo con las manos cruzadas sobre su pecho. Vestida con el hábito de la orden, se contextualiza en un espacio indefinido, un recurso muy moderno aún para esa época, en la que lo frecuente era ambientar estas escenas en algún tipo de paraje. Alconedo lo esconde por completo y tan solo acompaña a la joven de una tímida paloma, la misma que inspira a una joven religiosa, que se terminará convirtiendo en doctora de la Iglesia por su gran misticismo. Al igual que en el cuadro de San Pedro, la obra de la joven carmelita es de proporciones medianas, seguramente perteneciente a un ciclo más amplio de obras de las que solo se conservan, al día de hoy, estas dos pinturas.

El segundo momento de creación de nuestro artista es, a todos los efectos, el más interesante. Siendo este el periodo que coincide con el lapso temporal que el artista pasa en España y en el que, a buen seguro, coincide con sus mejores logros artísticos, independientemente de la situación de dureza personal que estamos convencidos de que franqueó. Alconedo llega a España, pero no a cualquier parte de ella, él llega específicamente a Cádiz, una ciudad muy importante en esos momentos, enfrentándose nuestro autor a la gran riqueza cultural y artística de la ciudad andaluza, como centro rector de poder que era. Los momentos convulsos que Alconedo vivió en la Península, impulsados por los cambios políticos que se estaban gestando desde 1810, coincidieron, además, con un hecho histórico de gran relevancia que culminaría con la proclamación de las Cortes de Cádiz de 1812. Ese escenario de cambios y signos importantes para la historia del momento es el que envuelve la creación de sus dos grandes obras. Nos referimos a los retratos que se custodian en la Casa de los Muñecos de la ciudad de Puebla, y cuya factura coincide con su estancia en Cádiz. En estas obras se hace palpable que Alconedo tuvo una rica experiencia creativa en España, seguramente impulsada por el conocimiento directo de la

riqueza artística que tiene la ciudad, y la presencia en ella de personajes cultos de la sociedad del momento, de amantes del arte y de poseedores de amplias colecciones que, posiblemente, el poblano pudo visitar.

Como bien apunta Toussaint, si bien la obra de Alconedo no es abundante,¹⁰ sus poco numerosos trabajos son notorios, pero sobre todo lo son en el registro temático del retrato, género con el que, por cierto, aborda estas dos obras cruciales en su carrera. No solo son magníficas por ser ambas retratos soberbios, sino porque se laboran con una técnica, la del pastel, hasta entonces desconocida o no practicada por los artistas que laboran en las postrimerías de la Nueva España. Es prácticamente un hecho que es en aquella estancia en España en donde nuestro artista aprendió la técnica del pastel, entonces desconocida en los territorios de ultramar. Fue el buen uso que de ella hizo en la Península lo que le permitió trabajar la técnica con resultados tan extraordinarios como los que se aprecian a través de estos dos retratos considerados, como se menciona en líneas anteriores, lo mejor de su producción.

El primero de ellos, como se indica en el anverso, es el retrato de doña Teresa Hernández Moro, natural de Salamanca, pintado en Cádiz en 1810. El segundo, como está plasmado en la parte posterior, es un autorretrato del autor realizado en febrero de 1811.¹¹

Estos dos cuadros son distinguidos como las obras “más exquisitas brotadas de manos artísticas poblanas”. Para Francisco de la Maza y otros expertos, su autorretrato es una de las pinturas al pastel mejor realizadas del mundo y una de las obras maestras de la pintura mexicana del siglo XIX neoclásico. Especialmente estudiadas y elogiadas por los distintos cronistas e historiadores del arte local, merece la pena rescatar las palabras con las que don Francisco de la Maza se refiere al autorretrato de Alconedo de 1811:

[E]sta maravillosa pintura, uno de los mejores pasteles del mundo y una de las obras maestras de la pintura mexicana, cierra nuestra historia del arte colonial y supera en grado sumo a todo lo que hicieron el neo-clasicismo, dentro del cual actuó Alconedo, y todo el siglo XIX.¹²

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Ibidem*, p. 213.

¹² Francisco de la Maza, “José Luis Rodríguez Alconedo”, en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 53.

En estos mismos términos se expresa Eduardo Merlo mucho tiempo después, quien señala que “es una de las obras maestras de la pintura neoclásica en México, [en ella] el autor demuestra su habilidad para las obras al pastel, hasta entonces algo desconocido en la Nueva España”.¹³ Otra de las opiniones más interesantes de esta obra es la que propicia de nuevo Toussaint:

[U]ne ese realismo, un poco brutal, con la suavidad con que inician su obra los pintores del siglo XIX [...] la técnica, el pastel, se ha doblegado humildemente bajo la mano del artista: ha obtenido efectos que nunca antes aparecen en nuestra pintura [...] está pintado con una técnica minuciosa, perfecta, a la vez que con fervor y una espontaneidad tales que nos entregan al artista completamente, con toda su inquieta espiritualidad.¹⁴

En principio, poco podríamos añadir a los elogios de los historiadores, más allá de las cuestiones que si bien parecen básicas, no conviene dejar de lado. En esta pintura, Alconedo se pinta a sí mismo, en un claro reconocimiento a la dignidad de su oficio, la del artista. Se plasma como si de manera natural y cotidiana adornara las cabezas de las musas, así aparece en la imagen, colocando una guirnalda de flores a la cabeza de yeso de una joven perfilada a la usanza romana. Es un clarísimo reflejo del momento cultural que se vive en Europa tras los descubrimientos de Pompeya (1718) y Herculano (1719), cuando la recuperación de los restos hasta ahora ocultos por el Vesubio rescató el gusto por el mundo de la Antigüedad y se introdujeron con fuerza en las artes los trabajos de inspiración clásica, de ahí que el autorretrato de Alconedo resulte tan atractivo y de una rabiosa actualidad que puede también enlazarnos con los bríos del artista romántico, gustoso de interpretarse a sí mismo.

En cuanto al retrato de doña Teresa Hernández Moro, natural de Salamanca, pintado en Cádiz en 1810, la leyenda que exhibe la pieza en el dorso de la pintura aporta una información sustanciosa como para saber de quién se trata, mas no lo suficientemente amplia como

¹³ Eduardo Merlo, *Patrimonio de Puebla, siglos XVI–XIX*, p. 74.

¹⁴ Manuel Toussaint, citado en F. de la Maza, *ob. cit.*, p. 52.

para conocer más datos de la misma. Lo más rico de la obra se aprecia a través de sus rasgos formales. No solo se trata de otro retrato, también resuelto con la técnica de pastel e igualmente a resguardo del Museo Universitario de la BUAP, sino de una pintura trabajada con una estética que, sin duda, nos remite a la oportuna estancia del poblano en Cádiz. Para abordar con mayor precisión los matices que se pueden desprender de la vida *social y cultural* que pudo tener Alconedo en España, más allá de los meses en los que estuvo sujeto a las órdenes políticas que le habían trasladado hasta allí, debemos comprender no sólo la riqueza de la ciudad, como señalábamos en páginas anteriores, sino la presencia en ella de determinados artistas, importantes de por sí en el panorama artístico del momento y con los que es muy probable que el artista tomara contacto. Mucho se ha hablado más que escrito en este sentido sobre la posible influencia que podría haber ejercido en Alconedo, el conocimiento de la obra de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).^{15, 16} Si bien hasta ahora no se cuenta con una prueba documental que en realidad relacione personalmente a ambos artistas, pese a poder haber coincidido por la cronología de sus vidas, es bastante atinado considerar que el propio Alconedo, estando en Cádiz, tuviera acceso a las obras que el pintor zaragozano había hecho para la capital gaditana. Allí se encuentra el Oratorio de la Santa Cueva, fundado en 1730, para el que Goya pinta tres lienzos importantes: *La Santa Cena*, *La multiplicación de los panes y los peces* y *La parábola de los convidados a las bodas*. Las telas, rematadas en medio punto para adaptarse al formato arquitectónico que las acoge, se realizan entre 1792, coincidiendo con la primera estancia de dicho pintor en Cádiz, y 1796, año en el que se asienta su segunda estancia.

Al trabajo de la orden religiosa se suman otras pinturas de la esfera privada que obedecen a encargos particulares que un ya reconocido Goya acomete para un importante empresario asentado en la ciudad andaluza, don Sebastián Martínez, quien era admirador del aragonés y un gran coleccionista de arte. Le pinta un retrato a su amigo, fechado en 1792, mostrando al retratado sentado *in medias res* en una común silla de enea, eliminando el pintor todo espacio entre el modelo y el

¹⁵ Cfr. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, p. 25.

¹⁶ X. Moyssén, *La pintura y el dibujo académico*, p. 1322.

espectador, haciendo que los dos deambulen por el mismo espacio y mostrando en su obra la cercanía que existía entre ambos. El representado aparece vestido con sobriedad y elegancia, tocado de escueta peluca, tiene en su mano derecha un grabado que acaba de contemplar antes de dirigir al espectador una mirada incisiva y franca. Esta obra, de marcado sabor intimista, se encuentra actualmente en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Los otros tres lienzos de Goya encargados por don Sebastián Martínez a los que Alconedo pudo haberse enfrentado en su estancia en Cádiz son las sobrepuestas: *Dos mujeres conversando*, actualmente en Wadsworth Atheneum, en Hartford, Estados Unidos de América; *Joven dormida*, de la madrileña colección Mac-Crohon, y *El sueño*, ubicado actualmente en la Galería Nacional de Dublín. La primera de ellas es una escena campestre, las otras dos se ubican en escenarios interiores plenos de misterio, sensibilidad e incluso de sensualidad.

La referencia a estos datos específicos sobre las obras de Goya en Cádiz, y a los que cualquiera de las múltiples monografías del pintor pueden hacer mención, en este texto se hacen necesarias para plantear la posibilidad real de que Alconedo conociera esas pinturas. Eso le daría pauta más que suficiente para adentrarse en el universo del pintor español y solo de ese modo se podría explicar la convincente semejanza que hay entre el retrato de doña Teresa, hoy conservado en la Casa de los Muñecos de Puebla, y algunas de las imágenes femeninas que abundan en las pinturas del zaragozano. A reserva de una revisión más detallada, y necesaria por otra parte, a la labor de Alconedo en España, es una posibilidad creíble que el poblano conociera estas pinturas, pues el acabado goyesco que presenta este retrato en lo particular, pone de manifiesto un conocimiento de la obra del artista de Fuendetodos.

Por otra parte, la ciudad andaluza era conocedora de los avances en Europa sobre la representación del retrato, aquel género que desde siempre había estado estancado, al ofrecer muchas limitantes porque estaba abocado a representar a un personaje acompañado de ciertos elementos, algo tan sumamente reiterativo, que pronto hizo necesario una remodelación en el concepto. A este respecto, y como bien resume García Barragán, podemos asumir que Alconedo asiste al momento histórico, a mediados del siglo XVIII, en el que se transita hacia un cambio en el modelo de retrato, un cambio que se aleja de

la concepción oficial e indaga más en las características del retratado, desarrollando así un retrato que se convierta más que en una obra y que origine, como tal, un verdadero género, cuya precisión radica en ser capaz de captar el interior y la psicología del retratado. Alconedo puede sentirse satisfecho con su resultado en esta pieza, pues la frescura con la que interpreta a la retratada, vestida a la moda afrancesada del vestido corte imperio, la cabeza ligeramente ladeada y su gesto alegre y rebosante, nos invita a la complicidad, a la captación del retrato natural; sin engañar al ojo y dispuesto a reflejar la realidad tal cual es. El trabajo de doña Teresa escapa al ideal de belleza y juventud que en otros momentos fuera requisito indispensable y, por el contrario, nos invita al reconocimiento del paso del tiempo, de la grandeza del cuerpo apresado en el vestido y de la ausencia de joyas y adornos en favor de captar la naturalidad al instante. Esa frescura que consigue Alconedo se relaciona directa y particularmente con la mirada de Goya: los hombros caídos y ligeramente desproporcionados de la modelo, la absoluta naturalidad en el rostro y la ausencia de dobleces en la apariencia, son guiños absolutos a un Goya experimentado y claramente hábil en el uso de esta serie de recursos.

Si bien se habla de la presencia importante de una mercado de arte vivo y muy intenso en esa época entre Cádiz, Inglaterra y Francia, teoría que ya hacía manifiesta Barragán en su libro de 1992, pero que sigue siendo trabajada con esmero en la actualidad,¹⁷ el trabajo de profundidad que consigue Alconedo es bastante más próximo a Goya que a Howart u otros autores del periodo inglés, especialmente interesados en una crítica social distinta, a nuestro parecer, a lo representado por el pintor poblano. Coincidiendo con la visión de Pizarro Gómez con respecto a este matiz de influencias clave en la ejecución del retrato de *Doña Teresa*,¹⁸ parece más acertada la vinculación con Goya e incluso con Rafael Mengs, el gran retratista de la corte, quien también influye en

¹⁷ En el I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, llevada a cabo del 15 al 19 febrero de 2016, en la Universidad de Sevilla, España, se presentaron varias ponencias que ponían sobre la mesa el dilatado movimiento artístico entre estas tres ciudades en la segunda mitad del siglo XVIII especialmente, resaltando la conferencia denominada: *Cultura y mercado artístico en la Sevilla Moderna* impartida por D. Luis Méndez Rodríguez, profesor titular en la Universidad de Sevilla.

¹⁸ Conferencia inédita impartida por Javier Pizarro Gómez, el 25 de febrero de 2015 en la FFyL-BUAP.

Goya y a quien pudo conocer Alconedo en su estancia en España, pues los retratos de Mengs circulaban con mucha fluidez por las casas de alcurnia de la alta sociedad de la época, siendo uno de los artistas más importantes en la España de finales del siglo XVIII e inicios del XIX.

El tercer momento de creación de Alconedo, ya retornado a tierras novohispanas en pleno periodo de lucha por la Independencia, sea- sienta en 1813, año en que firma un Apostolado que se encuentra en la Casa de Ejercicios San José del Altillo, perteneciente a los Misioneros del Espíritu Santo, ubicada en Coyoacán, en la Ciudad de México. Es esta una colección de once cabezas para las que desarrolla una técnica depurada, usando un colorido subido de intensidad. Para esta colección se ha considerado tradicionalmente que se basa nuestro artista en la serie de grabados de Juan Antonio Salvador Carmona. Son, sin embargo, las investigadoras Concepción García Sáinz, conjuntamente con Adela Espinosa Díaz, quienes logran ponernos en el dato preciso, desestimando la relación del trabajo de Alconedo con los grabados de Carmona, y marcando la influencia que, muy acertadamente, se establece con la obra del artista italiano de finales del siglo XVII, Giovanni Battista Piazzetta, quien hace todo un Apostolado que ha trascendido notoriamente gracias a los grabados que de esta serie realizó, de nuevo, Marco Pitteri.¹⁹ Se trata de una colección de estampas conocidas por el poblano, quien supo, con gran destreza, trasladarlas al lienzo. Es la de Pitteri una influencia notable, que también sirvió de base, como mencionamos con anterioridad, al San Pedro de la primera etapa de nuestro pintor.

A modo de conclusión

José Luis Rodríguez Alconedo es, en el sentido literal de la palabra, un verdadero artista de la época, a quien le tocó vivir ese periodo que deambula entre los ecos de un barroco tardío, la llegada de un neoclasicismo anunciado y los brotes del artista romántico que su propio espíritu rebelde marca y define como el estilo con el que, sin duda, el artista se siente más identificado.

Los años que le tocó vivir, comprendidos entre 1762 y 1815, son en los que se anuncian en el Viejo Continente los albores de un arte nuevo, el que mira con entusiasmo al pasado y lo plasma, con vehemencia,

¹⁹ Cfr. P. A. Palou Pérez, *ob. cit.*, p. 74.

en sus propias obras. Ese es el marco inicial en el que vivirá Rodríguez Alconedo inserto en el arte de su tiempo. Un nuevo estilo que va permeando en los talleres de los artistas desde mediados del siglo XVIII, justo el momento en el que nace nuestro artista, por lo que, cuando él se adueña del lienzo y de los aperos propios del orfebre, impera en la estética del Viejo Continente, con los ecos certeros que llegan al nuevo, un resurgimiento clásico con el cual nuestro pintor se sentirá gratamente identificado.

Esta vuelta a la Antigüedad, marcada por un enamoramiento absoluto de la belleza, la perfección, la serenidad y el equilibrio armónico, marcará los derroteros de gran parte de los artistas de este periodo, formados en esta segunda mitad del XVIII, como el caso de Rodríguez Alconedo. Paralelamente, y con un gran empuje ideológico y formal, el romanticismo entra en escena, participando de la vida de muchos de los artistas que se habían formado en ese esquema ideal de la belleza clásica. La vuelta a los orígenes suponía otra mirada alternativa para los artistas románticos, obsesionados con un pasado que no tenía por qué ser solamente clásico, sino más bien ambientado en el mundo oriental o en los enriquecedores parajes de la Edad Media. La literatura, la música, el teatro y todas las artes convergían en una idea clara: en que en el artista del romanticismo prevalece la libertad por encima de la norma, por lo que cualquier propuesta es viable.

Teniendo en cuenta esta atmósfera en la que vive nuestro artista, es más fácil entender su propia esencia. Una vida vinculada a la multiplicidad de oficios: grabador, escultor, arquitecto, pintor (algo común en muchos de los artistas del periodo que con gran interés participaban de diferentes manifestaciones artísticas). Por otra parte, la minuciosidad de su dibujo y la limpieza de su trazo nos hablan de su formación académica, participando con ella de otra de las grandes primacías de la época: la formación de los artistas en la Escuela de Bellas Artes. Este esquema de preparación rompía con la vieja tradición de formar a los artistas a la vieja usanza: en la casa del maestro con el sistema tradicional, el de los gremios. Algo que se supera, precisamente en esta época, con la apertura de las Academias en las principales ciudades, así como en algunas capitales de provincia.

En el caso de nuestro artista, sabemos que asiste con regularidad a la escuela de Puebla, lo que sin duda le propicia un bagaje que insiste

en la cultura clásica como epicentro de todos los saberes: copias de esculturas, bustos de la Antigüedad, rostros de perfil, culto al desnudo tanto femenino como masculino, vestimenta de la mujer a la moda francesa de la época. En fin, Alconedo reúne en el reducido número de obras pictóricas que realiza, muchos de los componentes exitosos entre los artistas de su tiempo, y eso lo convierte en un autor vanguardista y resuelto. Sin duda, los trabajos con técnica de pastel son gran prueba de ello.

A estas alturas, estimados lectores, a José Luis Rodríguez Alconedo podríamos definirlo de muchas formas; una de ellas, que puede resultarnos valiosa, es la que lo muestra como un artista de espíritu rebelde y azarosa existencia, que vemos entroncada con los procesos políticos que le tocó vivir. A mí me gustaría quedarme con la idea del artista virtuoso. El pintor de paleta habilidosa y dotado de grandes virtudes técnicas que supo darle al retrato poblano de la época un aire fresco, de rabiosa actualidad y con los que se adelanta a un mundo romántico, el suyo propio, con el que ha logrado impregnarnos a todos, y lo hace aún hoy, a la distancia en el tiempo, doscientos años después de su muerte.

Bibliografía citada

- De la Maza, Francisco, “José Luis Rodríguez Alconedo”, en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1940, volumen II, número 6, México, UNAM, pp. 39-56. Consultado en: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/06_39-56.pdf
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México, Tomo I, El arte del siglo XIX*, México, UNAM, 1952, primera reimpression, 2001.
- Merlo, Eduardo, *Patrimonio de Puebla, siglos XVI–XIX*. Museo Poblano de Arte Virreinal. Exposición temporal, de septiembre de 2001 a marzo de 2002. Puebla, Quid Buró de Diseño, 2001.
- Moysén, Xavier, “La pintura y el dibujo académico”, en: *Historia del arte mexicano*, Tomo 9, Arte del siglo XIX 1, México, SEP, INBA, Salvat, 1982.
- Toussaint, Manuel, *La pintura colonial en México*, edición de Xavier Moysén. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- Palou Pérez, Pedro Ángel, *José Luis Rodríguez Alconedo*, México, Edit. Planeta, 2004.

LA ARQUITECTURA CIVIL Y LOS ORÍGENES DEL PATRIOTISMO CRIOLLO EN PUEBLA, 1580-1630

Jesús Márquez Carrillo¹

Una ciudad,
toda ciudad,
no dice su pasado,
lo contiene
como las líneas de una mano.

Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*

La arquitectura, en cuanto expresión artística, nos revela los afanes, las sensibilidades y el desarrollo tecnológico alcanzados por las sociedades en un cierto momento de su devenir, y asimismo, como documento nos muestra el entramado histórico, social y cultural que condicionó sus orígenes, sus usos y funciones a través del tiempo, pero también nos permite comprender los principios y conceptos que la inspiraron: el sentido que sus propietarios y constructores quisieron imprimirle a lo largo de los siglos.

Piel y entraña, expresión y sentido, la arquitectura, escribió Octavio Paz, “es el testigo insobornable de la historia, porque no se puede hablar de un gran edificio sin reconocer en él el testigo de una época, su cultura, su sociedad, sus intenciones”.² Para Wölfflin, la arquitectura resume la atmósfera fundamental de una época y en los momentos de cambio estilístico es preciso acudir a ella para observar, en la decoración, la cuna de un nuevo estilo.³ Todo estilo, toda modalidad estilística —apunta Manrique— “depende tanto de una historia interna de los estilos, de una evolución interna y de un complicado cruce de influencias, importaciones y aceptaciones, como de la circunstancia histórica en que se sustenta”.⁴

¹ Profesor investigador. Maestría en Estética y Arte. Facultad de Filosofía y Letras-BUAP.

² Citado por Luz Marina Pinilla García, “Octavio Paz, el filósofo...”, en *Boletín de la Academia Colombiana*, p. 82; Octavio Paz y Claude Fell, “Vuelta a *El laberinto de la soledad*”, en *Cahiers du monde hispanique*, pp. 185-186.

³ Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y barroco*, pp. 79-86.

⁴ Jorge Alberto Manrique, “Reflexión sobre el manierismo...”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 32-33.

Este capítulo se propone ofrecer una perspectiva general de la arquitectura civil en la ciudad de Puebla entre las últimas décadas del siglo XVI y las primeras de la siguiente centuria. Aprender la arquitectura civil, sin embargo, es abordar un amplio espectro, desde las casas-habitación hasta el conjunto de edificaciones y espacios que conforman el equipamiento urbano, pasando por la denominada arquitectura para la producción. Nuestro objeto de estudio se reducirá, entonces, a la arquitectura civil pública y doméstica, a los vestigios de dos casas-habitación y a los restos de un edificio público; es decir, nos proponemos hablar de la portada de la Casa del que Mató al Animal, la portada de la Casa de las Cabecitas y los restos de la portada de la ex Alhóndiga; la fachada y los murales de la Casa del Deán han sido ampliamente abordados en la historia del arte, desde el trabajo seminal de Francisco de la Maza hasta el coordinado por Helga Kügelgen, pasando por el más conocido de Alfonso Arellano.⁵ En tanto testigos de una época, queremos interrogar a los edificios sobre los orígenes del patriotismo criollo que comenzó a configurarse en la Nueva España durante el último tercio del siglo XVI, a partir de una recuperación de la cultura indígena, la conciencia de la diferencia frente a Europa y la reapropiación de la cultura occidental.

Los orígenes

Poco después de 1521, el reparto de favores y mercedes en la Nueva España benefició solo a unos cuantos; el resto de los conquistadores se fue sumiendo en la desgracia. Conscientes del problema que significaban los pobres y vagabundos, la Corona y los franciscanos plantearon una política que tendiese a limitar o suprimir las encomiendas, asegurar la tierra y fortalecer la autoridad real, y como primera medida se ideó, en 1530, hacer una república cristiana de españoles “que se diesen a cultivar la tierra y hacer labranzas y heredades al modo de España... y no que todos estuviesen esperando repartimientos de indios”.⁶ La Puebla inaugural de “hombres de poca suerte y pobres” vino al mundo el 16 de abril de 1531.

⁵ Francisco de la Maza, “Las pinturas de la Casa del Deán de Puebla”, en *Artes de México*. pp. 17-24; Helga von Kügelgen, ed., *Profecía y triunfo. La Casa del Deán Tomás de la Plaza. Facetas plurivalentes*, 2013; Alfonso Arellano, *La Casa del Deán*, 1996.

⁶ Toribio de Benavente Motolinía, *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España...*, p. 263.

Pero como la resistencia de distintos grupos sociales, la baja calidad de la tierra y los embates de la naturaleza pusieran en riesgo el nuevo experimento social, la segunda Audiencia tomó cartas en el asunto. Entre noviembre de 1532 y abril de 1533, el oidor Juan de Salmerón buscó restablecer la nueva población en otro sitio, aunque ya no con su sentido original, que era hacer una nueva república donde indios y españoles pudiesen vivir juntos, de su propio trabajo y en perfecta armonía. Puebla recibió más y más privilegios y mercedes de la Corona, no solo para que todos captaran la firmeza de la decisión real y se asentaran en ella, sino también para atraer a españoles de prestigio y de sólida posición económica. Así, mientras en diciembre de 1532 la lista de los primeros vecinos llegaba a 34, en abril de 1534, Puebla tenía 81 cabezas de familia, entre ellas 18 eran conquistadores que gozaban de encomiendas y nueve eran funcionarios de la Corona en los principales pueblos de indios: corregidores. Pero todavía más, entre 1533 y 1543, de los 75 conquistadores avencindados, 59 eran encomenderos con tributos suficientes para enriquecerse.⁷ Al despuntar la década de los años cuarenta, una cantidad importante de españoles habían hecho de Puebla su patria y buscaban aprovechar a su favor las mercedes y privilegios concedidos por la Corona.

Establecida a la usanza de los campamentos militares romanos, su diseño en forma de damero se hizo también para asegurar la tierra.⁸ En la traza del extremeño Hernando de Saavedra, cada manzana de 100 × 200 varas castellanas (cada vara equivalía a 0.8359 metros) fue dividida en ocho predios iguales de 50 × 50 varas, un terreno suficiente para una casa-habitación con patio, traspatio de servicio y caballerizas; a su vez, a cada manzana se le agregaron en forma perimetral 14 varas para las rectas calles. Originalmente fueron nueve cuadras las establecidas, más los solares periféricos para huertas y, muy alejados, los sitios de ganado mayor y menor.⁹ La idea y su concreción fue hacer una Puebla

⁷ Julia Hirschberg, "La fundación de Puebla de los Ángeles...", en *Historia Mexicana*, pp. 215-219; Guadalupe Albi Romero, "La sociedad de Puebla de los Ángeles en el siglo XVI", en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, pp. 80-81; Bernard Grunberg "Aux origines de Puebla de los Ángeles (1531-1534)", *Actes du 1er Congrès du GIS Amérique Latine*.

⁸ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles*, I, p. 38.

⁹ Salvador Cruz Montalvo, *Cien personajes iniciales de Puebla de los Ángeles*, pp. 37-44; Carlos Montero Pantoja, "El contexto urbano del núcleo central", en *Edificio de la Audiencia...*, pp. 19-22.

conforme al estadal de Sevilla, señalando espacios en torno a la Plaza Mayor (el foco rector de las funciones y las distribuciones espaciales) para los poderes civil y eclesiástico, además de portales para mercados; con lugares en cada cuadrante para las órdenes monásticas, y casas-habitación distribuidas desde el centro hacia los cuatro puntos cardinales, pero sobre todo tirando hacia los veneros de aguas dulces —por el exconvento de San Francisco, el cerro de Belem, la antigua salida a Tlaxcala y el exconvento del Carmen—, pues los manantiales de agua sulfurosa, agua mala para el consumo, estaban en donde hoy se ubica el Paseo Bravo y sus alrededores. Luego, como la forma oblonga de la plaza no agradara a los vecinos, el cabildo cedió 18 pies para los portales (cada pie equivalía a 0.2786 metros), que comenzaron a construirse con columnas de madera en 1537; en el este y el oeste el Ayuntamiento ocupó, para el mismo propósito, el terreno de la plaza. Así, los portales quedaron en la parte frontal de las construcciones que se iban levantando, funcionando como remates visuales.¹⁰

La mano de obra gratuita de los pueblos indios de Cholula, Tlaxcala, Tepeaca y otras demarcaciones edificaría las primeras obras públicas y las casas de españoles: “solo con su trabajo pudo constituirse Puebla en una comunidad urbana verdaderamente”.¹¹ En 1540, uno de sus cronistas fundadores escribiría: “[...] todas las casas que se hacen las hacen con terrados [...] y ya están muchas... hechas, y calles muy largas y derechas, y muy hermosas delanteras de casas [...] yo creo que [esta ciudad] tiene de ser antes de mucho tiempo muy populosa y estimada”.¹² Y no se equivocó. En estos primeros años, sin embargo, hubo “mucho de improvisado y rudo medievalismo”, como una muralla perimetral que nunca se hizo, pero que da cuenta de los imaginarios en boga.¹³ Una ciudad compacta, trazada reticularmente, que también recuerda la tipología urbana medieval de las bastidas francesas.

Hacia mediados del siglo XVI se inició un notable cambio en la apariencia de la ciudad; este fue obra de Antonio de Mendoza, el corregidor Luis de León Romano, conocido y amigo del virrey, y el arquitecto Claudio Arciniega (1524-1593). A partir de 1554, la ciu-

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Guillermo Tovar de Teresa, “Antonio de Mendoza y el urbanismo en México”, en *Cuadernos de Arquitectura*, p. 14.

¹² T. de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, pp. 188-189.

¹³ Efraín Castro Morales, “El desarrollo urbano de la ciudad de Puebla”, en *Artes de México*, p. 8.

dad “comenzó a tener la fisonomía propia de un gran asentamiento renacentista. Era fundación nueva y española, lo cual permitía una traza moderna”.¹⁴ Como corregidor de la ciudad y con el concurso de Claudio Arciniega, Luis de León Romano introdujo, en 1558, el agua, dulce y limpia, al centro de la Plaza Mayor, donde el propio Claudio hizo de gratis la fuente y la traza del escudo de armas que habría de rematarla. En la breve estancia de Romano al frente del gobierno local se hicieron también los portales de la Audiencia y varios puentes sobre los ríos San Francisco y Atoyac.¹⁵ Ciertamente, la ciudad comenzó a cambiar en lo que hoy es su centro histórico, a tener la imagen que en este momento nos es grata por su simetría, pese a tantos avatares.

Hacia una sensibilidad común

Puebla fue un potente centro económico desde mediados del siglo XVI hasta los albores del siglo XVIII. La abundancia de mano de obra indígena barata, materias primas y agua motivaron, no solo el crecimiento de las grandes propiedades agrícolas o la crianza de cerdos para tocino, jamón y otros productos derivados, sino también el desarrollo de varias industrias y, en especial, la textil. Parte de un circuito comercial que se iniciaba en Sevilla y terminaba en Manila, sus productos se movieron con éxito a lo largo y ancho del imperio español.¹⁶ En este marco de prosperidad, hacia 1580-1610, los acaudalados mercaderes se casaron con las descendientes de los conquistadores y lo mismo hicieron los ricos obrajeros. A partir de entonces y hasta las primeras décadas del siglo XIX, un reducido grupo de personas, vinculado por intereses económicos, lazos familiares y de compadrazgo, puso en marcha una política para permanecer en el poder y monopolizar todos los aspectos de la vida económica, social y urbana de Puebla.¹⁷

Los españoles no solo trajeron consigo las formas de organización política y social predominantes al otro lado del Atlántico, sino también sus formas y sus modos de expresión artística. Esta ciudad tuvo desde sus orígenes una significativa estampa física y cultural andaluza, la cual

¹⁴ G. Tovar de Teresa, *ob. cit.*, p. 13.

¹⁵ Luis Javier Cuesta Hernández, *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España*, pp. 73, 75.

¹⁶ Aristides Medina Rubio, *La iglesia y la producción agrícola en Puebla*, pp. 120-125; Juan Villa Sánchez, *Puebla sagrada y profana*, pp. 41-42, 119-122.

¹⁷ Guadalupe Pérez-Rivero Maurer, “Un clan familiar en el cabildo poblano”, en *Semblanzas e historia de una familia*, pp. 61, 69.

quedó de manifiesto en su arquitectura doméstica.¹⁸ En este caso, el aspecto andaluz más perdurable es el modelo de vivienda, inspirado en las Ordenanzas de Sevilla (1527), cuyo sello distintivo en las casas principales fue la edificación de un patio interior con portales para el tránsito hacia los diversos espacios con funciones específicas, según aún puede verse en los restos de la Casa de las Cabecitas, que dan una idea de patrón establecido. Esta magnífica casa conserva, hacia el sur y el poniente, restos de una galería realizada con columnas toscanas y en los arcos de medio punto intradós biselado. Hacia el norte y el oriente del patio hay algunos vanos de puertas modificados; por el norte se accede a un patio de servicio.¹⁹ De origen musulmán, el patio cuadrado o rectangular con arquería se convirtió, aun antes de mediados del siglo XVI, en el corazón de las mansiones urbanas de Puebla, incluso el gusto por hacer portales dentro y fuera de casa —en las plazuelas— fue reprimido por el Ayuntamiento.²⁰

Por otra parte, investigaciones minuciosas sobre la presencia de artistas españoles en la región de Puebla-Tlaxcala nos muestran que durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad de la siguiente centuria estuvieron activos más de cien artistas y artesanos andaluces.²¹ Si bien no se puede establecer una relación directa entre origen geográfico y definición artística, en el caso de Puebla los testigos y las fuentes documentales nos permiten ver una marcada influencia andaluza en la arquitectura manierista y barroca de Puebla, sobre todo en la yisería de las iglesias, que se relacionan en sus inicios con Granada, Sevilla y Córdoba.²²

En las últimas décadas del siglo XVI, el universo rural cedió paso al mundo citadino; la proliferación de conventos y el arraigo de familias criollas y españolas en los pueblos dejó de ser cosa importante para la Corona. Nietos de los colonos y primeros conquistadores, los hombres ricos de la Nueva España empezaron a poblar las ciudades y a embellecerlas con base en las *Ordenanzas de Descubrimiento, Nueva*

¹⁸ S. Cruz Montalvo, *ob. cit.* pp. 59-64; Lourdes Díaz-Trechuelo, "El asentamiento andaluz en la Nueva España. 1521-1547", en *Actas del Congreso de Historia del Descubrimiento*, pp. 494-500.

¹⁹ María Dolores Crespo Rodríguez, *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes*, pp. 133-135; Arturo Córdoba Durana, *Guía. Arquitectura representativa de la ciudad de Puebla*, p. 39.

²⁰ C. Montero Pantoja, *ob. cit.*, pp. 34-36.

²¹ E. Castro Morales, "Origen de algunos artistas y artesanos europeos...", en *Comunicaciones*, pp. 117-119.

²² José Antonio Terán Bonilla, "Arquitectura barroca en Puebla y su influencia andaluza", en *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*, pp. 58-70.

Población y Pacificación de las Indias (1573), cuyo artículo 134 dispuso que las fachadas de las casas particulares debían adornarse para gusto de la población, e igual fue sucediendo con los edificios públicos.²³ En las dos últimas décadas del siglo XVI y las tres primeras de la siguiente centuria, las edificaciones civiles en Puebla son

verdaderamente notables por sus dimensiones y sobriedad, las casas de una sola planta son escasas, definiéndose claramente una altura uniforme en las principales calles de la ciudad. Modalidad muy característica de la arquitectura civil en este periodo, son los balcones en ángulo introducidos en los últimos años del siglo XVI por el arquitecto Pedro López Florín. Además de las plazas dentro de la traza primitiva, se proyectan en esta época... la alameda del Carmen (1614) y la de San José (1625), esta última con portadas de cantera.²⁴

Es también en este periodo que gracias al trabajo de los artesanos y artistas andaluces —Alonso Gutiérrez, Francisco de Aguilar, Mateo Cuadrado, Pedro López Florín, Miguel de Castilla y Bartolomé de Moya, entre otros—, el centro de la ciudad adquiere una nueva fisonomía: se avanza en la construcción de los portales que cubren los tres vientos de la Plaza Mayor, se edifican las primeras casas del Ayuntamiento, se terminan los calabozos de la cárcel, se traza y levanta la Alhóndiga, y asimismo, se pone en marcha una red de cañerías para surtir de agua a la ciudad en las principales plazuelas, pues los particulares que disfrutaban de merced de agua la tomaban por unos caños en las alcantarillas, por derrame o por sangría.²⁵ En las primeras décadas del siglo XVII, esta ciudad, Puebla, luce orgullosa su nueva estampa.

El embellecimiento de la traza urbana, el auge constructivo entre los particulares y la dotación de ciertos servicios no son fortuitos. Entre el último cuarto del siglo XVI y la primera mitad de la siguiente centuria, los hombres nobles o ricos, el clero y la burocracia de las ciudades novohispanas —y en especial de Puebla— empezaron a tomar por propia

²³ Florín Margadant, "Las ciudades novohispanas ante el derecho", en *La ciudad, concepto y obra*, pp. 11-33.

²⁴ E. Castro Morales, "El desarrollo urbano de la ciudad de Puebla", en *Artes de México*, p. 9.

²⁵ Celia Salazar-Exaire, "La administración del agua en un centro urbano colonial...", en *Agricultura, sociedad y desarrollo*, pp.158-159; J. A. Terán Bonilla, "Artistas y artesanos andaluces dedicados a la construcción en la Puebla de los Angeles", en *Andalucía en América. Arte y patrimonio*, pp. 29-46.

la tierra, a gozarla y disfrutarla, a exhibir sin pudor su poder, riquezas y gloria, a compartir en sus atmósferas cotidianas una sensibilidad común a la del Viejo Continente. De ahí, quizá, su identificación y gusto por las manifestaciones artísticas y culturales europeas, pero también su interés por incorporar elementos iconográficos nativos. Jorge Alberto Manrique señala que las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siguiente pertenecen a la generación crítica de la Nueva España, a la cual le corresponde ponderar los hechos heroicos de sus padres y abuelos, sopesarlos y criticarlos, aunque sin dejar por ello de añorarlos.²⁶ Es en este clima de tensión espiritual, de nostalgia y exaltación americana que se enlaza el manierismo novohispano con el arte de las cortes europeas, si bien con preocupaciones distintas. Hacia las últimas décadas del siglo XVI, comunidades de pintores, arquitectos y escultores se concentran en las ciudades de México y Puebla, pero igual sucede en Quito, Cuzco y Charcas; la suya es una batalla por halagar a los gustos de los nuevos grupos de poder, civil y religioso. El manierismo es el primer gran estilo contemporáneo e internacional que une a la comunidad artística de América con Europa.²⁷ Es un fenómeno citadino, cortesano y culto, cuya aceptación coincide con una serie de cambios sociales, políticos y religiosos. Originado en contextos distintos, sin embargo, las transformaciones acaecidas en tierras americanas producen efectos similares a la situación de crisis, inseguridad y reflexión que se daba del otro lado del Atlántico casi por esa misma época.

En las últimas décadas del siglo XVI, los criollos novohispanos

[...] estaban conscientes... de que un mundo se perdía; cultos, ponderados, comedidos, muchas veces universitarios, nos dejaron múltiples testimonios de su reflexión acongojada. Sabían ellos que la Nueva España no sería más la monástica que soñaron los frailes...; que no sería más el mundo señorial de las encomiendas...; que no sería más el mundo épico de la conquista armada y la conquista evangélica... El suyo era un mundo más racional, más medido, más al alcance de la mano, más entre cuatro paredes.²⁸

²⁶ J. A. Manrique, *Manierismo en México*, p. 22.

²⁷ G. Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España*, pp. 177-186, 213-237.

²⁸ J. A. Manrique, *ibidem*, p. 32.

Los vestigios del pasado

En este contexto, las familias poderosas de Puebla comenzaron a hacer gala de su ascenso social con lujos y gustos exquisitos; en su comportamiento y formas de vida, desde ostentaciones en el vestir y ricas cabalgaduras hasta el esmerado cultivo de una cultura urbana refinada. En arquitectura, los testimonios materiales que tenemos hasta antes de mediar el siglo XVII son la portada de la Casa del que Mató al Animal, la portada de la Casa de las Cabecitas, los restos de la portada de la antigua Alhóndiga, y la fachada y los murales de la Casa del Deán, que no vamos a tratar.²⁹

En la Nueva España, las alhóndigas fungieron como el centro abastecedor y regulador de precios para los cereales que los cosecheros e intermediarios dejaban a consignación; en cambio, los pósitos se dedicaron a proporcionar maíz y trigo a bajo precio en épocas de escasez o carestía. En Puebla, el pósito público de granos se estableció en 1541 y su magnitud, transformada en Alhóndiga, la podemos imaginar cuando al venderse esta propiedad, en 1899, se hizo un almacén de 2 330 metros cuadrados, con 35 aparadores.³⁰ Hoy conservamos fragmentos de lo que fue la antigua Alhóndiga o, mejor dicho, el pósito; pero temporalmente no sabemos a cuándo corresponden. En 1899, la casa alemana que compró la propiedad para hacer un almacén decidió demolerla y dar al sitio un ambiente moderno; el ingeniero Carlos Bello y Acedo les propuso a los dueños que la antigua portada de la esquina formase parte del nuevo frontal, y así quedaron empotrados los restos de la —por comodidad llamada— antigua Alhóndiga. Primeramente atribuidos a Juan de Alcántara, discípulo de Diego Siloe, parece ser que la mejor hipótesis se inclina por concederle la autoría a Claudio Arciniega.³¹

Claudio Arciniega (1520-1593) llegó a Puebla en 1555 con una ganada formación práctica como entallador de escultura arquitectónica. Bajo la dirección de Rodrigo Gil de Hontañón, había trabajado en el Alcázar de Madrid y había hecho las esculturas de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares; se le atribuye, asimismo, la portada de la Alhóndiga en Sevilla (1553).³² Amigo del corregidor

²⁹ Manuel Toussaint, *Claudio Arciniega. Arquitecto de la Nueva España*, p. 9.

³⁰ John R. Southworth, *El estado de Puebla; su historia, comercio...*, p. 59.

³¹ M. Toussaint, "Huellas de Diego Siloe en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 17-18; L. J. Cuesta Hernández, *ob. cit.*, pp. 76-86.

³² E. Castro Morales, *Constructores de la Puebla de los Angeles*, pp. 23-24.

Luis de León Romano, participó con él en el embellecimiento de la ciudad y la proporción de servicios; después migró a la Ciudad de México, donde desplegó una trayectoria ascendente, cobijado por el virrey Luis de Velasco (1511-1564) y sus sucesores. La manufactura de la portada de la Alhóndiga debió ser un encargo especial; esta es la descripción de sus restos.



Imagen 1. La antigua Alhóndiga.

Compuesta de dos cuerpos, el vano de entrada está custodiado por dos pares de columnas toscanas estriadas y cerramiento adintelado. En el segundo cuerpo, las pilastras y el balcón son del siglo XIX. Los elementos del siglo XVI se encuentran a los lados del balcón, al exterior de las pilastras, son ornatos en forma de “s”, roleos o tornapuntas, compuestos en una primera parte de elementos de carácter vegetal (hojas de acanto); la contracurva, en cambio, se adorna con estrías de carácter más geométrico. Al mismo tiempo, los extremos de los roleos se hallan rematados con cabezas humanas barbadas; de perfil las inferiores, casi de frente las superiores. La parte alta de los roleos contempla en sus orillas interiores querubines con mensulitas, mientras que sobre cada ornato hay medallones con figuras de busto en alto relieve. En la parte alta, encima del balcón, hay también elementos del siglo XVI, al centro se encuentra el escudo de la ciudad de Puebla, pero ha sido modificado. Del blasón original queda el yelmo mirando a la izquierda con un

águila posada en él, así como restos del lambrequín formado de ornatos vegetales y cascabeles. El escudo reproduce la catedral con sus torres y cúpula, no las torres del escudo. Por otra parte, destruyendo parte del lambrequín se le embutieron dos ménsulas sobre las cuales se colocaron respectivos ángeles. Por último, del yelmo surgen bellas plumas que se reparten armoniosamente en una especie de venera de nicho.³³

Los motivos compositivos de las cabezas humanas barbadas están tomados de

[...] estampas de origen francés que, combinados de diferentes formas, aparecieron prácticamente en todos los sitios en que entalladores de origen francés, o en posesión de esas estampas, esculpieron grutescos, sobre todo en Granada, donde la doble voluta con acantos y estrías aparece en el remate superior de la portada de la Capilla Real (1526) y en las ventanas del Colegio Imperial de Granada. Decoraciones muy similares también pueden verse en León, en la sillería de San Marcos y el trascoro catedralicio.³⁴

En cuanto a los medallones, se trata probablemente de los más destacados del siglo XVI novohispano, similares a los de la sillería coral del convento de San Marcos de León, considerada, junto con la de la Catedral de Toledo, como una de las más sobresalientes obras del Renacimiento español. Estos se encuentran poco moldurados: de ellos surgen los bustos de dos figuras de muy alto relieve que casi cubren el medallón que los cobija.

Ambas figuras masculinas llevan barba, muy recortada en la figura de la derecha, larga en la de la izquierda. Los ropajes son idénticos, portan una túnica (¿una cota de mallas?) sobre la que se dispone una armadura *malla antica*, con el detalle curioso de presentar cabezas de León cubriendo los guardabrazos. La diferencia estriba en el armamento que ambos llevan. El hombre de la derecha porta una espada; el de la izquierda blande una maza o garrote. La postura de ambos es idéntica, en una pose realmente dinámica, muestran de perfil el brazo que carga

³³ M. Toussaint, "Huellas de Diego Siloe en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 17-18; Luis Javier Cuesta Hernández, *ob. cit.*, pp. 77-78.

³⁴ L. J. Cuesta Hernández, *idem*.

el arma. La identificación iconográfica es muy difícil, quizá se trate de Hércules (maza) y Marte.³⁵

En realidad no sabemos cuál fue el número original de medallones y su colocación, lo que sí podemos decir es que la figura de Hércules se convirtió, desde el siglo XVI, en el prototipo del hombre virtuoso y en símbolo del Imperio español.

Otro testigo de la época es la Casa de las Cabecitas. Para Manuel González Galván, la

[...] portada es a la arquitectura civil lo que el retablo a la eclesiástica; estructura simbólica, independiente en sí, pero complementaria del conjunto. Da lustre y luce como joya engarzada en la fachada. Su belleza es anzuelo que sujeta la atención y, con ello, cumple su principal función, que es de orden más sicológico que utilitario.³⁶

Ubicada a dos calles de la catedral, a un costado del exconvento de San Agustín, la casa fue construida para Alonso de Galeote Carbajal, encomendero de San Francisco Totimehuacan. Su manufactura puede situarse entre 1575 y 1580, y cabe la posibilidad de que su diseño sea obra de Francisco Becerra, quien además de ser autor de la traza de la catedral, participó en la construcción de varios templos y casas particulares en la ciudad, además de los conventos de Cuauhtinchan y Totimehuacan. En 1577, Francisco se obligó a “pagar 100 pesos a Baltazar de Illescas, que casaría con su hermana Toribia de Porras. Como fiador de esta obligación figuró Alonso Galeote, su yerno, vecino y regidor de la ciudad, y miembro de una poderosa familia de encomenderos”.³⁷ Si este era el parentesco, según la investigación de Castro Morales, es muy probable que si no hizo el diseño de la casa de su hija, participó en el mismo con Claudio Arciniega, su amigo o conocido cercano, que a su vez se le atribuye la fachada de la Alhóndiga. Los medallones androcéfalos de entrambas son muy parecidos.³⁸

³⁵ L. J. Cuesta Hernández, *idem*.

³⁶ Manuel González Galván, “La arquitectura colonial a través de las portadas...”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 96.

³⁷ E. Castro Morales, “Francisco Becerra, en el Valle de Puebla, México”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, p. 15.

³⁸ E. Castro Morales, *idem*.



Imagen 2. Casa de las Cabecitas.



Imagen 3. Las cabecitas.

La fachada de la Casa de las Cabecitas conserva, en la planta alta, algunos ventanales al nivel del segundo piso con cornisamentos de argamasa; sus balcones de herrería, quizá de épocas muy posteriores, descansan sobre lajas de piedra con apoyos aparentes en una repisa inferior de tipo ornamental, a excepción del que se encuentra en el paramento de la portada. Esta tiene una estructura adintelada; sus jambas, lisas, descansan en un basamento sobrio, mientras el capitel lo vemos finamente decorado con motivos indígenas y perlas isabelinas. Sobre

una superficie lisa, el gran dintel tiene en sus ángulos dos espléndidos medallones androcéfalos en alto relieve; son las cabecitas que han sido identificadas con Hércules y Hebe, o también como los bustos de un joven y un viejo, a cuyo través se incita a meditar sobre el tiempo.³⁹ Al centro, en la clave del dintel, resalta un querubín sobre cuya cabeza se despliega la cartela de una hoja de acanto abierta. Separado por una fina nervadura, encima del dintel se extiende un friso moldurado, repitiendo ondas que simulan olas y que en realidad son una copia de la lámina LXXVI del *Cuarto libro de arquitectura*, de Sebastián Serlio.⁴⁰ La portada remata con una cornisa toscana que funciona al mismo tiempo como repisa del balcón.

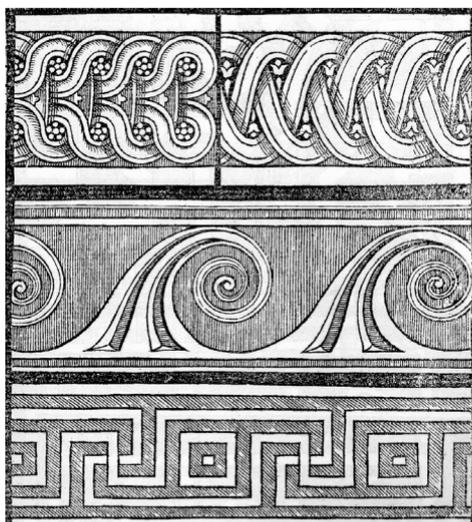


Imagen 4. Serlio, Lámina LXXVI, *Cuarto libro de arquitectura*.

Para Toussaint, la portada es simplemente un arco adintelado con medallones androcéfalos.⁴¹ Según Castro Morales, en Francisco Becerra hay

[...] el empleo de muros desprovistos de ornamentación plateresca, en fin la elegancia y delicadeza dentro de la austeridad, nos muestran a

³⁹ A. Córdoba Durana, *ob. cit.*, p. 38; Manuel González Galván, *ob. cit.*, p. 96

⁴⁰ Sebastián Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, lámina LXXVI.

⁴¹ M. Toussaint, *Arte colonial en México*, p. 63; M. Toussaint, *Claudio Arciniega...*, p. 9.

uno de los arquitectos y canteros que buscan la belleza en la desnudez de los paramentos y en la sobriedad de los elementos constructivos. Su obra continúa dentro del gótico, pero ya animado por el espíritu renacentista.⁴²

En la Casa de las Cabecitas, la pulcritud del espacio solo se interrumpe por aplicaciones decorativas en la basa y el capitel; en el dintel, los elementos ornamentales se encuentran circunscritos a sus ángulos y en la clave, y finalmente, hay todo un movimiento ondulatorio en el friso. Así, las esculturas destacan en todo su esplendor. En su magnífica talla son obras que conmueven y ejemplares casi únicos del siglo XVI, muy cercanos al trabajo conceptual que realizara Francisco Becerra, aunque la manufactura pudiese ser de Claudio Arciniega.

Por otro lado, si las perlas isabelinas utilizadas en los conventos novohispanos nos recuerdan el carácter medieval de la construcción, los motivos indígenas nos remiten a la búsqueda de un pasado que la nueva generación de criollos está procesando. En todo caso, “se trata de un esfuerzo plástico conceptual por integrar el pasado anterior a la Conquista, a la visión criolla del mundo, que hace el intento de considerarlo como propio, del mismo modo que propia suya es la tradición bíblica y clásica”.⁴³ Estamos hablando de la primera floración identitaria criolla.

El sitio donde se encuentra la Casa del que Mató al Animal —una leyenda según la cual sus relieves conmemoran la hazaña de un joven que dio muerte a un monstruoso animal que aparecía por las tardes en la plaza mayor— perteneció en el momento de la fundación de Puebla a Hernando de Elgueta, primer corregidor de Puebla, Cholula y Tlaxcala (1531 y 1538), después pasó a manos del conquistador Juan de Formicedo, quien dio la casa en dote a su hija María Monte, nieta del conquistador Gonzalo Díaz de Vargas.⁴⁴ Al contraer María Monte nupcias con el regidor de la ciudad, Francisco Méndez, ambos establecerían, en 1590, el primer vínculo y mayorazgo de Puebla, consistente en 15 casas contiguas y otras propiedades, entre ellas y como

⁴² E. Castro Morales, “Francisco Becerra, en el Valle”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, p. 24.

⁴³ J. A. Manrique, “La presencia de elementos iconográficos...”, en *Comunicaciones...*, p. 205.

⁴⁴ A. Córdoba Durana, *ob. cit.*, p. 62.

morada principal, la sita en una esquina de la plaza mayor. Lo único que sobrevive de esta casa señorial, hecha en 1585, es su portada de finas reminiscencias medievales, pero con significado propio.⁴⁵



Imagen 5. Casa del que Mató al Animal.



Imagen 6. Casa del que Mató al Animal, jamba izquierda.

⁴⁵ S. Cruz Montalvo, *ob. cit.*, pp. 173-180.

Compuesta de estructura adintelada y con bajorrelieves planiformes —mezcla de lo indígena y lo mudéjar—, sus jambas tienen basamento y capitel sobrios, formados por gruesos baquetones y fajas horizontales en las que se ven, en la parte baja, tres rosetas estilizadas, (como las de las capillas posas de Calpan); y en la sección alta, ornatos vegetales de mazorcas, flores y piñas (naturaleza americana), entrelazados con faisanes de la tierra que los picotean; en el centro de las fajas destaca el glifo *Nahui Ollin*, uno de los más importantes para el mundo indígena, relacionado con la leyenda de la creación, el sacrificio humano y la guerra sagrada para alimentar al Sol; el representado en esta fachada es parecido al que está en el códice Cospi.⁴⁶

Los motivos de las jambas, encuadrados entre fajas, muestran en bajorrelieve un par de cazadores sosteniendo traíllas de feroces liebres, que mordisquean liebres en medio de una lujuriosa vegetación de acanto con algunas granadas. La base para la composición general de los tableros parece estar inspirada en grabados de Philippe Pigouchet que Simón Vostre publicó en su *Libro de horas* (París, 1498) y en ciertos tapices del siglo XV relativos a la Caza del unicornio; Manuel Toussaint manifestó en algún momento que los trajes de los cazadores eran una copia de tapices franceses o flamencos de la segunda mitad del siglo XV.⁴⁷ Por último, el gran dintel posee una ornamentación de hojas de acanto y granadas. A partir de un jarrón central de hojas de acanto, situado en la clave, arrancan hacia ambos lados tres roleos que encierran otras tantas granadas, cuyas semillas se muestran en distintos lugares de la fruta.

En esta obra de anónimas manos, con un programa iconográfico complejo, parece que la voluntad del propietario ha sido tener representadas a su puerta escenas de cacería. Con evidente afán de mostrar su riqueza, los tapices que se colgaban en los salones de la nobleza quiso sacarlos a la calle, manifestando su pasión por la caza. La caza, una actividad propia de reyes y señores, era permitida a los hombres libres, beneméritos de Puebla. “El edificio, que no ostenta

⁴⁶ A. Córdoba Durana, *ob. cit.*, p. 62; Constantino Reyes Valerio, *Arte Indocristiano*, pp. 121-123; M. Toussaint, *Arte colonial en México*, p. 63.

⁴⁷ A. Córdoba Durana, *ob. cit.*, p. 62; M. Toussaint, *Arte colonial en México*, p. 63; Rafael Cómez Ramos, “San Jorge en Puebla de los Ángeles...”, en *Andalucía y México en el Renacimiento*, p. 45.

ningún escudo de nobleza, tiene en los relieves su mayor blasón”, es una manifestación de poder.⁴⁸

El problema está en los elementos iconográficos indígenas. Una interpretación común señala que la presencia de estos es una forma de rebeldía, pero quienes realizaron esta portada ya estaban plenamente incorporados al mundo occidental. Para Jorge Alberto Manrique, el uso de los mismos en distintas obras refleja un arduo trabajo intelectual y es una muestra de la cultura manierista, caracterizada en uno de sus aspectos por “su preocupación por el mundo prehispánico, su intento de rescatar aquel pasado dotándolo de una forma de explicación occidental... y preocupación por rescatarlo como un mundo con cierta dimensión épica”.⁴⁹

La Casa del que Mató al Animal es un testigo de los años que señalan el surgimiento de una generación que si tuvo un sentimiento de desarraigo y asombro por el pasado de sus abuelos, exaltó la naturaleza pródiga de América, el encantamiento de sus ciudades, la cultura indígena y, por encima de todo, la religiosidad de sus moradores. ¿Qué otra cosa más significativa del mensaje, si no la voluptuosa vegetación de acanto repartida por jambas y dintel, y asimismo las granadas que nos muestran sus semillas?

En el siglo XVI, las hojas de acanto significaban la caridad, y en virtud de la conquista de Granada, pero también de su color, este fruto representó al conjunto de cristianos; es decir, a la cristiandad. Las hojas de acanto y las granadas repartidas en las jambas y el dintel transmiten la importancia de la caridad para la convivencia y las relaciones humanas de consideración al prójimo, y es la base a la que se sujetan todos, según lo expresó Martín de Vos en su *Carro triunfal de las virtudes teologales*. Si en la portada las hojas de acanto abrazan a los cristianos (las granadas), en el carro triunfal, siguiendo el ejemplo de Cristo, la Esperanza y la Fe arrastran la carreta, pero la caridad sujeta al gobierno civil y eclesiástico, igual que a la nobleza, a la sociedad que se dirige a la tierra de Yahveh. Tal es, quizá, el mensaje que transmiten estas piedras.

⁴⁸ R. Cómez Ramos, *idem*.

⁴⁹ J. A. Manrique, “La presencia de elementos iconográficos...”, en *Comunicaciones...*, p. 204.



Imagen 7. Martin de Vos, *Carro triunfal de las virtudes teologales*.

Una consideración final

Los españoles trajeron consigo las formas de organización política y social predominantes en Castilla. Por una parte, el sueño de convertirse en señores de vasallos; por otra, la presunción de una ciudad concebida como el espacio ideal para la sociabilidad humana. Si para evitar estos propósitos en la primera mitad del siglo XVI, la monarquía evitó la formación de señoríos y favoreció la organización de municipios, entrado el siglo empezaron a despuntar las ciudades y, más que los municipios, la estructura espacial base de toda la América española fueron los principales núcleos urbanos.⁵⁰ Es en este contexto que desde las postrimerías del siglo XVI, y a lo largo del siglo XVII, los intelectuales criollos comenzaron a inventar desde las ciudades su patria, al exaltar la naturaleza pródiga de América, el encantamiento de sus ciudades, la cultura indígena y, por encima de todo, la religiosidad de sus moradores.

En la segunda mitad del siglo XVII —dirá Francisco de la Maza— Nueva España ha dejado de ser nueva y ha dejado de ser España, se debate en la búsqueda de una personalidad propia y diferente. Visto así, la arquitectura civil descrita da cuenta de este dilema, del nacimiento

⁵⁰ François-Xavier Guerra, *Modernidad e independencias*, p. 68.

de una identidad criolla, que reconoce un pasado múltiple e integrador de los más diversos elementos, pero siempre bajo la égida de la cultura occidental y desde el imaginario cristiano.

Bibliografía citada

- Albi Romero, Guadalupe, “La sociedad de Puebla de los Ángeles en el siglo XVI”, en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas. Anuario de Historia de América Latina*, Colonia, Böhlau Verlag, núm 7, 1970, pp. 76-145.
- Arellano, Alfonso, *La Casa del Deán*, México, UNAM, 1996.
- Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, traducción de Aurora Bernárdez, México, Ediciones Minotauro, 1991.
- Castro Morales, Efraín, “Francisco Becerra, en el Valle de Puebla, México”, en *Anales del Instituto Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, núm. 13, 1960, pp. 11-26.
- , “El desarrollo urbano de la ciudad de Puebla”, en *Artes de México*, núms. 81-82, año XIII, México, 1966, pp. 8-10.
- , “Origen de algunos artistas y artesanos europeos en la región de Puebla-Tlaxcala”, en *Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala*, Puebla, Fundación Alemana para la Investigación Científica, núm. 7, 1973, pp. 117-120.
- , *Constructores de la Puebla de los Ángeles. Esbozos biográficos preliminares*, Puebla, Museo Mexicano, 2004.
- Cervantes, Enrique A., *Bosquejo del desarrollo de la ciudad de Puebla*, Puebla, Gobierno del Estado-Secretaría de Cultura, 1990.
- Cómez Ramos, Rafael, “San Jorge en Puebla de los Ángeles o el ‘hombre que mató al animal’”, en *Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991, pp. 41-49.
- Córdoba Durana, Arturo, *Guía. Arquitectura representativa de la ciudad de Puebla*, L’anxaneta Ediciones, 2009.
- Crespo Rodríguez, María Dolores, *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, CSIC-Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 2005.
- Cruz Montalvo, Salvador, *Cien personajes iniciales de Puebla de los Ángeles. Siglo XVI. Una lección de historia regional*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto Municipal de Cultura, 2009.

- Cuesta Hernández, Luis Javier, *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España. Claudio de Arciniega, Maestro maior de la obra de la Iglesia Catedral de esta Ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana, 2009.
- Díaz-Trechuelo, Lourdes, “El asentamiento andaluz en la Nueva España. 1521-1547”, en *Actas del Congreso de Historia del Descubrimiento*, Madrid, Real Academia de Historia, 1992, pp. 477-532.
- Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, Edición, prólogo y notas de Efraín Castro Morales. Puebla, Ediciones Altiplano, 1963, 2 vols.
- González Galván, Manuel, “La arquitectura colonial a través de las portadas de los edificios civiles”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, núm. 60, I vol. XV, pp. 95-108.
- Grunberg, Bernard, “Aux origines de Puebla de los Ángeles (1531-1534)”, *Actes du 1er. Congrès du GIS Amérique latine: Discours et pratiques de pouvoir en Amérique latine, de la période précolombienne à nos jours, 3-4 novembre*, La Rochelle, Université de La Rochelle, 2005.
- Guerra, François-Xavier, *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, México, Fondo de Cultura Económica/Editorial Mapfre, 1993.
- Hirschberg, Julia, “La fundación de Puebla de los Ángeles —mito y realidad”, en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, núm. 2 (110), vol. XXVIII, 1978, pp. 185-223.
- Kügelgen, Helga von, ed., *Profecía y triunfo. La Casa del Deán Tomás de la Plaza. Facetas plurivalentes*, Madrid/Frankfurt/México, Iberoamericana, Vervuert, Bonilla, 2013.
- Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla. Estudio histórico*, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material de Municipio de Puebla, 1980.
- Manrique, Jorge Alberto, “La presencia de elementos iconográficos prehispánicos en el arte novohispano del siglo XVI”, en *Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala*, Puebla, Fundación Alemana para la Investigación Científica, núm. 16, 1979, pp. 203-205.
- , “Reflexión sobre el manierismo de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, núm. 40, vol. X, 1971, pp. 21-42.

- Margadant, Floris, “Las ciudades novohispanas ante el derecho”, en *La ciudad, concepto y obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 11-33.
- , *Manierismo en México*, México, Textos Dispersos Ediciones, 1991.
- Maza, Francisco de la, “Las pinturas de la Casa del Deán de Puebla”, en *Artes de México*, núm. 2, 1954, pp. 17-24.
- , *Páginas de arte y de historia*, México, INAH, 1971.
- , *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Medina Rubio, Arístides, *La iglesia y la producción agrícola en Puebla, 1540-1795*, México, El Colegio de México, 1983.
- Montero Pantoja, Carlos, “El contexto urbano del núcleo central”, en *Edificio de la Audiencia. Palacio del Ayuntamiento*, Puebla, Ayuntamiento del Municipio de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2008, pp. 13-86.
- Motolinía, Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, Estudio crítico, apéndices, notas e índices de Edmundo O’Gorman, México, Porrúa, 1979.
- , *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*. México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1971.
- Martin, Norman Francis, *Puebla: un experimento contra los vagabundos*, Puebla, Gobierno del Estado-Secretaría de Cultura, 2002.
- Pérez-Rivero Maurer, Guadalupe, “Un clan familiar en el cabildo poblano”, en *Semblanzas e historia de una familia en la Puebla de los Ángeles*, Francisco Pérez de Salazar Vereza, ed., 1998, pp. 61-83.
- Pinilla García, Luz Marina, “Octavio Paz, el filósofo, 1914-1998”, en *Boletín de la Academia Colombiana*, Bogotá, Academia Colombiana de la Lengua, Ministerio de Educación Nacional, número extraordinario, 2014, pp. 75-86.
- Reyes Valerio, Constantino, *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, México, INAH, 1978.
- Salazar-Exaire, Celia, “La administración del agua en un centro urbano colonial: la ciudad de Puebla en el siglo XVII”, en *Agricultura, sociedad y desarrollo*, México, Universidad de Chapingo, núm. 2, vol. 7, 2010, pp. 155-168.
- Serlio, Sebastián, *Tercero y cuarto libro de arquitectura de... boloñés. Traducido del toscano al romance castellano por Francisco de Villapando, arquitecto*

- Toledo, en casa de Juan de Ayala, 1552*, Estudio preliminar de José Antonio Terán Bonilla, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2006.
- Southworth, John R., *El estado de Puebla; su historia, comercio, minería, agricultura e industrias*, México, Departamento de Estado del Gobierno L. y de Puebla, 1901.
- Terán Bonilla, José Antonio, “Arquitectura barroca en Puebla y su influencia andaluza”, en *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*. Granada, Departamento de Historia del Arte Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, núm. 1, 2012, pp. 58-70.
- , “Artistas y artesanos andaluces dedicados a la construcción en la Puebla de los Ángeles”, en Rafael López Guzmán, coord., *Andalucía en América. Arte y patrimonio*, Granada, Universidad de Granada, Editorial Atrio, 2012, pp. 29-46.
- Toussaint, Manuel, “Huellas de Diego Siloe en México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, IIE-UNAM, núm. 21, 1955, pp. 11-19.
- , *Claudio Arciniega. Arquitecto de la Nueva España*, México, UNAM, 1981.
- , *Arte Colonial en México*, México, UNAM, 1990.
- Tovar de Teresa, Guillermo, “Antonio de Mendoza y el urbanismo en México”, en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, México, Facultad de Arquitectura-UNAM, núm. 2, 1985, pp. 3-19.
- , *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, Presentación de Jorge Alberto Manrique, México, Grupo Azabache, 1992.
- Villa Sánchez, Juan, *Puebla sagrada y profana. Informe dado a su muy ilustre Ayuntamiento en año de 1746*, Puebla, Impreso en la casa del ciudadano José María Campos, 1835.
- Wölfflin, Heinrich, *Renacimiento y barroco*, trad. Nicanor Ancochea, Barcelona, Paidós, 1986.

EL CINE: DIFERENTES RUMBOS DE LA IMAGEN
(MESA REDONDA)

Víctor Gerardo Rivas López
Alberto José Luis Carrillo Canán

Pocos fenómenos han permeado tanto la sensibilidad humana en la actualidad como el cine. A través de esta manifestación, surge en el público la oportunidad de percibir diferentes realidades y otros mundos posibles. En adición, la experiencia cinematográfica permite, a través de lo sensible, articular ideas y reflexiones complejas, ya sea de arte, o del mundo mismo.

La mesa de Arte y Tecnología del III Encuentro de Egresados de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, llevado a cabo en 2014 y del cual este volumen es la constancia plena de sus aportes, se conformó con la observación, diálogo y análisis de dos profesores investigadores de este programa que han dedicado su esfuerzo y trabajo a, entre otras cosas, el complejo fenómeno de la luz e imagen en movimiento.

Los investigadores presentes en esta mesa reflexionan sobre la cinta *Luz silenciosa*, escrita y dirigida por Carlos Reygadas, y exhibida por primera vez en 2007. Para Víctor Gerardo Rivas López y Alberto José Luis Carrillo Canán, “el tiempo” es el eje en torno al cual es posible derivar reflexiones estéticas, extracciones conceptuales y construcciones discursivas, todo a través de la experiencia frente a la pantalla. Por lo anterior, *Luz silenciosa* es a la vez ejemplo y motivo de las indagaciones que se revelan en las páginas siguientes, dando constancia de la complejidad lumínica, auditiva, estructural y narrativa del cine.

En esta ocasión, los aportes de esta mesa se han conformado como un texto en coautoría, dando muestra, con ello, de la posibilidad de producir conocimiento de una manera colectiva que conjunte perspectivas diversas, pero que trabajan en favor del trabajo académico.



DOI: <https://doi.org/10.59892/SFELSCR1412>

DE SUCESIÓN, FINITUD Y ETERNIDAD EN *LUZ SILENCIOSA* DE CARLOS REYGADAS

*Víctor Gerardo Rivas*¹

*Alberto José Luis Carrillo Canán*²

To be man is as nothing compared
to the possibilities of the creative mystery.

D. H. Lawrence

Esta disertación consta de dos secciones: en la primera, esbozaremos el sentido filosófico del problema del tiempo que ha determinado la cultura contemporánea desde su génesis en el siglo XIX y veremos cómo consiste en una comprensión parcial o limitada del mismo; en la segunda, veremos de qué modo, en la película cuyo título hemos citado arriba, esa comprensión se hace a un lado para recuperar una vivencia plena de la afinidad de la finitud con la eternidad.

I

En la actualidad vivimos en permanente carrera *contra* el tiempo. Esta frase nos descubre, tras los ecos de un lugar común, una experiencia del tiempo extraña o, más bien, aberrante. No es, en efecto, lógico andar todo el tiempo reloj en mano, convertir el apremio o la perentoriedad en el hilo conductor de la existencia por encima del sentido propio de nuestras actividades o condiciones personales que las más de las veces deberían imponer un ritmo mucho más regular y pausado. No se trata de apresurarse cuando en verdad hay que hacerlo, de concentrarse en un problema que exige una inmediata solución o de hacerle frente sin ambages a la adversidad que se presenta de súbito, situaciones todas que justificarían la prisa, pero que también exigirían detenerse al menos por un instante para ver con claridad qué hay que hacer. Por el contrario,

¹ Profesor investigador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP e integrante del Cuerpo Académico La Estética y los Medios.

² Profesor investigador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP e integrante del Cuerpo Académico La Estética y los Medios.

cuando hablamos de correr contra el tiempo, en vez de referirnos a la intervención eficaz y extraordinaria, nos referimos a la condición estructural de nuestra existencia que, por absurdo que resulte, no deja tiempo alguno para reflexionar no tanto acerca de cuál es el mejor curso de una acción, sino de cuál es el sentido en general de la misma. De ahí que la premura inexorable vaya de la mano con una inconciencia terrible respecto de si tiene caso lo que hacemos o sentimos y no solo desde un punto de vista circunstancial o utilitario sino hondamente vital, lo cual hace que la mayoría viva en medio de una realidad abstracta y ominosa que contrasta del modo más absurdo con la precipitación, pues, por más que todo mundo se afane, las cosas no avanzan como deberían simplemente porque llegan a un punto en que no pueden trascender el intervalo entre dos instantes, como se echa de ver, por ejemplo, en la agónica lucha por batir la última marca en todas las clases de competiciones deportivas que tienen que ver con la velocidad.

¿Cómo se generó y universalizó esta estructura? ¿De qué manera la experiencia sociocultural del tiempo se convirtió en agobiante precipitación, en vez de ser simplemente un *paso*, un devenir, un ciclo con pleno sentido e infinitas posibilidades de actualización que conglobaba las diferentes formas de ser, según lo vio la Antigüedad en el espejo de la reflexión y de una forma de relación humana ajena a la tiranía del reloj?³ Sin ir más lejos, es obvio que el cronometraje de todos los procesos culturales y vitales, su reducción a la marca o medida infinitesimal cuya consecución agobia y obsesiona, va de la mano con la idea de una actividad permanente y polifacética que solo se hizo factible a lo largo del siglo XIX merced a un avasallante desarrollo que tuvo lugar en dos planos que conviene distinguir: por una parte, el técnico y mecánico que universalizó la exigencia de operatividad y efectividad de modo indiscriminado, lo que explica que la necesidad de actuar al punto, que hasta entonces había sido más bien extraordinaria y propia de los dirigentes de la sociedad que tenían que enfrentar graves responsabilidades (como César al cruzar el Rubicón), se extendió a todos y cada uno; por la otra, el filosófico y científico que replanteó

³ La mejor prueba de esto que comentamos es justamente la fundamentación que hace Platón en la *República* (en concreto, 434d) de la vida social sobre el marco de lo trascendente y de las tareas propias de cada cual según su función, lo que implica una justicia absoluta y hace innecesario el apresuramiento.

la identidad entre el ser y el tiempo desde la unidad fenomenológica o crítica de ambos que cada cual a su manera expusieron Husserl, Bergson, Nietzsche y Einstein.⁴

Ahora bien, lo que a nosotros nos importa de este proceso, cuya complejidad sería insensato siquiera intentar desentrañar, es que constituye el fundamento de una *experiencia cinética del tiempo* que rompe por completo con las determinaciones metafísicas del mismo (que comoquiera que se concibiesen tenían una estructura de la que hablaremos en un momento) y da origen justamente a la representación cinematográfica de la existencia. No es casual, no, que la génesis del cine haya coincidido punto por punto con la transformación teórica e instrumental del tiempo y de la acción humana, que exigió hacer a un lado cualesquiera ideas acerca de un ciclo en el que se alternan actividad y descanso, y de un sentido final o, más bien, total, para el mismo que daba a cada elemento una dignidad específica e imprescindible. Más aún, al hablar de una determinación “metafísica” del tiempo en realidad nos referimos a una idea compleja que, hasta donde se nos alcanza, integraba sin solución de continuidad tres dimensiones, esferas o planos:

1. el tiempo en su sentido vulgar, es decir, la infinita *sucesión* de instantes a la que todo se hallaba supeditado, pero que no abrumaba porque no se había convertido en prisa absoluta como hoy en día;
2. la *finitud*, o sea la relación singularísima del hombre con el tiempo, la cual se vivía de modo personal y poseía una trascendencia imaginativa y moral única que servía para valorar desde el propio punto de vista lo vivido y para establecer un baremo de comparación con el de los demás;
3. la *eternidad*, es decir, la transfiguración de la finitud merced al carácter cíclico de lo real en el que el hombre al final se fundiría con un supuesto fundamento absoluto de la existencia o retornaría a él.

⁴ Basta, en efecto, pensar en la cercanía en el tiempo de la obra de estos cuatro autores para comprender la extraordinaria relevancia del problema que nos atañe en cuanto a la reflexión sobre el sentido de la existencia humana. *Cfr.* al respecto el capítulo séptimo de la siguiente obra: Arthur C. Danto, *Nietzsche as philosopher. An original study*, pp. 195 y ss.

Esta determinación “metafísica”, que fue el objeto privilegiado de la filosofía de los presocráticos a Leibniz, implicaba una forma de percibir la realidad en la que, por ejemplo, la dimensión temporal se abría de un modo o de otro a la eternidad por medio de la finitud,⁵ lo cual desapareció, como hemos dicho ya, a lo largo del siglo XIX para dar paso a una nueva visión del asunto en el que cada una de las dimensiones o planos se planteó con independencia de las otras dos para beneficio, sobre todo, de la primera de ellas, que libre ya de las otras dos dejó de ser medida de lo inmediato para convertirse en apremio agobiante. El tiempo o sucesión sin más, al desligarse de la finitud consciente y de la eternidad de la realidad, se impuso sobre la existencia y la redujo a la necesidad indiscriminada de actuar por actuar, de operar todos los registros al alcance de cada cual, no con un fin claro y distinto, como diría Cartesio, sino bajo el imperio de una necesidad no por abstracta menos perentoria. Esa necesidad o, más bien, experiencia, *forma de ver y de vivir*, es justamente lo que el cine representa en todas sus modalidades en cuanto lo consideramos simplemente como un medio de comunicación y recreación masivo en el que se despliega una imagen del hombre omnímodo y eficaz, por encima de lo insulso o de lo interesante de la anécdota de la película o del género en cuestión. Más aún, podríamos decir que *lo que distingue al así llamado cine comercial del de arte o del de autor (denominaciones que obligan a desarrollos teóricos a los que solo apuntaremos en la siguiente sección) es simplemente la manera en que asume y expone la concepción del tiempo o de la sucesión en la que se afianza el cine desde su génesis*, y que la distinción radica más que nada en que mientras aquel muestra lo temporal de modo “dogmático”, este lo hace de modo “crítico”, es decir, haciendo ver la diferencia entre los planos del tiempo y las consecuencias que ello tiene para el desarrollo de lo que la cinta nos presenta tanto en la dimensión de la finitud o vivencia personal como en el de la eternidad o transfiguración teleológica de la existencia. De cualquier modo, el cine tiene que hacer frente al problema de cómo la sucesión en cuanto dimensión temporal rompe con la finitud y lo eterno, y nos proyecta una visión cinética de la existencia que se traduce o en la fragmentación de la misma o en la idílica

⁵ De lo cual el ejemplo más radical sea quizá el pensamiento de Spinoza, que a lo largo de la *Ética* subsume la finitud en la eternidad por medio de lo que el autor llama “beatitud”. Cfr. en particular el libro V de la obra, props. XXX y ss.

transposición de la sucesión al reino del mito (como en las películas de amor o romance en que la pareja en cuestión se reencuentra para revivir el convencionalismo de su pretérita relación).

Sin ir más lejos en estos comentarios, imprescindibles para comprender por qué lo cinematográfico, en cuanto expresión mediática de lo cinético, corresponde sin mayor esfuerzo a la condición vertiginosa, operativa e intrascendente de la época contemporánea, volveremos ahora la mirada a la cinta que hemos mencionado en el título de esta disertación, que justamente destaca por la manera en que el director manifiesta de principio a fin una clara conciencia del vínculo entre las posibilidades artísticas del cine y la necesidad de recuperar el pleno sentido temporal de la existencia que abarca las tres dimensiones que hasta aquí hemos apurado.

II

Desde un punto de vista anecdótico (y con la salvedad de la última escena, que hay que glosar aparte), *Luz silenciosa*⁶ es una obra que no ofrece mayores problemas para su interpretación, pues nos narra la manera en que Juan, un menonita que vive en Chihuahua, intenta resolver el dilema moral que le plantea el profundo amor que siente por Mariana, una mujer que no es su esposa y que ni siquiera es bella, pero con la que experimenta una plenitud total. Lo terrible para Juan es que también ama a Ester, su esposa, con quien tiene una numerosa prole, y que el respeto al vínculo religioso que los une le impide pensar siquiera en separarse de ella, de suerte que constantemente padece al saberse entrampado en una situación que no tiene modo de resolver y que hace que las dos mujeres padezcan también, la una porque sabe que ha destruido la felicidad de otra (a la que no conoce), y la otra porque no puede tener el amor de su marido solo para ella. Con todo, el conflicto sentimental no se reviste de ese dramatismo tan usual en semejantes situaciones: salvo algunos exabruptos por parte de Ester, la armonía matrimonial se mantiene, pues posee un valor religioso y moral en sí mismo, por lo que la convivencia de los cónyuges es, pese a todo, grata, lo cual no quita que en su interior cada uno sufra.

Lo interesante de este contenido anecdótico es que, antes incluso

⁶ Carlos Reygadas, 2007.

de dárse nos a conocer, se encuadra en esa dimensión temporal que hemos llamado eternidad, que se hace presente desde el inicio mismo de la cinta, pues la primera imagen que se nos presenta es la de la bóveda celeste en una noche cuajada de estrellas.⁷ Mientras uno escucha con nitidez el canto de los grillos, la cámara gira lentamente en torno a una nube que cruza el cielo; al girar la imagen, uno advierte otra nube un poco más baja que la anterior, y tras unos instantes se ve que los supuestos desgarrones de la parte inferior no son tales, sino la silueta a contraluz de unos árboles; contra lo que parecía, la imagen no era la de lo alto del firmamento, sino la del horizonte en el momento en que el alba rompe y da paso al amanecer. En el transcurso de unos minutos, el cielo se aclara, la perspectiva se afina y de pronto aparece, tras los árboles del primer plano, una planicie que se pierde en el horizonte sin montañas y sin vegetación. La toma sigue estática en tanto una suave luz matinal se difunde por la pantalla. El misterio de la noche, el singularísimo poder que tiene para hacernos ver las cosas de otro modo, la fusión del cielo y la tierra, el eterno ciclo de la noche y el día, la efusión de la naturaleza que brinda un sentido para cualquier afán humano y, por último, la infinitud del horizonte: todo eso se abre a nuestra mirada durante un poco más de cinco minutos, lo que supone una espera larguísima para el espectador medio que aguarda a que comience a desenvolverse la acción de la película. Si así está el inicio, ¿qué puede uno esperar del resto? No obstante, si uno hace a un lado la exigencia de que el entretenimiento principie luego, habrá que confesar que pocas veces es dable ver con tanta nitidez de qué manera el tiempo, al pasar, informa la existencia y otorga a cada cosa el aspecto con el que la integramos en la imagen de la realidad. Auténtica *luz silenciosa*, el tiempo (en sus tres dimensiones) se desliza por entre la diferencia entre lo claro y lo oscuro y traza el ámbito de lo visible en el que se fundamenta la existencia del hombre, en cuyas lindes prolifera cuanto conflicto enturbia nuestra mirada. Mas eso no es todo, pues uno no sería capaz de ver la profundidad del proceso si no fuese por la cámara que fija la distancia idónea para que el tiempo ilumine la pantalla. Así que es a través de la cámara que la temporalidad fluye para que las cosas aparezcan en la justa medida en que cada

⁷ *Ibidem*, escena 1.

cual las percibe y expresa, máxime cuando se trata de cómo acoplar las veleidades del propio deseo al ciclo inalterable que da a cada cosa e instante un sentido único y misterioso, por encima de la mera sucesión en la que cualquier momento es el indiferente reflejo de cualquier otro. Por ello, la mejor manera de hacernos conscientes de la extraña manera en que desde el seno mismo de la eternidad brota la finitud que rige nuestra existencia en cuanto seres humanos, es precisamente convertirla en el esquema de la película misma, encuadrar en ella todo lo que acontece de principio a fin, eternizar, en una palabra, cada escena para que el espectador se dé cuenta de que no está frente a una historia que se proyecta durante dos horas y se olvida en un segundo, sino frente al propio transcurrir del tiempo en el que su existencia acontece junto con la de los personajes que observa en la pantalla.

Este paso de un simple drama fílmico a una *visión* de cómo el tiempo concreta y da hondura a la realidad, se hace factible porque el cine, al ocuparse solamente de mostrar un movimiento cinemático, puede y aun debe sacar a la luz la temporalidad tal cual, desligada de cualquiera causalidad, medida o sucesión.⁸ No es de extrañar, pues, que la imagen de la mañana dé paso a la segunda escena de la cinta por medio de la imagen de un reloj de pared cuyo tic-tac resuena, mientras en el péndulo vemos el reflejo de un grupo de personas que no acabamos de distinguir bien a bien hasta que la toma cambia y aparecen Juan, Ester y sus hijos sentados a la mesa, en el momento en que se recogen para dar gracias antes de comenzar a desayunar. En tanto el tic-tac marca el tiempo, cada cual se ensimisma en la percepción de un mundo interior que escapa a la medida abstracta del reloj, cuyo sonido sirve, no obstante, como contrapunto de la doble experiencia de la eternidad y la finitud que implica la oración matutina. El hombre se reintegra al ciclo de la naturaleza cuando agradece su existencia y reconoce su finitud, cuando antes de ocuparse de las tareas cotidianas se toma unos segundos para serenar su espíritu, lo cual apunta a que la finitud también posee un carácter total que hay que mantener por encima de los infinitos motivos de incertidumbre o ansiedad que salen al paso y que, en el caso concreto de los personajes, tiene que ver con el

⁸ Como, por otra parte, lo pone de manifiesto Gilles Deleuze en *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p. 11.

conflicto que los abruma y que solo espera la menor oportunidad para manifestarse. De ahí que, en cuanto la familia termina de desayunar, Juan se quede solo un momento, se ponga de pie y detenga el péndulo del reloj para volver a la sentarse frente a la cámara y permanecer quieto ahí un momento antes de empezar a llorar con unos sollozos cuyo ritmo entrecortado resquebraja la abstracta regularidad que había impuesto el reloj. La finitud, insistimos, tiene un sentido absoluto que la pone en sintonía, pese a lo abrupto de sus expresiones, con la eternidad que cobija y acompasa la existencia de todo, y la afinidad de ambas se da justamente por medio del sentimiento humano que da también a cada cosa o movimiento, aun al más nimio, un valor único,⁹ el cual, insistimos, se hace visible en la película que comentamos merced a la manera en que el movimiento de la cámara va de la mano con la revelación del carácter temporal *sui generis* y no sucesivo de la realidad que, por lo común, nos pasa desapercibido.

En *Luz silenciosa*, esta identidad entre el movimiento de la cámara y la revelación del fluir del tiempo, allende la simple sucesión, se estructura a través de dos momentos esenciales: el primero es el *acercamiento prolongado*, que desde el inicio de la película permite reacomodar los planos de la percepción y, con ello, mostrar con mayor efectividad el auténtico sentido de la realidad. En la escena que acabamos de comentar, por ejemplo, mientras Juan solloza la cámara avanza lentísimamente hacia él, y la cocina en la que se encuentra a solas se desvanece junto con todas las referencias a una vida familiar armónica que el personaje, sin quererlo, ha mancillado con su amor por Mariana; a la postre, lo único que vemos es la imagen del dolor personal, que no sería, de seguro, tan conmovedor como lo es si no fuera por la lentitud con que la cámara nos sumerge en él sin que nos demos cuenta. Sin embargo, este modo furtivo de acercarnos al objeto no vale tan solo para centrar nuestra mirada en torno a un objeto determinado, sea Juan o sea cualquier otro; *su verdadero sentido se encuentra en revelarnos la temporalidad en su prístino pasar*, como lo ilustra mejor que nada una escena subsecuente en la que Juan va a visitar a Zacarías, un mecánico amigo suyo, quien ha quedado de entregarle un equipo.¹⁰ La cámara

⁹ Lo cual recuerda el sentido kantiano de la afinidad entre lo sublime y la dignidad moral del hombre. Cfr. *Crítica de la facultad de juzgar*, B108.

¹⁰ Carlos Reygadas, *op. cit.*, escena 4.

nos muestra el taller de Zacarías al fondo de un terreno polvoriento en el que reverbera el sol de la mañana, y con un movimiento que se prolonga sin sentido aparente nos acerca a él mientras se escucha un estentóreo chirrido. La duración de la toma es tal que hace al espectador suponer que algo crucial está a punto de ocurrir, por lo que resulta asaz desconcertante ver que solamente se trata del mecánico y sus ayudantes, quienes sueldan una pieza con un soplete en un cubículo subterráneo. La expectativa no es aquí, entonces, el paso previo a revelación alguna, sino el modo de hacernos experimentar el tiempo en su pureza, no el que llevaría cruzar el terreno para llegar al taller, sino el que nos toma el adentrarnos en la realidad por medio de la percepción. Hablamos, pues, de esa dimensión temporal ontológica *sui generis* que hemos llamado finitud. Si acaso uno se impacienta ante la duración de la secuencia, no es porque la misma haga pensar en cronometraje alguno, sino porque, lejos de ello, nos sorprende que solamente sirva para mostrarnos la unidad temporal de un proceso cualquiera, que es en lo que, como acabamos de enfatizar, se advierte mejor el sentido del acercamiento prolongado, que en la misma escena que ahora glosamos se vincula con el segundo de los movimientos esenciales de la cámara en la película: la *suspensión de la acción*. Zacarías y Juan se saludan y este último dice que lleva prisa. En tanto le llevan a la camioneta la pieza que ha pedido que repararan, y en tanto aguarda para al fin ponerse a hablar a solas con Zacarías acerca de Mariana, se sucede una serie de tomas cuyo sentido al principio dista mucho de ser claro, ya que, *de novo*, solo muestra el tiempo que se lleva una acción como tal y no aporta nada al desarrollo de la anécdota; que uno de los ayudantes de Zacarías informe con lujo de detalles todo lo que hay que cambiarle a un vehículo, por ejemplo, parecería absurdo si no fuese porque nos permite ver simplemente el tiempo que toma hacer las cosas y cómo se experimenta con independencia del reloj que, en efecto, se opone a la lentitud con la que actúan los ayudantes del mecánico y mucho más a la pausada conversación que sostienen Juan y Zacarías cuando se quedan solos, en el curso de la cual este menciona que quizá Mariana es la “mujer natural” de aquel y que la unión de ambos puede basarse en “algo sagrado”, por más que ello resulte incomprensible a los ojos de todo mundo, Juan incluido, quien, al escuchar lo que dice Zacarías, se queda suspenso y así permanece hasta que desde el cercano taller

comienza a sonar *En el tren de la ausencia*, una de las más sentidas canciones vernáculas mexicanas. Mientras la canción sigue sonando, Juan se sube a la camioneta, da varias vueltas en torno a Zacarías, y termina por irse en busca de su padre, con quien quiere hablar acerca de Mariana.

Como vemos, el acercamiento prolongado y la suspensión de la acción son el envés y el revés de un mismo modo de sacar a la luz la finitud que articula la existencia en su unidad con la eternidad y al margen de la sucesión, lo cual explica por qué a lo largo de la película se recrean motivos que, en general, pasan desapercibidos, pese a lo cual son las piedras de bóveda de la cinta. El primero de esos motivos se encuentra en la filmación de los trayectos. Caminos polvorientos y carreteras vecinales aparecen como lo hacen en la vida real, es decir, como el modo en que el tiempo nos hace sentir su imperio a través del espacio. Bien a bien, *la existencia no es otra cosa que el interminable paso por la realidad*, paso que, contra lo que la urgencia del deseo nos hace suponer, nunca damos nosotros, sino el misterioso poder que sostiene todos los ciclos vitales y siderales, lo cual tiene una consecuencia capital para el modo en el que el hombre entiende la existencia, por lo que no hay que lamentar una pérdida o celebrar una ganancia como si fueran culpa o mérito de uno, ya que todo se da conforme al tiempo y no a la necia pretensión de medirlo o comprimirlo por medio del deseo y de la serie de dispositivos con los que buscamos “aprovecharlo” al máximo; de ahí que, a la postre, lo único en verdad sabio sea verlo pasar, captar la manera en que modela la superficie de la realidad, que es lo que por otra parte sucede en todas las escenas de la película en que no hacemos más que ver, como, por ejemplo, cuando Juan y su familia se bañan en una poza en medio del campo, cuando en el establo se nos muestra a los padres de aquel al momento de disponer los aperos de la ordeña o, por último, cuando, tras hacer el amor con Mariana, Juan se pone a ver con sus hijos y con ella a un cantante anacrónico en el televisor. En estas escenas, sobre todo en la primera (que conmueve por su extraordinaria calidad poética), no hay acción propiamente dicha, sino revelación de la densidad vital que cualquier instante posee si nos ponemos a observarlo, cosa que es algo usual en la gente que no se pliega a la tiranía del reloj o a la del deseo y se deja llevar por las extrañísimas vías del tiempo para ver lo eterno tras lo fugaz, como cuando Juan y su padre salen del establo y, en vez del paisaje veraniego que nos presenta

la película como el telón de fondo de lo que acontece, se topan con un paisaje invernal cuya dureza se comunica también a través del crujido de la tierra mientras los personajes avanzan.¹¹ Ya que aludimos a un factor que hasta ahora no hemos puesto de relieve, hay que mencionar también la extraordinaria carga poética de la lengua que hablan Juan y el resto de los personajes, que al quebrantar el monolítico dominio del español en un ámbito geográfico hispanohablante, nos descubren la fuerza que subyace tras el acto comunicativo más intrascendente a pesar de que, por lo común, solo la percibamos cuando se trata de hablar de algo importante.

Este desplazamiento es una forma de suspender la acción, de impedir que asociemos lo que viven los personajes con los motivos con los que interpretamos situaciones como la suya y, en el fondo, de traspasar el orden de la sucesión hacia la afinidad de la finitud y la eternidad, que es lo que hace factible la comprensión de la última parte de la película, que no es dable precisamente llamar desenlace porque, al menos en principio, no pone punto final a la historia que se nos narra ni *stricto sensu* resuelve el conflicto que enfrenta Juan. Durante un viaje en carretera, Ester y él hablan de su situación; sin aspavientos, con esa hierática resignación que la salva en todo momento de la sordidez de saber que su marido ama a otra, Ester comenta cuánto desearía volver a sentirse feliz con él como antes, cantar, abandonarse en sus brazos, volver, en una palabra, a un tiempo irrecuperable.¹² Un poco más tarde, cuando aún van de camino, estalla una tormenta y Ester comienza a sentirse mal, y por más que intenta reportarse termina por bajar del auto, pues siente náusea. En medio de unos matorrales y sin que Juan la vea, solloza bajo la lluvia torrencial y de súbito cae al suelo. Cuando Juan va a buscarla, descubre que acaba de morir. El médico que realiza la autopsia le dice que Ester ha muerto, porque le ha estallado la arteria coronaria por causas que no hay modo de precisar, lo cual alude una vez más al misterio de la realidad que se difunde a través del tiempo. De ahí al final de la película lo que vemos es el velorio de Ester, en el curso del cual las matronas de la comunidad lavan y visten el cadáver mientras los demás cantan algunas salmodias o meramente

¹¹ *Ibidem*, escena 8.

¹² *Ibidem*, escena 14.

guardan silencio. Juan está devastado, pero expresa su dolor con la misma resignación con la que él y todos los demás han actuado desde el inicio. En algún momento en que Juan sale a hablar con Zacarías, llega Mariana, ante la cual Juan repite sin darse cuenta el deseo que había expresado Ester en el auto, el de volver el tiempo atrás. Mariana lo escucha, le dice que eso es lo único que el hombre no puede hacer, y le pide que la deje ver el cadáver. Cuando está a solas con este, se acerca, lo contempla y se inclina para besarlo en la boca. Un instante después, Ester abre los ojos. Tras un momento de suspenso, voltea y le da las gracias a Mariana. En eso entran dos de sus hijas y se ponen a conversar con ella, mientras fuera de la habitación, en la sala donde se encuentra la comunidad, el padre de Juan le da cuerda al reloj y ajusta la hora. La niña más pequeña sale del cuarto e insta a Juan a que vaya con ella, pues su madre acaba de despertarse. Mariana se retira sin que nadie repare en ella, excepto el espectador que, perplejo, se pregunta qué tiene que ver todo esto con la historia que hasta ese momento le ha presentado la película y que pese a todo se ha atendido a un esquema temporoespacial y causal por completo coherente. Cierto es que, antes de que llegue Mariana, una de las hijas de Juan comenta que la muerte es como el sueño, solo que no nos despertamos de ella; cierto es que una tradición venerable y antiquísima nos dice que la vida es sueño;¹³ cierto es, en fin, que lo que acontece en la habitación se halla fuera del poder de la sucesión, pues el reloj se ha parado o quizás así ha permanecido desde que Juan lo ha detenido al inicio; en cualquier forma, la secuencia es tan misteriosa como el movimiento de las fuerzas pasionales que han trastornado la quietud interior de Juan, o como el ciclo natural que sin transición alguna entra en escena en ese instante: en lugar de ver cómo Juan reencuentra viva a la que creía difunta, vemos cómo la luz de la tarde cae sobre el marco de una ventana, refugle sobre un costado de la casa y recorre un trigal antes de detenerse un segundo en un hermoso estanque. La siguiente toma nos la muestra ya sobre el horizonte que poco a poco se sumerge en la penumbra y en los mil sonidos con los que la noche nos envuelve y nos arrebat a la sucesión. La pantalla se desvanece en la sombra.

¹³ Sin lugar a dudas, el expositor más consistente de esta idea ha sido Schopenhauer. *Cfr. El mundo como voluntad y como representación*, v. I, parágrafo 5.

Si, como hemos dicho en la primera parte de esta disertación, el cine surgió en el momento en que la cultura occidental repensaba el sentido del tiempo y de lo humano desde lo cinematográfico, y si, por otro lado, la producción cinematográfica casi siempre reivindica la sucesión como la dimensión temporal por antonomasia de la existencia, eso no impide que aquel nos revele la compleja identidad de la finitud y lo eterno que fundamenta nuestra existencia cuando (como lo hace en *Luz silenciosa*) es capaz de trascender la verosimilitud que impone un hilo narrativo para mostrar que cualquier afán personal, por muy avasallador que parezca en su momento, no es sino una fase en el eterno devenir. Según esto, el sentido de la última secuencia de la película no es ni onírico ni anecdótico, sino plenamente simbólico, es decir, sirve para enlazar la relatividad del conflicto que asuela a los personajes con el eterno ciclo del tiempo que se revela en la última toma; cuando parecería, en efecto, que la muerte de Ester resuelve el conflicto de un modo no por dramático menos gratuito, pues deja libre a su esposo para casarse con la mujer que ama, al espectador se le recuerda que el morir es solamente un sueño prolongado, porque el tiempo siempre retorna al punto de partida: sea con Mariana o sea con Ester, Juan habrá de ir al paso de una vida que la multiplicidad del deseo nos oculta hasta que ya es muy tarde para aprender a experimentarla con el temple que nos exige. Por ello, aunque nunca podamos volver atrás para recuperar la felicidad o la vida que hemos perdido (cosa en la que hacen hincapié tanto Ester como Mariana), lo cierto es que podemos y, más aún, debemos esforzarnos por comprenderlo y aceptarlo justamente, porque el tiempo siempre habrá de retornar, si no a través de los mismos objetos, sí a través de los mismos senderos. *Vale*.

Bibliografía citada

- Danto, Arthur C., *Nietzsche as philosopher. An original study*, Nueva York, Universidad de Columbia, 1965.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, París, Minuit, 1983.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*, Trad. Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Ávila, 1992.
- Platón, *Diálogos*, 12 vv., v. IV: República, Trad./Ed. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986.

- Reygadas, Carlos, *Luz silenciosa* [película], Nodream/Mantarraya, 2007.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y como representación*, 2 vv., Trad. de Roberto R. Aramayo, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Spinoza, Benedicto de, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Trad. Óscar Cohan, México, FCE, 1958.



3

DE REGRESO
A LA
ACADEMIA

HACIA UNA ACTIVIDAD ARTÍSTICA ÉTICA: APORTACIONES DE LA ESTÉTICA DEL OPRIMIDO, DE AUGUSTO BOAL

Ana Lucero López Troncoso¹

En este trabajo revisaremos lo que, en su tratado estético, Augusto Boal llama “nuevo concepto de aura”, y el diálogo que al respecto establece con algunas ideas de Walter Benjamin. Con este acercamiento, esperamos colaborar en la defensa del que creemos fuera uno de los planteamientos originarios de la teoría de Boal: la búsqueda de la dimensión ética de la actividad artística. Abordaremos el problema del aura utilizando, además de las teorías de Benjamin y de Boal, algunos conceptos derivados de la teoría de Adorno y Horkheimer sobre la industria cultural, y algunas ideas del filósofo y pedagogo Paulo Freire.

Introducción

La *Estética del Oprimido* estudia la forma en la cual, los que Boal llama *canales estéticos* (la imagen, el sonido y la palabra), conforman o pueden conformar un complejo mecanismo de poder que opera en relaciones sociales concretas. Al mismo tiempo, la *Estética del Oprimido* consiste en una invitación a la práctica constante, consciente y progresiva, del ejercicio sensible de los sujetos sociales en condiciones de opresión,² con los siguientes objetivos:

1. Que las personas en condición de opresión adquieran herramientas de exploración de su subjetividad, herramientas las

¹ Facultad de Artes de la BUAP. Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Entendemos opresión como “[...] una relación concreta entre individuos que forman parte de diferentes grupos sociales, relación que beneficia a un grupo en detrimento de otro [...]” (Julián Boal, “Opresión”, *Metaxis*, pp. 125-126) (En portugués en el original. Todas las traducciones del portugués que aparecen en este ensayo, son mías). A los *oprimidos*, Boal los considera preciudadanos, pues sostiene que su capacidad para transformar la realidad social está limitada por la misma opresión. El proceso estético que Boal propone busca tener un impacto en la conciencia política del oprimido para que pueda, eventualmente, transformar su realidad social y convertirse en lo que él llama *ciudadano artista*.

- cuales pueden provenir de disciplinas artísticas convencionales (como el teatro, la danza, la literatura, la música, las artes plásticas, el circo, etc.); o de las así llamadas *artesanales* o *folklóricas* (como el bordado, ciertos tipos de danza, pintura, escultura, etc.); o de cualquier otra disciplina que les permita el autoconocimiento de sus potencialidades corporales, verbales, mentales, emocionales y espirituales, en la interacción con su subjetividad y en colaboración con la subjetividad de otros sujetos en las mismas o en diferentes condiciones de opresión.
2. Que, a partir del proceso estético que implica la exploración de su subjetividad, dichas personas presten atención a sus interacciones sociales y tomen conciencia de los patrones opresivos que han sido impuestos por sus opresores, y que ellos han asumido como oprimidos. Del mismo modo, que sean capaces de reconocer posibles asimetrías en las relaciones sociales en las cuales ellos resulten opresores de alguien más y que, en este proceso, descubran y discutan los mecanismos sociales; los presupuestos discriminatorios racistas, clasistas, misóginos o de cualquier otro tipo; los imaginarios; las tradiciones y cualquier otro factor cultural que propicie que tales relaciones de opresión se reproduzcan en su sociedad y en otras sociedades.
 3. Que, a la par del proceso estético, las personas valoren lo que Boal llama *ética solidaria*,³ mediante el reconocimiento del sufrimiento que la opresión provoca en el cuerpo propio y en el de los demás, para generar la voluntad de resistirse a todas las formas de opresión experimentadas por uno mismo, pero también por otros.
 4. Que, constantemente, las personas ejerciten con libertad sus capacidades expresivas de forma individual y colectiva, utilizando los que Boal llama *canales estéticos*, a saber, la imagen, el sonido y la palabra, para que, en este ejercicio, puedan encontrar, primero, un sentido personal de la belleza, y además, un gozo de crearla, recrearla y contemplarla en las creaciones de otros y otras.

³ Identificamos esta ética solidaria con una particular conciencia moral que el individuo va integrando a su particular cosmovisión. El desarrollo de esta ética solidaria es un proceso distinto en cada persona, y se va adquiriendo de manera gradual, en la medida en que el individuo vaya tomando conciencia de la opresión y de las manifestaciones reales de esta opresión en su propia vida y en la vida de los demás.

5. Que logren, paulatinamente, el empoderamiento⁴ necesario para tomar la libre decisión de objetivar su subjetividad de cualquier manera, o bien, que decidan objetivarla respecto a opresiones pasadas o presentes, para poder crear una obra que tenga un carácter de denuncia de tal opresión individual o colectiva.
6. Que por cualquiera de los medios —estéticos o no— que posean, estas personas logren una postura crítica hacia las condiciones de opresión que alcancen a distinguir, para que sean combatidas con un compromiso político a favor de los oprimidos.

Debemos dejar claro que los objetivos que hemos enumerado aquí no constituyen una fórmula que se repita infaliblemente en cada individuo que se involucre con estos procesos estéticos. Cada individuo experimenta de manera única *su* proceso estético, así que no existe ninguna *receta* para formar los que Boal llama *ciudadanos artistas*; solo puntualizamos estos objetivos para poder pensar la *lógica otra* que Boal asume en su concepción de estética y arte.

Deshumanización y apercepción

Entendemos *deshumanización*, siguiendo una idea de Paulo Freire,⁵ como la negación, reducción o automatización de las capacidades del ser humano que le posibilitan, por lo menos potencialmente, *ser* más de lo que ya es. La *deshumanización* es un estado en el cual la persona niega, reduce o automatiza su propia capacidad autopoietica.⁶ La opresión ocurre cuando el ejercicio del poder de un agente externo provoca deshumanización.

Cuando, por medios estéticos, se genera, fortalece o aumenta la opresión en una relación social, estamos ante una opresión estética.

⁴ Tomamos este término de Castells (1994) para referirnos a la apropiación del territorio —estético en este caso— para transformarlo a la medida de los actores que lo ocupan.

⁵ Freire consideraba que el ser humano posee una *vocación ontológica de ser más*. (cfr. Paulo Freire, 1970, 1993, 1997).

⁶ Esta noción la retomamos de Fabelo Corzo, quien se inspira en el trabajo del biólogo chileno Humberto Maturana. Fabelo afirma que “[1]a autopoiesis no es solo una capacidad de cualquier sistema viviente, es también una necesidad suya, una inclinación vital a la que está obligado a atender por las leyes de la vida misma y que presupone no un acto aislado de autoproducción, sino un proceso permanente de autorreproducción que al mismo tiempo es autoorganización, ya que esa producción de sí misma responde a una especie de ‘plan’ estructural inherente al propio organismo”. (José Ramón Fabelo Corzo, “La vida humana como criterio fundamental de lo valioso”, *Los valores y sus desafíos actuales*, p. 282).

Boal llama a esta sutil forma de opresión de un modo metafórico: *invasión de los cerebros*.⁷ Revisémosla con más detenimiento.

Se trata de una metáfora que Boal utiliza para explicar el efecto de dominación que está implícito en la “[...] apropiación acrítica de significados y significantes [...]”,⁸ derivada del consumo de toda clase de productos culturales realizados, por lo general, a partir de canales de *comunicación unívoca* (en tanto que no suelen esperar ni obtener, por lo general, una respuesta del público al que van dirigidos). Bárbara Santos ha definido la *invasión de los cerebros* como una “[...] dominación de ideas y de percepciones y la imposición autoritaria de concepciones preestablecidas de [lo] bello, cierto y deseable”.⁹

La *invasión de los cerebros* es, entonces, una *opresión estética*. Mas ¿cómo un individuo puede experimentar condiciones de *opresión estética*? Boal piensa:

En el mundo real en el que vivimos, a través del arte, de la cultura y de todos los medios de comunicación [...] los opresores [...] [producen] una *estética anestésica* —¡contradicción de términos!—, conquistan el cerebro de los ciudadanos para esterilizarlo y programarlo para la obediencia, el mimetismo y la falta de creatividad.¹⁰

Cuando Boal califica la *estética* producida por las clases dominantes como *anestésica*,¹¹ se refiere al efecto que ciertos tipos de arte, medios de comunicación, publicidad y otros productos culturales pueden causar en sus consumidores.

Tal *anestesia* se manifiesta en actitudes y comportamientos, de los cuales Boal destaca: la obediencia no contestataria, el mimetismo, la falta de creatividad y la aceptación acrítica de “[...] códigos, rituales, modas, comportamientos y fundamentalismos religiosos, deportivos, políticos y sociales que perpetúan el vasallaje”.¹²

La hipotética *estética anestésica* que Boal señala, tendría una estrecha

⁷ Cfr. Augusto Boal, *A Estética do Oprimido*, p. 15.

⁸ A. Boal, “Del pensamiento estético a la concreción artística”, *Estética del Oprimido*, p. 153.

⁹ Bárbara Santos, “Teatro do Oprimido para empresas privadas: imposibilidades, incompatibilidades e absurdos” *Metaxis*, p. 127.

¹⁰ A. Boal, *ob. cit.*, p. 17.

¹¹ Anestesia tiene la misma raíz que Estética, más el prefijo “sin” y el sufijo “ia” para crear sustantivos abstractos. Anestesia significa *sin sensación*.

¹² A. Boal, *ob. cit.*, p. 18.

relación con la *apercepción*. Boal intuye que la *apercepción* es una disminución (quizá progresiva) de la capacidad perceptiva debida —contradictoriamente— a la percepción constante de toda clase de estereotipos estéticos. La contradicción fundamental que este fenómeno encierra es que la *apercepción* ocurre debido a la estetización del mundo.

Walter Benjamin, por otro lado, atribuye a la recepción dispersa la responsabilidad de una *apercepción* cada vez más generalizada: “Por medio de la dispersión, tal y como el arte la depara, se controlará bajo cuerda hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de la *apercepción*”.¹³ En ese sentido, Benjamin coincide con Boal respecto de la responsabilidad del arte en el surgimiento de esta *apercepción* y en el riesgo social y humano que esta *apercepción* representa.

Para mantenernos en el sistema de pensamiento de Boal, aceptamos una de sus tesis fundamentales:

Como todas las sociedades están divididas en clases, castas, etnias, naciones, religiones y otras confrontaciones, es absurdo afirmar la existencia de una sola estética que contemple a todos con sus reglas, leyes y paradigmas: existen muchas estéticas [...]¹⁴

Llamaremos *estéticas* a los diferentes sistemas de ordenamiento sensible y simbólico que corresponden a diferentes grupos sociales en determinado lugar y momento histórico. Las estéticas son sistemas subjetivos de valores estéticos relacionados con valores extraestéticos.¹⁵ Estos sistemas están configurados a partir del conjunto de las producciones culturales de ese grupo (arte incluido), pero pueden convivir con producciones de otras culturas y ser o no ser influenciadas por ellas; de igual modo, pueden influirlas o no. Una misma cultura, por lo tanto, puede permitir la coexistencia de múltiples estéticas. Las estéticas se conforman por subsistemas subjetivos que, al organizarse, pueden llegar a conformar grandes sistemas que enmarquen movimientos artísticos, partidos políticos, marcas, modas, etcétera.

¹³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 18.

¹⁴ A. Boal, *ob. cit.*, p. 16.

¹⁵ Fabelo (2007) explica cómo los valores infieren en las diferentes facetas de la vida humana, manifestándose en el ámbito moral, político, religioso y también estético. Su propuesta axiológica está basada en la pluridimensionalidad de los valores, dimensiones las cuales son: subjetiva, objetiva e instituida.

Las estéticas están determinadas, según Boal, por el rol del grupo social que las ha engendrado, por ello toda estética asume, consciente o inconscientemente, una posición política, aun si esta es inestable o ambigua. Esto explica, por ejemplo, que en culturas extremadamente opresoras predomine habitualmente una estética por encima de las otras.

Las estéticas se encuentran en continua transformación, debido en gran medida a la adecuación que estas deben hacer para respaldar todo tipo de intereses de los individuos o grupos que las configuran; cuando estos intereses están encaminados a formar o preservar opresión hacia otro u otros, la estética será *opresora*. Maticemos esta afirmación asegurando que, ya que en las estéticas están implicados intereses de distinto orden, las *estéticas opresoras* pueden servir a intereses artísticos, espirituales, etc.; pero insistimos en llamarlas *opresoras*, porque el análisis de Boal destaca estos intereses.

“Toda sociedad está fragmentada y cada fragmento tiene sus necesidades e intereses”.¹⁶ Si cada fragmento de la sociedad genera una estética que vela por sus propias necesidades e intereses, es riesgoso que tal estética sea proclamada universal, pues aunque pueda encarnar ciertos valores o parámetros universales, que sean deseables y dignos para el total de la humanidad, puede contener otros que beneficien única y exclusivamente al grupo de poder que la conformó.

Las estéticas están relacionadas de una manera compleja con las cosmovisiones de los grupos que las configuran: podríamos pensar que se encuentran en una relación de interdependencia con ellas. Una cosmovisión parte necesariamente de una perspectiva, y por lo tanto, de un lugar de enunciación. Una estética no puede, por tanto, estar exenta de estas características. Aunque reconocemos lo arriesgadas que pueden resultar nuestras premisas, las empleamos para intentar explicar por qué a Boal le resulta imposible distinguir las fronteras entre proyectos estéticos y proyectos políticos. En otras palabras: Boal considera que si una estética opresora enmarca a un proyecto político, es porque tal proyecto político *es opresor*. El capitalismo, como gran proyecto, permite la emergencia de una serie de estéticas que son en realidad sistemas de valores que el capitalismo instituye, si las aprueba.

La opresión estética es, sin embargo, muy sutil. Boal observa en esa suti-

¹⁶ A. Boal, *ob. cit.*, p. 71.

leza su mayor riesgo, pues tras el encanto y la belleza del mundo estetizado, se encuentran posturas políticas bien determinadas y con fines específicos, que tienden a la explotación de los sectores oprimidos de una sociedad.

En la actualidad, la gran mayoría de los productos culturales tienen, desde su concepción, un componente estético muy elevado; es decir, poseen un conjunto de características sensibles y simbólicas que existen en ellos para ser —al menos— percibidas por quienes los consumen. Cuando la estética de un producto cultural busca perpetuar una relación social basada en opresión, un consumo ingenuo esconde amenazas concretas.

Boal advierte que existen grandes riesgos en el hecho de que los intereses que se hallan implícitos en los distintos productos culturales, pasen desapercibidos por aquellos a quienes van apuntados. También observa el peligro de una tendencia que genera que las estéticas opresoras vayan conformando una especie de sistema instituido de valores a nivel global, que tiende a la monopolización, y que afecta a todas las esferas de la vida humana, incluyendo la vida política y su consiguiente lucha por el poder.

Estéticas opresoras y su relación con la industria cultural

“[...] [E]l pan con el que la industria cultural alimenta a los hombres sigue siendo la piedra del estereotipo”.¹⁷ Cuando los autores planteaban esta tesis, aclaraban cómo era posible el hecho de que “[l]a cultura mar[que] hoy todo con un rasgo de semejanza [...]”,¹⁸ y visualizaban, ya desde aquel momento, la armonización de las estéticas opresoras que Boal refiere. “Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica [...]”.¹⁹

La idea de la *industria cultural* es la realización práctica de la hipótesis de Boal sobre una estética unificadora. Boal insiste, sin embargo, en encontrar una alternativa para lo que Adorno y Horkheimer califican como “[...] situación sin salida [...]”.²⁰ Boal piensa que “[t]enemos que repudiar la idea de que exista una sola estética, soberana, a la cual estemos sometidos [...] [pues s]olo cuando los ciudadanos, por todos los medios simbólicos [...] y sensibles [...], se vuelvan conscientes de

¹⁷ Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 193.

¹⁸ *Ibidem*, p. 165.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ T. Adorno y M. Horkheimer, *ob. cit.*, p. 54.

la realidad en la que viven y de las formas posibles de transformarla, solo así surgirá, un día, una democracia real”.²¹

Los individuos que, fascinados por la codiciada belleza de la que llamaremos *estética opresora global*, consumen de manera acrítica los productos culturales originados en ella, están, sin duda, en una aparente *situación sin salida*, condenados a moverse entre dos centros: el de su trabajo (como productores) y el de su diversión (como consumidores);²² dejando de lado su lucha política.

Paulo Freire piensa que, al vivir en sociedad, el ser humano se ve envuelto en relaciones de poder de las que no siempre es consciente o bien, de las que no siempre se ocupa. El autor afirma que el ser humano requiere unas mínimas condiciones para realizarse como tal, y que “[s]in la lucha política, que es la lucha por el poder, esas condiciones necesarias no se crean”.²³

Estratificación del arte e invisibilización de conflictos sociales

La estética opresora global existe en el marco de un mundo donde la experiencia estética ha alcanzado prácticamente todos los niveles de la vida cotidiana. Algunas de las consecuencias de esta estetización sobrevinida a las sociedades capitalistas son la estratificación del arte y la invisibilización de múltiples conflictos sociales.

Consideramos que existe una estratificación del arte que es reflejo de la estratificación social que la antecede. Hay un tipo de arte para cada clase y para cada grupo social; la mayor parte de estos tipos de arte colaboran, de manera puntual, en la perpetuación del estado de cosas del grupo social al que están dirigidos. Los cambios que se propician están determinados por la búsqueda de maximización de las ganancias, por las fluctuaciones mercantiles y por otros parámetros semejantes.

Estas circunstancias han derivado en una polarización artística, social, económica y política. Por más que se busque la conciliación de estas polaridades mediante mecanismos estéticos e instituciones artísticas —como los esfuerzos de los museos por atraer a las clases populares, por ejemplo—, esta no podrá ser posible si no se concilian primero las diferencias económicas, políticas y sociales, lo que nos vuelve a poner en esa aparente situación sin salida.

²¹ A. Boal, *ob. cit.*, p.16.

²² Cfr. T. Adorno y M. Horkheimer, en *ob. cit.*, pp. 165-166.

²³ P. Freire, *Política y educación*, p. 13.

La propuesta de Boal es dar un primer paso orgánico hacia la conciliación. Le llamamos orgánico porque busca la naturalidad del proceso humano de aprendizaje. Siguiendo el mismo ejemplo, observamos, por ejemplo, que los esfuerzos de museos y teatros que buscan atraer a un público mayor resultan insuficientes, y podría deberse a que sus acercamientos son demasiado forzados: las personas que buscan cautivar pueden no poseer el desarrollo sensible requerido para generar un interés duradero.²⁴ Boal piensa que la democratización de las herramientas de producción artística, al dotar a las masas de mayor sensibilidad y actitud crítica, entre otras cosas, beneficia la apertura y el interés hacia manifestaciones artísticas de otras personas, lo que favorecería un ambiente social más tolerante y menos dividido.

Cabe preguntarnos, también, cómo podría colaborar la propuesta de Boal respecto a los opresores, con el fin de que estos también desarrollen una mayor apertura e interés hacia las manifestaciones artísticas de los oprimidos, y por lo tanto, a los oprimidos mismos, pues, a decir de Adorno y Horkheimer, “[p]erseguidores y víctimas, en cuanto aquellos que ciegamente golpean y aquellos que ciegamente se defienden, pertenecen aún al mismo círculo fatal de desventura”.²⁵ Para esta pregunta, por el momento, no tenemos respuesta.

Por otra parte, los conflictos sociales se encuentran velados tras la hermosura de los objetos que se producen en la industria cultural. La cultura sirve, en ese sentido, como una gigantesca tapadera de la injusticia social, pues el conflicto suele ser minimizado, ocultado: los hermosos productos culturales que suelen cumplir funciones de entretenimiento o recreación estética, colaboran en la perpetuación del estado de cosas en la sociedad; si bien es cierto que su función no tiene por qué ser transformadora del aspecto social, tampoco podríamos asegurar que su participación política es del todo inocente.

Estetización del conflicto y humanización

Boal asegura que “[l]o que mueve al mundo es el conflicto”,²⁶ y una de las premisas fundamentales de la Estética del Oprimido asegura que

²⁴ Sabemos que este es un tema complejo que no pretendemos agotar aquí, solo lo usamos como ejemplo.

²⁵ T. Adorno y M. Horkheimer, *ob. cit.*, p. 216.

²⁶ A. Boal, *ob. cit.*, p. 71.

“[n]o basta consumir cultura: es necesario producirla. ¡No basta gozar del arte, es necesario ser artista! No basta producir ideas: es necesario transformarlas en actos sociales, concretos y continuados”.²⁷

Una de las principales luchas de Boal es por la visibilización de los conflictos sociales de los que no es habitual discutir en un mundo regido por la industria cultural, que se ocupa de lidiar con los conflictos “[...] de forma que no haya más necesidad de hablar y tampoco se advierta el silencio”.²⁸

Aquí tenemos que hacer un paréntesis para subrayar que el arte, por su carácter público, es político. Al presentar socialmente la objetivación de una subjetividad personal o grupal, el arte colabora en la construcción de imaginarios²⁹ y afecta las subjetividades de quienes lo reciben. Si un oprimido no puede —por cualquier razón— objetivar su subjetividad personal o grupal, sus posibilidades para participar activamente en tales imaginarios se ve reducida, lo que disminuye considerablemente su participación política, su lucha por el poder y la posibilidad de hacer aportaciones para la construcción de una cultura más abarcadora. Hasta aquí nuestro paréntesis.

La deshumanización que oprime a grandes sectores de la humanidad radica, en gran parte, en la convicción —construida a través de generaciones— de que no les es posible *crear* un mundo distinto, porque no les es posible *crear*. Por ello, la propuesta de Boal está centrada en la transformación de los oprimidos de espectadores a creadores, mediante la democratización de las herramientas de producción artística.

La visibilización de los conflictos sociales que Boal solicita, es posible gracias a la realización estética del individuo, quien, más consciente de su condición de oprimido, repara en los conflictos que le afectan directamente a él o ella y a su grupo social, y con las herramientas expresivas que ha adquirido, puede tomar la valiente decisión de denunciar esos conflictos públicamente, como un primer paso para encontrar posibles soluciones; en otras palabras: para Boal, los conflictos de los oprimidos deben ser estetizados por los oprimidos, para lograr, por propios méritos, su humanización, es decir, para recuperar su derecho a realizarse políticamente y, a través de esa realización, atender

²⁷ *Ibidem*, p. 19.

²⁸ T. Adorno y M. Horkheimer, *ob. cit.*, p. 252.

²⁹ *Cfr.* Cornelius Castoriadis, *El imaginario social instituyente*.

a sus capacidades autopoieticas para poder ser más. Aquí radica en gran medida la razón por la cual Boal asegura que “Arte y Estética son instrumentos de liberación”.³⁰

El aura según Benjamin y el aura según Boal

Hasta lo aquí referido, no encontramos una contradicción absoluta en el pensamiento de Benjamin y el de Boal, pues los dos pensadores apuestan por un arte que colabore con la emancipación social.

La tendencia antiaurática que Benjamin observa en el arte contemporáneo podría ser el resultado de una conciencia emergente de resistencia con la cual las masas enfrentarían el estado de enajenación que el capitalismo suele propiciar. El arte que surgiera después de esta conciencia sería una alternativa en miras de una modificación de la vida social.

Desde esta perspectiva, la Estética del Oprimido concibe ese futuro revolucionario que Benjamin vislumbró.

Sin embargo, sí existen diferencias entre los dos autores. La más clara, y la que nos ocupa en este estudio, es la concepción del aura. Benjamin la definió como “[...] la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar) [...]”.³¹

En el capítulo titulado “Un nuevo concepto de aura y arte”, Boal asegura que “[...] el poder emana del aura [...]. El aura es un arma”.³² Y el peligro mayor del aura está, a decir del autor, en su “[...] utilización política antidemocrática basada en el saber de unos y en la ignorancia [de otros] [...]”³³.

Con este nuevo concepto de aura se refiere al saber y al misterio que son instrumentos del poder y que rodean un objeto, lugar, evento, etcétera.

La sustancia del *aura* es el Saber y el Misterio. Ella se densifica con un cúmulo de tradiciones, historias, conocimientos y experiencias vividas, que son el Saber; con mitos, esperanzas, leyendas, delirios y alucinaciones, que son el Misterio.³⁴

³⁰ A. Boal, *ob. cit.*, p. 19.

³¹ W. Benjamin, *ob. cit.*, p. 5.

³² A. Boal, *ob. cit.*, p. 44.

³³ *Ibidem*, p. 45.

³⁴ *Ibidem*, p. 44.

Según Boal, el arte aurático suele estar enmarcado en procesos de opresión, debido a que, en determinada configuración de la modernidad, este arte ha sido considerado creación privilegiada de un tipo de humano: el artista, especie de ser humano sobresaliente que tendría la capacidad de dotar a su obra de aquella aura mágica, cuya sustancia, como ya señalamos, es el saber y el misterio. El saber de un artista no lo posee cualquiera, y el misterio de la creación, tampoco. Esta concepción crea una división muy obvia; entre humanos, hay dos clases: artistas y no artistas. Esta es la idea que Boal critica con mayor severidad: “Arte es derecho y obligación [...] [,] ¡Arte es deber de la ciudadanía! ¡Arma de liberación!”.³⁵

Respecto al aura, Boal continúa reflexionando:

Ni el arte rupestre mencionado por Benjamin en su ensayo, ni cualquier otro en el acto de ser creado [...], contiene cualquier religiosidad o cualesquiera significados, que solo le serán puestos durante su fabricación o después de haber sido terminados. Concluimos que el *aura* es producida por la mirada subjetiva, no por la *cosa* concreta. Podemos ver incluso que no existe, sino que está dentro de nosotros. [...] Las *auras* se pierden y se ganan al gusto del diálogo social, al capricho de las culturas.³⁶

Esta visión desacralizadora de los objetos, busca reconocer, por un lado, que incluso si se trata de obras de arte consagradas, se trata de objetos solamente; y de admitir, por el otro, el hecho de que tales objetos no poseen ninguna sustancia o condición que les provea objetivamente lo que Benjamin concibe como aura, sino que se trata de una imaginación socialmente construida. Boal también resalta el poder que la idea de aura deposita en personas concretas; así reflexiona respecto a los objetos de culto religioso que se encuentran escondidos en altares o edificios considerados sagrados:

Al ser escondido, el objeto religioso flota sin otro destinatario para su *aura* además del sacerdote, que se vuelve propietario temporal de

³⁵ *Ibidem*, p. 94.

³⁶ *Ibidem*, p. 42.

supuestos poderes sobrenaturales que la imagen posee para sus adoradores. El guardador asume el poder del *aura*, que se transforma en instrumento de fuerza. El guardián incorpora el poder del objeto guardado, para mantener el poder de manejarlo, esconderlo, exhibirlo, imponer condiciones para mostrarlo. [...] Es el peligro mayor del *aura*: su utilización política antidemocrática basada en el saber de unos y en la ignorancia del *rebaño*: algunas religiones así llaman, *cariñosamente*, a los fieles apaciguados, domesticados. Los *pastores* llaman a los fieles *ovejas* sin pensar que, si las ovejas son mansas, sin libre albedrío y sin iniciativa, no es por elección ética [...].³⁷

Las reflexiones que podemos realizar a partir de estas ideas hacia el terreno de las instituciones del arte, son abundantes.

Es sabido que personas y empresas compran, a precio vil, las obras de determinados artistas plásticos desconocidos para revenderlas con grandes lucros después que hayan sido valorizadas por reportajes pagados, estruendosas *vernissages*, críticas laudatorias, encuentros sociales y otras amenidades de revistas de intimidades. En el neoliberalismo todo se vende y se compra. ¿Por qué no el arte? Si no se respeta a los artistas, ¿por qué respetarían sus obras? Las subastas de arte tienen la misma estructura de las Bolsas de Valores y persiguen los mismos fines, que nada tienen que ver con la realización estética, sino con el valor del mercado. [...] El *aura* de mercado pasa a ser valor agregado [...] no solo las obras son cubiertas con *auras* mediáticas, sino los propios artistas.³⁸

Al extender el aura a los propios artistas, Boal subraya la manera en la cual, en el neoliberalismo vigente, las personas son *utilizadas* como son utilizados los objetos, lo que acentúa el carácter deshumanizador que hemos venido analizando. El propio artista *utilizado* como mercancía puede ser o no consciente de este grado de deshumanización, que condiciona su autopoiesis aunque le provea de grandes beneficios económicos, prestigio, o incluso poder: este poder estará condicionado a las necesidades del mercado que lo ha posicionado, por lo que, para

³⁷ *Ibidem*, pp. 44-45.

³⁸ *Ibidem*, pp. 45-46.

no perder su posición, debe mantener los beneficios económicos, que son el principal interés de los que en él invirtieron, inicialmente.

Estas consideraciones nos permiten acercarnos a las ideas de Boal, quien afirma que “*Aura* es arma”.³⁹ Arma de poder que se utiliza a favor de personas concretas y contra personas concretas, también.

El misterio del aura, ignorado por los oprimidos, es arma utilizada por los opresores, que conocen ese misterio. Por eso, Boal asegura que “[n]o saber es renunciar al poder, porque el poder emana del *aura*, no del objeto”.⁴⁰

Al ser el aura, desde el análisis de Boal, un instrumento de poder, pero reconociendo que se crea socialmente al atender funciones rituales, comerciales y políticas, Boal concluye que, para resistirse al sistema capitalista y a la deshumanización que conlleva, se puede *crear* socialmente un aura nueva, que no esté centrada en los objetos sino en las personas.

La *multiplicación de los artistas* crea una nueva *aura* dentro de esta nueva concepción de Estética y de Arte. [...] Esta *aura* [...] no es misteriosa. Es saber sin misterio. Es *aura* de la verdad descubierta, no del secreto escondido. [...] *Aura* de otro mundo, que sabemos es posible.⁴¹

Esta aura, completamente distinta, no es propiamente un aura. Es una metáfora con la que Boal refiere solo y exclusivamente al ideal de sociedades democráticas, conformadas por ciudadanos participativos y conscientes, ideal por el que el teatrólogo brasileño apostó con su teoría y con su praxis. Ese es el *otro mundo* con el que soñó, en el cual el saber y el misterio del aura desaparecen, porque son revelados a los oprimidos.

Conclusiones

La Estética del Oprimido constituye una aportación genuina a los estudios estéticos, y posee un carácter universal. Su novedad radica, en gran medida, en el carácter crítico que Boal asume, al cuestionar los postulados que sostienen los edificios teóricos que sobre el arte se han

³⁹ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ A. Boal, *ob. cit.*, p. 47.

construido en países con contextos muy distintos al latinoamericano, como es el caso de los países europeos.

Es posible discernir el sentido que Boal quería imprimir en su teoría, y en esa medida hemos intentado dilucidar qué es lo que quiso decir al proponer un nuevo concepto de aura. Como él mismo afirma: “[e]stas consideraciones de ninguna forma contradicen el pensamiento de Walter Benjamin [, sino que] [...] lo complementan”.⁴²

La teoría estética de Augusto Boal nos ayuda a pensar en la posibilidad de incluir una dimensión ética en la valoración de las obras de arte. Cómo podemos hacer esta valoración, con qué criterios, mediante qué mecanismos, son aún tareas pendientes.

Como Immanuel Wallerstein lo ha señalado, es claro que “[...] no podemos comprometernos de manera inteligente en la batalla socio-política, sin llegar a reconstruir el mundo del conocimiento como elemento esencial de la batalla”.⁴³ Dado que el conocimiento es, en ese sentido, un arma, resulta en extremo útil la apropiación de un conocimiento que parta desde un lugar de enunciación distinto al hegemónico, para lograr una mayor coherencia entre la teoría que se deriva de aquel conocimiento, y la práctica que resulte de él.

Bibliografía citada

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1969.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Introducción de Bolívar Echeverría*, México, Itaca, 2003.
- Boal, Augusto, *A Estética do Oprimido*, Río de Janeiro, Garamond, 2009.
- Boal, Julián, “Opressão”, en *Metaxis*, CTO-Río, núm. 6, 2010.
- Castells, Manuel, *Movimientos urbanos y territorialidad cultural*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Castoriadis, Cornelius, “El imaginario social instituyente”, en *Zona Erógena*, núm. 35, 1997.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999.

⁴² *Ibidem*, p. 45.

⁴³ Immanuel Wallerstein, “El espacio tiempo como base del conocimiento”, en *Análisis político*, p. 15.

Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, Lima, EDUCAP-Instituto de Filosofía de La Habana, 2007.

Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, México, Siglo XXI, 1970.

_, *Política y educación*, México, Siglo XXI, 1996.

Santos, Bárbara, “Teatro do Oprimido para empresas privadas: imposibilidades, incompatibilidades e absurdos”, en *Metaxis*, CTO-Rio, núm. 6, 2010.

Wallerstein, Immanuel, “El espacio tiempo como base del conocimiento”, en *Análisis político*, núm. 32, Universidad Nacional de Colombia.

MITO Y VIOLENCIA: LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO
EN LA JOVEN DRAMATURGIA MEXICANA.
EL CASO DE *APROXIMACIÓN AL INTERIOR DE UNA BALLENA*
DE ÁNGEL HERNÁNDEZ ARREOLA
*Magdalena Moreno Caballero*¹

Sabemos que en la representación del mundo ocurre una transformación constante gracias a determinados eventos que modifican los modos de percibir, enunciar y organizar la experiencia de la colectividad humana. Acontecimientos que, habría que señalar, siempre son consecuencia del propio sistema normativo operante. Esto pese a ser señales de crisis o provocaciones que incitan a un desplazamiento del poder hegemónico, ya que dichas reformas son precisamente las herramientas que posibilitan el flujo del propio sistema y legitiman las nuevas configuraciones una vez que son reconocidas y aprehendidas por la sociedad.

Lo mismo sucede en el campo del arte. Cualquier movimiento artístico verdadero es consecuencia de dicha operación. Así, una poética emergente surge del propio marco de representación como acto revolucionario para generar un suceso que modifique las formas de ver y, posteriormente, sea asimilado como nuevo paradigma. De tal forma que, toda obra, entonces, puede explicarse no solo por el discurso mismo de la obra, sino por el discurso del contexto en el que sucede la obra.

Desde esta perspectiva, podríamos comenzar este análisis partiendo de la idea de que los modos de representación de la realidad, sean artísticos o no, —así como la forma en que son captados sensiblemente—, se hallan condicionados por su contexto sociohistórico y su consecuente manera de articular el mundo; y pueden explicarse en gran medida tomando en cuenta el marco de donde surgen sus relaciones y sus consecuentes modificaciones.

¹ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Correo electrónico: *magickarts@hotmail.com*.

Ahora bien, existen posturas críticas que afirman la independencia de la obra artística respecto a su realidad externa. Ciertamente, el marco cronológico de la historia no es una condición necesaria para otorgarle unidad a la obra. Ya Aristóteles señalaba, hace más de 25 siglos, que un poeta solo realiza afirmaciones universalmente ciertas, autónomas e independientes de la realidad externa, puesto que “muestra los hechos no como han ocurrido sino como podrían o deberían suceder”.²

Sin embargo, pese a que la experiencia artística deba ser vista como un microcosmos que presupone una actividad intransferible, autónoma y metafórica, no hay que olvidar que dicho proceso de metamorfosis es una pulsión del ser humano que no puede ser eliminada, puesto que en ella descansa la necesidad de conocer una verdad que no necesariamente es de carácter racional, la cual está directamente relacionada con el mundo donde se recepta, ya sea para confirmarlo o para anhelar o estructurar otro distinto. Lo anterior lo podemos entender mayormente gracias a las reflexiones del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, quien apunta: “El impulso a la elaboración de metáforas, ese impulso fundamental del hombre, que no puede ser eliminado ni por un instante porque ello significaría la eliminación del hombre mismo [...] es un nuevo campo de acción y otro cauce, y lo encuentra en el mito, y, en términos generales, en el arte”.³

Nietzsche propone el arte como campo de experimentación de formas a través del cual se pueda constituir una nueva percepción y representación del mundo, pero esta nueva perspectiva no emerge de un vacío previo, sino de un marco referencial específico donde se alberga el propio mito. Es el mito lo que da orden al caos, lo que da sentido a lo irregular, lo que ancla el sueño al mundo y nos permite conocer y coincidir con los demás.

Siguiendo esta línea, aunque expuesto de otra forma, el crítico francés Paul Ricoeur describe cómo, en el caso particular de la literatura, la configuración de una trama se realiza a través de múltiples conexiones y procesos de la imaginación humana, vinculada a ese orden a través de la experiencia metafórica de la gramática poética. Aquí es importante señalar que dicho proceso permite su aplicación no solo al campo de

² Aristóteles, *La poética*, p. 55.

³ F. Nietzsche. *Sobre la verdad y la mentira en sentido extra moral. Obras completas, vol. 1*, p. 7.

la literatura, sino a cualquier disciplina artística. Así, el escritor (artista) comprende y prefigura el mundo dentro de una cultura para, posteriormente, configurar a través de estructuras inteligibles sus recursos simbólicos y su carácter temporal. Lo cual implica que, a su vez, la obra detone una multiplicidad de refiguraciones en el lector (espectador) cuando la transfiere a su mundo, atribuyéndole un sentido particular de acuerdo a sus propias competencias.⁴

En síntesis, podríamos señalar que, más allá de que la obra sea consecuencia tanto del momento histórico en que su autor vive, como de su intención al proyectar ciertos signos autónomos en una ficción, es importante no perder de vista que todo lo ahí presentado adquiere un significado extraparticular —y en ese sentido una carga referencial— según la perspectiva de quien lo viva. Es decir, quien lo metaforice, refigure o, en el mejor de los casos, experimente una develación a través del mito operante.

Esta conjunción de mundos es lo verdaderamente importante de la construcción artística, puesto que es ahí donde radica el *acontecimiento*⁵ como un acto transformador. Dicho encuentro permite despojar al ser de su propia individualidad y conformar, en palabras del investigador argentino Jorge Dubatti, un *convivio*⁶ o encuentro de presencias, develando con esto cierta verdad universal. Así, todo objeto artístico, más allá de servir como distintivo de un contexto estético en particular que obedece a determinadas condiciones culturales, descubre problemáticas políticas y propone, a través de la enunciación de mitos fundantes, diversas categorías de conocimiento desde diferentes horizontes de realidad; con lo que aporta una reflexión ontológica que permite divisar el mundo y, en el mejor de los casos, sensibilizar. Este fenómeno resulta de vital importancia, puesto que se convierte en una cuestión que afecta de forma contundente los intereses de nuestro entorno más cercano.

⁴ P. Ricoeur. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 116.

⁵ Término entendido como lo hace el filósofo francés Alain Badiou, quien sugiere que toda verdad es totalizante. La cual, al obedecer al objetivo de unificar, cancela la posibilidad de que seamos seres individuales. Por lo tanto, aquello que pueda producir una verdadera identidad (subjetividad) deviene de la apertura a nuevas formas, sucedida luego de un encuentro siempre concreto, localizado y material, es decir, un acontecimiento que genere crisis y reconocimiento.

⁶ El investigador teatral Jorge Dubatti sugiere que el término *convivio* obedece a la necesidad de establecer relaciones sociales que permitan una identificación y, por tanto, una autoafirmación en tanto comunidad.

A lo largo de los últimos siglos —en especial con el arribo de la Modernidad y hasta nuestros días—, la violencia y su representación es un tópico tratado muy seriamente por casi todos los grandes pensadores. La filósofa francesa Hanna Arendt, por ejemplo, busca proponer una postura contundente acerca de la violencia de carácter político. En sus reflexiones, Arendt apunta que en un Estado donde el poder funciona, no existe la necesidad de ejercer violencia; y que por el contrario, el indicador más claro de la crisis o falta de poder radica precisamente en el uso de la misma. Por lo tanto, la violencia puede ser un recurso del poder que se inserta en todos los procesos de las acciones humanas para lograr un fin determinado, pero dicho poder no descansa ni tiene su origen en esta. La autora sugiere, pues, que debiera resultar clara la diferencia de estas naturalezas, puesto que son entidades independientes entre sí.⁷

El México actual no puede terminar de concebirse sin una condición que determina prácticamente todo horizonte: el uso de la violencia como ejercicio de poder. Habitamos un país pletórico de corrupción, donde las instituciones carecen de credibilidad y donde el poder se ha visto debilitado por sus propias acciones. La incompetencia política sobrevive a tumbos gracias al uso de la fuerza —misma que opera a manera de violencia— y las orquestaciones de aparentes eventos que remiten la atención ciudadana hacia un lugar que nada tenga que ver con su propia vulnerabilidad. La falta de remordimiento y la evasión de toda responsabilidad ética crece constantemente en pos de responder a una cultura egocéntrica que es capaz de todo tipo de violencia con tal de satisfacer sus deseos más inmediatos. Violencia política, delincuencia, epistémica, social, solo por mencionar algunos; violencia, por tanto, que día a día nos es implantada como parte de nuestra identidad. Ante esto, el historiador Enrique Krauze realiza un seguimiento histórico de la violencia en nuestro país y propone que esta es el producto de los sucesos acaecidos a lo largo de dos siglos luego de la Independencia; misma que, a su vez, ha sido potenciada con las decisiones tomadas por la administración presidencial pasada respecto al crimen organizado —incluyendo (por supuesto) ahí a los distintos carteles de la droga— y, en consecuencia, se ha expandido a

⁷ Hanna Arendt. *Sobre la violencia*, p. 11-12.

manera de virus por todo el territorio nacional.⁸

De tal manera que, como podemos observar, en México se han procurado las condiciones ideales (un campo de poder político y cultural) para que florezcan tratamientos estéticos que busquen, más allá de sentar un precedente de vida, fabricar una refiguración que conduzca al develamiento de una verdad abrumadora: lo que deberíamos ser. Es ahí de donde surgen escritores como Ángel Hernández, quien articula un texto considerado de entrada anómalo, ya que, en estricto sentido formal, pertenece a un tipo de dramaturgia abierta. La cual, además de carecer de didascálicas, se plasma a través de 27 secuencias tituladas de forma particular que operan lingüísticamente a través del libre tránsito entre diálogo y narrativa. Esta característica, que podría ser denominada como *fabular*, tiene como principal función insertar en la estructura de la acción dramática determinadas secuencias narradas que complejizan la articulación del *mythos* desde el entendido aristotélico.⁹ De esta manera, observamos parlamentos como el siguiente:

Alguien me observa por esa ventana
 sin embargo tengo una bala cerca de la garganta
 y en estos momentos me es imposible hablar
 Desde esa ventana
 se preguntarán qué ha pasado conmigo
 el asunto es sencillo:
 la sangre se derrama
 fuera del cuerpo se vuelve roja
 y al paso del tiempo se seca
 Cuando las balas provocan la sangre en un hombre
 entonces la sangre sale y se toma un respiro
 el asunto es sencillo
 Al respirar la sangre deja malherido al hombre
 al respirar y avanzar la sangre sobre el espacio
 al cabo de un tiempo

⁸ E. Krauze. *México: La tormenta perfecta*. p. 15.,

⁹ En *La Poética*, Aristóteles plantea el *mythos* como la parte más importante de la tragedia, puesto que conlleva a la acción de la obra en tanto mimesis de vida, incluidas ahí todas las decisiones que forman el carácter de los personajes. Pero Aristóteles va más allá y plantea al *mythos* como alma y finalidad de la tragedia, es decir, como el todo que se integra mediante las relaciones que surgen de diversas partes; “aquello para lo cual” existe cierta realidad; es decir, el principio que aporta unidad a una totalidad.

breve
 en la mayoría de los casos
 el hombre muere
 Eso es normal
 dejen de observarme de ese modo...¹⁰

De tal forma que, la mimesis aristotélica —entendida como lo hace el investigador mexicano José Ramón Alcántara Mejía, es decir, como construcción que inscribe en la obra una dimensión de significado que corresponde a una antropología cultural¹¹—, lejos de diluirse, se potencia y adquiere mayor claridad de representación. O dicho de otra manera, con la intrusión de estos elementos narrativos en el drama, el dramaturgo vuelve aún más dramático lo dramático de su tratamiento *estético*.

Al mismo tiempo, el texto presenta una hibridación de carácter discursivo que se resuelve por medio de parlamentos indistintos en una ficción habitada por personajes abatidos ante la avasallante inseguridad de un país como el nuestro, donde el poder del ciudadano es tan débil, que el ejercicio de la violencia es una actividad del día a día y donde, además, la narcocultura es cosa común y corriente. Estos parlamentos mestizos que no hacen referencia a algún *ethos*¹² en especial, propician libremente el juego poético y la multiplicidad refigurante. Ejemplo de lo anterior lo vemos en los siguientes parlamentos:

—Pasaron seis meses. Tengo náuseas. Estoy delgada. Tengo terror. Afuera un hombre grita. Grita demasiado. ¿Podemos dejarlo entrar, mamá?
 —No, hija.
 —¿Por qué no?
 —Porque está herido y tú tienes dieciséis años. Te horrorizará verlo así.
 —Mamá, una estúpida de cincuenta y siete años, utiliza el término horrorizar como si horrorizar fuera suficiente para definirlo todo.
 —Quítate de la ventana.
 —Me quito de la ventana. Quiero verle de cerca. Me acerco otra vez a

¹⁰ Ángel Hernández Arreola. *Aproximación al interior de una ballena*, p. 10-11.

¹¹ José Ramón Alcántara Mejía. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. p. 49.

¹² Aristóteles entiende el término *ethos* como carácter del personaje, que obedece a condiciones determinadas, entre ellas la verosimilitud y la necesidad. Estas deben presentarse también la estructura de la trama (*mythos*) Pp. 74.

la ventana. Quiero verlo. El hombre me ha gustado. La miro. Le digo: siento lástima por él. Dejará que entre, por lo que he dicho dejará que entre. Mamá trata de impedir siempre que yo sienta lástima por los demás.

[...]

—¿Podré tener a un hombre ensangrentado por mascota?

—¡Cállate, idiota!

—¿Mis amigas también pueden mirarlo? ¿Podemos sacar a nuestro hombre ensangrentado a jugar al parque? Lo último no lo he dicho, pero lo he pensado. Mamá me llama idiota con frecuencia. Quiere verme lejos de aquí. Luego se arrepiente y toma una píldora, luego arrepentida toma dos. Luego mamá se queda dormida.

—Cállate.

—Mamá actúa como si escuchara lo que pienso. Mamá ahora ha tomado su pastilla.¹³

Como hemos podido observar, los participantes de la ficción, actores, lectores o espectadores, transitan aleatoriamente de su mundo exterior a su mundo interior, alternando imaginario y acción, tren de pensamiento y decisión. De tal forma que vemos transcurrir la historia a grandes saltos temporales donde el espacio es un lugar en el que todo puede ser construido y representado, porque solo existen imaginarios propios que provocan incertidumbre a través del vacío. Dichos espacios de indeterminación que necesariamente deben ser *llenados* por el espectador provocan una angustia constante que se traduce en incomodidad, pero también en empatía y conmiseración. Con esto, el autor busca un efecto que vaya más allá de la pura presentación de hechos y aspira a la perturbación a través de la interactividad.

Aproximación al interior de una ballena inicia con una escena a manera de prólogo donde observamos a dos soldados desolados, realizando una guardia nocturna en la costa bajacaliforniana, los cuales vislumbran la presencia de una ballena agonizante que arriba a la playa para cambiarles el destino. En su interior se encuentra un cargamento de 80 kg de cocaína que fue tirado al mar por cierto cártel, y que producirá la inminente muerte de la bestia y, posteriormente, también la de ellos:

¹³ Ángel Hernández Arreola, *Aproximación al interior de una ballena*, p. 6-8.

Aquella madrugada escupiendo a la orilla del mar
 me costó trabajo reconocer que lo que había frente a mí
 era un monstruo marino, semejante a una ballena gris.
 Una ballena gris de las que viajan desde el otro extremo del mundo
 para quedar muerta en la orilla del mar,
 una ballena que tragó un poco de mierda por descuido
 y murió y fue a dar en la orilla.
 Algunas noches como esta, me gusta pensar que
 me introduzco a una ballena y me quedo encerrado dentro
 mientras la ballena avanza en las aguas subterráneas del mar
 Luego regresa a la orilla y ahí me escape como una mierda
 que encuentra la forma de hallar
 su final.¹⁴

El dramaturgo recurre a esta figura marina como detonante de toda acción subsecuente y, al hacerlo, nos revela una ficción anclada en un primer mito fundante: la ballena. Ahora bien, ¿qué implica traer una reflexión como esta al campo de lo estético? ¿Por qué este mito? O más aún, ¿qué debemos entender primeramente por mito? Para el filósofo e historiador Mircea Eliade, mito es un acto autónomo y creativo mediante el cual sucede una revelación que resulta inaccesible al campo de lo racional y que transforma un suceso a través de la conexión entre experiencia singular y los modelos culturales ya existentes, para percibir una realidad trascendente y absoluta.¹⁵ En este mismo sentido, Paul Ricoeur plantea que el mito permite conocer lo que resulta incognoscible, expresando en términos de mundo, es decir, a través de un lenguaje objetivo, la comprensión que el hombre capta de sí mismo, tomando como referencia el fundamento y el límite de su existencia.¹⁶ A partir de estas posturas podríamos sugerir que mito es la narrativa que surge de una pulsión que nos permite tener acceso a una verdad a través de una experiencia que va más allá de la reflexión intelectual.

Leviatán, considerada un monstruo por la tradición judeocristiana, se ha asociado a lo largo de la historia con la representación del espacio donde, la revelación del ser ético, acontece. Recordemos que, en la Biblia,

¹⁴ *Ibidem*, pp. 78-79.

¹⁵ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, p. 199.

¹⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, pp. 383.

el profeta Jonás es tragado por Leviatán luego de haber sido arrojado al mar por desobedecer la indicación de Dios. Dentro de la ballena, Jonás descubre que la raíz de un comportamiento, ya sea errático o ético, se encuentran en el corazón y las acciones del hombre y no en las estructuras sociales. Al asumir esta verdad, Jonás es liberado de las entrañas del animal para ser reinsertado al sistema, aunque ya de manera diferente, con otra perspectiva. Sin embargo, en la obra de Hernández la referencia a este mito no se queda ahí. Pareciera que el autor que trata poner de relieve, dadas las condiciones en que se vive en el norte del país, un mundo convulso y decadente, cargado de violencia y carente de fe; donde Dios se ha convertido en el gran ausente y, por tanto, ha dejado de tener poder. Cuestión que inserta tal condición de orfandad y vacío en los personajes, que los conduce casi irremediamente, ya sea a la bestialización o a la destrucción. De tal suerte que ya no resulta necesaria, entonces, la existencia de monstruos que propicien los espacios donde se susciten develaciones éticas, porque no hay lugar para la ley ni para el propio individuo. El lugar ha sido ocupado, se ha corrompido y, con el paso del tiempo, anulado. Se ha suplantado el espacio místico revelador, por otro en donde no hay más que una maldición vinculada a la droga. El mito primigenio se ha redimensionado y ha cobrado un sentido extra. No obstante, el tratamiento que, desde esta perspectiva, el autor propone de la figura marina, nos permite además concebir una segunda acepción que liga y cuadra perfectamente con la primera: aquella donde la ballena opera como analogía del Leviatán que Thomas Hobbes concibe como Estado (*civitas* en latín). El monstruo que el filósofo inglés define como la maquinaria diseñada por el ser humano para su propia protección y defensa. Es decir, la prótesis artificial que es semejante al hombre, pero mucho mayor en dimensión y fuerza, la cual sirve de alojamiento y seguridad; pero demanda, a cambio, la toma de decisiones sobre las acciones de vida y libertad de quienes la conforman. Leviatán es, pues, el monstruo perverso que elimina al individuo en función del bien total. La máquina del Estado, del soberano.

La ballena de Hernández funciona como metáfora, no solo del espacio (ya contaminado) del que Dios se valía para hacer efectiva su ley, sino también como el propio Estado —el mexicano— agónico, incapaz siquiera de brindar seguridad a sus ciudadanos, puesto que su cuerpo se ha contaminado hasta la muerte debido a la droga.

Para comprender mejor lo antes referido, es necesario apelar a las reflexiones del filósofo francés Jaques Derridá, quien plantea que el poder tiene un doble vínculo que asocia su existencia hacia lo sobrehumano (lo sagrado), pero también hacia lo infrahumano (lo bestial). Es decir, fundado en sentido teológico el poder soberano, ya sea el poder de Dios o del Estado, parte de la condición de omnipotencia divina, puesto que tiene la facultad para dictar o suspender la ley. Pero al mismo tiempo se conforma a través del brutal derecho excepcional de situarse fuera de la misma, de romper con ella.¹⁷

Ahora bien, si la ley pierde su valor porque la representación del soberano (ya sea Dios o el Estado) han sido deslegitimadas y vuelto invisibles, los caminos que parecieran quedar son: o el que conduce a una violencia absolutista en donde la fuerza es la única opción para sustentar el poder, o bien, el del desplazamiento de dicho poder hacia otras formas que operen con más sentido, incluso si se encuentran fuera del marco jurídico. Milicia o cártel. Ambas sendas que, construidas en torno a la ley del más fuerte, remiten inevitablemente a la destrucción.

Aproximación al interior de una ballena se concibe, pues, discursivamente desde los espacios de ingobernabilidad y problematiza con esto la relación entre arte y Estado. La obra se vuelve no solo representación de caos y violencia, sino el medio de resistencia política que busca recobrar un orden a través del mito. El propio autor declara de su propuesta: “Cuando el miedo y el fuego amenazan, cuando la autoridad se pierde bajo los cimientos del caos, es momento de romper las convenciones, de apuntalar con asaltos lo que aún puede levantarse”.¹⁸ De este modo, su obra se convierte en un ejercicio dramático narrativo audaz e interesante no solo para la representación misma, sino para el estudio crítico.

Como ya hemos mencionado, Hernández Arreola refigura el mito y nos presenta un mundo desmarcado tanto de Dios como de su ley; que es la ley del padre, la ley del Estado, la ley del poder. Porque pese a su existencia, cuando la ley carece de sentido y valor, produce un efecto de desolación irremediable. No existe ya el otro, ni otro, ni lo otro, ni ética, ni padre, ni ley, ni poder, que salve a los personajes; solo

¹⁷ Jaques Derridá, *Seminario: La bestia y el soberano Vol. 1 (2001-2002)* p. 36.

¹⁸ En entrevista personal al dramaturgo realizada por la autora.

un destino maldito que conduce sin remedio a la pérdida, a la ausencia de algo o alguien que permita al individuo pensarse éticamente y asumirse como responsable del vínculo entre sus condiciones y sus actos. O en palabras de Derridá: “la bestia se convierte en soberano que se convierte en la bestia”.¹⁹ La ley del Estado es la propia droga que devora a las demás bestias. Reflexión encontrada en parlamentos como los siguientes:

—Esa noche. Junto a mi compañero de turno, jugamos apuestas para ver quien escupía más lejos. Él ganaba, por lo regular él ganaba siempre. Cuando me quedaba sin saliva, me mordía la lengua, para poder escupir por lo menos un poco de sangre. Escupíamos. Luego a la orilla del mar, me pareció escuchar algo, algo grande, pesado que llegaba. “Mira” dijo él. “Es una ballena” una ballena muerta que llego del mar. Nos acercamos y le pedí que alumbrara con su linterna dentro de la ballena, quería conocer cómo era una ballena por dentro. Luego, la mire detenidamente, la mire y vi un paquete color café, encintado como los que buscamos nosotros. Así que supe enseguida de qué se trataba. “Vamos, es nuestro día de suerte” le dije a Bogie, mi compañero. “Estamos de suerte; vendamos esta mierda y salgamos del ejército”. Lo hicimos. Éramos caballeros. Lo hicimos. Nos largamos de ese lugar. Entramos a la ciudad y comenzamos el negocio bajo otra identidad.

—El negocio comenzó bien. El negocio comenzó bien. El negocio comenzó bien.

—El negocio comenzó bien. Sí.

—Nuestra mercancía era la mejor. Sí. Ese material puro, como la sal, fue fácilmente vendible. Sí.

—Pronto se corrió el rumor de que esa mierda venía del interior de una ballena.

—Y entonces la llamaron así... “Ballena”.

—Sí, le llamaban “Ballena”. Los adictos no tienen imaginación.

—Ballena, que podría entrar por cualquier sitio y acelerar el pulso y llevarte a la casa del demonio.

—El negocio fue bueno. Fue gratificado. Fue divertido y nos dejó un par de zapatos nuevos.

¹⁹ J. Derridá, *ob. cit.*, p. 37.

—Compré un reloj para saber la hora y compré un televisor. El resto lo gastamos en comida china.

—Pero los otros buscaban a los de la ballena para matarlos. Buscaban a los de la ballena. Los de la buena ballena.

—Al cabo de un tiempo me fueron a buscar y me encontraron fuera de un restaurant, corrí y avisé a Edward.

—A Bogie le cortaron tiempo después la cabeza y los pies, lo vi en el mismo televisor que compré.²⁰

Sin embargo, *Leviatán* no es el único elemento poético que funciona como mítico en la obra de Hernández Arreola. El dramaturgo hilvana un constructo pletórico de signos metafóricos a lo largo de su texto; mismos que permiten generar una constelación de cuestionamientos y posturas ideológicas dentro y fuera de la escena. Así, a lo largo del texto nos vamos encontrando con personajes tales como Bogie Man, mejor conocido como el soldado que enseñó a escupir a Edward; y la madre adormecida de Clara. Clara, la de sentimientos puros y limpios huérfana de padre. Un padre exmilitar asesinado por otro de sus iguales tras haber dado muerte a los hijos adolescentes de este. Clara, la que abandona el nombre asignado por sus padres y se pronuncia como Judith. Judith, que desarticula las normas de parentesco y repara su identidad seduciendo a la figura masculina cargada del valor semántico con forma de padre: Edward. Edward, exsoldado decepcionado del sistema y su condición, padre despojado de la familia que le arrebató la guerra contra el crimen organizado. Edward convertido en narco luego de encontrar un cargamento de coca dentro de una ballena, acotado aún por la necesidad afectiva suplanta obligatoriamente a un padre muerto y comete un incesto simbólico con la aún menor de edad: Judith. Judith, la heroína-asesina que reivindica su origen usando su cuerpo.

Convertidos todos en singularidades infractoras, vacías de Dios y pletóricas de transgresión, los personajes se autocondenan a la destrucción ya sea física, anímica o moral precisamente por no tener representación jurídica en tanto vidas. Prefieren devorar y ser devorados pues, se saben sin alternativas. Son criminales, fracturan el orden; son bestias. Todos

²⁰ A. Hernández Arreola, *ob cit.*, pp. 61-62.

ellos, hombres y mujeres alienizados y anestesiados, que se tornan enemigos entre sí y deciden estar fuera de la ley, asumen, aunque no sin pelea, su cancelación como vidas dignas de cuidado para tornarse barbarie. Son seres abyectos que deambulan por todo tipo de forma —narcos, militares o civiles—. Así, el dramaturgo inscribe en su obra lo único que percibe del mundo en que habita: el cuerpo animalizado.

Hay marejada por el norte
ayer pensaba que mi madre esperaría verme llegar
pero somos de carne cruda
somos de carne cruda.

Hay marejada por el norte
algunos cuerpos se tiran aquí en la mar
nosotros estamos muertos también
pero tenemos plomo en los pies.

[...]

Ahora nos buscan
nos buscan y el asunto no es sencillo:
ochenta kilogramos de cocaína no se ríen en la cara de cualquiera.

[...]

Los otros nos contarán en las fabulas submarinas
los otros nos pedirán perdón y nuestras esposas decapitadas
llamarán a la casa del vecino ocultando que algún día nos conocieron
que algún día sus carnes nos aliviaron la náusea
que deja entre las tripas el crimen y la cobardía.
Que algún día subimos a ellas para engendrar a otros asesinos
que seguirán matando y muriendo estúpidamente
como lo hacemos nosotros hoy.

Hoy nos han descubierto
hoy nos han cortado el rabo
hoy somos putos y somos putas
hoy nos abrieron el culo

[...]

y nos matamos antes de que lleguen los otros
y nos hagan comer la mierda con la que se alimenta dios.
Hoy alimentaremos a los tiburones y las mantarrayas
alimentaremos a las ballenas y alguien a la orilla del mar

se llevará consigo la maldición y la sal
la maldición y la sal.²¹

De esta manera, observamos personajes que son seres abyectos, prescindibles, sacrificables, los cuales aceptan su condición y asumen ser juzgados y condenados por el propio mundo precisamente por no pertenecer. Son bando. El filósofo Giorgio Agamben, a propósito, explica de estos seres:

El bando es esencialmente el poder de entregar algo a sí mismo, es decir, el poder de mantenerse en relación con un presupuesto que está fuera de toda relación. Lo que ha sido puesto en bando es entregado a la propia separación y, al mismo tiempo, consignado a la merced de quien lo abandona, excluido e incluido, apartado y apresado a la vez.²²

Esta reflexión desata nuevas problemáticas críticas. La estructura de la trama nos presenta una ficción que no solo nos hace voltear la mirada hacia la existencia de estos seres, sino sugiere que todos estamos en una vulnerabilidad semejante. En un mundo como el que vivimos hoy día en México —con la percepción de la vida y el caos con que habitamos— cualquiera que se encuentre en circunstancias similares a las de los personajes de esta obra obraría de manera semejante: ¿quién no aceptaría ser sacrificable con tal de obtener un beneficio capitalista inmediato? (¿Quién no se volvería narco después de encontrar 80 kilogramos de coca?) ¿Quién no se convierte en el enemigo, simulando lo contrario, para vengar la afrenta más inmediata? ¿Quién no prefiere vivir alienado o anestesiado con tal de no involucrarse con un otro que demande estar y permanecer?

Como hemos venido observando, *Aproximación al interior de una ballena* descentraliza el enunciado formal para proponerse como testimonio ficcional de una problemática social, con lo que desestabiliza la subjetividad globalizada implícita en la recepción de su obra. *Aproximación al interior de una ballena* es un texto que incomoda, porque radicaliza la ficción a través de un universo simbólico cargado de significantes

²¹ *Ibidem*, pp. 54-56.

²² Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, p. 142.

actuales que descubren lo ominoso del poder. Es desde este piso donde las voces de las bestias se escuchan, donde los seres abyectos se revelan y donde se demanda en el espectador una reacción verdadera.

¿Adónde podría conducirnos esta reflexión? ¿Qué implicación tendría el pensar un mundo donde se ha excluido el lugar que nos permitiría obtener una conciencia ética? La respuesta, quizás, podamos hallarla en las reflexiones del filósofo mexicano Cristóbal Acevedo Martínez, quien señala que la condición ética primordial viene de la relación: mito-*nomos*, la cual aporta un sentido a la vida que es histórico y social. Acevedo subraya que en esta correspondencia se sostiene y cohesiona toda evolución cultural del hombre. Así, mientras las leyes rigen una conducta determinada, los mitos le aportan razón. El autor explica:

La uniformidad que se logra con las leyes es una primera contraposición del mito, en cuanto suponen una búsqueda y la plasmación de un sentido unívoco para que la sociedad funcione en igualdad, normatividad y mediocridad. Y el mito permite la más abierta y libre interpretación. [...] La función vital del mito es la superación de las reducciones que se imponen oficialmente con las leyes.²³

Hernández Arreola presenta una ficción que nos muestra —como toda obra artística— aquello que está en todas partes y abundantemente, que terminamos por dejar de ver: los defectos de nuestra sociedad; con el objeto claro de provocar, de “asaltar”.

Así, apelando a diversas representaciones de violencia, nos permite dar cuenta del sentido desgarrador que tiene nuestra identidad hoy día. Nos plantea crudamente aristas míticas que obligan a ver (conocer) problemáticas que no necesariamente nos gustan, pero que son parte de nosotros. En otras palabras, lo que el dramaturgo pareciera buscar es la reactivación de una lógica de representación que pudiera permitir una alternativa de resolución al desorden sociopolítico actual. Porque si la ley del Estado cada vez parece funcionar menos, es necesario encontrar una vía que rearticule y otorgue sentido al caos y reestablezca las configuraciones simbólicas al ser duro reflejo de vida. Es ahí donde nuestra labor ética cobra presencia y termina de constituir la labor social del teatro.

²³ Cristóbal, Acevedo, *Mito y conocimiento*, 1993, pp. 54.

Bibliografía citada

- Acevero, Cristóbal, *Mito y conocimiento*, México, Ediciones Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 1993.
- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Edit. Pretextos, 2006.
- Alcántara Mejía, José Ramón, *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación*, México D.F., Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2002.
- Arendt, Hanna, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- Aristoteles, *Poética*, Buenos Aires, Editorial Quadrsata, Grupo Editor Montessor, 2004.
- Badiou, Alain, *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Editorial Manantial SRL, 1999.
- Derridá, Jaques, *Seminario: "La bestia y el soberano"*, Vol. 1 (2001-2002), Buenos Aires, Editorial Manantial SRL, 2010.
- Dubatti, Jorge, *Filosofía del Teatro 1. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Edit. Atuel, 2007.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- Hernández Arreola, Ángel, *Aproximación al interior de una ballena*, Tamaulipas, Colección Fortalezas/Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2011.
- Hobbes, Thomas, *Leviatán*, Buenos Aires, Biblioteca del Pensamiento, Editorial Losada, 2011.
- Libro de Jonás, *Biblia de Jerusalén*, Madrid, Editorial Verbo Divino, 2005.
- Nietzsche, Friedrich, *Sobre la verdad y la mentira en sentido extra moral*, Obras completas, vol. 1, Buenos Aires, Ediciones Prestigio, 1970.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI Editores, 1995.
- Krauze, Enrique, "México: La tormenta perfecta", *Letras Libres*, Año XIV, México DF, Editorial Vuelta, Noviembre 2012.

APROXIMACIONES A UNA POSTURA ANTE EL SEMIOCAPITALISMO

Eliecer Eduardo Alejo Herrera¹

Existen otros mundos, pero están en éste.

Paul Eluard

En el ejercicio de descripción e intento de comprensión de la realidad, así como de la procuración de su ordenamiento, se han desarrollado una serie de categorías para la catalogación de los fenómenos, como el arte, las leyes, las disciplinas científicas y un gran número de normas de tipificación, sistematización o clasificación.

En el desarrollo de esas reflexiones, ha surgido también la presencia de ciertas nociones que podemos llamar *metacategorías*, que abarcan y sustituyen en cierto modo a categorías previas y a otras tantas sincrónicas. No debemos dejar de considerar que dichas categorías, previas, actuales y futuras, son construidas, convencionales, tomaron el lugar de otras anteriores y darán paso a otras futuras.

Por ejemplo, aunado al juicio del inicio de la noción de arte, y fuera de la discusión de si es posible que este proceso acabe o de que incluso ya haya acabado, podemos referirnos a la noción de imagen, e incorporar a ella, dentro de ella, al arte (visual, particularmente), en el entendido de que había imágenes antes del nacimiento del arte (o de su invención), las sigue habiendo y, si el arte llegase a dejar de ser, habría imágenes aún. Por ello, gran parte de la producción artística puede inscribirse dentro de una historia de las imágenes.

También podemos inscribir al arte dentro de la cultura, entendida esta como el conjunto total de la producción humana. Asimismo, algunos autores inscribirían dentro de la semiótica a varias otras disciplinas del lenguaje. A su vez, Hayden White, particularmente, sugiere la historia como una especie de género literario, más que una disci-

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

plina.² E incluso algún autor cuyo objeto de estudio es la literatura, planteaba que habría de incorporar las instituciones de filosofía a las de literatura, con base en la sugerencia de que toda la filosofía era una especie de literatura.

I.

En esta deliberación sobre las categorías, las *metacategorías* y la procuración de denominación de los fenómenos y situaciones, cabe preguntarnos por el entorno y lapso en el que nos encontramos. Ante la procuración de definiciones y determinaciones, ¿cómo podríamos definir o describir nuestros tiempos y sus características? Sin duda, se han realizado diversas aproximaciones al respecto. En particular, podemos acercarnos al señalamiento de Franco Berardi “Bifo”, sobre el sistema actual, al cual denomina como semiocapitalismo, siendo precisamente esta la fase actual del capitalismo, la contemporánea a nosotros.

Berardi refiere que el semiocapitalismo es el modo de producción en el cual el proceso de acumulación de capital se hace fundamentalmente por medio de signos: bienes inmateriales que actúan sobre la mente colectiva,³ esto es, un capitalismo simbólico basado en la producción, distribución y acopio de signos a los que se le asigna valor y precio.

Podemos constatar que la ley de oferta y demanda continúa operando, pero no de una manera clara, ya que los procesos obedecen a acciones y mandatos aparentemente arbitrarios o que no se corresponden al valor, a la producción.

En el semiocapitalismo, señala Berardi, la propiedad intelectual es un concepto ambiguo, ya que es difícil plantear un valor o un precio para el trabajo intelectual, pero precisamente notamos cómo este sistema ha de basarse no en el valor *real* o utilitario de los objetos, sino en un valor simbólico establecido, añadido o impuesto. Dos objetos en apariencia idénticos entre sí, con características materiales y manufacturas idénticas, ostentan un valor distinto dependiendo de la imagen o emblema que tengan plasmado: el logotipo de una marca les *otorga* valor.

² Cfr. Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*.

³ Franco Berardi “Bifo”, ha difundido sus opiniones en numerosas entrevistas en diversos medios, las cuales son instigadoras de las líneas que se refieren a dicho concepto en el presente texto. El libro *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, reúne, entre otros, el planteamiento de dicha noción.

El autor plantea también que la productividad cognitiva es ilimitada, ¿cómo valorar, entonces, en el esquema del proceso oferta-demanda, el precio de algo que no se agota, que deviene en una infinita sobreoferta?

Notamos, por ello, una indeterminación, un desequilibrio, debido a la situación condicionada por una producción desarrollada en lo intelectual, en la creación de signos e ideas, que no corresponden a los valores tradicionales de producción industrial, el valor de los objetos y de las ideas no corresponde al precio que ostentan. Al ser el nivel de la producción de ideas inagotable e incuantificable, podríamos suponer que esto conllevaría a que bajasen de valor estos *productos* por la sobreoferta; sin embargo, existe una demanda de bienes de consumo de lujo, y de ideas y conceptos que fortalecen esa distinción, esa ilusión. De esta manera, se continúa con el modelo del proceso de oferta y demanda, aun cuando no correspondan a ofertas y demandas *reales*.

Uno de los planteamientos de este autor, respecto a dicho sistema semiocapitalista, es la presencia de cierta clase social, a la que él denomina *cognitariado*, a donde se incluyen los productores y manipuladores de signos, en la cual nos hemos de situar nosotros: estetas, filósofos, artistas, diseñadores, creadores de mensajes y de signos, muchos de los cuales están destinados al consumo y a fortalecer el sistema: la ideología, las ideas, las emociones, las experiencias, también se compran y venden, recordemos el ejemplo de los productos cuya distinción radica en el emblema que exhiban.

II.

Este sistema, que sin duda es criticable por diversas causas, parece infranqueable. Dicha apariencia insalvable e intransitable del sistema paradigmático en lo económico, lo político e ideológico, es observada también por Berardi, quien afirma que: “No existe alternativa en el horizonte de la historia. Las experiencias del siglo XX nos han enseñado que el capital no es una etapa histórica superable, sino un modo de semiotización inscrito definitivamente en el bagaje cognitivo de la humanidad”.⁴

Todos nosotros, en distintos grados y a muy diferentes distancias, hemos observado los intentos reales de establecer sistemas económicos,

⁴ Franco Berardi “Bifo”, *Fábrica de la infelicidad*, p. 185.

políticos e ideológicos distintos. Han existido intentos reales que han abarcado décadas. Sin embargo, existe una visión generalizada en la que se vislumbra que todas las utopías y realidades revolucionarias no han llegado a buen término, se han disipado. Albert Camus nos señala que “todas las revoluciones modernas han concluido en un reforzamiento del poder del Estado”.⁵

Todos los mensajes de la industria cultural procuran la supremacía y continuidad del sistema semiocapitalista simbólico. Planteada esta situación, ¿cómo podemos superar esos mensajes-signos-sistema? ¿Cómo escapar de la absorción, la seducción y fascinación que ejercen el sistema y sus signos, si hemos visto ya que ni radicales expresiones han podido contrarrestarlo? ¿Cómo hacer visible el proceso de conquista, si esa conquista no siempre se manifiesta con golpes visibles, sino que embelesa, embriaga y cautiva? Ejerciendo la libertad, criticando y cuestionando, indagando en los intersticios.

Volviendo a la noción de las metacategorías abarcadoras, notamos que antes de la preeminencia del capitalismo como sistema predominante, ya había dinero, sucedía el comercio, existía capital, y si esta etapa política-económica-ideológica del capitalismo se transformara, o dejara de ser, seguramente continuaría habiendo dinero, comercio y capital. Entonces, ¿no es el dinero en sí mismo o el sistema capitalista —basado en la acumulación de capital—, lo *erróneo*?

Tal vez el capitalismo, en un sentido amplio, sea una de estas categorías planteadas que se han inscrito tan profundamente en el ámbito humano, al igual que otras nociones (como la familia, la moral, el trabajo, la ciudad, la religión, el afán de modernidad, que son también creaciones del ser humano que, al igual que el arte, han nacido, se han desarrollado y han tomado la forma y la apariencia de ser inmutables, eternos y permanentes), acaso se hayan integrado ya a la sociedad humana de tal forma que se hayan imbricado en ella, volviéndose indisolubles, insuperables o insalvables.

III.

En el paradigmático texto “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilus-

⁵ Cfr. Albert Camus, *El hombre rebelde*, p. 165. En el capítulo III, Camus reflexiona sobre este complejo conjunto de fenómenos que llamamos *revoluciones*.

tración?”, Immanuel Kant señalaba que “la ilustración es el abandono del hombre de su minoría de edad”,⁶ esto es, planteaba la Ilustración como un proceso que llevaría a una emancipación, una llegada del ser humano a una especie de *mayoría de edad*, aun reconociendo que es difícil para el ser humano “salir de esa minoría de edad, casi convertida ya en naturaleza suya”.⁷

Acaso la llegada a esa mayoría de edad, a la emancipación que Kant planteaba, es imposible por la propia constitución y conformación del ser humano; sin embargo, a efectos reales y prácticos, es mejor dirigirse hacia ella, aun cuando se sepa enteramente que es inalcanzable de manera plena. Esto es, sabemos que la perfección es inalcanzable, pero es mejor comportarnos como si no lo fuera, ya que esto nos permite cierto margen de crecimiento, de mejoramiento, de libertad.

Kant plantea también: “Si nos preguntamos si vivimos ahora en una época ilustrada, la respuesta es no, pero sí en una época de Ilustración”,⁸ lo cierto es que aun en nuestra época, seguimos en la misma condición. Acaso la mayoría de edad del ser humano, no es posible, pero es mejor actuar como si lo fuera, ya que esto conlleva a estar en un continuo, perpetuo y lento mejoramiento.

Al comparar el planteamiento por Kant postulado con nuestra situación actual, en la que se vislumbra imposible la modificación del sistema, podemos señalar que es mejor actuar como si dicha transformación fuera posible, puesto que da pauta a posibilidades concretas y específicas, de avance y progreso. No podemos cambiar el mundo, pero es mejor actuar como si fuera posible hacerlo.

Al volver la mirada a los movimientos sociales, podemos reflexionar sobre lo que ha acontecido en muchos de los movimientos sociales recientes. Planteamos ya la observación de que estos movimientos no han conllevado a un sistema político mejor al anterior o a uno realmente libre. Analizando el desarrollo de estas movilizaciones políticas, Benjamín Arditi señala que muchos de estos movimientos sociales no continúan a falta de un plan, siendo así una muestra fehaciente del malestar colectivo; sin embargo, no tienen un plan trazado, no hay

⁶ Cfr. Immanuel Kant, “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?”, p. 287.

⁷ Cfr. *Ídem*.

⁸ *Ibidem*, p. 290.

una estrategia;⁹ siendo acaso esa una de las causas que reiteradamente impiden un desarrollo ulterior positivo de estos movimientos. Pese a ello, no puede hablarse de fracasos,¹⁰ puesto que, ¿cómo se habría de medir el éxito o no de un movimiento de este tipo? ¿Cómo establecer parámetros cuando hay siempre algo análogo a vencedores y vencidos en todo movimiento, cuando aquellos que logran imponer su facción siempre escriben la historia?

La otra razón por la cual Arditi apunta que no se puede hablar de fracasos tácitamente, es porque estos actos son *performativos*, en el sentido de que los implicados empiezan ya a vivir esa libertad o cambio por el que luchan, desde el momento que luchan,¹¹ aun cuando no haya dado lugar a un sistema radicalmente mejor que el precedente. Así, pues, no son fracasos, no son inútiles: permiten, dentro de aquellas intrínsecas limitaciones insondables, cierto grado, acaso mínimo, de libertad.

Nuevamente nos encontramos con una analogía con el postulado de Kant en cuanto a la imposibilidad de la emancipación total, y al planteamiento de que a partir del mismo hacemos en cuanto a la conveniencia de actuar como si fuese posible tal posibilidad: la libertad total, el cambio político radical, el desarrollo inefable, no son posibles, pero sí es posible una mayor libertad, un cambio real y un crecimiento y desarrollo beneficiosos.

IV.

¿Cómo podrían ser los procesos para posibilitar este desarrollo? Chantal Mouffe, propone un proceso de transformación de lo antagónico a lo agónico, esto es, del paso de la visión del enemigo, a la del adversario.¹² Mouffe señala: “El objetivo de una política democrática no reside en eliminar las pasiones ni en relegarlas a la esfera privada, sino en movilizarlas y ponerlas en escena de acuerdo con los dispositivos agonísticos que favorecen el respeto del pluralismo”.¹³

Con la noción de exterior constitutivo,¹⁴ Mouffe indica que “la

⁹ Cfr. Benjamín Arditi, “Las insurgencias no tienen un plan –ellas son el plan. Performativos políticos y mediadores evanescentes”, *Disidencia*.

¹⁰ Cfr. B. Arditi, *ob. cit.*

¹¹ *Idem.*

¹² Cfr. Chantal Mouffe, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, pp. 13, 16.

¹³ *Ibidem* p. 14.

¹⁴ *Ibidem* p. 15.

condición de existencia de toda identidad es la afirmación de una diferencia, la determinación de un ‘otro’ que le servirá de ‘exterior’¹⁵. De esta manera, nos percatamos de que continúa vigente la existencia del *otro*, puesto que la identidad se sustenta a partir de la diferencia con el otro, con otro, nos hacemos en los otros.

No podemos ser iguales ni tener las mismas ideas, posturas y razonamientos. Podemos, sí, a partir de ello, plantear la necesidad del pluralismo, de la confrontación, de la discusión, como un proceso necesario para aquel mejoramiento posible del que se habla líneas arriba.

¿Cómo ser libre en un mundo en el que no tiene cabida la libertad absoluta? Ya Albert Camus señaló que: “La única manera de lidiar con este mundo sin libertad es volverte tan absolutamente libre que tu sola existencia sea un acto de rebelión”. Necesitamos discutir, contender, debatir y disentir. El progreso es posible.

Bibliografía citada

- Arditi, Benjamín, “Las insurgencias no tienen un plan –ellas son el plan. Performativos políticos y mediadores evanescentes”, *Disidencia*, Volume 10, Issue 2, NY, Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2013. Publicado previamente en: *Journalism, Media and Cultural Studies*, vol. 1, núm. 1, Reino Unido, 2012, y en: *Debate Feminista*, año 26, núm. 46, pp. 146-169, México, 2012.
- Berardi, Franco, “Bifo”, *Fábrica de la infelicidad*, trad. Patricia Amigot Leatxe y Manuel Aguilar Hendrickson, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003.
- , *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, trad. Patricia Amigot, Manuel Aguilar, Ezequiel Gatto, Diego Picotto, Emilio Sadier, Hibai Arbide Aza, Manuel Aguilar Hendrickson y María Sirera Conca, Buenos Aires, Tinta Limón, 2007.
- Camus, Albert, *El hombre rebelde*, trad. Luis Echávarri, 9ª. edición, Buenos Aires, Editorial Lozada, 1953.
- Kant, Immanuel, “Contestación a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?”, trad. Roberto R. Aramayo, Isegoría, *Revista de Filosofía Moral y Política*, No. 25, Madrid, Instituto de Filosofía, Centro de Ciencias Humanas

¹⁵ *Ibidem*, p. 15.

y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, consultado en: <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/viewFile/595/596>.

White, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

EL ARTE COMO DENUNCIA DE LA GUERRA.
¿ARTE DEGENERADO O HUMANIDAD DEGENERADA?

Juan Carlos Cortés Stefanoni¹

A lo largo de la historia siempre ha existido una muy estrecha, extraña e interesante relación entre el arte y la guerra. Pero ¿qué tiene que ver el arte —al que solemos asociar con la belleza, el placer y, en general, con todo *lo bueno* y noble del espíritu humano— con la guerra, que es, sin lugar a dudas, el más grande acto de crueldad, maldad, violencia, estupidez y sinrazón al que la raza humana puede llegar, y que es producto de la vanidad, la codicia, la ambición y, en síntesis, resultado de todo *lo malo* que hay en la humanidad? Durante siglos, los poderosos —faraones, emperadores, monarcas, dictadores, políticos y demás artífices de la guerra— han utilizado el tremendo poder estético y comunicativo del arte para justificar, legitimar y exaltar la guerra. Sin embargo, a comienzos del siglo XIX ocurre algo insólito: nace una nueva tendencia artística que utilizará ese mismo poder estético y comunicativo del arte para denunciar la futilidad de la guerra. Dicha tendencia, que aparece con toda su fuerza en la obra pictórico—gráfica de Francisco de Goya, tuvo su continuación y evolución en muchos de los artistas más importantes del siglo XX, impregnando, incluso, a otras manifestaciones artísticas contemporáneas, como lo es, por ejemplo, la música rock. Mediante el análisis de algunas obras pictórico—gráficas y musicales consideradas clave, el presente trabajo intentará trazar el nacimiento y evolución de esta nueva tendencia, comenzando por Goya (*Los desastres de la guerra*, 1808-13 y *El tres de mayo*, 1814), pasando por Otto Dix (*La guerra*, 1924, y *Tríptico de la guerra*, 1929-32) y Pablo Picasso (*Guernica*, 1937), hasta llegar a The Nice (“America”, 1968) y Jimi Hendrix (“Star-Spangled Banner”, 1969).

¹ Licenciado en Música por la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP) y Maestro en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). carouac@yahoo.com

La relación arte-guerra a través de la historia visual de Occidente: el arte como legitimación y exaltación de la guerra

La guerra constituye, después de la religión, el tema más representado en toda la historia visual de Occidente.² Desde sus más remotos comienzos en los tiempos prehistóricos, el arte³ estuvo ligado, siempre, fundamentalmente a dos cosas: la religión y el poder político. Desde los tiempos del antiguo Egipto, y pasando por los asirios, babilonios, persas, griegos y romanos, así como durante toda la Edad Media y hasta el siglo XVIII, el arte desempeñó la misma función: exaltar, glorificar y legitimar los valores tanto religiosos como políticos del momento. En palabras de Fred Licht: “religión y dinastía fueron las fuerzas dominantes que dieron al arte su sustancia a través de los siglos”.⁴ En síntesis, el arte estuvo siempre *en manos* —por así decirlo— de los detentadores del poder. El tema de la guerra fue tratado —durante milenios— con un carácter épico; sirvan de ejemplo los diversos relieves egipcios y asirios, o los monumentos conmemorativos romanos como el arco de Tito o la columna de Trajano, en los cuales se adopta siempre el punto de vista del vencedor, pues, como reza la conocida frase: “la historia la escriben los vencedores”. Al menos así fue durante muchos siglos.

Con la modernidad —que arranca en el siglo XVI— surge no solo el Arte con mayúscula,⁵ sino también nuevas y más sofisticadas maneras de tratar los temas tanto religiosos como de guerra. Como diversos especialistas han apuntado, las raíces del tratamiento moderno de las guerras históricas, su expresión y representación artísticas se encuentran, entre otras, en obras como las de Miguel Ángel (*La batalla de Casina*, 1504-1506) y Leonardo da Vinci (*La batalla de Anghiari*, 1503-1506).⁶ Obras como estas sentaron las bases para el futuro tratamiento de los temas bélicos, convirtiéndose en el modelo a seguir durante los siglos venideros: composiciones cargadas de tensión emotiva, dinamismo, carácter épico, heroico y legendario, siempre dejando en claro la superioridad —incluso moral— del vencedor sobre el vencido, y legitimando así su victoria.

² Lo mismo sucede —en mayor o menor medida— en Oriente, África y la América precolumbina.

³ Utilizamos el término “arte” en su sentido más amplio y general.

⁴ Fred Licht, *Goya. The origins of the modern temper in art*, p. 15.

⁵ Es decir, el arte en el sentido moderno del término.

⁶ Raquel Gallego, *Goya. Los desastres de la guerra*, p. 25.

Otro ejemplo importante —que nos acerca a España y a Goya— es *La rendición de Breda (o Las lanzas)* (1635) de Diego Velázquez, el cual forma parte de una serie de 12 cuadros de temas bélicos encargada por el rey Felipe IV para la decoración del Salón de los Reinos del palacio del Buen Retiro en Madrid. El cuadro, que conmemora la victoria del rey español sobre los ejércitos holandeses de Justino de Nassau-Orange en el contexto de la Guerra de los Ochenta Años, representó una nueva aportación a la tradición pictórica de la guerra. En este caso, Velázquez muestra una imagen más conciliadora, en la que no hay derramamiento de sangre sino un digno sometimiento del vencido ante su vencedor: en el centro se ve a Justino de Nassau-Orange entregando las llaves de la ciudad de Breda al general español Ambrosio Spínola, quien le impide al vencido que se arrodille ante él, gesto que deja en claro “la magnanimidad y clemencia del ejército español”,⁷ y por tanto, su superioridad —incluso moral— sobre el vencido, misma que se ve reforzada también por la posición vertical de las lanzas (de ahí el sobrenombre del cuadro) del ejército español, ello como símbolo de gallardía, orden y poder. Como Raquel Gallego ha señalado, muy pronto “esta perspectiva evolucionó hacia una forma de pintar la guerra que podríamos considerar decorativa, carente de intensidad y un tanto fría, muy habitual a lo largo de los siglos XVIII y XIX”.⁸

Sin embargo, con la llegada de la Ilustración y las revoluciones que esta engendró a finales del siglo XVIII y principios del XIX —la Revolución francesa, la Revolución industrial y las diversas revoluciones americanas—, la representación artística tradicional de la guerra se verá sometida a dramáticas transformaciones. Hasta ese momento, las obras de arte habían sido siempre producidas por encargo, pero ahora, con el socavamiento del poder de la monarquía y la Iglesia, los artistas quedaban a la deriva y en total libertad creativa. A partir de ahora debían producir primero las obras para después buscar un posible comprador de las mismas. Ello daría lugar a un *desbordamiento* de la subjetividad —espiritual, intelectual y emocional— de los artistas en sus obras, y con ello, al surgimiento de una nueva tendencia: la del arte como denuncia de la guerra.

⁷ María Dolores Jiménez Blanco (ed.), *La guía del Prado*, p. 123.

⁸ R. Gallego, *ob. cit.*, p. 28.

El surgimiento de una nueva tendencia: el arte como denuncia de la guerra

Un primer paso hacia la tendencia del arte como denuncia de la guerra lo constituye la obra *Les misères et les malheurs de la guerre* (*Las miserias y desgracias de la guerra*), una serie de 18 grabados publicada en París, en 1633, por el artista Jacques Callot. En ella, Callot muestra la ocupación de la región de Lorena por los ejércitos franceses en el contexto de la Guerra de los Treinta Años. Aunque la pretensión original de Callot era fundamentalmente captar la dura vida del soldado, la manera tan explícita y cruda en que este trabajó las imágenes y, sobre todo, la imparcialidad y la ausencia de todo aspecto glorificador o legitimador de la guerra, supuso una ruptura con respecto a la representación artística tradicional, convirtiendo a *Les misères* en la primera obra de arte *antiguerra* en la historia del arte europeo.⁹ Sin embargo, no es sino hasta la obra del pintor y grabador español Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) —específicamente en su serie de grabados *Los desastres de la guerra* (creada entre 1810-1823 y publicada hasta 1863) y en los grandes lienzos de *El dos* y *El tres de mayo* (1814)— que esta nueva tendencia aparece en todo su esplendor y con toda su fuerza. Esto, sin duda alguna, tiene que ver con la plena conciencia que el español tiene de su libertad como artista creador. Esta nueva actitud y este nuevo punto de vista convierten a Goya en el primer artista moderno, en el sentido estricto del término. Moderno tanto en su técnica como en su personalidad artística. En palabras de Raquel Gallego, Goya se comporta como un artista “que ha alcanzado la independencia para pensar y para trabajar, libre del amparo del poder; una libertad que permite a la obra de arte ser infinitamente más genuina y comprometida”.¹⁰

Francisco de Goya y la Guerra de la Independencia Española (1808-1814):

Los desastres de la guerra y El tres de mayo de 1808

Si en su *Discurso del método* (1637) René Descartes descubría la subjetividad moderna —sintetizada en el célebre principio *cogito ergo sum* (pienso, luego existo)—, sería Goya quien, en lo que respecta a las artes visuales, llevaría a cabo la misma tarea. Más aún, Goya, el iniciador de la pintura moderna, encarnará también en sí mismo al hombre moderno

⁹ Ann Sutherland Harris, *Seventeenth-century art and architecture*, p. 258.

¹⁰ R. Gallego, *ob. cit.*, p. 30.

(cartesiano) que es consciente de su subjetividad y de la consiguiente soledad y desamparo en el que esta lo coloca. En 1793, el pintor se ve afectado por una extraña y poderosa enfermedad que lo deja al borde de la muerte. Aunque logra recuperarse, esta le ha dejado sordo permanentemente, por lo que vivirá los 35 años que le restan de vida sumido en su mundo interior: en la soledad y oscuridad de *su adentro*. En palabras de Basilio Losada: “el Goya genial, poderoso, el monstruo instintivo que barre a brochazos una tradición pictórica de siglos, surge de este incidente de 1793. Hasta entonces había sido un excelentísimo pintor, genial incluso. Desde entonces será una fuerza instintiva y desbocada, algo que surge con impulso incontenible de las raíces de los siglos para renovar, destruyéndola, la pintura”.¹¹

Con el advenimiento de la Guerra de la Independencia Española (1808-1814) se culmina en Goya el proceso de interiorización —verdadero repliegue hacia los rincones más recónditos y oscuros de la psique humana— que se había iniciado con la crisis de su enfermedad y la sordera que esta trajo consigo. Es ahí, entre las tinieblas de su sordera y la catástrofe de la guerra, donde Goya no solo hallará un mundo nuevo repleto de alucinantes imágenes de pesadilla, sino que también se descubrirá a sí mismo como algo más que intérprete de la realidad: se descubrirá como creador.¹² El conflicto bélico tuvo su punto de partida en la invasión por parte de Napoleón Bonaparte a la España de los borbones. En 1808, los franceses entraron en España, depusieron al rey Carlos IV y colocaron en su lugar al hermano de Napoleón, José Bonaparte, quien sería el encargado de meter a España en la órbita de la nueva Europa, moderna e ilustrada, que Napoleón estaba construyendo y de la cual, por supuesto, él sería cabeza, o mejor dicho, emperador. Mientras que un sector de la población española —el más liberal, culto y educado, y el menos numeroso— veía en la invasión francesa y en la deposición de los monarcas españoles una oportunidad para dejar atrás, por fin, la España anquilosada, ultracatólica y ultraconservadora, el otro sector —el más pobre, inculto y analfabeta, y el más numeroso compuesto por la mayoría del pueblo— resistiría valerosamente la entrada del invasor. Los levantamientos populares de Madrid en contra

¹¹ Basilio Losada, *Goya*, p. 101.

¹² *Ibidem*, p. 102.

de los franceses, acaecidos el dos y el tres de mayo de 1808, serían tan solo el prólogo de una larga y cruenta guerra de independencia que no culminaría sino hasta 1814 con el repliegue de los franceses fuera de España y la restauración de la monarquía borbónica bajo Fernando VII.

Serían seis largos años de sangrientas guerrillas entre un ejército profesional, bien armado y entrenado (el francés), y una población civil mal armada y nulamente entrenada para la guerra, pero con la suficiente valentía y ferocidad como para defender a su tierra y a su gente. Las sublevaciones se multiplicaron por todas partes a lo largo y ancho de la península ibérica y, en la mayoría de los casos, estuvieron seguidas de brutales represiones por parte de los franceses. Goya será testigo de la barbarie,¹³ y esta le dará la indignación y el coraje suficientes como para acometer la obra monumental y revolucionaria que es *Los desastres de la guerra*.¹⁴

La serie consta de 82 grabados que oscilan entre los 142 × 168 mm, en el caso de los más pequeños y los 163 × 260 mm, en el caso de los más grandes, y se divide en tres grandes bloques temáticos. El primero de ellos muestra en toda su crudeza los horrores de la guerra: enfrentamientos armados, asesinatos, heridos, campos sembrados de cadáveres, ejecuciones con el garrote, hombres y mujeres que huyen ante el fuego de las bombas, el populacho enardecido, fusilamientos, torturas, cuerpos mutilados, violaciones de mujeres, saqueos de iglesias, la valentía de las mujeres que dan batalla, etcétera.

El segundo bloque describe con extremo patetismo la hambruna que se abatió sobre Madrid entre 1811 y 1812, la cual mató a cerca de 20 mil personas: calles repletas de muertos por el hambre, los enterramientos en las fosas comunes, la ayuda que los pobres se brindan entre sí, gente pidiendo limosna, el consumo de la almorta que sustituía al pan, la escalofriante indiferencia de los ricos, entre otros.

¹³ Se sabe que Goya viajó a la ciudad de Zaragoza, la cual cayó ante el invasor francés el 21 de febrero de 1809. Allí, Goya pudo ver por sí mismo las fatales consecuencias de la guerra. Además, los subtítulos de las láminas núm. 44, *Yo lo vi*, núm. 45, *Y esto también*, y núm. 47, *Así sucedió*, parecen querer subrayar el carácter de testigo del artista. Sumado a esto, algunos han querido ver un autorretrato del pintor en el personaje de la lámina núm. 27, que desde segundo plano observa cómo unos cadáveres son arrojados a la fosa común.

¹⁴ Goya tituló originalmente a la obra *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes*. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con motivo de la primera publicación de la obra en 1863, la renombró como *Los desastres de la guerra*.

Finalmente, el tercer bloque está conformado por el grupo de los llamados *Caprichos enfáticos*, y constituye una mordaz crítica a lo que vino después de la Guerra de la Independencia: el retorno de Fernando VII, y con él, el retorno —con más violencia que nunca— a esa España anquilosada, ultracatólica y ultraconservadora. De ahí que *Los desastres* constituyan no solamente una demoledora denuncia de los desastres de la guerra, sino también —con los *Caprichos enfáticos*— de los desastres de un mal gobierno y una sociedad añeja y corrupta. Ello explicaría por qué la obra nunca sería publicada en vida del artista.

Nadie antes de Goya había acometido semejante tipo de obra artística. Se trata, sin lugar a dudas, de un trabajo paradigmático, tremendamente revolucionario, que marca un antes y un después en la historia visual de Occidente. Es verdad que puede hablarse de una influencia de *Les misères* de Callot sobre *Los desastres* de Goya.¹⁵ Sin embargo, es preciso señalar que este va mucho más lejos que su predecesor, tanto en la monumentalidad de la obra como en la intensidad expresiva y profundidad del análisis y denuncia de la guerra. En primer lugar, mientras que la serie de Callot consta de únicamente 18 láminas y un frontispicio, la de Goya alcanza las 82 láminas.¹⁶ Por otra parte, la diferencia sustancial entre ambos trabajos radica en la escala empleada en las composiciones, ya que, mientras que la obra de Callot “reclama una mirada lenta y atenta que se desliza por la superficie de papel escurtando por igual cada una de sus partes, [...] Goya no uniformiza, sino que destaca algunos aspectos, como si observara con una lente de aumento que le permitiera resaltar la dimensión humana de los episodios que representa”.¹⁷ Ello da a la obra de Goya un carácter mucho más radical en cuanto a intensidad expresiva y dramatismo se refiere.

Hemos dicho que Goya es el primer artista moderno en el sentido estricto del término, pues tiene plena conciencia de su libertad como pensador y artista creador. Esto último se verá reflejado, precisamente, en la técnica artística que escogería para *Los desastres*: el grabado. Aunque existen importantes antecedentes en la materia, como los trabajos de Dürero, Callot o Rembrandt, entre otros, será Goya quien eleve el

¹⁵ Goya pudo haber tenido contacto con la obra de Callot durante su estancia en Italia entre 1769 y 1771.

¹⁶ Originalmente eran 85.

¹⁷ *Ibidem*, p. 30.

grabado —que hasta ese momento había sido considerado como una técnica inferior— a técnica artística de primer orden. En palabras de Basilio Losada:

El grabado, dentro de las artes plásticas, no era considerado como un género aparte. Como máximo era un arte menor, o mejor, una artesanía a la que algunos pintores dedicaban por curiosidad parte de su tiempo. Goya crea todos sus grabados con la conciencia de estar realizando una obra plena, que obedece a técnicas y a modos de expresión propios, y que además, y fundamentalmente, busca resultados también característicos y que no podrían lograrse con técnicas distintas.¹⁸

Consciente de su libertad como artista creador, Goya necesitaba de un vehículo que fuese capaz de expresar con toda su fuerza la honda impresión y todo el horror e indignación que la experiencia de la guerra causaron en él. Ese sería precisamente el grabado, pues como apuntó Losada, es “fundamentalmente expresionista [...] se aleja de la realidad y alcanza una dimensión ética que no siempre es fácil conseguir con la pintura [...] se presta admirablemente a la distorsión y al quiebro de líneas [...] y, precisamente por la ausencia de color, logra efectos de claroscuro de un hondo dramatismo”.¹⁹ La elección del grabado surgía de la necesidad expresiva: “cuando Goya se concentra en sus pensamientos, se aísla y ahonda en sí, necesita el grabado como vehículo expresivo”.²⁰

Una vez expulsados los franceses del país, en 1814, Goya formuló a la recién restaurada monarquía la siguiente petición: “Es mi más ardiente deseo perpetuar por medio del pincel las acciones y escenarios más notables y heroicos de nuestra más gloriosa insurrección contra el tirano de Europa”.²¹ Surgieron así dos de los cuadros más importantes en toda la historia del arte europeo: *El dos de mayo de 1808* (o *La carga de los mamelucos*) y *El tres de mayo de 1808* (o *Los fusilamientos en la montaña del príncipe Pío*), los cuales representan el climácico final del profundo análisis crítico de la guerra que Goya había venido desarrollando

¹⁸ B. Losada, *ob. cit.*, p. 123.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 125.

²¹ *Ibidem*, p. 161.

en *Los desastres*. Así, Goya rompe, de una vez y para siempre, con esa tradición artística milenaria que celebraba las victorias de los poderosos y ocultaba la barbarie “ofreciéndonos un simulacro consagrado a exaltar heroicamente al caudillo en turno [...] visión que justifica el despojo, el bandidaje y la pillería”,²² sentando con ello las bases de la pintura moderna.

Mientras que *El dos de mayo* muestra —mediante una composición caótica llena de color y dinamismo— el levantamiento en armas por parte del pueblo de Madrid contra las fuerzas de ocupación francesa, en *El tres de mayo* vemos una de las múltiples ejecuciones que tuvieron lugar una vez que los franceses lograron sofocar la revuelta. La escena —que tiene lugar en un sitio desolado en medio de la noche— está iluminada por la luz de un potente farol. De este modo, la luz, que en pintura había estado asociada tradicionalmente con la divinidad o con el bien, se convierte aquí en símbolo de todo lo contrario: es la luz que ilumina la masacre y facilita el trabajo sucio de los soldados-máquina. Se trata de una clara alusión a la Ilustración corrupta y pervertida: la luz de la razón, que en principio debía emancipar al ser humano, ha degenerado en barbarie y en el perfeccionamiento de la máquina de matar. Por otro lado, el carácter anónimo y mecanizado de los soldados franceses que conforman el pelotón de fusilamiento —brutal máquina de represión y muerte— contrasta fuertemente con el tratamiento individual que Goya da a cada una de las víctimas: son individuos concretos, con rostro y personalidad propia. Se trata, pues, de la antítesis moderna por excelencia: la del individuo enfrentado al sistema-máquina. Detrás de una montaña de cadáveres, las víctimas que aún están vivas —figuras tremendamente expresivas— aguardan con horror y desesperación la muerte. De entre estas, destaca poderosamente el hombre de la camisa blanca que mira desafiante a sus verdugos y, a manera de Jesucristo moderno, levanta los brazos y muestra en sus manos los estigmas, reactualizando de este modo el tema de la crucifixión —símbolo de toda muerte injusta—.

En definitiva, con Goya asistimos —por primera vez en la historia visual de Occidente— a la consolidación de una nueva tendencia artística que muestra otra perspectiva de la guerra y sus protagonistas: la del arte

²² Jorge Juanes, *Goya y la modernidad como catástrofe*, p. 94.

como denuncia de la guerra. No hay rastro alguno en la obra de Goya de patriotismo vocinglero, afanes panfletarios, héroes endiosados o legítimos vencedores. Lo único que hay son las horripilantes imágenes de un terrible crimen. Tanto en *Los desastres* como en *El tres de mayo*, Goya:

pone de manifiesto que el invasor, convencido de la justeza y del carácter emancipador de su proyecto, se manifiesta en los hechos como un bastardo ávido de poder y de sangre; descubre que lo que está detrás de todo es una mera legitimación del poder por el poder²³ [...], denuncia implacable y elocuentemente que la modernidad institucional carga en sus entrañas una nueva figura de la barbarie cuyo poder destructivo no tiene parangón en la historia.²⁴

Más aún, Goya no solo nos presenta la visión de los vencidos,²⁵ sino que va mucho más lejos: sus imágenes “trascienden por mucho el momento de su creación y nos señalan, a través de los siglos, que un cambio decisivo, irrevocable e irreversible se ha producido en el curso del hombre sobre la tierra, en su conciencia, en el sentido que tiene de sí mismo y de sus esperanzas, deberes y destino”.²⁶ La obra goyesca se ha convertido en un arquetipo de carácter universal y atemporal, válida y pertinente como denuncia de todas las guerras, dondequiera y cuandoquiera que estas ocurran. Ejemplo de esto es la reedición que se hizo de *Los desastres* en 1937 con el propósito de denunciar y condenar las fatales consecuencias de la Guerra Civil Española. En síntesis, se trata de una obra que sigue interpelándonos, ya que, como Fred Licht ha apuntado, “seguimos sufriendo de una enfermedad de la cual Goya fue el primero en describir los síntomas”²⁷: la enfermedad de la guerra.

Otto Dix y la Primera Guerra Mundial (1914-1918): La guerra y el Tríptico de la guerra

La tendencia iniciada por Goya tendrá su dramática continuación en un gran número de artistas del siglo XX. Este será, por mucho, uno de los siglos más violentos de toda la historia. Como Hugh Thomas ha

²³ *Ibidem*, p. 88.

²⁴ *Ibidem*, p. 85.

²⁵ *Ibidem*, p. 95.

²⁶ F. Licht, *ob. cit.*, p. 116.

²⁷ *Ibidem*, p. 111.

apuntado: “el siglo XX —aunque en general destacó por las mejoras sociales y una mayor consideración con los pobres por parte de los gobiernos— ha estado dominado por la ametralladora, el tanque, el bombardero B-52, la bomba nuclear y el misil”.²⁸

Entre los primeros artistas que dieron continuidad a esta nueva tendencia destaca, como uno de los más importantes, el pintor alemán Otto Dix (1891-1969), quien fue uno de los principales exponentes de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), movimiento artístico que se caracterizó por una crítica social despiadada durante la República de Weimar (1919-1933). Como muchos otros artistas alemanes de la época —Max Beckmann, George Grosz, entre otros—, a Dix le tocó vivir en carne propia los desastres de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y sus terribles secuelas. Al estallar la Gran Guerra, Dix fue uno de los primeros en alistarse como voluntario en el ejército, participando en diferentes batallas —Batalla del Somme (1916), diversas batallas en el frente Este (1917) y Batalla del Káiser (1918), entre otras—, hasta que resultó gravemente herido y poco después fue dado de baja. Sin embargo, la experiencia de la guerra le dejaría profundamente afectado y traumatizado. Las terribles imágenes que pudo presenciar durante aquellos cruentos años permanecerían en su memoria y más tarde serían canalizadas a través de su arte. Como Goya un siglo antes, Dix utilizó el arte para *exorcizar* de su psique aquellas horripilantes imágenes de pesadilla. En palabras del propio Dix: “Yo no pinté cuadros para impedir la guerra. No se puede ser tan presuntuoso. Los pinté para exorcizar la guerra. Todo arte es un exorcismo”.²⁹ Fruto de ello fueron las obras *Der Krieg* (*La guerra*, 1924) y *Der Krieg Tryptichon* (*Tríptico de la guerra*, 1929-1932). La primera es una serie de 50 grabados —modelada a imagen y semejanza de *Los desastres* de Goya— en los que Dix da cuenta de los nuevos niveles de carnicería alcanzados por la humanidad. Con la Primera Guerra Mundial vemos entrar en escena toda una nueva gama de artefactos de muerte como las trampas de alambre de púas, el gas mostaza, la ametralladora, el lanzallamas o el tanque de guerra. Dix muestra los alcances de estas nuevas armas en cada una de sus láminas, así como las terribles condiciones de supervivencia en las trincheras.

²⁸ Hugh Thomas, “El siglo XX y otras calamidades”, en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-siglo-xx-y-otras-calamidades> (último acceso: 18 de mayo de 2014).

²⁹ Andrew Graham-Dixon (ed.), *Art: the definitive visual guide*, p. 481.

Por su parte, el *Tríptico de la guerra* es una pintura que toma como base el formato del tríptico religioso —como el *Retablo de Isenheim* (1515) de Grünewald, por ejemplo— para desarrollar el tema del triunfo de la guerra: un mundo infernal de muerte y destrucción del que pareciera no haber escapatoria posible. En lugar de un Cristo crucificado, el panel central muestra un cadáver putrefacto ensartado entre los escombros y, debajo de él, y como único superviviente en medio del paisaje devastado por la guerra, un hombre —que en nada parece humano—, con la cara cubierta por una máscara antigases y un casco en la cabeza. Como señaló Erich Fromm: “si en otros tiempos el problema era que los hombres se convirtieran en esclavos, el peligro futuro es que los hombres lleguen a convertirse en robots”.³⁰ En síntesis, la obra de Otto Dix constituye una implacable denuncia en contra de una guerra que costó la vida de entre nueve y 15 millones de personas.

Pablo Picasso y la Guerra Civil Española (1936-1939): el Guernica

Otro importante continuador de esta nueva tendencia —la del arte como denuncia de la guerra— fue el español Pablo Picasso (1881-1973) con su pintura *Guernica* (1937), considerada por muchos la obra más importante del siglo XX y el cuadro antibelicista más famoso de la historia.³¹ En enero de 1937 —en plena Guerra Civil Española (1936-1939)—, el gobierno republicano encargó a Picasso una obra para el pabellón español de la Exposición Internacional de París. La historia se encargaría de proporcionar a Picasso el tema de su pintura. La tarde del 26 de abril de 1937, el bando falangista, encabezado por el general Francisco Franco, perpetraba —con el apoyo de la Legión Cóndor alemana— uno de los crímenes más grandes y terribles de la historia contemporánea: el bombardeo sobre la población de Guernica, que duraría tres horas y costaría la vida de más de 1 600 civiles indefensos.

El *Guernica* de Picasso se levantaría como la más poderosa acusación de este horripilante crimen, y más aún, se convertiría en una *pintura profética*, pues predijo, de manera escalofriante, lo que el mundo habría de experimentar durante la Segunda Guerra Mundial —que estalló dos años después— y las que se han sucedido desde entonces hasta hoy.

³⁰ Erich Fromm, *La condición humana actual*, p. 14.

³¹ A. Graham-Dixon, *ob. cit.*, p. 424.

Valga, como muestra del tremendo poder acusatorio que el *Guernica* sigue teniendo, la siguiente anécdota:

En febrero de 2003 el secretario de Estado norteamericano, Colin Powell, había expuesto con pesimismo ante el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas la posibilidad de una intervención armada en Irak. Debía celebrarse una conferencia de prensa en el pasillo de la Sala del Consejo. Pero entonces, en el último momento, alguien [...] observó un detalle inconveniente en el lugar: colgado en la pared había un tapiz que reproducía el *Guernica*. ¡Válgame Dios! Mujeres que gritan, casas en llamas, criaturas muertas. ¡Qué horror! Se buscó una de esas cortinas azul celeste de las Naciones Unidas para cubrir el objeto ofensivo, y la conferencia de prensa siguió adelante. [...] había algo en la sensación que produciría el maldito cuadro en el noticiario de las seis de la tarde, que impresionaría a los televidentes y que los alejaría del mensaje que se quería transmitir. Lo mejor era cubrirlo. Fue, supongo, el último cumplido hecho de manera indirecta al poder del arte.³²

Contracultura y música rock frente a la Guerra de Vietnam (1955-1975): el “America” de The Nice y el “Star-Spangled Banner” de Jimi Hendrix

Los años sesenta del siglo XX estuvieron marcados por la denominada Guerra de Vietnam (1955-1975), la cual enfrentó —dentro de los marcos de la Guerra Fría— a Vietnam del Sur, apoyada por Estados Unidos de América, contra Vietnam del Norte (Viet Cong), apoyada por China y la Unión Soviética. Como parte de su política de erradicación del comunismo, Estados Unidos no podía permitir que Vietnam cayera dentro de la órbita política de China y la Unión Soviética.³³ De ahí que, desde mediados de los años cincuenta, las incursiones estadounidenses en territorio vietnamita fueran incrementándose hasta degenerar en uno de los conflictos bélicos más sangrientos de la historia contemporánea.

Al mismo tiempo, los años sesenta vieron nacer a la denominada *contracultura*, concepto bajo el cual se engloban toda una serie de movimientos socioculturales que cuestionaban los valores de la cultura hegemónica, entre los que se encontraban la fe en el progreso tecno-

³² Simon Schama, *El poder del arte*, pp. 440-441.

³³ Véase la teoría del “efecto dominó”.

científico y el militarismo. Esta alcanzó su punto más álgido con el movimiento *hippie* que, teniendo a la costa Oeste de Estados Unidos como epicentro, pronto se extendió alrededor de un gran número de países —de manera especial en Inglaterra—. Los años sesenta fueron una época de ideas revolucionarias y contestatarias, pero también una época optimista durante la cual surgió una generación que creyó en la posibilidad de un mundo diferente. Muy pronto, esta generación encontró un excelente medio de expresión en el arte, sobre todo en la música rock, que rápidamente “fue reconocida como el mayor órgano de comunicación de la contracultura”, a tal grado que “música rock y contracultura son a menudo percibidos como cosas inseparables”.³⁴ En palabras de Chet Helms (promotor musical y director del club Avalon Ballroom de San Francisco, uno de los principales escenarios de música rock durante los años sesenta): “Había muchos mensajes que queríamos transmitir, sobre los derechos civiles, el pacifismo... pero sin poder llegar a los medios de comunicación masiva. Entonces llegaron los Beatles y los Rolling Stones... y de pronto nos dimos cuenta: esos mensajes podían ponerse en la forma de rock ‘n’ roll”.³⁵ Uno de los temas centrales de la contracultura fue, precisamente, el del rechazo total a la Guerra de Vietnam, y más específicamente el de la denuncia y condena a la intervención militar estadounidense en Vietnam. De ahí que este fuera el tema de muchas canciones y piezas de rock, entre las cuales destacan *America* (1968) de The Nice y *Star-Spangled Banner* (1969) de Jimi Hendrix.

Los británicos The Nice —entre cuyas filas se encontraba el virtuoso de los teclados Keith Emerson, futuro miembro de Emerson, Lake & Palmer— lanzaron, en 1968, un *cover* de la canción “America” del compositor estadounidense Leonard Bernstein (1918-1990), la cual forma parte de su musical *West Side Story* (1957). Sin embargo, la nueva versión de The Nice iba a tener un discurso completamente diferente al de la pieza original. En primer lugar, la pieza iba a ser completamente instrumental y, en segundo lugar, esta no iba a ser un himno de alabanza a Estados Unidos —a América, como dice el título de la canción—, sino todo lo contrario, iba a ser una denuncia en contra de este país,

³⁴ Sheila Whiteley, *The space between the notes: rock and the counterculture*, pp. 1-2.

³⁵ Tomado de: “The history of rock ‘n’ roll (Ep. 6 “My Generation”)” (documental).

particularmente en contra de su política militarista reflejada en su intervención en Vietnam. La “America” de The Nice sería la primera pieza instrumental de protesta de la historia.

Pero, ¿qué hace de esta pieza, completamente instrumental, una obra musical de protesta? Antes que nada, es preciso señalar que la “America” de The Nice es una mezcla de varios ingredientes:³⁶

Primero: tomaron el tema principal (“I like to be in América...”) de “America” de Bernstein y lo convirtieron también en el tema principal de su pieza.

Segundo: agregaron como introducción de la misma una cita directa de otra famosa obra musical dedicada a los Estados Unidos: el comienzo del 4º movimiento (*Allegro con fuoco*) de la *Sinfonía No. 9 en mi menor Op. 85* (1893) del compositor checo Antonín Dvořák (1841-1904),³⁷ y lo retrabajaron imprimiéndole un carácter completamente diferente al del original. En lugar de un tema vigoroso, enérgico, soberbio y solemne, lo transformaron en una especie de lamento envuelto en una atmósfera fúnebre. El tema, que en la obra de Dvořák es ejecutado por los metales, está interpretado aquí por la guitarra eléctrica, más lento y con una serie de *bendings* y *vibratos* que le otorgan un carácter doloroso, mismo que se ve subrayado por el acompañamiento de batería que hace uso del denominado *efecto de avión*, llamado así porque imita el sonido de un avión militar.

Tercero: agregaron una sección central completamente original, a la cual nosotros nos referiremos bajo el nombre de *la guerra*. Esta no solo constituye el clímax de la pieza, sino que es también la clave para comprender el significado y el propósito de la misma. Es precisamente esta sección la que convierte la “America” de The Nice en una pieza instrumental de protesta. En primer lugar, tenemos un cambio súbito de ritmo en la batería y el bajo: pasamos de un 4/4 a un 6/8, ritmo que recuerda mucho a una marcha militar e imita, onomatopéicamente, los disparos de una metralleta. Sumado a ello, reaparece, también en la batería, el mencionado *efecto de avión* que genera una atmósfera *bélica*

³⁶ Estamos tomando como base la versión en vivo que el grupo interpretó en el programa británico de televisión *How It Is* en 1968, disponible en: <http://bit.ly/1XQA75G> (último acceso: 26/05/2014).

³⁷ Dvořák compuso esta obra durante su estancia en EUA como director del por entonces recién fundado Conservatorio Nacional de Música de América, en Nueva York, como un homenaje al país que lo acogió. De ahí el sobrenombre de la obra: *Sinfonía del Nuevo Mundo*.

durante toda la sección. Finalmente, y encima de todo ello, el órgano Hammond crea una variada gama de sonidos y ruidos estrafalarios, cuyo propósito es *pintar musicalmente* el ambiente caótico y estridente de una guerra. Algunos de los procedimientos empleados por Keith Emerson para generar estos efectos —todos ellos de gran teatralidad— consisten en, por ejemplo, clavar navajas en el teclado para que las teclas se queden *pegadas*, generando así una gran cantidad de disonancias; correr las manos o los codos por encima del teclado para sugerir el rápido paso de los aviones sobre nuestras cabezas; levantar el instrumento a cierta altura para luego dejarlo caer, produciendo así un ruido espantoso que sugiere la explosión de una bomba; jugar con las perillas de volumen y los botones de timbres del instrumento para imitar gritos, gemidos o lamentos; tocar rápidas y virtuosísticas escalas que corren de arriba abajo generando tensión e incertidumbre o sugiriendo el avance de las diferentes máquinas de guerra; entre otros.

Cuarto: añadieron un final o *coda* consistente en un rápido descenso seguido de unas palabras —las únicas de toda la pieza— que recitan esta frase lapidaria: “America is pregnant with promise and anticipation, but is murdered by the hand of the inevitable” (“América está preñada de promesas y expectativas, pero es asesinada por la mano de lo inevitable”). Por último, un rápido redoble de batería —que sugiere el redoble previo a un fusilamiento— pone punto final a la pieza.

Una vez integrados todos estos elementos la forma final de la pieza sería la siguiente: INTRODUCCIÓN (cita de la *Sinfonía No. 9* de Dvořák) — TEMA PRINCIPAL (“America” de Bernstein) — SECCIÓN CENTRAL (*La guerra*) — TEMA PRINCIPAL — CODA.

En suma, todos estos elementos —introducción tipo lamento fúnebre, sección central altamente descriptiva, coda lapidaria— sugieren una nueva interpretación de la pieza: de algún modo es la misma América (EUA) de Bernstein —pues tenemos el mismo tema—, pero al mismo tiempo no es la misma América de Bernstein. Se trata de otra América, una que no merece ningún tipo de alabanza, envuelta en bombas, gritos, lamentos, aviones, disparos de metralletas... En pocas palabras, es una América envuelta en el caos de la guerra: una América militarizada, invasora, destructora, que mata, viola y despoja. ¡Es la América que invadió Vietnam! Todo esto se vería dramáticamente reforzado cuando, durante un concierto en el Royal Albert Hall de

Londres en 1969, Emerson quemó sobre el escenario, durante la interpretación de “America”, una bandera estadounidense, subrayando así la idea de una América (EUA) envuelta en el fuego de la guerra. Como era obvio, el escándalo no se hizo esperar y la banda fue vetada de por vida en el prestigioso recinto.

Ese mismo año, 1969, el guitarrista Jimi Hendrix (1942-1970) llevaría todavía más lejos la idea de The Nice. En lugar de tomar obras musicales famosas que homenajeaban a los Estados Unidos, Hendrix tomó, nada más y nada menos, que el mismísimo himno nacional estadounidense: la pieza “Star-Spangled Banner” (“La bandera tachonada de estrellas”), escrita por John Stafford Smith en 1780. Más aún, Hendrix no presentó la pieza en una grabación de estudio —como The Nice—, sino que decidió presentarla en vivo y en directo, y para ello eligió un momento sumamente especial —paradigmático en la historia del siglo XX—: el festival de Woodstock (15, 16 y 17 de agosto de 1969), que reunió a cerca de 500 mil personas y considerado por muchos como el punto más álgido de la contracultura. Ello daría a la pieza una dimensión épica convirtiéndola en uno de los hitos culturales del siglo XX.

Básicamente, Hendrix procedió de la misma manera que The Nice: tomó la melodía del himno nacional estadounidense y la transformó completamente. De una melodía enérgica y solemne a un tema fúnebre, doloroso e incluso tétrico, interpretado magistralmente en la guitarra eléctrica —con muchísimo *feedback*—. Igual que The Nice, Hendrix intercaló en la pieza toda una gama de sonidos estrafalarios que imitan los disparos de las metralletas, los gritos y gemidos de los heridos, el sonido de aviones volando a toda velocidad, los sonidos de las bombas cayendo desde el cielo... toda una gama de ruidos y efectos que *pintan musicalmente* el caos y la devastación de la Guerra de Vietnam. El resultado final es el mismo que el de la “América” de The Nice: una pieza completamente instrumental de protesta. Un nuevo himno nacional estadounidense cuyo discurso es completamente distinto: esto es América, esto es Estados Unidos, el país que, como dijo Martin Luther King en 1968, es “el más grande proveedor de violencia en el mundo de hoy”.³⁸ En síntesis, The Nice y Jimi Hendrix hicieron en música lo que

³⁸ Mary Susannah Robbins (ed.), *Against the Vietnam War: writings by activists*, p. 102.

Goya, Dix y Picasso hicieron en artes plásticas. Esta tendencia —la del arte como denuncia de la guerra— tendrá, en música, su continuación en géneros como el *heavy metal*, el *hip hop* o el *reggae*.

¿Arte degenerado o humanidad degenerada?

En 1937, los nazis acuñaron el término *Entartete Kunst* (arte degenerado) para referirse virtualmente a todo el arte moderno (corrientes como el impresionismo, el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo o la Bauhaus entraron en esta categoría),³⁹ al que calificaron como un acto de violencia estética y una conspiración por parte de los judíos contra la cultura y el espíritu germano-alemán, ello incluso cuando solamente un número bastante reducido de estos artistas era efectivamente judío. Dicho arte fue etiquetado como *antigermano*, *judío*, *masón* o *bolchevique*, todos ellos calificativos intercambiables. Más aún, de acuerdo con los nazis, el arte moderno —en el cual se inscribe la obra de Dix y Picasso— era “una burla insolente de lo divino”, “una revelación del alma racial judía”, “un insulto a la condición de la mujer alemana”, “un sabotaje deliberado a la defensa nacional”, “una naturaleza vista por mentes enfermas”, y, en síntesis, un arte que tiene a “la locura por método”. De ahí que había que exterminarlo completamente. En estrecha analogía con sus programas de esterilización y eutanasia obligatorias y sus campos de concentración, los nazis montaron en Múnich, en ese mismo año, una exhibición artística denominada precisamente así, *Entartete Kunst*, la cual reunió 650 de las más de 5 mil piezas que los nazis habían confiscado en museos y galerías de arte alemanas, y cuyo principal propósito fue —mediante un despliegue caótico de las piezas, que iban acompañadas de etiquetas ridiculizantes— inflamar el desprecio y promover el rechazo por parte de la opinión pública contra el arte moderno. En este sentido, la exhibición sería algo así como el funeral del arte moderno.

Aquellos que fueron señalados como *artistas degenerados* —entre los cuales se encuentran Emil Nolde, Oskar Kokoschka, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Max Beckmann, George Grosz, Max Ernst, Marc

³⁹ Esto incluyó también a la música moderna. Obras de compositores como Félix Mendelssohn, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, Kurt Weill, Paul Hindemith, entre otros, fueron declaradas como *Entartete Musik* (“música degenerada”), y como consecuencia, fueron vetadas. Lo mismo ocurrió con el jazz debido a sus raíces afroamericanas.

Chagall, James Ensor, Henri Matisse, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, además de los mencionados Otto Dix y Pablo Picasso, entre muchos otros— se hicieron acreedores —al menos en Alemania y los territorios ocupados por los nazis— a diferentes sanciones, teniendo que enfrentarse a la exclusión social, el despido de sus puestos como docentes, la prohibición para exhibir y vender obras, e incluso, la prohibición de todo acto de creación artística. Mientras que unos optaron por el exilio, otros se quedaron para enfrentar una carrera arruinada (Emil Nolde, Otto Dix), el suicidio (Ernst Ludwig Kirchner) e incluso la muerte a manos de los nazis (Elfriede Lohse-Wächter). Estas medidas afectaron por igual a todas las artes: arquitectura, pintura, escultura, música, teatro, cine, etcétera.

Pero, ¿qué era lo que tanto incomodaba a los nazis del arte moderno? ¿Sería acaso su alta dosis de sátira y crítica social?, ¿sería su naturaleza (formal y temática) subversiva?, ¿sería su espíritu de denuncia de la guerra, misma que los nazis promulgaban como un valor no solo necesario, sino indispensable para el triunfo definitivo de la raza aria?

Para Hitler, el único arte verdaderamente válido era aquel que respetaba la más estricta tradición clásica —grecorromana—, pues de acuerdo con él, este sí era un arte puro, no contaminado por el espíritu judeocristiano. Como ha señalado Henry Grosshans, “Hitler tomó sobre sí la responsabilidad de decidir quién, en materia de pensamiento y cultura, actuaba como un ‘judío’”.⁴⁰ Según él, la supuesta naturaleza *judía/bolchevique/antigermana/masona* del arte moderno se manifestaba en el hecho de que era un arte difícil, indescifrable, distorsionado, cuyos temas eran *depravados* o moralmente cuestionables, lo cual no podía ser más que un síntoma de inferioridad racial, es decir, de *entartung* (*degeneración*). De ahí que, bajo el régimen nazi, se promoviera un tipo de arte de tradición clásica que exaltaba los valores de la *Blut und Boden* (*Sangre y suelo*): la pureza de la sangre, la superioridad racial, el militarismo y la pertenencia y obediencia ciega y absoluta al *Führer*. En este orden de ideas, resulta evidente por qué el arte moderno fue sumamente incómodo para los nazis.

¿Existe realmente un “arte degenerado”? ¿no sería más pertinente hablar de una humanidad degenerada, una humanidad que es capaz

⁴⁰ Henry Grosshans, *Hitler and the artists*, p. 86.

de invadir, saquear, violar, asesinar y cometer todos los crímenes que la guerra implica?, ¿quiénes son aquí los *degenerados*, los artistas que nos obligan a contemplar la barbarie y a hacernos conscientes de ella, o aquellos que directa y deliberadamente la maquinan y ejecutan? Se dice que, cuando un oficial alemán irrumpió en el estudio de Picasso, cogió una postal del *Guernica* que estaba sobre la mesa y le preguntó con tono acusador: “¿Usted hizo esto?” “¡Oh, no —contestó el artista—, ustedes lo han hecho!”. Se trata, sin duda, de una respuesta directa, certera y sin miramientos que nos indica quién es aquí el verdadero *degenerado*.

Conclusiones

En una célebre frase, Marx dice que “hay que hacer la opresión real aún más opresiva, agregándole la conciencia de la opresión; hay que hacer la ignominia aún más ignominiosa, publicándola”.⁴¹ ¿Con qué propósito? Con el propósito de motivar el cambio, la transformación, es decir, el paso de una situación de indignidad e ignominia a una situación más digna y mejor, ya que, como explica José Pablo Feinmann, “en el momento exacto en que tomo conciencia de mi indignidad, ahí hay un quiebre, una ruptura, ahí paso a ser otro, ahí me miro desde otro lugar y me digo a mí mismo: ‘¡esto no puede ser!’”. Cuando digo ‘¡esto no puede ser!’, estoy revolucionando mi condición particular”.⁴² Precisamente es lo que logran hacer estas obras de arte: tornar evidente y explícita la ignominia; nos hacen *sentir* la barbarie de la guerra y, en ese sentido, nos hacen conscientes de ella. Son obras que nos obligan a mirar y a escuchar la masacre, nos fuerzan a contemplar la brutalidad, constituyendo así una implacable y elocuente denuncia contra ese terrible mal que aqueja a la humanidad: es la guerra.

Bibliografía citada

- Arnheim, Rudolf, *Génesis de una pintura: el “Guernica” de Picasso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Bozal, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

⁴¹ Karl Marx, *Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, p. 17.

⁴² José Pablo Feinmann, “Filosofía aquí y ahora (temporada 1, capítulo 4)”. En: <http://nietgastesenleerme.blogspot.com.es/2008/09/filosofa-aqu-y-ahora-iv-cuarto-captulo.html> (último acceso: 13 de abril de 2014).

- Bugler, Jeremy (dir.), *The private life of a masterpiece: Goya's The third of May 1808*, (DVD). Fulmar Television & Film/BBC Two, 2007.
- Feinmann, José Pablo, "Filosofía aquí y ahora (temporada 1, capítulo 4)", en: <http://nitegastesenleerme.blogspot.com.es/2008/09/filosofia-aqui-y-ahora-iv-cuarto-captulo.html>, (último acceso: 13/04/2014).
- Fromm, Erich, *La condición humana actual*, México D.F., Paidós, 1989.
- Gallego, Raquel, *Goya: Los desastres de la guerra*. La Central, Madrid, 2011.
- Graham-Dixon, Andrew (ed.). *Art: the definitive visual guide*. Dorling Kindersley, Londres, 2008.
- Grosshans, Henry, *Hitler and the artists*, Nueva York, Holmes & Meyer, 1983.
- Grubin, David (dir.), *Degenerate art: The Nazis vs. German Expressionism*. (VHS), PBS, 1993. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=1QE4Ld1mkoM>, (último acceso: 20 de abril de 2014).
- Jiménez Blanco, María Dolores (Ed.), *La guía del Prado (cuarta edición)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.
- Juanes, Jorge, *Goya y la modernidad como catástrofe*, México D.F., Itaca, 2006.
- Lecaldano, Paolo, *Goya. Los desastres de la guerra*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1976.
- Licht, Fred, *Goya. The origins of the modern temper in art*, Nueva York, Universe Books, 1979.
- Lomba Serrano, Concepción y Bozal, Valeriano (Eds.), *Goya y el mundo moderno (cat. exp.)*, Barcelona, Lunewerg, 2008.
- Losada, Basilio, *Goya*, Barcelona, Verón, 1970.
- Marx, Karl, *Contribución a la crítica de la filosofía de Hegel*, Buenos Aires, Ediciones Nuevas, 1965.
- Mena Márquez, Manuela (Ed.), *Goya en tiempos de guerra (cat. exp.)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008.
- Preckler, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX (Tomos I y II)*, Madrid, Editorial Complutense, 2003.
- Radic, Sally (ed.), *3 visiones de la guerra: Jacques Callot, Francisco de Goya, Otto Dix (cat. exp.)*, Valencia, Fundación Bancaja, 2001.
- Robbins, Mary Susannah (ed.), *Against the Vietnam War: writings by activists*, Rowman & Littlefield, 2007.
- Robles Tardío, Rocío (Ed.), *Picasso y sus críticos I: La recepción del Guernica, 1937-1947*, Madrid, La Central, 2006.
- Sebastián López, Santiago, *El "Guernica" y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984.

- Schama, Simon, *El poder del arte*, Barcelona, Crítica, 2010.
- Solt, Andrew (dir.), *The history of rock 'n' roll*. (DVD), Time-Life Video/
Warner Brothers, 2004.
- Sutherland Harris, Ann, *Seventeenth-century art and architecture*, King
Publishing, 2005.
- Thomas, Hugh, *Goya. El tres de mayo de 1808*, Barcelona, Grijalbo, 1979.
- Whiteley, Sheila, *The space between the notes: rock and the counterculture*,
Nueva York, Routledge 1992.
- Wolf, Norbert, *Expresionismo*, Colonia, Taschen, 2004.

PUEBLA:
TEORÍAS Y PRÁCTICA ARQUITECTÓNICA
EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

Mathieu Branger¹

Introducción

Con una zona urbana de más de 1.5 millones de habitantes, en un territorio de 544.7 km²,² el municipio de Puebla forma una ciudad de primer plano en constante renovación. Muchos estudios se han enfocado aquí, en el análisis de la forma urbana, queriendo destacar los distintos procesos de expansión de esa ciudad desde su sitio de origen hasta la conquista de la periferia rural.³ Pocos toman en cuenta el análisis de la arquitectura en este espacio; sin embargo, a través de los grandes procesos urbanos, tenemos acceso, en parte, a una historia contemporánea de la arquitectura regional, en diálogo con la ciudad y condicionada por ella.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar en Puebla, la relación entre los discursos sobre la ciudad contemporánea y las formas arquitectónicas actuales. A partir del análisis de los procesos urbanos de inicios del siglo XXI, se propone un primer acercamiento a la imagen de la ciudad contemporánea y a la diversidad de la creación arquitectónica en este espacio.

1. La conformación de la ciudad contemporánea

Para poder abordar las expresiones arquitectónicas contemporáneas, es necesario confrontarlas con el proceso de construcción socioespacial

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

² Según los datos oficiales proporcionados por el gobierno del estado de Puebla, <http://www.puebla.gob.mx/index.php/acerca-de-puebla/estadísticas-del-estado>, consultado el 20 de mayo de 2014.

³ Ver, por ejemplo, los trabajos de Patrice Melé, en Patrice Melé, *La dinámica de la urbanización de Puebla (México): de la ciudad a la región urbana*; o de Francisco Manuel Vélez Pliego, en Francisco Manuel Vélez Pliego, *Planeación, crecimiento urbano y cambio social en el centro histórico de la ciudad de Puebla*.

del sitio en el que se contextualizan, más aún cuando, en el caso de una ciudad como Puebla, las modificaciones recientes del tejido urbano tuvieron como consecuencia directa una serie de segregaciones y de desarticulaciones.

El municipio de Puebla entró en una nueva etapa de consolidación urbanística y expansión demográfica a partir de los años setenta.⁴ Desde entonces, la implementación sucesiva de planos urbanos permitió adecuar la acción urbanizadora a un crecimiento no planeado y las necesidades inherentes. Los años noventa marcaron, para el periodo, el inicio de un nuevo plan de desarrollo económico que se fundamentó en la transformación profunda del espacio urbano, al momento de tomar como orientación general el crecimiento expansivo.⁵ La Ley de Desarrollo Urbano de 1980 marcó el inicio de una serie de planes urbanos que, a nivel nacional y regional, pretendían ordenar y regular el crecimiento y desarrollo de las áreas urbanas, siendo conforme a cierta visión que hace del desarrollo económico el motor de los cambios y de la transformación. Los planes sucesivos, hasta 1993, compartieron este objetivo pero sin lograrlo; y pese a los planes urbanos, la gestión de los años 1980-1990 quedó sin efectos reales: durante 10 años la ciudad creció de manera desordenada sobre suelo agrícola, principalmente de propiedad ejidal, incluso sobre áreas de reservas ecológicas y en sitios no aptos para vivienda.⁶ En paralelo, la lógica de patrimonialización del centro histórico de la ciudad, con el reconocimiento de Patrimonio Mundial en diciembre de 1987, no solamente fortaleció la dicotomía centro-periferia al separar la zona a conservar y a transformar para su conservación de los espacios urbanos dinámicos.

Los años 1990-2010 marcan la etapa más reciente de transformación de la ciudad de Puebla, a través de la aceleración de la renovación del centro histórico y de la afirmación de la dinámica metropolitana. En 1990 se aprobaron varias modificaciones al Programa de Ordenamiento Territorial, con el objetivo afirmado de recuperar cierta idea de la grandeza de la ciudad.⁷ Fue el elemento que desencadenó la transformación reciente de la ciudad, al acelerar las dinámicas de

⁴ Carlos Montejo Pantoja, *Arquitectos e ingenieros poblanos del siglo XX*, p. 431.

⁵ Carlos Valverde Díaz de León, "Puebla más allá de la retícula, más acá en la pobreza", p. 162.

⁶ C. Montejo Pantoja, *ob. cit.*, p. 155.

⁷ Yadira Vázquez, "México y Puebla; del centro comercial a la ciudad. La construcción de nuevos territorios urbanos", p. 60.

periferización y favorecer el surgimiento de centralidades alternas. A partir de 1993, y como consecuencia de las modificaciones del programa mencionado, se decidió implementar el Programa Regional de Desarrollo Angelópolis, ambicioso plan urbano vigente hasta 1999, bajo un esquema centro-subcentro-corredor en el que el centro se identificaba con el asentamiento histórico, y los subcentros con las zonas de máximo desarrollo económico en áreas periféricas del municipio, pero centrales para la conurbación:

La estrategia de desarrollo propuesta en el *Plan Estatal de Desarrollo* y en el *Programa de Desarrollo Regional Angelópolis* tiene como objetivos: fortalecer la infraestructura económica de la región, a través de inversiones en los sectores industrial, comercial y cultural, así como mejorar integralmente la calidad de vida de los habitantes, por medio de nuevas inversiones en infraestructura básica, equipamiento urbano y vivienda. El Programa incluye proyectos de infraestructura urbana y de mejora de servicios para el desarrollo integral y ordenado de 14 municipios de la región centro-poniente del estado.⁸

En este sentido, la acción más visible fue la rehabilitación del Paseo de San Francisco, en una zona degradada del centro histórico, para convertirla en un vasto espacio comercial y de entretenimiento. En paralelo, se organizó la creación de una nueva centralidad al surponiente de la ciudad, en la Reserva Territorial Quetzalcóatl-Atlixcáyotl (RTQA), posibilitada por la creación de la ruta Recta Cholula en 1976.⁹ Representa, hasta la fecha, una zona nueva, atractiva, resultado de la intervención institucional y de algunos inversionistas, pero aislada, que carece de integración. Ahí se ubicarán todos los nuevos conjuntos institucionales, desde la Ciudad Judicial, el Centro Integral de Servicios, el Centro Cultural Universitario o el centro comercial Angelópolis, así como el Museo Internacional del Barroco. Es la zona que concentra todos los esfuerzos urbanísticos y cuyo crecimiento rige el ordenamiento actual. El Programa Municipal de Desarrollo Sustentable de Puebla,

⁸ "Programa Regional de Desarrollo Angelópolis", citado en Virginia Cabrera Becerra y Lina Marcela Tenorio Téllez, "Programa Angelópolis en la zona monumental de la ciudad de Puebla, México", p. 8.

⁹ Yazmín Rasgado Gallegos, *Movilidad y accesibilidad urbana en las nuevas centralidades de Puebla: el caso de la vía Atlixcáyotl*, p. 58.

consecuencia de la Ley de Desarrollo Sustentable de 2003,¹⁰ parece cambiar ciertas características de la planeación urbana hasta la fecha, con la introducción de conceptos como la valoración de lo existente, o la importancia de la redensificación de la zona centro. De manera contradictoria, la ciudad de Puebla se concibe ya como una región metropolitana que busca articularse con sus periferias inmediatas y organizar, a partir de un nuevo centro, un territorio que se extiende hasta San Martín Texmelucan y confunde sus límites con Tlaxcala, situación que hace más difícil la aplicación del nuevo Programa Municipal de Desarrollo de 2007, y sus grandes orientaciones.

Desde la acción pública, parecería que la ciudad de Puebla es un gran centro urbano dinámico del centro de México, cuyo crecimiento ordenado le permite ostentar un desarrollo exitoso. Sin embargo, la realidad de los procesos de urbanización es mucho más contrastada. El énfasis en los logros de la nueva centralidad en la RTQA esconde procesos de marginalización y de empobrecimiento de las zonas que quedaron alejadas de los grandes proyectos urbanísticos de los últimos años.¹¹ Persiste en la ciudad un problema general respecto de las viabilidades y la circulación en torno al acceso al agua y de salubridad pública que no es, sin olvidar, la situación en la que se encontraba la ciudad a inicios del siglo XX. Además, mejorar la zona urbana del centro histórico-patrimonial no ha permitido limitar la deterioración de numerosos edificios históricos, los cuales enfrentan un proceso general de degradación.¹² Existe, por otro lado, un problema general en cuanto a una planeación no efectiva y la realización de grandes obras, percibidas como injustificadas, tal como es el caso del Periférico Ecológico, lo que evidenciaría la desarticulación del territorio poblano.

En esa situación, las transformaciones que se suceden a partir del proceso de modernización de la ciudad de Puebla, vienen generando fenómenos socioespaciales particulares. Destaca la importancia de la pobreza de las zonas marginadas por los planes urbanísticos, y el surgimiento, además de un esquema concéntrico tradicional —con un

¹⁰ Ley de Desarrollo Urbano Sustentable del Estado de Puebla, Puebla, 13 de marzo de 2003, y Programa Municipal de Desarrollo Urbano Sustentable de Puebla, en <http://www.pueblacapital.gob.mx/vi-planes-municipales-de-desarrollo/programa-municipal-de-desarrollo-urbano-sustentable-de-puebla>, consultado el 20 de mayo de 2014.

¹¹ C. Valverde Díaz de León, *ob. cit.*, p. 163.

¹² Dirk Bühler, *El patrimonio edificado en Puebla*, p. 15.

centro en degradación, una primera periferia ya asentada, y segunda y nueva periferia— de una amplia “periferia gris”.¹³ En la segunda mitad del siglo XX se realizó el desplazamiento de las clases sociales altas en dirección del sur (zona de la Ciudad Universitaria) y del oriente en la cercanía de Cholula, y la marginalización de las zonas ocupadas por las clases sociales menos adineradas. En los últimos años se puede observar la consolidación de ese fenómeno, en particular para las clases altas, en las colonias de La Paz, o El Mirador, y con el surgimiento de fraccionamientos cerrados exclusivos, como Lomas de Angelópolis,¹⁴ mientras que para el suelo periférico se mantienen las condiciones de alta marginación y pobreza.¹⁵

Puebla no es caso aislado, es más bien un ejemplo de la tendencia actual hacia la que se dirigen las mencionadas ciudades globales, bajo la forma de la “ciudad moderna”, en países y en ciudades en las cuales la situación general no permite solucionar los problemas mencionados, como el de la vivienda, el acceso a los servicios básicos, en un contexto poco o no planeado, o en la situación de una planeación deficiente.¹⁶ El resultado es el surgimiento de inmensos barrios informales, con altos niveles de pobreza, en la periferia de los tradicionales centros urbanos, lo que parece caracterizar el futuro de la ciudad, y parte de su desarrollo actual.

2. Puebla, imagen y ciudad

Puebla es una ciudad colonial, tradicional; es el reconocido “Relicario de América”. Al mismo tiempo, es una ciudad en desarrollo, de vanguardia y de progreso. Esos calificativos hablan de distintas maneras de percibir y representar la ciudad, de encontrar una unidad al espacio metropolitano desarticulado.

La ciudad es una totalidad, perceptible por quien la recorre. No solo la ciudad total, el centro-urbano y su zona de influencia, sino todo lo que hace que la ciudad cobre realidad y sentido para su habitante, una manera de construir una representación colectiva de un espacio determinado. Es

¹³ Annick Germain y Mario Polèse, “La structure socio-résidentielle de Puebla, Mexique: essai d’écologie urbaine”, p. 327.

¹⁴ Hélène Bélanger, “La dynamique socio-résidentielle d’une ville latino-américaine: Puebla, au Mexique”, p. 50.

¹⁵ C. Valverde Díaz de León, *ob. cit.*, p. 163.

¹⁶ Mike Davis, *Planet of slums*, pp. 31-42.

un territorio en el que operan movimientos históricos de transformación o de consolidación, pero al estudio de un territorio y de sus actividades conviene agregar una dimensión simbólica: la ciudad se distingue por “el tamaño y la densidad, el aspecto del núcleo, la actividad no agrícola y el modo de vida, así como ciertas características sociales, tales como la heterogeneidad, la ‘cultura urbana’ y el grado de interacción social”.¹⁷ Para poder dar sentido a este conjunto, es necesario recurrir a la noción de *forma urbana*. La forma urbana se entiende como la percepción general, aunque cambiante, que se tiene del espacio urbano, tomando en consideración las posibilidades de experiencia del habitante.¹⁸ Al analizar varios elementos del conjunto *forma urbana*, es evidente que la ciudad a lo largo del siglo XX se transformó de manera profunda. Con la creación de una nueva centralidad en la zona Angelópolis, los hitos o señales que representaban en la ciudad las instituciones tradicionales, en particular el poder político-religioso, se vieron sustituidos por los edificios más reveladores de la aspiración a la modernidad contemporánea, altas torres y amplias plazas. Alrededor de esos nuevos centros, y para responder a la lógica de periferización, las circulaciones —las sendas, los bordes, los nodos— en su mayoría se adaptaron a la imposición del transporte automóvil rápido, con los varios tramos del circuito periférico, mientras que el barrio antiguo casi desaparece de la escala urbana.

La renovación y valoración del centro patrimonial emprendida a gran escala, con el objetivo de conservar la imagen de antigüedad, asociada a representaciones de la ciudad tradicional, no parece permitir un real entendimiento del valor histórico del conjunto urbano. Se subraya más la ineficiencia de los recorridos turísticos propuestos, en término de contextualización y de pedagogía.¹⁹ La ciudad es, como lo fue el caso paradigmático de Las Vegas en los años setenta,²⁰ un espacio que se aprecia a través de la lente del entretenimiento y consumo desde el coche, con sus debidas paradas fotogénicas, y con una publicidad ampliada, publicidad institucional y monumental vista de los edificios, como único elemento compositivo. En Puebla se podría seguir un recorrido desde el bulevar Héroes del 5 de Mayo, por ambos

¹⁷ Horacio Capel, “La definición de lo urbano”, p. 265.

¹⁸ Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, pp. 61-64.

¹⁹ Patricia Domínguez Silva, “Vinculación de la ciudad histórico-turística de Puebla a través de itinerarios culturales”, pp. 609-610.

²⁰ Robert Venturi, Denise, Scott Brown y Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, pp. 34-49.

lados, desde la zona de San Francisco hasta los centros comerciales de Plaza Dorada y Plaza Crystal, y prolongarlo en las zonas de más reciente construcción, La Noria, Las Ánimas y Angelópolis. En el transcurso se da a ver, y se repite la imagen de la ciudad, de manera ordenada y por secuencias, en un vaivén ciego a las demás expresiones urbanas: edificios religiosos y civiles considerados como tradicionales que alternan con los centros modernos de entretenimiento y de servicios. El uso, ya institucionalizado, de la fachada de la catedral poblana para la proyección de una obra de *video-mapping* con una temática regionalista,²¹ demuestra la reciente consolidación de Puebla como ciudad-vitrina. De manera aparentemente contradictoria, la ciudad actual moderna y voluntariamente contemporánea, se respalda en sus elementos más tradicionales y en la emulación de formas heredadas del periodo colonial en su núcleo histórico. La toponimia — Paseo de San Francisco, proyecto Angelópolis, etc.— es suficiente para mostrar que en las dos últimas décadas la conformación de la imagen de la ciudad, desde el punto de vista institucional, se fundamenta en la proyección en el futuro de la ciudad antigua. Con la patrimonialización más reciente se dio la reintroducción de vías peatonales para corredores comerciales en un espacio con valor histórico, en la calle 5 de Mayo, por ejemplo, lo que lleva a pensar que, al iniciar el siglo XXI, la forma urbana, aun en el espacio tradicional, está regida por la imposición de valores mercantiles: la movilidad y el consumo en el ocio.

Las posibilidades de renovación, desde la “renovación buldócer” de los años noventa, a la tabula rasa de los 2000, con la creación de una nueva centralidad que funge como ciudad satélite, generó la creación de una ciudad disputada donde se expresan los conflictos, y cuyo devenir escapa a la mayoría de los habitantes. En 1993, el proyecto urbano en el centro se articulaba en torno a tres elementos: la prohibición del ambulante, la creación de una macro plaza (Río San Francisco) y la reapertura del Mercado de la Victoria. Ello dio origen a un primer movimiento social de contestación, lo que tuvo como consecuencia cierta adaptación del proyecto a las necesidades de los habitantes de las colonias afectadas.²²

²¹ “Espectáculo onírico teatral deleita a miles en el atrio de la catedral de Puebla”, *La Jornada de Oriente*, 17 de noviembre de 2013.

²² Guadalupe María Milian Ávila, “La planificación urbana y la estructura comercial de la ciudad de Puebla” p. 284.

Las actuales grandes obras turísticas, rehabilitación de la zona de Los Fuertes y construcción de un teleférico, colocación de una gran rueda, la Estrella de Puebla, en la zona Angelópolis, y el proyecto de Museo Internacional del Barroco en la misma zona, son los focos más evidentes de tensiones, atacados por los que defienden otra visión del uso del patrimonio, pero también del desarrollo urbano. Varios artículos publicados por *La Jornada de Oriente* y otros periódicos permiten evidenciar este debate público, en el que defensores del patrimonio y universitarios denuncian las acciones del gobierno del estado y del municipio.²³

En términos más generales, Puebla se percibe como una ciudad que se desvanece en formas indiferenciadas, y al borde de volverse una “ciudad genérica”.²⁴ De la misma manera que para los conflictos de uso del espacio urbano en transformación, encontramos en la prensa, en una entrevista a un arquitecto del centro regional del INAH, la expresión de esa inquietud sobre el devenir de la ciudad:

Estamos en una etapa de regresión; vamos para atrás. Estamos perdiendo el carácter y el diseño de nuestras plazas públicas, y elementos artísticos de gran valía del Centro Histórico [...]. Muchos gobiernos han pasado por Puebla, y ninguno ha tenido la sensibilidad ni el sentido común de cuidar la ciudad que hemos heredado, y este ha sido un hecho sistemático.²⁵

En esa interpretación, la ciudad está a punto de volverse la expresión única de sus funciones económicas. Lo que se percibe aquí es que, a diferentes escalas, para un motel, una tienda de autoservicio, un salón de eventos o para los grandes centros comerciales, las formas arquitectónicas se repiten, se responden y configuran otra imagen para la ciudad contemporánea, en contradicción con lo ya existente.

²³ Entre otros artículos ver Hernández Alcántara Martín, “El gobierno ha descatado cartas internacionales de urbanismo: Loreto López”, *La Jornada de Oriente*, 26 de noviembre de 2012; Hernández Alcántara Martín, “Los atentados vs. el Centro-Histórico denuncia dos en París ante la Unesco”, *La Jornada de Oriente*, 4 de diciembre de 2012.

²⁴ Rem Koolhaas, “The generic city”, p. 1249.

²⁵ Llaven Yadrira, “Tiendas de franquicias han estandarizado la arquitectura de Puebla, señaló Ibarra”, *La Jornada de Oriente*, 6 de agosto de 2010.

3. *Arquitectura contemporánea, ¿sin contexto?*

En Puebla, la arquitectura contemporánea no parece participar de la construcción de la imagen de la ciudad como un modelo de arte y urbanismo colonial, mientras que el contexto urbano y las políticas emprendidas a partir de 1993 parecen limitar la integración de la arquitectura contemporánea a la ciudad.

En la VIII Bienal de Quito, en 1992, se realizó un importante trabajo de recuento de la joven arquitectura mexicana, y la ciudad de Puebla destacó, según los autores, por un único caso: la Casa Alonso, realizada por Alejandro de la Mora y Askinas, entre 1987 y 1988.²⁶ Esa pequeña vivienda particular es el ejemplo de cómo la joven arquitectura regional asimiló distintas posturas propias del movimiento moderno y de su estética. Se caracteriza por la importancia en varios aspectos del proyecto de la reinterpretación del contexto regional —en los materiales y la tipología—, pero, sobre todo, del sitio. El arquitecto buscó respetar los desniveles, ciertos elementos naturales y la relación con el ambiente para crear esa casa:

“[I]a gran superficie del terreno permitió manejar el proyecto como una sola planta y de esa forma las alturas de los techos no se comprometen y se ven favorecidas. La pendiente natural del terreno que sube hacia el fondo del mismo, permite que desde el acceso a la propiedad se inicie un recorrido entre muros bajos y altos que acompañan este camino hasta llegar a la entrada de la casa. Las vistas con las que cuenta la casa son dirigidas a los diversos patios, terrazas y jardines para integrar el espacio exterior con el espacio interior. Con esa intención se diseñó un pequeño acueducto para que la presencia del agua interviniera en los ambientes que rodean la casa.”²⁷

En la actualidad, la joven arquitectura poblana realiza de la misma manera la integración de formas contemporáneas internacionales a las prácticas regionales. Profesionales como Sergio Gallardo Rivera y Armando Reyes Vázquez, el Taller De+Po arquitectos, o el despacho Betancourt Arquitectos, son representativos de esa tendencia que combina tecnología y sencillez o claridad del diseño.²⁸

²⁶ Antonio Toca Fernández y Aníbal Figueroa Castrejón, *México, nueva arquitectura*, pp. 126-129.

²⁷ A. Toca Fernández y A. Figueroa Castrejón, *ob. cit.*, p. 127.

²⁸ C. Montejo Pantoja, *Arquitectos e ingenieros poblanos del siglo XX*, pp. 647 y ss.

La X Bienal de Arquitectura Poblana, celebrada en enero y febrero del 2012, ofreció un panorama amplio de esa situación. Los proyectos premiados: la casa Kurubadi Residence, de Vargas Tejada Arquitectos; la casa SJ10, de Rodrigo Jaspeado, en un fraccionamiento cerrado; la Torre Qbiko, de Bulnes Arquitectos, un cubo blanco con, en su verticalidad, volúmenes sobrepuestos; el edificio T de la UPAEP, de Vargas Tejada Arquitectos; la preparatoria Ibero de Ezequiel Aguilar Martínez; el Mira (Módulo de Información sobre el Río Atoyac) de Dionne Arquitectos; el restaurante Bistro, de Ezequiel Aguilar Martínez, o el edificio de oficina Edificio Cuadrado de Leonardo Flores Bashbuch,²⁹ son todos ejemplos de varias tendencias contemporáneas que convergen hacia una sola práctica. Esas obras tienen en común el hecho de ser edificios que no se vinculan con su entorno, y usando un mismo repertorio de formas, grandes volúmenes paralelepípedicos, con una gama atenuada de colores, el blanco y los tonos naturales de la piedra de cubierta.

El caso ejemplar de esa estética minimalista y sin apego al contexto es quizá el trabajo del arquitecto Carlos Balcázar Soto, mención de honor de la misma bienal, quien, con su despacho, construye mucho para proyectos comerciales, institucionales o viviendas, edificios que presentan una única semblanza: líneas rectas, asimetría, materiales al desnudo en una gama cromática de blancos, grises y negros.³⁰ A través de un conjunto de obras arquitectónicas que se distinguen por su armonía, un cuidado de la forma pero también su funcionalidad, el arquitecto supo distinguirse, sin, sin embargo, estar atado al contexto regional. Se dibuja aquí una arquitectura de en medio, en la que las referencias, historia, cultura, identidad, siempre son las obras del arquitecto mismo.³¹

Como lo ha mostrado el proyecto *Housing México, vivienda, habitabilidad y domesticidad*, esa situación no impide la innovación o la búsqueda de soluciones nuevas al problema de la vivienda.³² Sin embargo, la muestra evadió la cuestión de lo urbano. Se presentaron varios casos de una arquitectura innovadora, para una ciudad nueva, la de las pe-

²⁹ "Informativo 24", Colegio de Arquitectos de Puebla A.C., febrero de 2012.

³⁰ <http://baltazararquitectos.com>, consultado el 20 de mayo de 2014.

³¹ "Balcázar Arquitectos: Cultura, identidad, experiencia y emociones", *Sexenio*.

³² Llaven Yadira, "Housing Puebla propone tendencias arquitectónicas de los siglos XX y XXI", *La Jornada de Oriente*.

riferias y de los grandes suburbios, en los cuales, la construcción de la forma urbana es hoy problemática. De la misma manera, la rehabilitación de la zona de Los Fuertes es otro ejemplo de la manera en la que aplica el paradigma contemporáneo, minimalista y tecnológico, para un caso de una gran operación urbanística. Enrique Norten, una de las principales figuras de la arquitectura contemporánea en México, realizó aquí la integración de curvas y materiales naturales en un uso no tradicional que se adapta a la topografía para ofrecer puntos de vista distintos sobre la ciudad, sin romper con la nueva estética internacional.³³ La *mantarraya*, los circuitos entre los árboles, y los varios belvederes, apuntan hacia la recuperación de un espacio, Los Fuertes, con una presencia perceptible muy reducida de los elementos propiamente arquitectónicos.

En la actualidad, las tendencias arquitectónicas locales en Puebla han llegado hasta el punto de concretizar casi exclusivamente una obra aislada que se asume y justifica como moderna a través del discurso de su creador y del uso limitado de un repertorio de patrones, privilegiando la técnica sobre la forma. Por otra parte, las obras que representarían la arquitectura en Puebla, a un nivel nacional, presentan la doble característica de ser o grandes proyectos institucionales, que reafirman la tendencia subrayada, como el Centro Cultural Universitario, inaugurado en 2009, o proyectos que privilegian la recuperación y renovación de espacios y edificios, o coloniales o del porfiriato, para integrarlos a las formas contemporáneas. Del mismo modo, al reseñar las “10 victorias de la arquitectura en Puebla de Los Ángeles”, la revista *Obras* enfatizó la importancia de lo histórico, de la religión y del mundo empresarial,³⁴ señalando una postura conservadora, en evidente contraste con las propuestas de la joven arquitectura, lo que demuestra la fragilidad de esta última.

4. Doble fenómeno de hibridación, institucional y popular

La ciudad articula, entonces, una imagen doble, entre tradición y modernidad, pero con una infinidad de posibilidades y de matices, lo cual le confiere cierta singularidad arquitectónica, a comparación

³³ Victoria Martínez, “Un nuevo emblema arquitectónico en Puebla por Enrique Norten/TEN”, *Revista Código*.

³⁴ Alain Pietro Soldevilla, “10 victorias de la arquitectura en Puebla de Los Ángeles”, *Obra-web*.

con otros espacios urbanos de igual importancia. Al mismo tiempo, se puede observar un proceso de hibridación entre el patrimonio heredado, que participa de la identidad poblana y la aspiración global a la modernidad. En este sentido, el concepto de “cultura híbrida” permite reelaborar la relación tradición y modernidad en las culturas urbanas latinoamericanas, en contexto de producción, desde la institución y desde la cultura popular.³⁵ Esta hibridación es el resultado de una serie de transferencias desde espacios culturales distintos pero no separados. Son fenómenos de coexistencia, pero también de reinención o de apropiación que se realizan al momento de la reformulación de una política cultural o de la integración a la cultura urbana y a la actividad constructiva de diversos elementos estéticos, a través de la reinterpretación por los arquitectos locales de las formas y teorías. La coexistencia de esas expresiones en un espacio cultural ordenado permiten pensar que la arquitectura en Puebla, entre modernidades y tradición, es una manifestación de la cultura híbrida contemporánea.

El centro histórico patrimonial es lugar privilegiado para este tipo de transferencia cultural, haciendo énfasis en el pasado virreinal. A partir de la segunda mitad del siglo XX, se ha recuperado la herencia colonial para lograr varios objetivos, como la elaboración de políticas culturales o desarrollos económicos determinados, fundamentando al mismo tiempo la construcción de una comunidad. Es así que, en los últimos 40 años del siglo XX, se dio inicio al plan de reapropiación simbólica de la zona conocida hoy como Zona de Monumentos, dando forma a la ciudad a través de un proceso de “recreación monumental”.³⁶ El monumento toma toda su importancia porque es, por sí mismo, el pasado lo que corresponde a su valor histórico de antigüedad, pero también por su relación con el presente es el valor histórico de por sí, y por su evolución rememorativa intencional. La constante adaptación, actualización y renovación de ciertos espacios claves para el patrimonio regional corresponde plenamente a esa lógica. Es la definitiva escenificación del centro histórico para los grandes rituales institucionales y para el fomento de las actividades

³⁵ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, pp. 222-225.

³⁶ Alfonso Álvarez Mora, *El mito del centro histórico*, p. 149.

de consumo. La creación y la modernización de espacios comerciales del centro histórico, como el Mercado de la Victoria, entregado en comodato a la fundación Amparo en 1994, y el Paseo de San Francisco, integrado al proyecto Angelópolis de 1993, son ejemplos en los cuales el elemento patrimonial está totalmente encubierto por las vigas de metal y las láminas de cristal.

Por otra parte, la proyección de la ciudad hacia los nuevos espacios de urbanización no se vuelve efectiva sin retomar en su arquitectura elementos del imaginario social sobre Puebla, la talavera azul y blanca, el color gris de la cantera, como en los casos del reciente mobiliario urbano para la red de transporte público RUTA, o para la nuevas oficinas del Centro Integral de Servicios (CIS) (imagen 2), inaugurado en enero de 2013, en la nueva zona Angelópolis:

Este complejo de 68 mil 620 metros cuadrados consta de tres edificios de arquitectura contemporánea con sus fachadas concluidas en piedra de cantera y la tradicional talavera poblana; el edificio ejecutivo cuenta con helipuerto y lago, la parte central tiene una explanada diseñada en concreto estampado y alberga el asta bandera; áreas jardinadas que se conectan con el Paseo del Río Atoyac, y vialidades que desembocan tanto al bulevar del Niño Poblano como a la Vía Atlixcáyotl para eficientar el flujo vehicular. El edificio albergará a más de 3 mil personas.³⁷

Este tipo de hibridación corresponde al ordenamiento institucional de la arquitectura bajo la norma de un conservadurismo modernizador, es decir, de una regla que usa los recursos estilísticos de la modernidad histórica en el uso de las formas y de los materiales, siempre con un discurso de autoridad, desde arriba, pero haciendo énfasis en la modernidad, el desarrollo y el progreso que representaría no solo el edificio, sino su estética.

³⁷ Comunicado oficial, citado en Martín Hernández Alcántara, "Cuesta más de 55 mil pesos el metro cuadrado del Centro Integral de Servicios", *La Jornada de Oriente*.



Imagen 1. Vista de la ciudad de Puebla desde la zona Angelópolis, 2014.



Imagen 2. Centro Integral de Servicios, Puebla, 2014.

Conviene matizar esta perspectiva al observar objetos representativos de una arquitectura, desde la marginalidad y la informalidad y varios fenómenos de “popularización de la arquitectura”.³⁸ La arquitectura acoge aquí tipologías tradicionalmente relegadas y subalternas, como la vivienda popular y la autoconstrucción, elementos presentes en las tendencias contemporáneas, pero los adapta creando, al alejarse de la norma, una estética que se asemeja a lógica de *lo kitsch*.³⁹ En eso, lo tradicionalmente relegado logra colocarse como representativo de lo contemporáneo a través de la posibilidad de apropiación y de la configuración del objeto cultural en torno al individuo. A partir de una tipología base, la de la vivienda individual, se manifiestan estrategias

³⁸ Esther Alegre Carvajal, “La popularización de la arquitectura”, p. 82.

³⁹ Ver la contextualización del concepto en Abraham A. Moles, “Qu’est-ce que le Kitsch?”, pp. 74-87.

de imitación y apropiación, con el predominio de un efecto fuerte, la generalización del adorno como elemento central que rige toda la composición, la utilización de materiales baratos pero vistosos, y el uso de objetos culturales comunes, cotidianos.⁴⁰

Es la posibilidad, en este contexto, de un mexicanismo popular para la arquitectura, en la recuperación de elementos propios de la identidad mexicana, con un desplazamiento del sentido. Las tendencias posmodernas de apropiación de elementos de identidad, el neomexicanismo y las tendencias de neomexicanidad, pueden funcionar como otro referente estético, con ciertas limitaciones, ya que los contextos sociales, históricos e institucionales de las formas son radicalmente distintos: el mexicanismo en la arquitectura sería la expresión popular de la tradición, siempre asociada con la aspiración a la modernidad y la posibilidad de una afirmación de la individualidad. Se puede describir la arquitectura “posmoderna *kitsch*” de la siguiente manera:

Se desconoce el valor de la arquitectura histórica, pero al mismo tiempo se recurre a modelos clásicos, barrocos y renacentistas. Existe una masificación en el mensaje arquitectónico, se prefiere usar el mismo lenguaje de uso de canteras y formas barrocas principalmente. Utilización decorativa de cada sistema lingüístico; la riqueza, el lujo, están representados en una desesperada búsqueda de personalización. Se utilizan los elementos a escalas monumentales indicando superioridad. Nuevas tipologías inventadas, “el falso castillo... ficción teatral,... el barrio nuevo popular, que a su vez se esfuerza, desesperadamente, por olvidar su origen proletario, para alcanzar al menos la dignidad del condominio, el nivel de la propiedad privada...”⁴¹

Un recorrido por las colonias periféricas al centro histórico, ubicadas en espacios intermedios entre las zonas de urbanización más reciente y los espacios patrimonializados, ilustraría este planteamiento. Un caso, como la colonia Riveras de Santiago (imágenes 4 a 6), ubicada en la periferia del asentamiento histórico y en dirección de la nueva zona Angelópolis, muestra que en la arquitectura popular podemos tener elementos “kitsch posmodernos”, pero también fuertes elementos híbridos, en relación es-

⁴⁰ Alma Pineda Almanza, “Arquitectura popular posmoderna en México: el Kitsch arquitectónico”, p. 10.

⁴¹ Gregori Vittorio, “Kitsch y arquitectura”, citado en A. Pineda Almanza, *ob. cit.*, p. 12.

trecha con el contexto urbano poblano. La colonia colinda con colonias privilegiadas como La Paz; es una zona con cierta antigüedad, situada entre la avenida Manuel Espinosa Yglesias, el bulevar Atlixco, la avenida Juárez y el Paseo Bravo, no es todavía una de las nuevas “periferias grises” pero este espacio quedó al margen de los cambios. Los edificios, en su mayoría viviendas, presentan ciertos rasgos comunes sin obedecer a un patrón: se distinguen por la recuperación de la talavera, el uso de los azulejos desde algunos frisos hasta cubrir totalmente ciertas fachadas, la colocación de un ornato tomado de la producción artesanal actual (cerámicas, macetas, etc.) o la colocación de cúpulas prefabricadas que emulan las de los templos coloniales. Son, sobre todo, formas de adaptación de una estética presente en la conformación reciente de la imagen de la ciudad y en los grandes programas institucionales.



Imagen 3. Vivienda particular, colonia Rivera de Santiago, Puebla, 2014.



Imagen 4. Vivienda particular, colonia Rivera de Santiago, Puebla, 2014.



Imagen 5. Vivienda particular, colonia Rivera de Santiago, Puebla, 2014.



Imagen 6. Vivienda particular, colonia Rivera de Santiago, Puebla, 2014.

Conclusión

A partir de los noventa, el municipio de Puebla entró en una nueva etapa de urbanización, con la afirmación de su dimensión metropolitana y la progresiva creación de una nueva centralidad al poniente de la ciudad. Desde entonces, los grandes proyectos urbanísticos orientaron el crecimiento y el desarrollo con el objetivo de entrar en una nueva etapa de modernidad y de grandeza, al menos a nivel regional, lo que tuvo como consecuencia contradictoria la marginación y el empobrecimiento de amplios sectores de la población y la desarticulación del tejido urbano.

Las maneras de percibir este conjunto urbano transformado son variadas, pero principalmente orientadas hacia los usos comerciales y turísticos, a través de la renovación del centro histórico o de la multiplicación de los equipamientos de comercio y de ocio. La imagen de

la ciudad es la de una “ciudad-vitrina”, entre tradición y modernidad, pero también la de un territorio disputado, en conflicto.

Frente a este doble proceso de deterioración del espacio urbano, en los usos y en las representaciones, la arquitectura, y en particular la arquitectura señalada como tal por los profesionales mismos, entró en un periodo de crisis o al menos de receso. Las formas heredadas del movimiento moderno y del funcionalismo internacional se siguen adaptando para encajar en un nuevo programa estético moderno pero atenuado, mientras la adopción casi exclusiva del minimalismo hizo perder a las obras su capacidad de relacionarse con el entorno. Podemos observar, por otra parte, un importante fenómeno de hibridación arquitectónica: desde la institución hay una mezcla entre la modernidad de los grandes programas y el uso de referencias a la tradición local (talavera, cantera), mientras que en los espacios marginados hay una fuerte presencia de un *kitsch* mexicano, pero regional o contextualizado, como respuesta popular, fuera del alcance de la práctica profesional, al contexto de transformación reciente de la ciudad de Puebla.

Bibliografía citada

- Alegre Carvajal, Esther, “La popularización de la arquitectura”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. 16, 2003, pp. 31-110.
- Álvarez Mora, Alfonso, *El mito del centro histórico: el espacio del prestigio y la desigualdad*, Puebla, Universidad Iberoamericana, 2006.
- Bélanger, Hélène, “La dynamique —sociorésidentielle d’une ville latino-américaine: Puebla, au Mexique”, en *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 50, núm. 139, 2006, p. 45-63.
- Beltrán López, Ramón, “¿Y qué hacer con el Centro Histórico?”, *La Jornada de Oriente*, 15 de enero del 2013.
- Bühler, Dirk, *El patrimonio edificado en Puebla*, Puebla, BUAP, 2009.
- Cabrera Becerra, Virginia y Lina Marcela Tenorio Téllez, “Programa Angelópolis en la zona monumental de la ciudad de Puebla, México” en *Ciencia Ergo Sum*, vol. 13, núm. 1, 2006, pp. 7-14.
- Capel, Horacio, “La definición de lo urbano”, en *Estudios Geográficos*, núm. 138-139, 1975, pp. 265-301.
- Colegio de Arquitectos de Puebla, A.C., “Informativo digital”, núm. 24, Colegio de Arquitectos de Puebla A.C., febrero 2012.

- Davis, Mike, *Planet of slums*, Londres, Verso, 2006.
- Domínguez Silva, Patricia, “Vinculación de la ciudad histórico-turística de Puebla a través de itinerarios culturales”, *Economía, Sociedad y Territorio*, vol. V, núm. 19, 2005, pp. 595-615.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalvo, 1990.
- Germain, Annick, Mario Polèse, “La structure socio-résidentielle de Puebla, Mexique: essai d’écologie urbaine”, en *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 39, núm. 107, 1995, p. 309-333.
- Gobierno del Estado de Puebla: Estadística del Estado de Puebla, en <http://www.puebla.gob.mx/index.php/acerca-de-puebla/estadisticas-del-estado>, (último acceso: 20 de mayo de 2014).
- Hernández Alcántara, Martín, “El gobierno ha descatado cartas internacionales de urbanismo: Loreto López”, *La Jornada de Oriente*, 26 de noviembre de 2012.
- _, “Los atentados vs. el Centro-Histórico denunciados en París ante la Unesco”, *La Jornada de Oriente*, 4 de diciembre de 2012.
- _, “Cuesta más de 55 mil pesos el metro Cuadrado del Centro Integra de Servicios”, *La Jornada de Oriente*, 24 de enero de 2013.
- Koolhaas, Rem, “The generic city”, en Koolhaas Rem, *et al, S, M, L, XL*, Nueva York, Monacelli Press, 1995, p. 1239-1264.
- La Jornada de Oriente, “Espectáculo onírico teatral deleita a miles en el atrio de la catedral de Puebla”, *La Jornada de Oriente*, 17 de noviembre de 2013.
- Ley de Desarrollo Urbano Sustentable del Estado de Puebla, Puebla, 13 de marzo de 2003.
- Llaven, Yadira, “Housing Puebla propone tendencias arquitectónicas de los siglo XX y XXI”, *La Jornada de Oriente*, 18 de junio de 2009.
- _, “Tiendas de franquicias han estandarizado la arquitectura de Puebla, señaló Ibarra”, *La Jornada de Oriente*, 6 de agosto de 2010.
- _, “200 casas antiguas del Centro Histórico están en riesgo de derrumbe: INAH”, *La Jornada de Oriente*, 3 de enero del 2013.
- Lynch, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- Martínez, Victoria, “Un nuevo emblema arquitectónico en Puebla por Enrique Norton/TEN”, *Revista Código*, 3 de agosto de 2012.
- Melé, Patrice, *La dinámica de la urbanización de Puebla (México): de la ciudad a la región urbana*, Toulouse, Ed. CEDOCAL, 1993.

- Milian Ávila, Guadalupe María, “La planificación urbana y la estructura comercial de la ciudad de Puebla”, en *Ciencia Ergo Sum*, núm. 3, vol. 2, 1995, pp. 279-286.
- Moles, Abraham A., “Qu’est-ce que le Kitsch?”, en *Communication et langage*, vol. 9, núm. 1, 1971, pp. 74-87.
- Montejo Pantoja, Carlos, *Arquitectos e ingenieros poblanos del siglo XX*, Puebla, BUAP, 2006.
- Pietro Soldevilla, Alain, “10 victorias de la Arquitectura en Puebla de Los Ángeles”, *Obra-web*, 5 de mayo de 2013.
- Pineda Almanza, Alma, “Arquitectura popular posmoderna en México: el Kitsch arquitectónico”, en *Arte y Diseño*, vol. 11, núm. 2, pp. 5-14.
- Programa Municipal de Desarrollo Urbano Sustentable de Puebla, marzo de 2007, en <http://www.pueblacapital.gob.mx/vi-planes-municipales-de-desarrollo-programa-municipal-de-desarrollo-urbano-sustentable-de-puebla>, (último acceso: 20 de mayo de 2014).
- Rasgado Gallegos, Yazmín, *Movilidad y accesibilidad urbana en las nuevas centralidades de Puebla: el caso de la vía Atlixcáyotl*, Tesis de Maestría, Puebla, Universidad Iberoamericana, 2013.
- Sassen, Saskia, *Global cities*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Sexenio, “Balcázar Arquitectos: Cultura, identidad, experiencia y emociones”, *Sexenio*, 30 de octubre de 2013.
- Toca Fernández, Antonio y Aníbal Figueroa Castrejón, *México, nueva arquitectura*, México, Gustavo Gili de México, 1993.
- Valverde Díaz de León, Carlos, “Puebla más allá de la retícula, más acá en la pobreza”, en *Ciudades*, núm. 9, 2005, pp. 161-171.
- Vázquez, Yadira, “México y Puebla; del centro comercial a la ciudad. La construcción de nuevos territorios urbanos.”, en *Trace*, núm. 51, 2007, pp. 56-70.
- Vélez Pliego, Francisco Manuel, *Planeación, crecimiento urbano y cambio social en el centro histórico de la ciudad de Puebla*, México, BUAP, 1997.
- Venturi, Robert *et al*, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1977.

LA CONFIGURACIÓN DEL CURADOR CONTEMPORÁNEO COMO FIGURA DE AUTORIDAD DENTRO DEL SISTEMA DE ARTE

Alejandra Olivio Román¹

La práctica curatorial se ha convertido, de las últimas décadas a la fecha, en un tema recurrente de discusión. Hablar de curaduría o de la figura del curador nos obliga a observar el paralelismo que tiene con su contexto histórico. Es por eso que podemos ver a la curaduría como una derivación de los cambios surgidos en el campo del arte, así como en lo social, lo político y lo cultural, y cómo estos factores repercuten en la manera en la que el arte es mostrado. El curador ha pasado de ser un ente despersonalizado, orientado a salvaguardar la herencia, enriquecer colecciones, investigar y exhibir, a ocupar una posición de singularidad en la tarea de mostrar la obra de arte al público. Por ello, abordaremos los momentos que fueron claves en la configuración de la práctica curatorial como una de las actividades de mayor presencia e injerencia dentro del *mundo del arte*. Para esto se debe aclarar que, desde los curadores del museo moderno del siglo XVIII y XIX, que clasificaban las obras para darle una cohesión nacionalista como una forma de educar al pueblo, hasta los curadores de la primera mitad del siglo XX, el *curador tradicional* es, en esencia, el encargado de la gestión de las exposiciones de un museo. Es usualmente el encargado del incremento de las colecciones, el registro y la clasificación de las piezas, así como de su mantenimiento; la supervisión del montaje y, en general, de la gestión de proyectos para la exhibición de la colección. El *curador tradicional* también desempeña actividades como el estudio, el análisis y la catalogación de las piezas de la colección, y ayuda a fomentar el intercambio teórico con otros investigadores, así como la comunicación con estudiantes y el público en general.

¹ Docente en la Universidad de América Latina en Xalapa, Veracruz. Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

El *curador tradicional*, como mediador entre el artista y el público, se apoyó en los paradigmas de exhibición contextualista y formalista. Mientras el *paradigma contextualista* de la exhibición se vale del contexto sociohistórico de la obra, organizándolas por escuelas o movimientos; el *paradigma formalista* se guía por las propiedades formales de la pieza, como la composición, los colores, la estructura, etc. Entonces, el *curador tradicional*, como mediador, debe realizar una serie de interpretaciones de la obra, con base en sus conocimientos de historia del arte y de estética, para posteriormente proponer una conclusión del trabajo del artista —de un estilo o de un movimiento artístico— y ponerlos en relación para señalar sus coincidencias e influencias, de acuerdo con las épocas, los territorios, los géneros artísticos, entre otros.

Para mediados del siglo XX la sociedad atravesaba una serie de cambios ideológicos importantes, donde lo que primaba era la libertad, la apertura y la información. En el contexto del arte, concretamente, se empieza a ver la necesidad por parte de los artistas, los teóricos y la sociedad en general, de contar con mayor acceso al espacio artístico y exigir procesos más democráticos de la institución artística hegemónica: el museo. La crisis de la institución museística produce un cambio radical en el museo, que pasa de ser un ente hermético cuyos procesos internos estaban ocultos, a ser un ente más abierto que visibiliza su estructura y funcionamiento interno. Es el momento en el que se empieza a gestar un nuevo modelo museológico, conocido como la *nueva museología*,² que entre otras cosas, produce un cambio en la manera de exponer los contenidos.

Seth Siegelau, galerista y curador, llamó *desmitificación* a la apertura y transparencia de los procesos de funcionamiento interno del museo y del aparato expositivo (que antes se encontraban ocultos e invisibles al espectador), y que ahora evidenciaban las múltiples personalidades y dinámicas que se encontraban detrás de la producción de exposiciones. En consecuencia, se produce también la *desmitificación del curador*, que antes no existía en el imaginario de los espectadores, emergiendo como una de las figuras responsables de las exhibiciones.

² La *nueva museología* es el modelo museístico que se empieza a gestar en la década de los sesenta y se consolida en la década de los ochenta. Busca ampliar el concepto de museo como una institución al servicio de la sociedad y abierta a la misma, que se opone a la idea tradicional del museo visto como un templo.

En los sesenta, el concepto de Siegelauub estaba encaminado hacia la necesidad de apertura de las instituciones museísticas, mostrando los procesos en los que se involucraban y las actividades que desarrollaban los curadores a la hora de producir una exposición. En la primera década del siglo XXI, este tema es retomado por el curador y escritor Joshua Decter, quien propone el término de *visibilidad* de manera muy similar a Siegelauub: mostrar los procesos internos de la exposición y hacer los procedimientos curatoriales más visibles, tales como las decisiones que se toman con respecto a la selección, organización y estructuración de las obras para la conformación de una muestra.

La diferencia entre la *desmitificación* de Siegelauub y la *visibilidad* de Decter se encuentra, precisamente, en la brecha temporal que las separa, en la cual la figura del curador y la práctica curatorial se han transformado notoriamente. Mientras que la *desmitificación* es un proceso de apertura y transparencia, la *visibilidad* es la *desmitificación* absorbida y legitimada por el sistema dominante.

El curador, antes anónimo, que emergió en los sesenta, en la actualidad desarrolla una actividad profesionalizada, legitimada e instituida; se convierte en una figura de autoridad dentro del *mundo del arte*, cuya presencia llega a ser incluso más importante que la de los artistas. Para comprender cómo es que se da el cambio entre la *desmitificación* de la imagen emergente del curador y la *visibilidad* del curador como figura de autoridad, debemos abordar los momentos claves que fueron transformando la práctica curatorial.

El primer y verdadero momento de desmitificación se dio en los sesenta con la aparición del curador en la escena del arte, como una figura que proponía nuevas maneras de presentar y ver las obras, a partir de la construcción de discursos expositivos subjetivos. Es un momento en el que se empieza a gestar una nueva manera de mostrar y estructurar las exposiciones, en la que el arte buscaba reflexionar sobre el mundo y denunciar críticamente su separación de él. Fue un momento en el que artistas y curadores buscaron que el espectador interactuara físicamente con la obra, y pasara de ser un receptor pasivo a ser un participante activo. Aparecen, también, una serie de organizadores de exposiciones de arte contemporáneo que trabajaban al margen del museo, generando un distanciamiento con la idea generalizada del curador, como el profesional de un museo. Algunos curadores se

tornaron hacia la práctica independiente, como parte del cambio en la manera de comprender la producción y mediación del arte que se estaba dando. Como señala Carolina Nieto: “[d]esde la década de los sesenta se ha desarrollado la posibilidad de gestionar exposiciones que tienen como eje el discurso subjetivo del curador, la mayoría de las veces extraartístico, y usa las obras para fundamentarlo”.³ A este tipo de curaduría se le ha llamado *curaduría experimental*, inaugurada por Harald Szeemann en 1969, con la exposición *When Attitudes Become Form*. En esta exhibición el curador se desvincula de la historia del arte como paradigma de exhibición y presenta un cambio en la forma de seleccionar las obras que articulan la exposición, organizándolas y relacionándolas a partir de su subjetividad.

Actualmente, la figura del curador ha cobrado una notable relevancia dentro del sistema del arte, debido a que a partir de Szeemann y la *curaduría experimental*, los proyectos curatoriales se volvieron autónomos y subjetivos. Es también con este curador que surge el término de *curador independiente*, ya que después de ser despedido de la Kunsthalle de Berna, tras la polémica ocasionada por la exhibición *When Attitudes Become Form*, se convierte en un curador ajeno al museo o a algún espacio institucional, por lo cual empieza a colaborar con la creación y gestión de proyectos curatoriales, para ser exhibidos en los diferentes espacios que lo soliciten. O’Neill aclara que el término *Austellungsmacher* (en alemán), *independent exhibition maker* (en inglés) o *creador independiente de exposiciones* surge para denominar a un intelectual que trabaja fuera del museo y que realiza grandes exposiciones de carácter independiente. El autor lo entiende como una figura con una larga trayectoria en el mundo del arte, que antes se encontraba en el interior del museo y que ahora tiene la capacidad de influir en la opinión pública con sus exposiciones, sin depender o ser restringidos por las instituciones del arte. Con esto se iniciará un momento de tensión y discusiones en el *mundo del arte*, en torno a la autoría y la imagen del curador como creador.

Es así que, mientras la *curaduría tradicional* concibe las obras como autónomas y cargadas de una significación particular, que los curadores debían hacer evidente al público a través de la exposición, cuyo centro era la obra, la *curaduría experimental* afirma y exalta la subjetividad

³ Carolina Nieto Ruiz, *La curaduría experimental como práctica artística contemporánea*, p. 1.

del curador, al agrupar obras con el objetivo de elaborar un discurso diferente a las significaciones individuales de las obras.

Se produce un cambio y un distanciamiento entre la figura del curador, que mediaba entre el artista y el público, dando lugar al curador creativo, que apela a la creación de discursos curatoriales como formas amplias de significación. Lo importante del cambio en la figura del curador de los sesenta y el papel que juega en el sistema del *mundo del arte* se debe al desplazamiento del curador visto como conservador, al curador que tiene un papel más creativo y activo en la producción artística misma.

El segundo momento se da entre la década de los setenta y los ochenta, donde se inicia una discusión en torno a la autoría de la producción artística, que deriva del giro subjetivo de la práctica curatorial que se dio en los sesenta, donde artistas y mediadores se disputan el liderazgo en las maneras de hacer público el arte. En este momento surge la tendencia de crear obra *ex profeso* para una determinada exposición o determinados espacios, lo que de alguna manera provocó una resignificación del espacio expositivo, haciendo ver la importancia que tenía el lugar y el momento en que la obra era mostrada; no necesariamente enmarcada en el museo, sino también al exterior del mismo.⁴ También se hace más notorio que el sistema del arte, y en particular el aparato expositivo, estaba integrado por una compleja variedad de personalidades y dinámicas. El curador se vuelve parte activa de la producción artística y su posición dentro del sistema del arte crece, haciendo evidente que su actividad afectaba la manera en la que las obras eran expuestas, pero también se involucraba en su producción, mediación y distribución.

La producción artística y la mediación quedaron íntimamente ligadas y, en consecuencia, los mediadores y encargados de gestionar el aparato expositivo adquirieron tanta importancia como los artistas que producían las obras. Lo anterior, sumado a la popularización del arte conceptual, provocó que los artistas involucraran cada vez más los discursos dentro de su producción. De este modo, adoptaban funciones

⁴ A finales de la década de los sesenta se vive un momento de contestación global, iniciado con los eventos del Mayo francés del 68, que desembocó en una fuerte crítica a los museos, los cuales fueron considerados instituciones pasivas. Fue el momento en el que el espacio público cobró importancia y surgieron numerosas propuestas artísticas al exterior del museo. Se exigía una democratización de la cultura que llevó a la institución museística a una crisis de identidad y hacia una posterior reestructuración interna que lo condujo a ser una institución más abierta y dinámica que se preocupaba por las necesidades del visitante.

propias de los críticos o curadores al escribir y organizar exposiciones, lo que generó que los límites entre las diferentes figuras del mundo del arte se difuminaran y surgieran, la confusión y la incomodidad en torno al curador y su creciente injerencia y autoridad. Empieza así una disputa por el protagonismo dentro de la escena artística, que tiene sus reminiscencias hasta nuestros días; si el arte podía ser una idea, todos los involucrados en la creación o empleo de ellas podían ser vistos como productores y eran precisamente los curadores los que se encargaban de producir el discurso expositivo, que se articulaba mediante una serie de piezas que él mismo seleccionaba. Claire Bishop (2011) considera que fue justamente este momento en el que se dio una lucha de poder, no solamente por el control del espacio expositivo, sino también por el control de la creación de significados. Es así como el curador se transforma en productor de exposiciones. La fuerza con la que surgió y se desarrolló el discurso curatorial como contenedor de significación, atrajo la atención hacia sí mismo y hacia el curador como ente expresivo. Paralelo a esto, la crítica y, en general, el sistema del arte, centraron su atención en los núcleos expositivos y restaron importancia a la obra individual.⁵ Es así como a finales de la década de los ochenta surge la imagen del curador como autor de la exposición.

El curador-autor es el productor del discurso curatorial que organiza las obras que constituyen una exposición bajo una misma línea conceptual. Ser el autor, productor del aparato expositivo y generador de la estructura encargada de mostrar el arte bajo criterios que él mismo seleccionaba, trae como consecuencia la aparición de la popular frase *curada por*. El curador se convierte en una especie de marca, que seguirá expandiendo su presencia dentro del sistema. Bishop considera que: “El curador *freelance* ya no es una figura independiente, sino una celebridad solicitada por artistas y galeristas por igual, que hace de corredor de influencias entre los coleccionistas, el mercado y las agencias que suministran fondos”.⁶ A partir de este momento y hasta la fecha, nos

⁵ La exposición (particularmente la colectiva) ha sido el medio por el cual el arte se da a conocer, estableciendo con esto formas particulares y generales de comunicación. Es a finales de los ochenta que la exposición sirve de plataforma para la experimentación curatorial, funcionando como un nuevo espacio discursivo que gira en torno de la práctica artística y se convierte en un agente activo en el debate y crítica de las artes. Con su proliferación en los noventa trajo consigo el aumento también en la presencia del curador.

⁶ Claire Bishop, “¿Qué es un curador? El ascenso (y caída?) del curador *auteur*”, en *Servicio Informativo Bimensual del Pensamiento Cultural Europeo, del Centro Teórico-Cultural Criterios*, p. 12.

resulta usual que una exposición colectiva de arte esté profundamente ligada con el nombre del curador que la produjo, llegando a tener más importancia el curador que los artistas y las obras que conforman la muestra. De esta manera, la curaduría se consagra como una de las actividades con mayor injerencia y autoridad dentro del sistema del arte.

Ya en la década de los noventa, con todos los cambios que supuso el surgimiento del curador como figura de autoridad, se da el tercer despunte de la imagen del curador. Este momento de *visibilidad* se caracterizó por situar la actividad curatorial como objeto de estudio y al mismo tiempo se instituyó como una práctica profesional.

Es necesario mencionar que este interés por la actividad curatorial es una consecuencia lógica de lo que sucedía en el mundo del arte. Es el momento en el que surgen numerosas bienales, ferias, simposios, galerías, museos y demás espacios enfocados en el arte contemporáneo, y la figura del curador logra insertarse en todas las esferas del sistema, colocándolo en el centro de todas las discusiones acerca del arte.

Aparecen y se propagan los programas de formación curatorial, que consiguen hacer de esta una práctica profesionalizada. Paralelamente, el creciente interés por la función curatorial y la necesidad de establecer una base discursiva de esta actividad llevó a la producción de contenidos teóricos, conceptuales y prácticos, en los que la actividad curatorial es la protagonista. Se producen textos hechos por curadores consagrados como *A brief history of curating* de Hans-Ulrich Obrist, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* de Brian O'Doherty, *Thinking about Exhibitions* de Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg and Sandy Nairne (ed.); *Vision and Visuality (Discussions in Contemporary Culture)* de Hal Foster, *A brief outline of the history of exhibition making* de Dorothee Richter, etc., que se enfocaron en la actividad académica y vieron a la curaduría y al aparato expositivo como su objeto de estudio. Surge una historia de las exposiciones y de la curaduría, que hasta este momento había sido ignorada.

En este contexto, podemos observar un curador-experto que no solo produce exposiciones y discursos en torno al arte, sino que también genera discusiones sobre su misma práctica, debate sobre las posibilidades de la curaduría en simposios internacionales, dicta seminarios y publica numerosos textos que van desde el análisis de los ejercicios curatoriales particulares, hasta insertarse en la esfera académica de la teoría del arte. La curaduría de esta forma ha buscado legitimarse

como autoridad práctica, teórica y discursiva, que ha derivado en una práctica legitimada y legitimadora. Un claro ejemplo es la actividad curatorial y académica que ha desarrollado Dorothee Richter, quien es curadora, historiadora del arte e investigadora. En este momento, es codirectora de Research Platform in Curating en la Universidad para las Artes de Zurich, supervisora del Department of Art at Reading y directora del programa de Posgrado en Curaduría del Instituto de Estudios Culturales de la Universidad para las Artes de Zurich. Ha sido directora artística de la Künstlerhaus en Bremen, Alemania, donde desarrolló un programa curatorial de proyectos, exhibiciones, charlas y simposios, entre otros. Desde el 2008 creó la revista electrónica *On Curating*, en la cual se han publicado artículos de diversos curadores, artistas y críticos que discuten sobre el panorama actual de la actividad curatorial y las exhibiciones.

Entonces, lo que en un primer momento fue la *desmitificación* del curador como acto subversivo en contra del hermetismo del sistema en los sesenta, que buscaba experimentar con nuevas formas de mostrar el arte; en los ochenta llevó al curador a convertirse en el autor de las exposiciones, y en la década de los noventa lo consolidó como una autoridad que ya formaba parte del sistema dominante del arte. El curador ahora es uno de los principales protagonistas de la escena artística y se ha convertido en el objeto de estudio y centro de las discusiones en torno al arte contemporáneo.

La *visibilidad* como transparencia de los procesos ha pasado a formar parte de la misma actividad curatorial, que consiste en mostrar la postura del curador, las decisiones que toma sobre las obras, los artistas, los espacios y las relaciones que se establecen entre ellos. Revelar los detalles de la producción de una exposición se convierten en características habituales de la actividad curatorial actual. Hoy en día, la posición que ocupa la curaduría dentro del sistema del arte ha llegado a tal nivel de *visibilidad*, que lo ha convertido en una figura de autoridad legitimada dentro del sistema del arte.

Bibliografía citada

Bishop, Claire, “¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador auteur” en: *Servicio Informativo Bimensual de Pensamiento Cultural Euro-*

- peo, del Centro Teórico-Cultural Criterios (7), en: <http://salonesdeartistas.com/wp-content/uploads/2011/09/claire-bishop-qu%C3%A9-es-un-curador-2007.pdf>
- Farquharson, Alex, “I curate, your curate, we curate”, *Art Monthly*, 2003, pp. 7-10.
- Greenberg, Reesa, Bruce Ferguson y Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Nueva York, Routledge, 2005.
- Groys, Boris, “El curador como iconoclasta”, en *Criterios*, 2, 2011, recuperado de <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken02.pdf>
- Levi-Strauss, David, “La desviación del mundo: la curaduría después de Szeemann y Hopps”, *Art Lies*, 59, 2008, en: <http://www.artlies.org/article.php?id=1655&issue=59&s=1>
- Nieto Ruiz, Carolina, *La curaduría experimental como practica artística contemporánea*, Puebla, BUAP, 2012.
- O'Neill, Paul, “Action Man: Interviews Seth Siegelaub”, *The Internationaler*, 1, 2006, pp. 5-7.
- , “The Curatorial Turn. From Practice to Discourse”, en Rugg, Judith (ed.), *Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago, Intellect Bristol, 2007.
- , “La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años sesenta hasta nuestro presente”, en *ExitBook*, 17, 2012, pp. 8-51.
- Richter, Dorothee y Barnaby Drabble, “Curating critique – an introduction”, en *Oncurating.org*, 9, 2011, pp. 7-10.



DOI: <https://doi.org/10.59892/FUMDIMSM2112>

FUNCIONES MUSEOLÓGICAS EN DICOTOMÍA. EL CASO DEL MUSEO DE ARTE RELIGIOSO EX CONVENTO DE SANTA MÓNICA

Adriana G. Alonso Rivera¹

La transformación de un convento en museo. El Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica en la ciudad de Puebla, México (MARESM)

El siglo XIX fue, para la institución eclesiástica en México, un siglo colmado de vicisitudes derivadas de los *decretos* liberales en torno a la intervención de los bienes clericales. Las órdenes conventuales femeninas en Puebla no fueron la excepción, pues numerosos conventos de la ciudad fueron blanco de la aplicación de estas políticas, las cuales poseían como objetivo principal la secularización de la sociedad en aras no solo de la consolidación del orden político liberal, sino también del proceso de construcción de una identidad nacional homogénea y supeditada a los designios del nuevo proyecto de nación.

El convento de Agustinas recoletas de Santa Mónica fue uno de los claustros más representativos de la Ciudad de los Ángeles, pues en él se desarrollaron numerosas costumbres que hoy nos identifican como miembros de una región, además de que, en su interior, se escribieron pasajes de la historia de algunos personajes ilustres de la época. Fundado en 1688, aunque sus orígenes se remontan a por lo menos 80 años atrás, el recinto situado en la 18 Poniente número 103, en la zona norte del centro de la ciudad de Puebla, experimentó un proceso por el cual pasó de ser un bien eclesiástico a un bien nacional, y que comenzó en 1861 con la primera exclaustación, a la que le sucedieron las de 1867, 1914, y la última y definitiva, en 1934.

En efecto, el 18 de mayo de 1934, el detective Valente Quintana, en una exitosa misión de cateo, descubrió la existencia de un convento

¹ Profesora investigadora de la Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales de la BUAP. Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

de operación clandestina detrás de lo que se creía eran los límites de casas habitación comunes y corrientes. La causa de este cateo, además de las sospechas que levantaba el edificio por considerarse misteriosa la conducta de quienes habitaban las casas aledañas a él, era sin duda la afrenta que representaba para el gobierno la existencia de una institución cuya permanencia suponía un atentado en contra de la propiedad nacional. De este modo, entre los meses de mayo y junio se exclaustraron y clausuraron también los conventos de las religiosas capuchinas, dominicas y el convento de Nuestra Señora de la Soledad.

Posterior a esto, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, quien a su vez poseía a su adscripción la Dirección General de Bienes Nacionales, sugirió —a través de uno de sus funcionarios llamado Luis Echegaray— que el ahora ex convento fuese transformado en un museo debido a su importancia, sugerencia avalada por la opinión de quien fuera en aquel entonces inspector de dicha secretaría. Se trató ni más ni menos que del historiador del arte, escritor y académico mexicano Manuel Toussaint, quien a su vez ratificó la idea de que Santa Mónica fungiera como “depositario de todos los bienes muebles de la iglesia poblana”² afectados por las nuevas disposiciones gubernamentales.

En un documento con fecha 26 de junio de 1934, con título “El informe acerca del destino que debe dársele a los objetos encontrados en los ex conventos de Santa Mónica, Santa Catalina, Capuchinas y la Soledad”³, el maestro Toussaint afirmó:

[...] Santa Mónica tiene el mayor número de objetos y son estos de mayor importancia artística. Además el claustro de azulejos es una obra de arte que amerita una conservación inteligente y los escondrijos que las monjas habían arreglado últimamente deben conservarse porque prestan interés y misterio al edificio.⁴

[...] [C]onservar el edificio de Santa Mónica, destinándolo para exhibir los objetos dignos de exhibirse, de los cuatro edificios, una vez que

² Cecilia Vázquez Ahumada, *Cronología del proceso de transformación de un bien en patrimonio de una nación. Museo del Ex convento de Santa Mónica*, p. 9.

³ “Expediente 6128 de la SHCP. Legajo 1, documento de fecha 26 de Junio de 1934”. En Vázquez Ahumada Cecilia, “*Los patrimonios artísticos regionales reclaman ser estudiados. El caso del museo de arte religioso del ex convento de Santa Mónica en Puebla, Pue.*”, pp. 26, 27.

⁴ *Ibidem*, p. 1.

se hayan hecho en esos objetos una selección de aquellos que se crea deben pasar a las colecciones de México. El edificio de Santa Mónica puede arreglarse con un costo insignificante, toda vez que está en muy buenas condiciones de conservación y al arreglarlo para museo, se procurará no quitarle su carácter conventual ni los secretos practicados por las monjas, de modo que sería un edificio de sumo interés para los turistas que visitan Puebla y para el gobierno que lograría conservar con muy poco costo todas las pinturas que allí existen, que de traerse a México originarían muchos gastos y dificultades, pues no sería fácil encontrar local en qué exhibirlos adecuadamente.⁵

De esta manera, el secretario de Hacienda, el ingeniero Marte R. Gómez, declaró —a un mes de la intervención del Estado al convento de Santa Mónica— que éste, en efecto, se convertiría en un museo de arte religioso.

Se abrirá un museo en el ex convento de Santa Mónica [...]. Lo que más llamó la atención del Sr. Ministro fue el oratorio subterráneo y el sistema de túneles que comunican al santuario con los departamentos y hasta con el exterior [...] lo cual daba margen a las religiosas exclaustadas a salir del convento por las vecindades [...] y a tal motivo se debió el hecho de que las autoridades no se pudieran dar jamás cuenta de la existencia del monasterio [...] Valiosísimas obras de arte serán exhibidas y esto hará que haya mayor atracción de turistas [...] con la maravilla que encerraron ambos edificios dispuso que se establezcan en ellos un museo que sin duda alguna hará de Puebla un centro turístico de gran importancia.⁶

Nos encontramos entonces frente a un proceso de re-significación de los bienes del clero por parte de las autoridades estatales, y es justo en este sentido que Manuel Toussaint sugirió que fuera Alfonso Vázquez, que en aquél entonces fungía como encargado del museo de arte religioso de la catedral metropolitana, quien se hiciera cargo de la clasificación y disposición de los objetos expropiados contenidos en

⁵ *Ibidem*, p 1, 2.

⁶ "La opinión. Diario de la mañana, 23 de junio de 1934". En Vázquez Ahumada Cecilia, *Ob. Cit.*, p. 21.

el inmueble, en suma, de su adecuación como museo.

Funciones en dicotomía

El MARESM ha ostentado desde sus orígenes una interesante dicotomía de alcances poco abordados hasta ese momento, pero sin duda determinantes en el desempeño de sus funciones. El museo, desde su creación, se ha debatido entre el hecho de fungir únicamente como espacio de exhibición de obras de arte o fungir también como sitio etnográfico que nos remita a los avatares de la vida conventual. Actualmente, esta dicotomía ha excluido también al rubro de las implicaciones culturales e históricas derivadas de la vida monacal, su reflexión y su traslado a asuntos socioculturales de actualidad e interés para el público visitante. En este sentido, resulta claro el enfrentamiento existente entre funciones museológicas: por un lado, las de conservar y exhibir, y por otro lado, las de educar y difundir, en aras de consolidar el proceso tanto de apreciación como de apropiación del patrimonio en el visitante.

Fue desde la creación del museo que el mismo Manuel Toussaint centró su atención no sólo en el valor artístico de la colección compuesta por los objetos oriundos tanto de Santa Mónica como de otros conventos, sino además, en la conservación del sitio y la disposición de su colección en él, con el fin de resaltar su importancia para el estudio de las costumbres monacales en México y concretamente en Puebla:

[...] [E]sta colección de objetos es la más rica, la más homogénea y la más curiosa que a la fecha se ha formado de objetos eclesiásticos. Desde el punto de vista etnográfico y del estudio de las costumbres del país representa gran valor.⁷

[...] El edificio de Santa Mónica puede arreglarse con un costo insignificante, toda vez que está en muy buenas condiciones de conservación y al arreglarlo para museo, se procurará no quitar su carácter conventual ni los secretos practicados por las monjas, de modo que sería un edificio de sumo interés para los turistas [...].⁸

⁷ “Informe acerca del destino que debe dársele a los objetos encontrados en los Ex conventos de Santa Mónica, Santa Catalina, Capuchinas y la Soledad, Expediente 6128 de la SHCP. Legajo 1, oficio de fecha 12 de julio de 1934”, en Vázquez Ahumada Cecilia, *Ob. Cit.*, p. 28.

⁸ *Ob. Cit.*, p. 27.

Otros estudiosos, como el poblano José Medel, también ahondaron al respecto y manifestaron su interés en reconciliar, desde la museografía, los aspectos tanto estéticos como etnográficos del espacio museal conventual:

En cambio, en los viejos conventos, [...] la vida de “antes” late todavía, con vigor, y los años, en su inmutable devenir, los van convirtiendo en dulces museos, gratos, más atrayentes cuanto más cálidos, más vivos, con vida intensa de ayer”. Gracias a ellos, los hombres de hoy, podemos contemplar saboreándola, una imagen palpitante aún, de la vida que fue y no volverá [...].⁹

Ciertamente, el 12 de junio de 1934, el maestro Alfonso Vázquez fue requerido por la Dirección General de Bienes Nacionales para montar lo que en aquel tiempo fue la primera museografía del antiguo convento de Agustinas recoletas de Santa Mónica, por lo que se dispuso a dar forma, mediante un exitoso proceso selectivo, a la colección permanente, de tal suerte que se exhibieran los numerosos objetos de notable valor artístico, al tiempo que, mediante una distribución acorde a los espacios conventuales originales, se lograra evocar la cotidianidad de la vida del claustro, y en este sentido, se enarbolaran tanto los aspectos artístico y estético, como el punto de vista etnográfico, los dos de suma importancia para el deleite de los visitantes. Sin embargo, es necesario señalar que la evocación de la vida conventual fue quizá el interés más representativo por parte tanto de los ideólogos del museo, —quienes se empeñaron totalmente en conservar cualquier tipo de reminiscencia claustral—, como de los visitantes, pues el hecho de asistir a un espacio antes negado, plagado de misticismo y además mantenido tantos años en la clandestinidad, lo hacía una experiencia curiosa en demasía.

De acuerdo con lo anterior, es posible constatar en diversas fotografías de la época, que este primer montaje creado por Alfonso Vázquez, si bien se preocupó por clasificar y seleccionar desde el punto de vista artístico-estético los objetos contenidos dentro del convento, lo hizo también por el hecho de poner énfasis en la vida conventual incluso

⁹ José V Medel M., “*El convento de Sta. Mónica Museo Colonial*”, pp. 13, 14.



Imagen 1.
Representación de una monja orando en la capilla entonces nombrada “Capilla de la Muerte”.

desde la dramatización (Imagen 1). Es importante señalar que a pesar de su montaje y apertura al público, a cuatro años de su creación, el museo seguía debatiéndose en términos institucionales entre fungir simplemente como recinto de exhibición o como museo con todas las funciones que ello implicaba. Esto es evidente en el debate que sostuvieron, tanto la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, como la Secretaría de Educación Pública en torno a la responsabilidad sobre el convento de Santa Mónica y la colección albergada en él.

Por una parte, en un documento con fecha del 8 de abril de 1938, la Jefatura de la Oficina General de Hacienda en Puebla estableció en sus declaraciones que el convento no se trataría expresamente de un museo de arte religioso, pero haría hincapié en la vida conventual femenina desde el punto de vista etnográfico.

[...] [E]rror asignarlo como Museo de Arte Religioso, porque no se trata de un establecimiento de esta índole y simple y sencillamente de una mera exposición permanente o transitoria [...] con tendencias populares de enseñanza para el pueblo, dando oportunidad a éste de conocer como se deslizaba la vida de las monjas en pleno siglo XX. Por lo anterior es que el edificio y su contenido no debe pasar al departamento de Monumentos Coloniales dependiente de la Secretaría de Educación [...].¹⁰

Por otro lado, a pesar de enarbolar en el comunicado anterior la importancia y función del espacio conventual y su colección en términos etnográficos, la Secretaría de Hacienda se deslindó completamente de las tareas de índole educativa por parte del recinto expositivo:

[...no] tiene carácter educativo, sino exclusivamente de conocimiento de arte religioso, por lo cual no puede juzgarse como una rama de

¹⁰ “Expediente 6128 de la SHCP. Legajo 2, oficio de fecha 8 de abril de 1938”. En Vázquez Ahumada Cecilia, *Ob. Cit.*, p. 42.

servicio público que deba comprenderse dentro de la esfera de acción de esa secretaría [...].¹¹

Finalmente, el 2 de octubre de 1939 el museo pasó a jurisdicción de la Secretaría de Educación Pública por decreto del General Lázaro Cárdenas, misma que el 7 de Noviembre de 1939 le cedió el inmueble y su colección al recién creado Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Tenemos entonces que tanto el peso etnográfico del sitio como el estético-artístico poseyeron en aquel entonces una importancia de primer orden, cuestión que sin embargo no garantizó el correcto desempeño de sus funciones pedagógicas pues, aunque el museo siguió siendo recurrido por los visitantes, se desencadenaron una serie de mitos infundados respecto a la vida de las monjas que lo habitaron, muchos de ellos, propagados por los mismos guías y custodios que tuvieron a bien brindar los recorridos. Del mismo modo a lo largo del tiempo, numerosos espacios originales destinados a dar cuenta de la vida monacal, así como su mobiliario, fueron siendo excluidos de la exhibición por razones que incluyen desde remodelaciones, hasta cambios en el montaje derivados de las diversas modificaciones hechas tanto al guion museográfico como a la curaduría de los distintos objetos exhibidos. De esto, se puede deducir entonces que no basta con mantener un equilibrio museográfico entre el punto de vista estético-artístico y el punto de vista etnográfico, sino además, de establecer una serie de acciones que en efecto no sólo propicien un correcto acercamiento entre el visitante y la colección, aunado a un sentido individual y colectivo de apropiación del patrimonio, para que de este modo, los visitantes logren proyectar su experiencia en su entorno y su realidad cotidiana.

El museo y su dicotomía en la actualidad.

Después de un prolongado proceso de remodelación y reestructuración, el MARESM reabrió sus puertas el 19 de diciembre del 2011. Muchas fueron las expectativas al respecto y numerosas las sorpresas, sin embar-

¹¹ "Expediente 6128 de la SHCP. Legajo 2, oficio de fecha 15 de junio de 1938". En Vázquez Ahumada Cecilia, *Ob. Cit.*, p. 42.



Imagen 2.

Sala actualmente dedicada a la fundación de Puebla. Claro ejemplo de la re significación de los espacios arquitectónicos conventuales y por ende de su desvalorización etnográfica.

ellos se han acondicionado tanto para fungir como galerías de exhibición de arte sacro y religioso, como de marco para ofrecer temáticas cada vez más alejadas del cometido museal inicial. De tal manera, se observa que la gran mayoría de estos espacios han dejado de cumplir sus funciones originales y se han dotado de nuevas significaciones en aras de un propósito claramente distinto al etnográfico (Imagen 2).

Para ahondar en este tema, actualmente el museo sigue contando con el patio de profesas y con el de novicias. El primero de ellos, el más característico, permanece recubierto de azulejos de talavera y petatillo, respetando completamente su aspecto original. También permanecen en el inmueble los pórticos y la escalera monumental, la cocina, el refectorio, la biblioteca, el pasillo de San Agustín, la capilla y los coros bajo y alto. En este sentido, la intervención arquitectónica al inmueble, para efectos de su remodelación, incluyó la construcción de oficinas, el cambio total de los pisos y techos, las adaptaciones para el montaje museográfico, así como la inclusión e instalación del nuevo equipamiento como mamparas y muros provisionales, entre los elementos más representativos. En lo que respecta a su colección, destaca la pinacoteca de los siglos XVII y XVIII, en la que se pueden apreciar obras de Miguel Cabrera, Pascual Pérez, Juan de Villalobos, José Patricio Polo, Luis Berruero, Juan Correa, José de Marimón, Nicolás Rodríguez Juárez, Francisco Castillo, Miguel Jerónimo de Zendejas, Lorenzo Zendejas, Rafael Morante, Juan Tinoco, Joseph Magón, entre otros, además de

go, para efectos de la dicotomía que se intenta abordar en este trabajo, resultó evidente que la balanza tendió a inclinarse esta vez—al menos en lo que al guion museográfico y al montaje respecta— por el aspecto estético-artístico, más que por el punto de vista etnográfico, pues son ya muy pocos los espacios que se conservan y se destinan a dar cuenta de la vida conventual femenina, ya que muchos de

la importantísima colección de retratos de monjas coronadas. En este sentido, se han distribuido las temáticas del guion museográfico a lo largo de las dos plantas que comprenden el museo.

Planta baja:

1. Sala Introductoria
2. La Virreynal Puebla de los Ángeles
3. Vida cotidiana
4. Placeres (Sala de sitio)
5. Cocina y despensa
6. Refectorio
7. Sala capitular
8. Biblioteca
9. Antecoro bajo
10. Coro bajo

Planta alta:

11. Coro alto
12. Antecoro alto
13. Vida de San Agustín
14. Celda
15. Relicarios
16. Dechados
17. Pasajes hagiográficos
18. Alegorías y patrocinios
19. Despacho de la Priora
20. Terciopelos de Rafael Morante
21. Sala Mariana

En torno a este guion museográfico, además de resultar evidente que la preocupación de sus artífices se inclinó mayoritariamente por algunos de los elementos de la colección de arte religioso y sacro, desde el punto de vista estético-artístico puede observarse también que éstos forman un contexto¹² que escasamente tiene que ver con la vida conventual femenina.

Pero, ¿de qué manera afecta esta dicotomía a sus visitantes? A continuación se ofrecerá un esbozo de las impresiones y las expectativas de éstos, a partir de su reapertura.

Las impresiones y las expectativas de sus visitantes tras la renovación.

Además de las evidencias históricas y descriptivas que se han abordado a lo largo del presente análisis, resulta sumamente relevante la inclusión de datos que nos ofrezcan un esbozo del impacto de esta dicotomía museal en los visitantes del MARESM, cuestión que es de suma importancia pues la institución, a partir de su reapertura, se ha propuesto poner en el centro de su quehacer a su público, como bien lo indican los enfoques museológicos latinoamericanos contemporáneos.

¹² En su obra "*La Didáctica de los museos*", Ángela García Blanco menciona que podemos entender por contexto el conjunto de objetos materiales que componen una unidad espacial, cronológica y social.

Tanto en el estudio de público realizado en febrero de 2012 por la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones tras la renovación del museo, como en los comentarios vertidos en los libros de visitas, el público ha expresado sus inconformidades respecto a dos temas fundamentales: Por un lado, la intervención arquitectónica realizada al inmueble, y por otra parte, la poca importancia que se le ha dado a los aspectos relacionados con la vida conventual, razones por las cuales los visitantes aseguran que se ha atentado en contra de la esencia del espacio, así como del aura de misticismo que lo rodeaba.

Para centrar el análisis en la dicotomía museal que ha ocupado la presente investigación, es conveniente comenzar con las motivaciones que impulsan al público a visitar el MARESM (Gráfica 1). En estos términos, cuando se le preguntó al público cuál era el motivo de su visita, el 37% respondió que “interés en el tema”, el 13% mencionó que “por sus actividades”, el 12% lo atribuyó al hecho de “andar de paseo”; un 11% a “motivos escolares”, mientras que otro 11% a “una recomendación”. Le sucede el 6% que lo atribuye a la “reinauguración”, el 4% al hecho de “acompañar a alguien”, un 2% a “ver objetos” y otro restante a “pasaba por aquí”.

El hecho de que el 37% del público encuestado haya mencionado encontrarse interesado en el tema, nos brinda un esbozo en torno al valor que éste encuentra en la colección museal, sin embargo, este dato aún no logra esclarecer si dicho interés se centra en los aspectos de la vida monacal o en las cuestiones relacionadas formalmente con el arte religioso. Los demás porcentajes se encuentran distribuidos casi de manera uniforme y dan muestra de la amplia diversidad de motivaciones que posee el público para visitar el MARESM.



Gráfica 1

De acuerdo con lo anterior, resulta preciso ahondar en el tema de las expectativas del público (Gráfica 2), pues resulta fundamental saber de qué manera ha impactado al público el hecho de que el museo brinde mucho más peso a los aspectos artístico-estéticos que a los relacionados con la vida monacal cotidiana. En este sentido, se le preguntó a la gente cuáles eran sus expectativas en torno a lo que deseaban ver en el museo y en efecto, comenzó a clarificarse con mucha más contundencia la avidez del público respecto a los aspectos etnográficos del sitio.

En estos términos, la expectativa que mayores opiniones obtuvo fue el hecho de encontrar “historia” o acercarse a ella, obteniendo un 27% de las menciones. Le sucede en segundo lugar, la expectativa de encontrar reminiscencias de “la vida cotidiana”. De acuerdo con esto, resulta fundamental que, antes de continuar con el resto de las menciones, se remarque la importancia de estas dos primeras, íntimamente ligadas, pues aunque la categoría “historia” es de una variedad amplísima, inmersa en el contexto de un museo ex convento que aún ostenta muchos de sus elementos originales — espaciales y materiales—, se refiere directamente a las cuestiones de la vida monacal. Por otra parte, la categoría “vida cotidiana” no puede ser más explícita al referirse única y exclusivamente a la importancia que el público le brinda al punto de vista etnográfico del museo.

En una parte de su valoración cualitativa, el último estudio de público realizado en el museo menciona al respecto lo siguiente:

[...] la vida cotidiana, éste último punto ha sido recurrente en diversos estudios y espacios museales del instituto (INAH), por lo que es importante tomarlo en cuenta, así como la interpretación del espacio gracias a la cual es posible acercarte a la época y entender sus usos en la vida cotidiana, así como sus transformaciones a lo largo de la historia. Y al contrastarlo [el dato], con el motivo principal de la visita al espacio, que fue interés en el tema, podemos creer que el tema central del museo en los imaginarios de los visitantes, es la vida cotidiana de las religiosas desde una mirada histórica.

Tenemos entonces que al menos el 45% de los visitantes encuestados en efecto posee, como principal expectativa, el encontrarse con

aspectos relacionados con la historia y la vida del convento, cuestión que refuerza la importancia del aspecto etnográfico del sitio y para efectos de este trabajo, pone de manifiesto su vital relevancia para los visitantes del MARESM, pues es justamente lo que la mayoría de los visitantes desean encontrarse al momento de asistir a la institución. Continuando con el resto de las menciones en torno a las expectativas del público, es importante señalar que el 18% mencionó “no saber” qué esperar del museo, lo cual, además de ser un porcentaje altamente significativo, nos da muestras de que en efecto hay quienes, o lo visitan por primera vez, o poseen cierto grado de incertidumbre en torno a la remodelación y reapertura del museo. Un 12% no menos importante, señaló que su principal expectativa era encontrarse con la “arquitectura” del claustro. Le suceden el “arte” con 9% de las menciones, “ver la restauración” con 8%, la expectativa “religiosa” con 6% y finalmente la “educativa” con 2% del total de las menciones.



Gráfica 2

Como ya hemos visto, el presente análisis incluye solamente la opinión del público visitante a partir la reapertura del museo, específicamente a partir de febrero del 2012, y en este sentido resulta sumamente necesario ahondar en las distintas valoraciones que el público externo respecto al proceso de restructuración. Cuando se le preguntó a los encuestados qué opinaban respecto a la actualización y la restauración del museo, el 35% valoró de manera negativa, otro 35% de manera positiva, el 11% de manera intermedia y el 16% restante ofreció una

propuesta de mejora. Es importante señalar que dada la diversidad de las opiniones emitidas por los visitantes, quienes diseñaron e implementaron el instrumento de medición, decidieron pues clasificarlas en estas cuatro categorías (Gráfica 3).



Gráfica 3

Dentro de estas valoraciones, resulta pertinente incluir aquellas que se remiten a la avidez del público por el aspecto etnográfico del museo, preocupación fundamental de esta investigación.

- “Está bien, sólo que hacen falta más cosas antiguas para saber cómo vivían”.
- “Me gustaría que abrieran las criptas y que pusieran cosas originales para poder ver cómo vivían”.
- “Realmente ya no parece un convento, parece una galería de pintura, tuvieron que haber dejado las cosas como estaban y solamente restaurar lo que había. Cerraron espacios y ya no se parece nada, es una pena”.
- “Pienso que el contenido anterior era mucho más rico en historia, que tardaron mucho en reabrirlo y me parece que en esta última visita faltan diversos objetos”.
- “Es bueno, sólo que hay lugares que no impactan tanto. Por ejemplo, las recámaras de las monjas”.
- “Esperaba algo más auténtico y no tanta exposición de pintura”.
- “Es decepcionante encontrar áreas cerradas y/o lugares que disfracen la vida real de las monjas de la época”.

Las impresiones otorgadas por los visitantes del MARESM, vertidas y analizadas en el presente estudio, nos dan cuenta de que, en efecto, la dicotomía funcional que desde sus inicios ha ostentado el museo, continúa más que vigente. El aspecto etnográfico del sitio no sólo se erige como uno de los principales intereses de quienes lo visitan sino también como una de sus preocupaciones fundamentales.

Como se pudo constatar en los datos arrojados por el estudio de público, el interés en el tema conventual y sus implicaciones es sin lugar a dudas la razón fundamental por la que los visitantes acuden al museo, y del mismo modo, sus expectativas giran en torno a dicha temática. Si bien el MARESM recibe una cuantiosa cifra de visitantes nuevos, posee al mismo tiempo un porcentaje importante de asistentes recurrentes que no solamente lo han visitado más de dos o tres veces, sino que además poseen altas expectativas centradas en los aspectos etnográficos del sitio, mismas que tienden a expresar y difundir abiertamente sus opiniones dentro y fuera del museo. Por ello, resulta necesario que la labor de reivindicación de las cualidades etnográficas del sitio sea una tarea de índole conjunta, en la que participen activamente tanto la institución como el público visitante. Recordando que la existencia del museo sólo se justifica socialmente a partir de su destinatario, el público, el presente estudio propone dicha reivindicación justamente a partir de los servicios educativos, específicamente a partir de su área de comunicación educativa, misma que también contempla aspectos relacionados con la difusión, pues resulta sumamente burocrático, a estas alturas de su reapertura, realizar las modificaciones curatoriales y museográficas que cumplan dicho cometido.

La funciones educativa y comunicativa en el Museo de Arte Religioso ex convento de Santa Mónica

Desde que abrió de nueva cuenta sus puertas en diciembre del 2010 ha existido en el MARESM un marcado interés por dinamizar sus funciones de difusión y educación, y de este modo, satisfacer las expectativas de sus visitantes, sobre todo aquellas relacionadas con la historia del convento y la vida de quienes habitaron en él. No son ajenas a la institución las opiniones y preocupaciones vertidas por el público respecto a las cuestiones etnográficas del sitio, y en este sentido, el museo, al no contar en un principio con un área formal de servicios educativos,

ha tenido que emprender estas acciones con el juego en marcha, es decir, ajustándose e improvisando según las necesidades del público que los visita día con día.

A partir de su reapertura, servicios educativos del MARESM fungió, más que como área formal, como un proyecto en el que un pequeño grupo de trabajadores e investigadores se dieron a la tarea tanto de elaborar actividades que respondieran a las necesidades de grupos escolares y especiales, como de diseñar un guion alternativo para brindar recorridos al público en general; todo ello resaltando en primer plano los aspectos más representativos de la vida conventual, ayudados claro por los elementos de su colección. Dicho guion comprende básicamente quince temas distribuidos a lo largo de quince salas museales con sus respectivas piezas y contenidos clave. Los temas giran en torno a aspectos etnográficos muy contundentes como son: los requisitos que debían reunir las aspirantes al ingresar al convento, la vida en comunidad y sus implicaciones, los modelos de educación femenina y las opciones de vida para la mujer de la época, la descripción de los conventos poblanos, sus distintas reglas y constituciones, la reglamentación de la vida cotidiana y del tiempo, monjas y personajes sobresalientes, el plano, sus espacios y funciones y los avatares de la exclaustación, entre los más importantes.

Resulta imprescindible señalar que este diseño alternativo de recorrido obedece principalmente al hecho de que, tanto el guion museográfico como el montaje impuesto por la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, si bien contempla algunos aspectos de índole etnográfico, no logra de manera satisfactoria cumplir con las expectativas del público visitante al no ofrecer una conexión clara entre lo que se exhibe y lo que ocurrió en tiempos de la vida monacal. Es decir, que aunque se presentan a la vista numerosos objetos de uso cotidiano y artístico, la información contenida en las cédulas y textos no logra esclarecer la función que verdaderamente poseían dentro del contexto de la vida cotidiana en el convento. En este sentido, cuando un visitante decide recorrer el museo por cuenta propia, se topa con información en torno a los objetos que de primera mano podría parecer clara, pero que en realidad se encuentra aislada, pues se relaciona poco o nada con los demás objetos exhibidos y el lugar en el que se encuentran ubicados, lo cual dificulta una interpretación en conjun-

to que justamente revele aspectos significativos en torno al esquema conventual cotidiano en Santa Mónica.

Gracias a esta propuesta alternativa de guion para recorrido se puede constatar, en los libros de visitas, que las opiniones del público han ido mejorando paulatinamente en los meses posteriores al estudio realizado por la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones, pues las personas encuentran en las explicaciones de los guías un complemento sumamente significativo en torno a la historia y la vida en el convento. Es necesario señalar que las opiniones antes negativas se han vuelto propositivas, lo cual evidencia el hecho de que el público se corresponsabiliza en este sentido y por ello se toma la libertad de proponer mejoras, como la inclusión de piezas, el cambio de ubicación de otras que no poseen relación contextual con la sala en que están exhibidas, el mejor aprovechamiento de espacios como los coros alto y bajo, la apertura de otros como la cripta, etcétera. Finalmente, es necesario incluir aquí el hecho de que numerosos visitantes, en su mayoría recurrentes y sensibles a los vacíos etnográficos del montaje, le han propuesto a la institución fungir, con el debido proceso de capacitación que ello acarrea, como guías voluntarios de recorrido, lo que pone de manifiesto una vez más el compromiso que posee con el museo este importantísimo sector de sus visitantes.

Por otro lado, también son de vital importancia las acciones que ha emprendido el museo en torno a sus labores de difusión. Actualmente, en lo que a este punto respecta, funcionan tres programas museológicos permanentes, que si bien se centran en las necesidades del público especializado, apoyados de inicio en el punto de vista artístico-estético, nos ofrecen también en ocasiones un panorama etnográfico del sitio.

En primer lugar, el programa *Calendario litúrgico*, que surgió en un principio con la intención de enarbolar una pieza del mes perteneciente a la colección permanente, se encarga en especial de presentar un conjunto de obras dentro del contexto religioso al que pertenecieron. Para ello, antes de montar la exhibición temporal, que posee una duración de dos semanas, se elabora una investigación en torno al momento litúrgico en cuestión y a su relación iconográfica con el conjunto de obras exhibidas. Todo ello apoyado por la participación académica de estudiantes del área de historia del arte y de investigadores de reciente incursión en esta área académica, quienes ofrecen en la

un recorrido guiado en la inauguración de la muestra. De acuerdo con lo anterior, este programa se erige como una oportunidad invaluable de experiencia práctica y crecimiento curricular para especialistas en formación.

En segundo lugar, el programa *Piezas en diálogo* posee como objetivo principal dar a conocer obras pertenecientes a la colección que no corrieron la suerte de formar parte de la exposición permanente. En él, el museo convoca a un especialista con trayectoria académica, quien en colaboración conjunta con los investigadores del museo, elabora un trabajo de profundización rigurosa y científica en torno a las obras que se exhibirán en una muestra temporal de cuarenta y cinco días. Aunado a esto, el investigador realiza una memoria escrita de su trabajo, la cual se incluye en un catálogo arbitrado. Finalmente, expone sus resultados en una conferencia dictada a los visitantes del museo interesados en el tema (Img. 3). Este programa posee también la intención de contribuir al proceso de conservación de las piezas seleccionadas, por lo que previo a la exhibición, se restauran en el taller del museo.

Finalmente, el programa *Impresiones*, busca evidenciar los documentos escritos derivados de investigaciones relacionadas con el museo y su colección, sin embargo es un proyecto en puerta pues no se ha implementado todavía. Además, el museo se ha encargado de ofrecer a sus visitantes escolares y adultos un sinnúmero de actividades especiales para reforzar justamente los aspectos relacionados con la importancia de la colección y el inmueble y con la historia del convento y la vida de quienes habitaron en él. Apoyado por colaboradores voluntarios y prestadores de servicio social provenientes de distintas áreas del conocimiento, como psicología, educación, turismo, arquitectura, artes plásticas, etcétera (Imgs. 5-7). Es importante señalar que dichos colaboradores han participado activamente tanto en el diseño como en



Imagen 3.

Conferencia dictada por el Mtro. Juan Manuel Blanco en torno a la Virgen de la Luz dentro del programa *Piezas en diálogo*. Marzo 2013. Foto: Archivo MARESM.

la implementación de estas actividades, nutriéndolas por ello de un carácter multidisciplinario.



Imagen 5.

Actividad infantil relacionada con la leyenda de los chiles en nogada. Foto: Archivo MARESM



Imagen. 6.

Actividad juvenil relacionada con la arquitectura del convento. Foto: Adriana Alonso.

Del mismo modo, el MARESM ha logrado insertarse exitosamente en actividades de índole conjunta con otros museos e instituciones culturales, como es el caso del programa *Descubridores. Promoción nacional de verano 2012, homenaje a José María Velasco*, promovida por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, y del programa *Noche de Museos*, encabezado por el gobierno municipal.

Conclusiones

Resulta evidente que en el MARESM se ha iniciado ya un proceso de reivindicación etnográfica por medio de sus actividades de educación y difusión. Por ello es que desde el 2013 se ha formalizado este quehacer mediante la creación de un área de Comunicación educativa, la cual tiene como finalidad no solamente centrarse en el tema de los recorridos al público en general y las actividades dirigidas a grupos especiales, sino también en las necesidades del público especializado: tesisistas, investigadores y cualquier persona o grupo de personas que deseen acercarse de manera más profunda al museo y a su colección. Del mismo modo, esta área se encarga también de las labores de difusión del museo al ocuparse de la planeación y proyección de eventos tales como conciertos, muestras gastronómicas, representaciones escénicas,

charlas y conferencias, además de aquellos que el museo ostenta de manera permanente y de los que ya se ha hablado con anterioridad en esta investigación.

En este sentido, resulta necesaria una formalización de dichas actividades, en términos de su diseño y planeación, con miras a hacer más eficiente su implementación y consolidar sus objetivos, pues es importante señalar que si bien el área de comunicación educativa se encuentra encabezada por una investigadora permanente, su equipo de colaboradores se compone de personas itinerantes, generalmente prestadores de servicio social, cuyo período de participación es breve y por lo tanto discontinuo. De esta manera, se percibe la gran necesidad que posee la institución de estructurar sus actividades, no sólo para cumplir cabalmente con sus objetivos, sino para establecer un estándar de planeación e implementación de sus actividades con miras a agilizar y homogeneizar los criterios que deberán seguir sus colaboradores, además de diseñar una herramienta que les sirva de guía al momento de llevar a la práctica dinámicas de su invención o aquellas propuestas por el público, mostrando objetivos y pasos a seguir claros y precisos.

Cabe señalar que si bien no es tarea fácil implementar programas de mejora en las distintas áreas que comprenden los museos de carácter público —pues éstos se encuentran sometidos a una infinita gama de disposiciones y limitantes, tanto centralistas como burocráticas y presupuestales—, resulta por ello aún más gratificante el reto que supone a la creatividad de los estudiosos del museo lograr dicho cometido. En lo que a el presente análisis respecta, quedó claro el hecho de que no se necesitan grandes recursos para poder contribuir a la modernización, formalización y simplificación de una de las tareas más importantes que posee un museo: educar y difundir.



Imagen. 7.

Representación de corona monjil de profesión o muerte, realizada por niños visitantes. Foto: Archivo MARESM

Bibliografía citada

- García Blanco, Ángela, *Didáctica de los museos. El descubrimiento de los objetos*. Ediciones de la torre. Madrid, 1998.
- Medel M., José V, *El convento de Sta. Mónica Museo Colonial*. Editorial Puebla. México, 1940.
- Vázquez Ahumada, Cecilia, *Cronología del proceso de transformación de un bien en patrimonio de una nación. Museo del Ex convento de Santa Mónica*, Borrador de tesis. Puebla, Puebla.
- Vázquez Ahumada, Cecilia, *Los patrimonios artísticos regionales reclaman ser estudiados. El caso del museo de arte religioso del ex convento de Santa Mónica en Puebla, Pue.*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México 2010.

ERROR Y CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN, EL DESENFUQUE INTENCIONAL

Luis Javier Rodríguez López¹

El foco es una herramienta que a través de sus posibilidades de moldeado plástico del fotograma, nos permite analizar la estructuración gráfica de la imagen a partir de una tecnología basada en la reproducción mecánica de un registro lumínico. El fuera de foco es un accidente óptico, sucede cuando la convergencia de los rayos de luz provenientes de los objetos retratados no coinciden con el plano del material de registro.

Podríamos decir que el mundo natural siempre esta en foco, o que simplemente no tiene un foco mas allá de la visión que lo comprende. La utilización consciente del fuera de foco en la construcción de la imagen cinematográfica es siempre la adaptación de un accidente óptico para generar un cierto sentido expresivo en el plano.

El desenfoque es una herramienta de la plástica cinematográfica ejemplar, pues es una herramienta de construcción visual cinematográfica no necesariamente icónica, que se utiliza de manera generalizada en todo tipo de películas. La popularidad del uso del desenfoque ha repuntado, en contra de lo que se creía a mitad del siglo veinte, que era el camino lógico del desarrollo cinematográfico hacia un cine más mimético.

El desenfoque se ha mantenido como un recurso pervasivo, en parte porque antes del cine digital, siempre existía un cierto nivel de desenfoque, aun en los lentes con un mayor rango. “El hecho de que podemos capturar una porción considerable del espacio tridimensional adelante y atrás de la distancia óptimamente enfocada [...] es por que podemos [...] tolerar o dejar de notar una cierta cantidad de

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

borrosidad”.² Así que no se trata de decidir si habrá desenfoque o no, se trata de determinar la cantidad de borrosidad, cualidad que, una vez seleccionado el lente, aumenta en tanto crece la longitud focal, se acerca el objeto enfocado y disminuye con la apertura del iris.³

Uno de los grandes cambios contemporáneos en cuestión de desenfoque es que en las películas de todas escalas, una gran cantidad de fondos se realizan por modelado digital, lo que significa que ya no hay un desenfoque necesario en muchos de los elementos a cuadro. Los planos digitales están desenfocados solamente a voluntad.

El desarrollo del control sobre el foco ha afectado profundamente todas las facetas de la cinematografía. Bazin apunta que uno de los cambios más significativos en el cine fue cuando los cineastas buscaron retratar planos con gran profundidad de campo, demostrando “un respeto por la continuidad del espacio dramático, y por supuesto, de su duración”.⁴

El avance de la tecnología óptica permitió lograr escenas con foco muy profundo en condiciones de filmación muy diversas, con menor dificultad técnica, facilitando un estilo que mostraba los eventos suceder sin cortes. En las imágenes con gran profundidad de campo, el espectador puede fijar su atención en la parte del cuadro que le plazca, viendo los acontecimientos suceder sin una premeditación anunciada, y sin un cambio de perspectiva. Con estos lentes de gran profundidad de campo, la cámara no tiene por qué delatar al cineasta creador en los cortes y movimientos.

Aunque es cierto que el desarrollo del estilo basado en la profundidad de campo cambió filosóficamente el acercamiento al realismo cinematográfico, este avance no es parte de una dirección innegable hacia un fin realista absoluto, como podemos apreciar en la revaloración y el regreso a la popularidad del foco limitado.

Así como la profundidad de campo permite la creación de planos con múltiples elementos abiertos al escrutinio del espectador, cada una de las demás opciones de representación permite la creación de otras variedades de imagen con características particulares entre las cuales el cineasta puede elegir la que más se acomode a la idea visual

² H.H. Nasse, *Depth of field and bokeh*, p.3.

³ *Ibidem*, p.7.

⁴ André Bazin, *What is Cinema? Vol. 1*, p.34.

que intenta constituir en imagen.

Cuanto más gráficamente distinta a lo anteriormente existente sea la imagen que produce el dispositivo, más revolucionaria resultará la nueva tecnología que lo constituye, pues la diferencia en las formas gráficas es también una diferencia en cualidades expresivas. Cuando se introdujeron a la práctica profesional los lentes que permiten gran profundidad de campo, no desaparecieron los lentes de profundidad de campo superficial, sino que se sumaron, incrementando la variedad de herramientas para determinar la forma de la captura sobre el medio de registro.

La mezcla de lentes y películas con diferentes capacidades en una misma obra, detalla una consciencia del artista en la elección de herramientas para llevar el flujo gráfico más allá de consideraciones idealistas, hacia una expresión personal de cada cineasta. La variedad de las opciones disponibles de configuración de la imagen permite que surjan tendencias con ciertas combinaciones de recursos, agrupando imágenes con muy distintas maneras de presentar a los objetos retratados.

Como las herramientas se suman, no se sustituyen, la historia de la cinematografía está llena del regreso de estilos basados en herramientas que se decían superadas. En el caso del foco, tenemos una fuerte tendencia de regreso a los lentes con una profundidad de campo superficial a finales de la primera década del siglo XXI.

Lentes fijos y las limitaciones del video

La revalorización del fuera de foco está relacionada con la aparición de una esfera de producción audiovisual de medianos y bajos presupuestos, que forma parte importante de la producción artística contemporánea, y que tuvo uno de sus momentos más significativos en México con el Primer Concurso de Cine Experimental Súper Ocho, Premio Luis Buñuel, del que surgirían importantes superocheros, más tarde cineastas, artistas y documentalistas de primera línea.

Estos artistas tenían que adaptarse a las herramientas limitadas que ofrecían los equipos de bajo costo, construídas para un uso casero y que no estaban ideadas para hacer cine. El fuera de foco era uno de los recursos a los que no tenían fácil acceso. La comercialización de las cámaras amateurs de 16 y 8 milímetros requería de lentes que pudieran ser operados de manera fácil por los usuarios sin entrenamiento, y que

podieran abarcar la mayor cantidad de espacio con el menor nivel de desenfoque. La solución fue fabricar cámaras con lentes fijos que más o menos se ajustaran a una diversidad de situaciones cotidianas, suficientes para cubrir las necesidades del público amateur, pero limitando a los cineastas de bajo presupuesto que utilizaban los productos dedicados al mercado amateur para aprovechar su bajo costo.

El heredero del pequeño formato fue el video, que al incluir dispositivos eléctricos en el enfoque y apertura automáticos, cimentó el uso de lentes fijos, alejando más y más al usuario de gama baja del control sobre la configuración de la imagen. Cada marca de videocámara incluía unos pocos modelos de lentes fijos en diferentes cuerpos, con mínimas adaptaciones. Al igual que en la separación entre cámaras *réflex* y *point and shoot* en la fotografía fija, en el video las cámaras se volvieron muy especializadas para cada mercado, y la imagen que se podía obtener con la lente de una cámara casera era muy distinta a la que podía crear una lente de cine o de televisión.

El desarrollo de la tecnología para el mercado popular se enfocó en satisfacer las condiciones de grabación en ciertos rangos de distancia e iluminación, los más comunes en situaciones cotidianas. Los productos para el gran mercado de consumidores amateurs tenían finalidades muy distintas que los que se fabricaban para las cámaras de cine, pues no se trataba de lograr una arte-imagen,⁵ sino de capturar y registrar momentos personales.

Los lentes fijos permiten un nivel de determinación plástica muy limitado en comparación con la variedad de los lentes intercambiables, lo cual fuerza al creador de rango bajo a tomar el espectro de posibilidades ofrecidas por su cámara como punto de partida de las arte-ideas que podía realizar. Si bien es cierto que en cualquier caso hay una cierta adaptación de la arte-idea a las posibilidades técnicas y al azar del rodaje, los cineastas tienden a encaminar la creación artística y la utilización de las herramientas cinematográficas hacia el dominio en la estructuración de la imagen para hacerla concordar con la arte-idea.

El reto del cineasta independiente de bajos recursos estaba en generar arte-ideas basadas en las posibilidades acotadas, haciendo gala del control sobre el limitado medio del video y sus lentes fijos. La corriente

⁵ Vladimir Nilsen, *Cinema as a Graphic Art*, p.15.

artística representativa por su uso de las limitaciones del video y las cámaras caseras como base de su propuesta estética es el movimiento dogme 95, iniciado por Lars Von Trier y Thomas Vientemberg. Dogme 95 encomasó obras que buscaban retratar un realismo que se apoyaba en lo real de las limitaciones del video.

Al popularizarse el video casero, sus características de estructuración visual, incluyendo la profundidad de campo, se convirtieron en la más inmediata representación de una realidad registrada, “las películas dogme se ven menos profesionales y menos artificiales que lo que generalmente se ven las películas comerciales populares, y crean la sensación de que estamos viendo el registro en vivo y espontáneo de eventos reales”.⁶

Sin embargo, su apariencia realista no dependía de lo que compartía la presentación de video con alguna consideración de la realidad, se trata de un vaivén de estilos con distintas formas de retratar lo real. La verdadera dirección innegable en el desarrollo de los estilos realistas cinematográficos es la búsqueda de una mayor pericia en la técnica de cada tecnología. El dominio de la técnica asegura una obra más fiel a la arte-idea, aunque la arte-idea necesite expresar descuido.

Al otro lado del espectro, las cámaras de cine históricamente han tenido una gran posibilidad de alternativas en cuanto a óptica, con una gran cantidad de lentes y cámaras siendo fabricados cada año por una multitud de empresas solamente en los dos tipos de monturas más comunes, la PL del sistema ARRI o la PV del sistema Panavisión.

Los sistemas estandarizados de montura de lentes para cine permiten una gran variedad de configuraciones para la traslación de las formas en la realidad a imagen cinematográfica. El control que puede ejercer el cineasta sobre la forma en la película es mucho más exacto con la oportunidad de elegir la óptica según sus propios criterios en la realización de la arte-idea, con muchas formas distintas de representar el fuera de foco en diversas intensidades y rangos. La técnica cinematográfica se ha apropiado del accidente óptico del desenfoco como un recurso útil en la realización cinematográfica.

Una vez que las herramientas se añaden a la paleta de construcción visual, pueden ser aplicadas de manera concienzuda, no sólo por la im-

⁶ Zsolt Gyenge, “Illusions of Reality and Fiction or the Desired Reality of Fiction: Dogme 95 and the Representation of Reality”, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, p.73.

posición de las oportunidades económicas. Vientemberg y Von Trier reclutaron a los primeros participantes dogme “de entre la cercana y bien financiada comunidad fílmica danesa.”⁷ Muchos de los creadores dogme tenían acceso a equipo cinematográfico profesional, sin embargo eligieron ocupar recursos caseros para construir de la manera más fiel su arte-idea, explotando las condiciones que ofrecían los equipos de gama baja.

La popularización del desenfoque

La dificultad de lograr planos fuera de foco con los lentes fijos, hizo que por muchos años el desenfoque fuera una característica que separaba a las películas de bajos y medios recursos hechas en video de las grandes producciones en celuloide, haciéndolo un recurso codiciado entre los cineastas, que al finalmente tenerlo en sus posibilidades a partir de la popularización de las cámaras réflex digital para video lo aprovecharon, popularizándolo.

La BBC, en un reporte del 2002 donde buscaban identificar los componentes del look cinematográfico en contraste con el video, identificaron que la “profundidad de foco [...] juega una parte importante en la apariencia subjetiva de la programación filmada en película. Una de las quejas más frecuentemente hechas por los cineastas sobre el video, es que la profundidad de campo es muy grande”.⁸

A partir de la entrada al siglo veintiuno, la exploración de las posibilidades del desenfoque fue estimulada por los trabajos de videastas de bajos y medianos recursos que experimentaban con las alternativas abiertas por el video digital gracias a las cámaras de lentes intercambiables. Los lentes intercambiables, en combinación con los sensores cada vez más grandes, permiten un control de la determinación gráfica del espacio cinematográfico muy superior a la de los equipos anteriores. La variedad de lentes intercambiables no es la única ventaja que ofrecen las cámaras DSRL, el bajo costo de sus lentes en relación con los de cine los hace muy competitivos, tomando en cuenta el amplio espectro de enfoque e iris que permiten.

La mayor revolución llegó en el 2005 cuando Canon introdujo la cámara DSRL modelo 5D, la primera con un sensor del mismo tamaño

⁷ Tim Walter, “Reconsidering The Idiots: Dogme95, Lars von Trier, and the Cinema of Subversion”, *The Velvet Light Trap* N. 53, p.41.

⁸ A. Roberts, *The Film Look: It's not Just Jerky Motion...* p.8.

que la película de 35mm y ya con la posibilidad de grabar video (CCS par. 1).⁹ Al ser del mismo tamaño que la película, el sensor de la 5D permitió obtener una distribución de formas muy parecida a lo que la cámara de cine obtiene con los mismos lentes, y un nivel de desenfoco similar a una fracción del costo, en especial entre el periodo en que las cámaras de cine trabajaban entre 1K y 2K de resolución, antes de que las cámaras de cine se cambiaran por completo a modelos digitales y empezaran a instituir el flujo de trabajo en resolución 4K.¹⁰

Al popularizarse el uso de las DSRL's, el enfoque selectivo se convirtió en una posibilidad asequible para cineastas de todos los rangos, estimulando la producción de una multitud de obras que utilizaban el fuera de foco como un recurso creativo muy diverso, con aplicaciones que resaltan la utilidad del aspecto plástico del cine.

Cuando un objeto se encuentra fuera de foco, las siluetas y detalles distintivos se hacen difusos, hasta el punto del desconocimiento, cuando el objeto deja de cargar con su sentido icónico. Pero aunque ya no represente nada, al estar presente en la pantalla la imagen desenfocada mantiene la carga distinta de una existencia pictórica.

A través del enfoque selectivo se reduce la presencia icónica de algunos elementos sin que desaparezcan, se vuelven solo campos de color sobre la pantalla. Algunas veces la presencia de los elementos como campo de color brinda una parte importante del gozo estético del plano o inclusive de la película.

En la película chilena Tony Manero (2009), la entrada y salida del foco, así como la utilización de planos totalmente fuera de foco, se utilizan ocasionalmente para transformar todo el plano en un campo de color, volviendo al personaje mismo una abstracción de colores en movimiento. En muchas otras películas, el desenfoco selectivo se usa comúnmente para establecer un fondo sobre el cual colocar a los personajes, a manera de los fondos indistintos en la pintura clásica. El contexto de las figuras se vuelve abstracto, al tiempo que resalta la nitidez visual de lo que sí se encuentra en foco.

⁹ "Canon camera story 2005-2010", en www.canon.com/camera-museum/history/canon_story/digest/2005_2010_digest.html (último acceso: 01/06/2014)

¹⁰ Durante este periodo de transición entre 1K y 4K, varias películas de grandes estudios se realizaron parcial o totalmente con cámaras DSRL, entre ellas *127 hours*, *Black swan* (Canon EOS-1D Mark IV, Canon EOS-5D Mark II, Canon EOS-7D), *Terminator perdition* y *The avengers* (Canon EOS-5D Mark II, Canon EOS-7D).

El desenfoque puede ser utilizado para desarmar las formas, al mismo tiempo que hace que los objetos que sí están enfocados surjan, delineados y nítidos de entre la niebla del desenfoque, de entre lo eliminado, abstraído, anulado icónicamente y llevado a una existencia predominantemente plástica.

Este efecto es más fácil de utilizar cuando las figuras a enfocar se mantienen fijas o a una distancia constante de la cámara, de manera que no haya salidas accidentales del foco. Aún así, hay películas en que la entrada y salida aparentemente accidental del foco se utiliza de manera intencional.

Cuando hay una transición entre enfoque y desenfoque dentro del mismo plano, podemos ver cómo se descompone la imagen ante nuestros ojos, queda visible el proceso por el que la imagen icónica desaparece en manchas ininteligibles, perdiendo sus cualidades. Por otra parte, el proceso inverso también enfatiza la forma pictórica, cuando el plano comienza fuera de foco y enfoca en el trascurso del intervalo, haciendo que aparezcan los objetos donde anteriormente estaban las manchas.

Cuando se enfoca durante el plano, el cineasta enfatiza las formas gráficas que aparecen. Como espectadores enfrentados ante la indeterminación icónica del desenfoque, quisiéramos descifrar qué es lo que se encuentra escondido en la nebulosidad fluctuante. Cuando las figuras aparecen en foco, nuestros ojos se fijan a ellas y descifran su forma en un proceso que se siente propio, como si la voluntad de enfocar fuera nuestra. El espectador se siente involucrado en la determinación de las formas.

El desenfoque selectivo también le da redondez a lo retratado. Cuando la profundidad de foco es muy superficial notamos que el objeto parcialmente incluido en el foco es profundo, pues sólo una parte de su volumen se encuentra en el rango enfocado. Una de las maneras de utilizar el foco para dotar de profundidad al espacio es enfocar lentamente, haciendo pasar el foco por diversos elementos en la pantalla. Este paseo del foco también puede ser utilizado para, sucesivamente, centrar la atención en diferentes elementos del mismo plano.

El director taiwanés Hou Hsiao-hsien es un autor que se caracteriza por emplear el campo de profundidad de manera creativa, utilizando lentes telefoto, cuyo limitado campo de foco le sirve para “aislar (e

ignorar) momentos reveladores en el cuadro sobresaturado.”¹¹ En la secuencia de inicio de la película *Zui hao de shi guang*, durante el juego de billar, May aparece al enfocarla de entre el cuadro inicialmente ocupado por la mesa de billar, haciendo a un lado la acción que antes dominaba la pantalla, el juego de billar mismo.

El desenfoque desintegra todo lo que se encuentra hacia el fondo y hacia el frente de May, mientras que ella y el rosado de sus labios, así como los detalles de su camisa, aparecen de entre la indeterminación para posarse en la atención icónica, enmarcados por el ambiente azul desenfocado del resto del cuadro.

El bokeh, plasticidad óptica

Aunque el control sobre la imagen filmica la hace acercarse a la pintura y la ilustración, en la descomposición de las formas, la tecnología fotográfica del cine también ofrece oportunidades plásticas nuevas que no tienen paralelo con lo que existía antes de la fotografía. El desenfoque tiene propiedades que resultan como consecuencia de la manera en que funcionan las lentes.

La forma del desenfoque varía según cada lente y su construcción, cada uno resuelve los puntos de confusión en donde se encuentran los elementos fuera de foco de manera distinta. Los elementos desenfocados exceden sus propios límites, “[e]n áreas que están fuera de foco, el círculo de confusión (por ejemplo la distribución de luz absorbida en película de un solo punto de luz en la escena) es más grande que en áreas que están enfocadas”.¹²

El bokeh es la forma en que cada lente moldea los elementos fuera de foco, “se refiere a lo borroso, la cualidad estética de lo borroso en las áreas fuera de foco de una imagen. [...] El termino bokeh viene de la palabra japonesa que significa ‘borroso’ o ‘neblina’”.¹³ “[L]a forma y número de aspas del diafragma y el diseño óptico del lente mismo [...]”,¹⁴ así como los detalles de manufactura, afectan profundamente la imagen que resulta de cada lente, lo que se puede apreciar en particular cuando se retrata una fuente de luz desenfocada.

¹¹ Dag Sødtholt, “Smoke Gets in Your Eyes: Hou Hsiao-hsien’s Optics of Ephemerality”, *Sense of cinema Issue*, p.39.

¹² Juan Buhler y Dan Wexler, “A phenomenological model for bokeh rendering”, *Procedimientos, SIGGRAPH '02 ACM SIGGRAPH 2002 abstracts y aplicaciones de la conferencia*, p.142.

¹³ Xin Liu and Jon Rokne, “Bokeh Rendering with a Physical Lens”, *Pacific Graphics Short Papers*.

¹⁴ J. Buhler y Dan Wexler, *ob. cit.* p.142.

La peculiaridad de la luz desenfocada en relación a la constitución de cada lente ha provocado que la industria cinematográfica considere la palabra bokeh como la manera característica “en que el lente presenta un punto luminoso fuera de foco [...]”.¹⁵ Cuando un punto de luz está fuera de foco, delata la forma en la que el lente está procesando las figuras afuera del campo de profundidad. “La forma del bokeh es determinada por la forma de la apertura del lente y generalmente es circular para un iris completamente abierto”.¹⁶ Entre más aspas y más redondeadas, más circular se mantendrá el bokeh en las diferentes aperturas del iris de la cámara, como se puede observar en la imagen 1, diferentes formas del desenfoque con distintas lentes de 5, 6, 8 y 9 aspas respectivamente.¹⁷

Pero no sólo son las aspas las que establecen los parámetros con los que se define la forma del desenfoque en los puntos de confusión. “Mientras que la teoría geométrica de la profundidad de campo funciona con una simplificación idealizada del lente, las características reales de los lentes, incluyendo aberraciones [...]”¹⁸ afectan al bokeh de cada lente.

Dependiendo del lente, también varían los tonos, formas y rapidez de los movimientos e intensidades en el desenfoque. Cada diferencia en la construcción de los lentes implica consecuencias en su traducción de la luz. Una variación inesperada que podemos encontrar es, por ejemplo, que los “lentes que están diseñados para corregir aberraciones ópticas tienden a retratar un círculo de confusión que es más intenso a los bordes y ligeramente menos en el centro”.¹⁹

Los lentes conocidos como lentes espejo, “que incluyen elementos reflejantes además de refractantes, usualmente producen círculos de confusión con forma de dona ya que algunos de los caminos de luz son cortados del centro por el elemento refractante”.²⁰

¹⁵ Xin Liu and Jon Rokne, *ob. Cit.*

¹⁶ V.P.Sivokon y M.D. Thorpe, “Internal structure of bokeh image in camera lenses with aspheric surfaces”, *SPIE Proceedings Vol. 8841: Current Developments in Lens Design and Optical Engineering XIV*.

¹⁷ Imagen de H.H. Nasse, *Depth of field and bokeh*, p.31.

¹⁸ H.H. Nasse, *ob. Cit.* p.2.

¹⁹ Juan Buhler y Dan Wexler, *ob. cit.* p.142.

²⁰ *Ídem.*

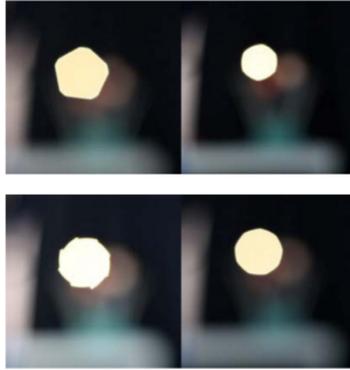


Imagen1. Diferentes formas del desenfoco con distintas lentes de 5, 6, 8 y 9 aspas respectivamente.

Cada que hay un desarrollo de la tecnología cinematográfica, se trata de una nueva avenida de control para el cineasta, la añadidura de un universo de constitución de formas posibles que explorar. Las tecnologías que sobreviven son las que ofrecen un mayor control sobre la imagen. El nivel de control es lo que hace que una herramienta cinematográfica sustituya a otra, y cuando dos herramientas ofrecen diferentes latitudes de la imagen, coexisten sin reemplazarse, no importa qué tan fantástica o realista sea la versión de la imagen que permiten. La idea misma de realismo va cambiando con la introducción de diferentes latitudes de la imagen.

El desenfoco sigue siendo importante en el diseño cinematográfico gracias a que permite diferentes relaciones con las partes de la imagen que se encuentran en diferentes niveles de foco, entre el foco nítido y el desenfoco total, y sus interacciones. No es casualidad que las técnicas de estructuración visual que recuerdan a la pintura permanecen, aunque tengan que luchar en contra de su dependencia a retratar la realidad. La tecnología en el cine es valiosa en tanto permite un control plástico, y la pintura es un arte que lleva siglos ejerciendo control plástico sobre la imagen.

Bibliografía citada

- Bazin, André, *What is Cinema?* Vol.1. California, University of California Press.
- Buhler, Juan y Wexler, Dan, A phenomenological model for bokeh rendering, en *Procedimientos, SIGGRAPH '02 ACM SIGGRAPH 2002 abstracts y aplicaciones de la conferencia*, Nueva York, ACM, 2002.
- Canon camera story 2005-2010. Sin fecha, en Canon camera museum. http://www.canon.com/camera-museum/history/canon_story/digest/2005_2010_digest.html (último acceso: 01/06/2014).
- Gyenge, Zsolt, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies. Illusions of Reality and Fiction or the Desired Reality of Fiction: Dogme 95 and the Representation of Reality*, Vol.1, , Budapest, Moholy-Nagy University of Art and Design, 2009.
- Liu, Xin y Rokne, Jon, *Bokeh Pacific Graphics Short Papers. Rendering with a Physical Lens*, C. Bregler, P. Sander, and M. Wimmer editores, 2012.
- Nasse, H.H., *Depth of field and bokeh*. Carl Zeiss Camera Lens Division, 2010.
- Nilsen, Vladimir, *Cinema as a Graphic Art. Facsimiles-Garl*, 1985.
- Roberts, A., *The Film Look: It's not Just Jerky Motion...*, Research and Development, Londres, British Broadcasting Corporation (BBC), 2002.
- Sivokon, V.P. y Thorpe, M.D, *SPIE Proceedings: Current Developments in Lens Design and Optical Engineering XIV. Internal structure of bokeh image in camera lenses with aspheric surfaces*, Vol. 8841, 2013
- Sødtholt, Dag, *Sense of cinema. Smoke Gets in Your Eyes: Hou Hsiao-hsien's Optics of Ephemerality*, Issue 39, 2006.
- Walter, Tim, *The Velvet Light Trap. Reconsidering The Idiots: Dogme95, Lars von Trier, and the Cinema of Subversion*, N. 53, Primavera, 2004.

EL ARTE DE LA AUTORREFERENCIALIDAD EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA CONTEMPORÁNEA

Miguel Oswaldo Sáenz Cardoza¹

I. Limitaciones de las teorías narrativas para caracterizar el fundamento artístico del cine moderno

Las categorías para reflexionar sobre el cine que distinguen su forma clásica de la moderna y la posmoderna se han construido en mayor medida a partir de criterios predominantemente narrativos, a partir de los cuales se suele plantear una división entre el cine clásico de Hollywood² y el moderno, más o menos establecida en 1960. Según esta división arbitraria, el cine clásico, en primer lugar, se distingue por ser formalmente convencional, apegándose a las premisas establecidas por la narrativa del cine norteamericano producido hasta los años 1960; en segundo, de acuerdo con Lauro Zavala, “el cine moderno está formado por las aportaciones de artistas individuales que ofrecen elementos específicos derivados de su visión personal de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico.”³

Aunque gran parte de los criterios que se han usado para establecer esta distinción son literarios, me interesa llamar la atención especialmente sobre una de las teorías contemporáneas que contemplan el valor de otros componentes del objeto fílmico. Según sus autores, en realidad no se trata de *una* teoría, sino de un cuerpo de teorías específicas que observan el objeto fílmico desde diversas perspectivas, no obstante, todas ellas convergen más o menos en las propuestas de Bordwell, principalmente

¹ Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP y Doctorante en Ciencias del Lenguaje, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, de la BUAP.

² Cfr. David Bordwell, “An excessively obvious cinema”, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and modes of production 1960*. pp. 3-11. Baste como ejemplo mencionar que en esta obra, Bordwell asume que el cine clásico de Hollywood (que, como se indica desde el mismo título, se considera hasta 1960) está atado a la construcción narrativa como uno de sus principios fundamentales, y que dicha narrativa es resultado indirecto de su condición espaciotemporal de causalidad que define al cine como forma perceptiva.

³ Lauro Zavala, “Cine clásico, Moderno y Posmoderno”, en *Razón y Palabra*.

en sus textos *Narration in fiction film*, y *Post-Theory, reconstructing film studies*, publicados en 1985 y 1996, respectivamente. El equipo de Bordwell se conoce sobre todo por su severo cuestionamiento hacia la pertinencia de las teorías semióticas y estructuralistas en las que se han sustentado casi todos los análisis narratológicos del cine, así como sus secuelas post-estructuralistas sustentadas en su mayoría, de acuerdo con Bordwell, en presuposiciones psicoanalíticas y culturalistas. Así, en esta crítica podemos encontrar, por un lado, los estudios de la narratología clásica, entre cuyas figuras centrales podemos contar a Genette, Bremond, Levi-Strauss y Barthes, quienes parten generalmente del modelo saussureano de la lengua como base instrumental articuladora del lenguaje literario y, por extensión, de cualquier sistema comunicativo; dicha escuela se mantiene todavía como el principal eje teórico sobre el que se discuten; por otro lado, los problemas narrativos más específicos del arte cinematográfico. Entre estos últimos autores se encuentran Christian Metz, Seymour Chatman, o André Gaudreault⁴. Bordwell se separa de los narratólogos al tomar en cuenta otra clase de funciones y agentes relativos al proceso narrativo del cine que no tienen que ver con la diégesis propiamente dicha, sino con los procesos cognitivos mediante los cuales el espectador comprende el sentido de la construcción narrativa de la película.

Los estudios de Bordwell así como los de sus simpatizantes, principalmente Noël Carroll, adoptan pues un enfoque *cognitivista* puesto que, de acuerdo a sus postulados, el cine no se puede explicar como si se tratara de un lenguaje verbalizado, indistinto del sistema lingüístico natural, aunque altamente retórico y especializado, como asume lo que ellos llaman *La Gran Teoría*, con la pretensión estructuralista y post-estructuralista de dar una explicación general al complejo fenómeno del cine. Los cognitivistas, en cambio, apelan a la capacidad inferencial básica de la mente humana⁵ para descifrar las narrativas del cine a través de la articulación dialéctica de varios sistemas de categorías analíticas que construyen a partir de las

⁴ Cabe aclarar que si bien las primeras obras de este último autor sí se corresponden claramente con la perspectiva estricta narratológica de Genette, sobre todo *Cine y Literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, también es cierto que actualmente Gaudreault ha adoptado una perspectiva mucho más abierta a otras teorías que no reducen las posibilidades del cine a las de cualquier fenómeno literario y que vale la pena considerar.

⁵ Cfr. D. Bordwell, "Convention, construction and vision", *Post-Theory, reconstructing film studies*, pp. 94-95. Para Bordwell, si es útil hablar de códigos en el cine, estos "son en su mayoría de [...] muy fácil adquisición— lo cual los hace significativamente diferentes de los sistemas de signos basados en el lenguaje." p. 95.

exigencias particulares de su objeto de estudio, abordadas desde enfoques teóricos multidisciplinares. Bordwell y Carroll profesan con ello la producción de *teorías*, en plural, puesto que, de acuerdo con Carroll,

[d]ado que los teóricos se aproximan al cine desde muy diversos ángulos, desde diferentes niveles de abstracción y generalidad, tendrán que valerse ellos mismos de marcos teóricos multidisciplinares. Algunas preguntas sobre el cine podrían enviar al investigador hacia la economía, mientras que otras requieren un vistazo a la psicología perceptual. En otras instancias, la sociología, la ciencia política, la antropología, la teoría de las comunicaciones, la lingüística, la inteligencia artificial, la biología, o la teoría narrativa, pueden proveer herramientas a la investigación inicial que el teórico del cine requiere para comenzar a evolucionar teorías de este o aquél aspecto del cine.⁶

Por otro lado, Bordwell retoma los conceptos básicos de los formalistas rusos de 1) *fábula*, entendido como la historia que se construye imaginativa e intersubjetivamente a partir del 2) *syuzhet*, o argumento, que consiste en la composición del discurso narrativo. Estas categorías conceptuales, abstractas, se perciben *intelectualmente* en la obra fílmica. Probablemente la aportación de Bordwell al análisis narrativo del cine sea que, además de estos dos niveles que recupera de los formalistas, considera un tercer nivel que no es intelectual sino sensorial, lo que el autor llama 3) *estilo*, y que se refiere a la aplicación técnica y sistemática de los valores de producción del cine⁷. Estos sistemas establecen unas relaciones en la obra cinematográfica que generan la mayor parte de los patrones que nos permiten captar la unidad narrativa de una película.

Sin embargo, para Bordwell, tal como se anuncia desde el mismo título de su libro, esta unidad no deja de ser de orden narrativo. Finalmente, la teoría de Bordwell termina reduciendo el cine a una serie de valores que, ciertamente, ya no son literarios, pero que de todos modos no consiguen mostrar la especificidad del medio cinematográfico, puesto que, según el autor, los valores de producción, el estilo según la terminología de Bordwell (que es en donde sostengo que se

⁶ Carroll, Noël, "Prospects for film theory", *Post-Theory, reconstructing film studies*, p. 40.

⁷ D. Bordwell, "Principles of narration: *Fabula, Syuzhet and Style*" en *Narration in the fiction film*, pp. 49-57.

encuentra el sentido específico del cine moderno), se halla al servicio del *syuzhet* y, como él mismo acepta, el *syuzhet* “es independiente del medio, los mismos patrones del *syuzhet* pueden ser encarnados en una novela, una obra de teatro o un filme.”⁸ Si los elementos del *syuzhet* son *transmediáticos*⁹, no dicen nada específicamente cinematográfico.

Considero que este sesgo narrativo, aunque se sostenga en categorías cognitivas no literarias, oculta la percepción de la especificidad de la obra cinematográfica tras el velo de una reducción semántica, pues, como intentaré demostrar en las líneas siguientes, el cine es un fenómeno que se codifica fundamentalmente de manera *analógica*¹⁰. Por esta razón dejaremos entre paréntesis las discusiones narratológicas del cine para reflexionar sobre la especificidad perceptiva de la imagen cinematográfica, en la que considero que se enfoca una importante tendencia del cine contemporáneo.

Lo más difícil para caracterizar el lenguaje del cine es que su naturaleza es compleja, pues se compone de varios sublenguajes que funcionan simultánea y sistemáticamente. A partir de los principios teóricos generales de la producción fílmica podemos distinguir, además de la dirección, al menos los subsistemas de la fotografía, la producción, la pos-producción, y el guión, como elementos *esenciales* del objeto cinematográfico. Por esencial quiero decir que sin alguno de ellos la obra cinematográfica estaría incompleta y no podría concebirse como tal, simplemente porque no existe y es inimaginable una película que no contemple de algún modo cada uno de estos valores. El color y el sonido -incluyendo la música-, son elementos necesarios en la mayoría de las obras hechas a partir de su integración al objeto fílmico. Dado que nació mudo y en escala de grises, si bien no se puede actualmente adoptar la postura purista de los detractores de los *talkies* y el color -y, dicho sea de paso, de los detractores del formato digital- en el cine, tampoco es posible considerar dichos elementos como esenciales, hecho que para nuestro análisis resulta irrelevante, pues el valor esencial del cine que analizaremos no reside en ninguno de ellos particularmente, sino que

⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁹ Cfr. Henry Jenkins, “Searching for the Origami Unicorn”, *Convergence Culture*, pp. 95-96. Una narrativa transmediática consiste, según Jenkins, en la creación de un mundo diégetico capaz de proyectarse en diversos medios, cada uno de los cuales es autosuficiente y contribuye al enriquecimiento del argumento original.

¹⁰ Cfr. Fred Dretske, “Sensory vs. Cognitive Processes” en *Knowledge and the flow of Information*, p. 141. La codificación analógica de una señal, tal como la define Dretske, se entiende como la representación de información en una forma perceptiva, no cognitiva.

todos ellos convergen en *la idea general del movimiento de la imagen cinematográfica*, que se puede definir también simplemente como *animación*.

A mi juicio, definir el cine en función de uno sólo de estos elementos, incluyendo la predominancia de las funciones narrativas que puede o no expresar una película, sin establecer su forma de vinculación con la animación, o pensarlo respecto a las premisas y categorías de otras artes que le preceden, como la pintura o la literatura como tanto se ha hecho, conduce necesariamente a una reducción o desviación de su sentido principal, *transcodificando* la diversidad discursiva del cine en una serie de formas literarias, en su estructura sociopolítica o, en el mejor de los casos, como es el de Bordwell, en un conjunto de estructuras cognitivas que, pese a todos sus esfuerzos, no hacen sino *digitalizar*¹¹ un fenómeno que en principio es perceptivo (el movimiento). Este es el principal problema que se halla en el fondo de la mayoría de las discusiones, no sólo sobre cine, sino sobre cualquier arte proyectado en una dimensión espacial y/o temporal cuando son sometidos a análisis filosóficos.

Por lo tanto, si es remotamente legítimo seguir barajando ideas metafísicas como *la esencia del cine*, me parece que dicha esencia no puede dissociarse de su especificidad mediática, y dado que hemos establecido los valores de la fábula y el *syuzhet* como aspectos transmediáticos del cine en virtud de que son valores *intelectuales*, digitales, la especificidad del cine debe poder captarse a través de un tipo de operación *perceptiva*, analógica, que necesariamente integre en una sola forma intencional el sentido de *todos* los aspectos esenciales de la producción -así como el sonido, el color, sus posibles formatos, y la narrativa, si es que forman parte del proyecto fílmico que sea el caso.

A pesar de que los estudios narrativos del cine sostienen que la característica más importante que comparten todas las películas es que cuentan una historia¹², esta propiedad no es específica del cine, y por otro lado, se puede observar una fuerte tendencia en el cine contemporáneo hacia la idea de que la única unidad que puede considerarse como necesaria en el cine es una unidad audiovisual, no un concepto, sino una propiedad funcional de simultaneidad espacio-temporal necesaria de la forma cinemática,

¹¹ Cfr. F. Dretske, *Knowledge and the flow of information*, pp. 136. Empleo el término *digitalizar* en el sentido de la teoría de la información de Dretske, según la cual, una señal codificada de forma digital no lleva información adicional relevante sobre la fuente además de la que expresa el contenido semántico de dicha señal.

¹² Metz, citado en Lev Manovich, "Whatis digital Cinema", en *Manovich.net*, p. 1.

en otras palabras, *animación*. El principio fundamental del cine sería así la simultaneidad audiovisual, que es de carácter perceptivo, no conceptual, y el tipo de objeto que produce puede ser definido como *forma animada*, independientemente del método por el cual se haya producido -por medio de un registro fotográfico y/o sonoro, o de la construcción manual, parcial o total, de las imágenes y/o sonidos- o de la historia que cuente.

II. La animación como principio fundamental del objeto cinematográfico

Quien propone originalmente el núcleo de esta idea del cine como un retorno a su origen como animación en la era digital es Lev Manovich, “[t]an pronto como el cine entra a la era digital, [las técnicas clásicas de animación] están de nuevo convirtiéndose en el lugar común del proceso fílmico. Consecuentemente, el cine no puede ser distinguido claramente de la animación.”¹³ Cuando analiza las cualidades particulares del cine digital y su relación con las técnicas manuales de post-producción en el cine de los primeros tiempos, Manovich descubre en la animación una característica que ha estado siempre presente en el cine, pero que se le ha analizado muy poco, pues es una idea que siempre se consideró periférica, ilegítima e infame, sobreviviendo bajo la sombra de la más noble y profusa forma de producir películas del *live action*, cuyo principio de identidad siempre se definió y se legitimó por el naturalismo objetivo de la representación que supone su registro automático. Esta facultad representacional del cine, que por supuesto nadie puede negar, ha dirigido los análisis que se hacen sobre él casi exclusivamente hacia las características de verosimilitud de sus narrativas, de modo que los valores de producción se juzgaron siempre en función de la idea transmediática de la representación.

Manovich sostiene que la historia del arte cinematográfico de ese siglo ha sido la historia de un arte fundamentalmente indéxico; el cine fundamentado en la grabación “es un intento por hacer arte a partir de una huella”.¹⁴ En cambio, el cine digital hizo evidente que la imagen producida frente a la cámara es solamente un recurso más de los que dispone el cineasta y, casi por extensión, que la dimensión narrativa del cine no es un aspecto suyo ni único ni esencial, “lo que habían sido

¹³ L. Manovich, *ob. cit.*, p. 3.

¹⁴ *Ibidem*, p. 2.

características definitorias del cine se han convertido solamente en las opciones por *default*, con muchas otras disponibles”¹⁵; Manovich llama así la atención sobre las implicaciones que tiene el cine digital no sólo para el cine de nuestro tiempo, sino para revalorar nuestras teorías acerca del cine del pasado. Las definiciones del cine de ficción del S. XX se enfocaron principalmente en la narrativa porque la gran mayoría de ellas o, al menos las que institucionalmente fueron privilegiadas, se produjeron fundamentalmente como películas de *live action*. Hoy vemos que, en cambio, en la producción fílmica de nuestro siglo, la simulación y la manipulación digital son recursos cuantitativamente tan importantes como los objetos capturados en la realidad física, y cada uno cumple propósitos complementarios.

Para Manovich, la era digital del cine ofrece a los cineastas un mundo entero de nuevas posibilidades y nos muestra con ellas su verdadero rostro, pero no todos aquellos que han reconocido la inexorabilidad de este giro del lenguaje cinematográfico se muestran tan optimistas. Para André Gaudreault, por ejemplo, a pesar de que la revolución digital significara un tercer nacimiento del cine¹⁶ y, aunque reconoce al menos en parte el papel estructural que juega el principio de la animación en el cine cuando dice que “efectivamente, [...] en ciertos aspectos, la cinematografía es animación, y la animación es cinematografía”,¹⁷ también piensa que la integración de las tecnologías digitales al lenguaje cinematográfico ha sido tan violenta y desmesurada que nos ha llevado erróneamente a pensar en ella como un nuevo paradigma, “la animación de las imágenes, el principio que la institución se cuidó de no declarar como identitario o al menos como “para-identitario”, puede estar a punto de reanudar su lugar como principio fundador de la *res cinematográfica*.”¹⁸

La era digital no puede, entonces, verse sólo como un muestrario de pintorescas innovaciones técnicas, sino que sus consecuencias estéticas, como Manovich y el mismo Gaudreault nos invitan a ver, en realidad no establecen un rasgo del cine tan nuevo como parece, pues nos hacen recordar y revalorar las primeras prácticas del cine de finales del S. XIX, antes de la consolidación del registro fotográfico, sugiriendo que

¹⁵ *Ibidem*, p. 1.

¹⁶ André Gaudreault, “le cinéma dit des premiers temps. Un bouillon de culture en pleine ébullition”, *Techniques et technologies du cinéma*, p. 53

¹⁷ *Ibidem*, p. 60.

¹⁸ *Idem*.

en el cine siempre ha estado anidada la idea de animación. A partir de esta primera conclusión, Manovich sostiene que la imagen del cine digital termina imponiendo su carácter gráfico-pictórico por encima del fotográfico y el cinemático; es preciso revalorar esta última conclusión.

Con la oposición de los principios de registro y de animación, esta última se distingue como una práctica mucho más autoconsciente al ser deliberadamente discontinua, tanto temporal como espacialmente, ya que, en términos espaciales, el «fondo y sus formas», por llamarle así, son técnicamente independientes, y, temporalmente, las imágenes que se suceden en la animación no provienen de ningún continuo analógico como lo hace el registro cinematográfico, que toma muestras de la realidad audiovisual, sino que la animación es, de entrada, consciente de que realiza un proceso de reconstrucción artificial y discreto de la percepción natural. Esta reconstrucción existe también en el cine de grabación, pero éste no es consciente de ella. Ambas formas tienen en común que producen un movimiento particular específico que no se produce en ningún otro medio, y que en alguna parte de su propuesta Manovich deja de lado. La capacidad del cine digital para integrar todos sus elementos en un solo código informático, particularmente la irrelevancia de la diferencia entre la cualidad fotográfica de la pictórica en el formato digital, lleva a Manovich a concluir que la imagen cinematográfica digital adquiere así un carácter fundamentalmente pictórico. “La posibilidad de pintar manualmente cuadros filmicos digitales gracias a la computadora es probablemente el ejemplo más dramático del nuevo estatus del cine. No por más tiempo encerrado estrictamente en lo fotográfico, se abre a sí mismo a lo pictórico.”¹⁹ La posibilidad de manipular una imagen móvil cuadro por cuadro y que sea potencialmente indistinguible de su contraparte fotográfica es lo que le da al cine una identidad fundamentalmente plástica, pictórica, concluye Manovich.

Sin embargo, esta aparente identidad pictórica de la imagen cinematográfica sólo puede aceptarse en un sentido metafórico, puesto que la pintura es un medio distinto que posee su propia especificidad material, y al igual que el carácter indéxico de la fotografía al ser digitalizada, la especificidad de la pintura se pierde en su digitalización. Parece, por lo tanto, que Manovich ignora la consecuencia más importante de la

¹⁹ *Ibidem.* p. 10.

digitalización de la información que, de acuerdo con Fred Dretske, consiste en que “una vez que se produce la digitalización, desaparece el contenido semántico de los estados (causalmente) antecedentes (*incluyendo la experiencia sensorial*.²⁰)”²¹ Por ejemplo, piénsese en la noción de movimiento del lenguaje de las artes plásticas fijas, que es un concepto que opera en tanto nos hace posible imaginarlo, y no porque en realidad lo percibamos, pues la línea no es sino una descripción indéxica del movimiento de un punto en tanto nos muestra un registro inerte de la huella que deja al trasladarse por un plano y describir su discursividad. En el lenguaje de las artes plásticas, a este concepto se le conoce comúnmente con el nombre de *gestualidad*,²² y su cualidad expresiva es puramente gráfica, lo que quiere decir que es inmóvil, ese movimiento que se describe en el dibujo, en la escultura, en la pintura, es meramente una sugerencia que el observador finalmente debe construir en su imaginación. Nada tiene que ver esto con la imagen específicamente cinematográfica. A pesar de construirse a base de imágenes fijas, el movimiento del cine es percibido realmente y su flujo es estéticamente constante.

Por otro lado, el cine entendido como animación no necesita de la especificidad de los medios plástico gráfico para que se distinga de los valores semánticos a los que el cine ha sido restringido por los análisis intelectuales pues, insisto, la especificidad del cine no puede estar en la de otro medio, la cualidad fundamental de la imagen cinematográfica se encuentra en su definición como *forma animada*, que es lo que le pertenece originalmente, y no como forma pictórica, un concepto que capta mejor Gilles Deleuze al proponer la noción de *imagen-movimiento* como definición filosófica del movimiento causado por el cine.

III. La especificidad mediática del movimiento de la imagen cinematográfica

Hemos visto ya como el cine se distingue de las artes productoras de imágenes puramente espaciales. Pero como dimos esta distinción en virtud del movimiento de la imagen cinematográfica, hace falta desligarla también de aquellos sistemas artísticos que, si bien reproducen y fundamentan parte de su sentido también en el movimiento, se trata de un movimiento distinto, a saber, el movimiento *histriónico*, relativo al

²⁰ Las cursivas son mías.

²¹ Fred Dretske, “The structure of belief”, *Knowledge and the flow of information*, p. 201.

²² Cfr. Kimon Nicolaides, *The natural way to draw*, p. 14-15.

teatro y a la danza, cuyo sentido es correlativo a un objeto distinto que el movimiento mismo —dramático en el teatro y musical en la danza. A diferencia del movimiento del cine, el histriónico privilegia ciertos momentos esenciales que portan una significación simbólica en estos lenguajes. El cine se desmarca de ellos y toma una dirección opuesta al soslayar el contenido semántico del movimiento y procurar especialmente su cualidad *perceptiva*, en otras palabras, al privilegiar el *fenómeno* del movimiento, y no su capacidad referencial. Esta historia del cine se ha entendido generalmente como la historia del realismo²³. Pero lo importante para nosotros es más bien que en esa búsqueda por la perfecta adecuación al modelo de la realidad, el cine ha ido poco a poco abandonando el histrionismo teatral de sus ejecuciones, pero quizá no sea tanto para volverse más realista, sino para ser cada vez más abstracto.

Aunque no se excluye normativamente la posibilidad de «teatralizar» aspectos diversos del cine, como hace Hitchcock en *La soga* (1948)²⁴, Julie Taymoren *Titus* (1999), Lars von Trier en *Dogville* (2003), o Alejandro González Iñárritu en *Birdman* (2015), entre otros ejemplos afortunados, ninguno de ellos se puede reducir a una traslación automática de los recursos del teatro sino que, de acuerdo con André Bazin, “el cine ofrece más que el teatro pero sólo yendo más allá de él, en virtud de aliviar sus imperfecciones.”²⁵ Al igual que los recursos de la pintura, los del teatro son elementos de los que se nutre el lenguaje del cine, pero al mismo tiempo los transforma en algo distinto, específicamente cinematográfico. Fue cuestión de muy poco tiempo para que la cámara se emancipara de la singularidad e inmovilidad de su ubicación para adquirir su autonomía visual que está dada por la especialización de su movimiento. Una de las consecuencias más significativas de este nuevo tipo de movimiento es que las *posiciones* o *poses* que son claves en

²³ Cfr. Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, p. 11. De ahí algunas posturas extremistas como la de Bresson, al rechazar categóricamente el valor cinematográfico de la estilización de cualquiera de los elementos del filme, reduciendo al mínimo cualquier forma de representación: actores sin formación profesional, iluminación y producción naturales, sin música, etc. Para Bresson, hay “[d]os clases de películas: las que emplean los recursos del teatro (actores, puesta en escena, etcétera) y se valen de la cámara para reproducir[y] las que emplean los medios del cinematógrafo y se valen de la cámara para crear”.

²⁴ Cfr. Miller, D. A. “Anal Rope” *Representations*, p. 114-133. Este artículo da cuenta del modo en que la pretensión de Hitchcock de filmar la película en un único y aparente plano-secuencia va más allá de la voluntad de hacer “teatro filmado” con la que se suele calificar una mala adaptación del teatro al cine, sino que consiste en una reflexión sobre las posibilidades autorreferenciales de este último.

²⁵ André Bazin, “Theatre and cinema—Part I”, *What is cinema?*, p. 79

otras artes performáticas y poseen un significado más bien simbólico o indécico, dejan de privilegiarse en el cine según se busque no tanto un grado específico de realismo como una manera de especificar y corresponder a la naturaleza del movimiento de la imagen filmica.

Incluso la animación tradicional, que funciona a base de imágenes fijas creadas por la mano del hombre, adquiere su sentido solamente después de haber superado estéticamente la contradicción o paradoja implícita en la oposición de la consciencia de la imagen fija y la conciencia de su movimiento. En otras palabras, el dibujo animado busca anular su sentido de imagen fija para ser entendido como expresión de un movimiento actual, o sea visible, o lo que es lo mismo, busca ser *animación*.

El cine, tanto el de animación como el filmado, busca evolucionar y perfeccionar el carácter discreto de las imágenes fijas que lo componen, al punto de que sea imperceptible y sobre todo, insignificante, de tal modo que cada uno de los cuadros que componen una secuencia se encuentren a la misma distancia unos de otros y posean la misma relevancia semiótica, produciendo con ello, de acuerdo a Deleuze, un nuevo orden estético cuyo valor estriba, justamente, en la capacidad de la imagen para transformarse en otra, es decir, para *cambiar*. Por lo tanto, este orden estético no se encuentra en las formas de una estructura atemporal como la de la pintura, ya que el movimiento se halla siempre, precisamente, en el intervalo entre dos instantes o dos posiciones.²⁶

A partir del análisis de las tesis sobre el movimiento propuestas por Henri Bergson tanto en *Materia y memoria* (1896) como en *Evolución Creadora* (1908), Deleuze propone la idea de que la reconstrucción del movimiento que hace el cine es *distinta* de la que realiza nuestra percepción natural, dado que la animación es consciente de la artificialidad de su movimiento, es decir, es consciente de que no se puede

reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo (...). Sólo cumplís esa reconstrucción uniendo a las posiciones o a los instantes la idea abstracta de una sucesión, de un tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos. Y entonces, de dos maneras, erráis con el movimiento[:] por más que acerquéis al infinito dos instantes o dos

²⁶ Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*, p. 14.

posiciones, el movimiento se efectuará siempre en el intervalo entre los dos, y (...) por más que dividáis y subdividáis el tiempo, el movimiento se efectuará siempre en una duración concreta y cada movimiento tendrá, pues, su propia duración cualitativa.²⁷

La evolución del cine consiste para Deleuze en un proceso de creación que ya no se trata de la mera suma de dos dimensiones de la experiencia —espacio y tiempo— sino del desarrollo y perfeccionamiento de un fenómeno distinto y peculiar producido a partir de ellos, “el cine no nos da una imagen a la que él le añadirá movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento (...), un corte móvil.”²⁸ Hemos dicho que el registro cinematográfico busca representar los mecanismos de nuestra percepción natural del mundo y que, por más que lo desee, no puede ni podrá nunca captar verdaderamente el movimiento, sino que lo reconstruye de forma inconsciente. El problema que Deleuze observa en las tesis de Bergson es que éste último piensa en el movimiento desde la misma “ilusión cinematográfica” en la que, al verse orillado a imitar la percepción natural al no descubrir todavía su autonomía, cae el cine tradicional basado en la grabación frente a cámara, al plantearse como una simple proyección de una ilusión mucho más vieja que el cine, producto del estado larvario en el que se encontraba el cine en los tiempos en que Bergson escribe *Evolución creadora*. Deleuze da cuenta de esta ilusión cuando dice que:

[p]or un lado, [durante el cine de los primeros tiempos] la toma era fija, y en consecuencia el plano era espacial y formalmente inmóvil; por el otro, el aparato de tomar vistas se confundía con el aparato de proyección, dotado de un tiempo uniforme abstracto. La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección²⁹,

Características que Bergson no conocía. Así, la consciencia de su propia estructura que el cine adquiere al revelarse y definirse a sí mismo

²⁷ *Ibidem*, pp. 13-14.

²⁸ *Ibidem*, p. 15.

²⁹ *Ibidem*, p. 16.

a través del montaje y de la libertad de la cámara, o sea, como animación, lo deslinda de la ingenuidad de pretender captar verdaderamente el movimiento. Así comprendido, el cine genera deliberadamente un movimiento que se da sólo gracias al pacto establecido por la verosimilitud de una experiencia estética, en la autonomía de la percepción del fenómeno de la *imagen-movimiento*. Al equiparar el movimiento real con el del cinematógrafo, Bergson iría, de acuerdo con Deleuze, en contra de la suposición fenomenológica de que el cine es un fenómeno distinto de la percepción natural. Así, pues, para Bergson,

[e]l procedimiento [del cinematógrafo] ha consistido [...] en extraer de todos los movimientos propios a todas las figuras un movimiento impersonal, abstracto y simple, el movimiento en general por decirlo así, en meterlo en el aparato y en reconstruir la individualidad de cada movimiento particular por la composición de este movimiento anónimo con las actitudes personales. Tal es el artificio del cinematógrafo. Y tal es también el de nuestro conocimiento. En lugar de sujetarnos al devenir interior de las cosas, nos ubicamos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente. Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y, como ellas son características de esta realidad, nos basta con enfilearlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo que hay de característico en este devenir mismo. Percepción, intelección, lenguaje proceden en general así.³⁰

El movimiento así reconstruido es, para Bergson, siempre uniforme y el mismo en todos los casos en donde exista movimiento, como si fuera una estructura conceptual. Sea para pensarlo, expresarlo o percibirlo, el cine operaría según Bergson del mismo modo en que lo hace el pensamiento, el lenguaje, e incluso la percepción: el ojo ve cuadros inmóviles, el oído capta alturas acústicas singulares, que se suceden unos a otros, pero cuya relación entre ellos se establecería mediante un artificio de la mente humana.

De modo similar al sonido y al color, que fueron elementos que se integraron en un momento posterior a la invención de la imagen-movimiento del cine, el montaje, la cámara móvil y la toma emancipada, son

³⁰ Henri Bergson, "Le devenir et la forme", *L'évolution créatrice*, pp. 330-331.

también elementos que no formaban parte de los recursos de la primera cinematografía; sin embargo, a diferencia del color y el sonido, estos tres elementos que advierte Deleuze no constituyen recursos de los que el cineasta, actualmente, puede o no disponer si su proyecto así lo exige, sin afectar la condición de corte móvil de la unidad fílmica fundamental, sino que, justamente, como son los principios que distinguen al movimiento del cine del de la percepción natural, son lo que finalmente le otorga al cine su autonomía ontológica. El cineasta contemporáneo, así, no se preocupa tanto por la cualidad pictórica de sus imágenes, como sugiere Manovich, sino por su cualidad de *forma animada*, en la que si bien se hallan anidadas ciertas cualidades formales similares a las de la pintura, no son estas las que definen la naturaleza del cine, menos la del cine digital, sino cómo se aplican y se manifiestan en una imagen que *es* animada, dejando atrás, no sólo su vieja justificación indéxico-narrativa, sino también su igual de extraña pretensión pictórica, para revelarse y volver constantemente sobre sí misma. El arte del cine no es, así, ni indéxico ni narrativo, pero tampoco pictórico. La principal consecuencia de la modernidad en el arte es su capacidad para hacerse consciente de su propia especificidad perceptiva y revelarla, por eso podemos decir que lo característico del cine, como de cualquier forma artística moderna, yace en su capacidad *autorreferencial*. En síntesis, la animación cinematográfica es el proceso actual, presente, de poner una imagen en acción, de *animarla*, sea frente a una cámara o creada desde el papel en blanco o asistido por computadora; lo que tienen en común estas tres formas de animación y les otorga más o menos un mismo sentido es que la imagen animada constituye la expresión en una duración de un complejo espaciotemporal en absoluta correspondencia.

Es así que, a partir de *a*) la conjunción del concepto de *imagen-movimiento* deleuzeano que acabamos de reseñar, con *b*) las características del cine digital que para Manovich definen la identidad del cine más allá de sus implicaciones narrativas; en otras palabras, a partir del concepto de *forma animada* proponemos una definición para el cine moderno distinta a la definición narratológica, que se corresponde con la búsqueda de autonomía del arte moderno durante la primera mitad del S. XX. Pienso que una de las características del cine digital se puede plantear como la búsqueda de esa autoconsciencia al decantarse por la percepción de un movimiento particular que es legítimo ya como forma fílmica porque

no depende de ninguna forma de representación. Baste con reseñar las aportaciones de los medios digitales al lenguaje cinematográfico en el trabajo de dos cinematógrafos contemporáneos para ilustrar esta función autorreferencial, profundamente moderna, del arte cinematográfico.

IV. La abstracción y autonomía del lenguaje cinematográfico

Durante más de 100 años, la película fotoquímica fue el único soporte para capturar, transportar y conservar imágenes móviles, hasta la llegada del medio digital, una tecnología que cambia tanto la manera de contar historias como la de mostrar imágenes y sonidos. Por ejemplo, uno de los valores de producción para los cuales la llamada revolución digital ha tenido mayores implicaciones ha sido la dirección de fotografía.

Comúnmente llamado *cinematógrafo*, el director de fotografía es quien resuelve los problemas de iluminación y de composición espacial y cromática de la imagen-movimiento, que no son sólo problemas técnicos, sino de estilo. Hay cinematógrafos que prefieren la cualidad *matérica* de la película analógica porque perciben en ella una textura tangible, comúnmente llamada *grano*, que dota de cierta cualidad plástica a los colores que se pierde en la digitalización. Además, el resultado de una imagen capturada en film es siempre una especie de *esfumato*, originado por el movimiento constante de los haluros de plata que componen la emulsión de la cinta, en donde los bordes de la imagen se integran a sus alrededores de manera similar a la pintura, mientras que la resolución de la imagen a base de píxeles es siempre afilada y precisa. Por lo tanto, existe un grado mayor de refinamiento técnico y estético en el oficio del realizador de la imagen analógica. Además, el proceso para conseguir imágenes en film es muy complejo y misterioso, probablemente el director de fotografía en una película filmada en 35 mm sea el único que conozca con claridad lo que se capturó en ella antes de que la cinta ser revelada en los *dailies*, algo que otorgaba al cinematógrafo una autoridad técnica y formal que se reduce mucho en los procesos digitales en los que todo el mundo puede ver el resultado inmediatamente.

El arte de la fotografía analógica en el cine está, así, en el misterio y la indeterminación de sus procesos y sus elementos; en cambio, lo que es emocionante para los cinematógrafos digitales es que con esta nueva tecnología tienen mucho más control sobre sus propios procesos, son más meticulosos, se permiten hacer pequeños ajustes, pero sobre

todo, les permite ser también más creativos, porque ahora pueden realizar movimientos que antes no eran siquiera imaginables, como lo muestran los siguientes dos ejemplos.

El primer gran salto tecnológico de este giro hacia la improbabilidad de las imágenes capturadas digitalmente se dio con las con los dispositivos CCD (*charge-couple device*), una tecnología inventada en 1969, originalmente analógica, que permitió desarrollar cámaras comerciales mucho más pequeñas y económicas, aunque implicara al principio una pérdida considerable de resolución en relación con proporcionada por el celuloide. Uno de los primeros movimientos en aplicar esta tecnología al cine fue el colectivo *Dogme 95*, un movimiento de vanguardia encabezado por Lars von Trier y Thomas Vinterberg, que surgió en Dinamarca como reacción a la industrialización del arte cinematográfico hollywoodense; los miembros de Dogma eran cineastas que renegaban de la tecnología pero que, paradójicamente, se convirtieron en una pieza clave en el proceso de digitalización del cine norteamericano, principalmente gracias a la influencia que tuvo *Festen* (1998), la primera película de Vinterberg en *Dogme 95*, filmada por Anthony DodMantle, precisamente con estas nuevas cámaras de video de tecnología CCD. La ligereza y flexibilidad de movimiento de estas nuevas cámaras le permitió a DodMantle combinar de manera cuasi coreográfica las posibilidades estéticas de la expresividad del cuerpo del actor con las del movimiento de la cámara. Como resultado, en *Festense* muestra un movimiento sumamente peculiar como nunca antes se había visto en el cine. Tanto el precio como el tamaño reducidos de la cámara, en contraste con el volumen y precio enormes de las cámaras profesionales de ese entonces, les metió en la cabeza a los cineastas de los años 1990 la idea de que la reducción de presupuestos y tamaños de las cámaras implicaba, además, una mayor libertad creativa, porque había más espacio para ejercicios experimentales sin salirse de los presupuestos, que además se podían, virtualmente, costear ellos mismos. Naturalmente, todo esto produjo opiniones encontradas, pero si *Festen* es una obra importante en el cine, no lo es tanto por la historia, ni siquiera por su apariencia descuidada, sino porque le regaló al lenguaje del cine un movimiento más libre, dinámico y versátil, que marcó una tendencia en el cine de esos años; obras como *Mifune* (1999), *Los idiotas* (1998), *Chuck & Buck* (2000), entre otras, obligaron a los cineastas a replantearse

el arte de la cinematografía en función de reflejar la peculiaridad de este nuevo movimiento de la cámara.

DodMantlees probablemente el artista más innovador de la cinematografía de los últimos años del siglo pasado, al introducir y aprovechar al máximo las ventajas del formato de video en la producción de movimiento cinematográfico, desde la toma subjetiva que es tan intimista y particular en *Festen*, la irónica experimentación cinematográfica de *Dogville* (2003) hasta los puntos de vista y rupturas rítmicas más improbables que consigue con *Danny Boy* le en *28 days later* (2002) y *Slumdog Millionaire* (2008).

Por otro lado, actualmente, la figura que me parece que representa la experimentación más interesante en la producción cinematográfica es Emmanuel Lubezki. Todo su trabajo está dirigido a las cada vez más complejas posibilidades de movimiento que proporcionan los recursos digitales de animación más avanzados que, curiosamente, parecen más interesantes en tanto mejor se integran con el cine de grabación, un proceso evolutivo que podría ilustrarse si se traza una línea a partir de la propiedad del movimiento en *The Three of Life* (2012) hasta *The Revenant* (2016). Es en las manos de cinematógrafos como Lubezki en donde se explicita esta preocupación por la especificidad del movimiento de la imagen fílmica digital actual, para Lubezki, “[e]l lenguaje del cine está cada vez más lejos del lenguaje del teatro y más cercano al de la música. (...) Es más experimental que clásico”³¹. La similitud entre la imagen-movimiento cinematográfica con la abstracción musical que menciona Lubezki se encuentra en la autonomía de sus lenguajes. La autonomía de la música es evidente porque es un lenguaje totalmente transparente, si se considera que puede haber en la música algún valor representacional, es muy cuestionable y limitado, porque carece de una dimensión semántica propiamente musical. Aunque el cine, en cambio, tiene la capacidad de representar objetos icónica, simbólica o indécicamente, esta es una facultad que no define al movimiento cinemático; además, la imagen cinematográfica no le añade facultades semánticas especiales a la imagen fija, en todo caso el montaje posee sus propias cualidades y su propio discurso. Lubezki nos ha mostrado cómo el movimiento de la imagen cinematográfica puede ser tan abstracto y peculiar como el de la música; no es gratuito que en las filmaciones de

³¹ Emmanuel Lubezki, sobre *The Tree of Life* (2012), en *imdb.com*.

Lubezki la música y el sonido sean factores que se articulan de manera evidente con el movimiento de la imagen.

Llama la atención que, al principio, Lubezki presentó sus primeras obras experimentales (A excepción de *Children of Men* (2006) de modo que la cámara deja de funcionar bajo las restricciones de lo real, la cámara funciona como una especie de abstracción fantasmagórica. La película que más llama la atención por esta característica es *Gravity* (2013), de Alfonso Cuarón, en donde vimos un flujo del movimiento de cámara como se había visto jamás en la historia del cine, el tema de la película parece, así, pensado *ex profeso* para explotar las posibilidades de una cámara inmaterial, que puede moverse según la voluntad de su operador sin ninguna clase de restricción técnica, ni siquiera física, pues es capaz de desplazarse *a través* de los objetos, o alrededor de ellos. Mientras que el uso de dispositivos pequeños le permitió a DodMantle explorar las posibilidades de expresión emocional del movimiento de la cámara, la cámara simulada por computadora le permite a Lubezki establecer relaciones sumamente complejas entre el movimiento de la cámara y el movimiento de los cuerpos que encuadra, sin mayores restricciones que las exigencias estéticas que condicionan la recepción correcta de una obra de arte. Por eso la primera secuencia filmada en una sola toma en *Gravity* dura sólo un poco más de 12 minutos, no porque no pudiera ser más larga, sino porque artísticamente constituiría un error.

Alfonso Cuarón intentó hacer la toma ¡mucho más larga! Me sentí un poco como en la inquisición [expresa Lubezki], me aproximé a decirle, ‘Cuarón, es demasiado larga.’ Se sintió demasiado artificial, como si la estuviéramos forzando. No me gusta cuando una película se vuelve una serie de tomas ‘tour de force’.³²

Como puede verse, el arte de la imagen-movimiento no se puede reducir al inventario de trucos, ilusiones y artificios que se pueden conseguir técnicamente con los recursos de la animación digital, y de los que el cineasta hace alarde, como suponen sus detractores; lo que al final del análisis nos muestran las mejores obras cinematográficas, en el mismo

³² Lubezki, sobre la escena de apertura de 12 minutos de duración tomada en una sola toma, en *Gravity* (2013), en *imdb.com*.

sentido de las mejores expresiones del arte moderno en cada uno de sus campos de especificidad, es la peculiaridad de la experiencia del movimiento de las imágenes que, a partir de esos recursos, es posible imaginar y articular con elocuencia en el discurso propio del lenguaje artístico. Para Lubezki, esta peculiaridad se encuentra muchas veces en la capacidad *immersiva* de la imagen cinematográfica, de la cual probablemente se ha hecho consciente a partir de las implicaciones que ha tenido el desarrollo tecnológico y artístico del videojuego en los últimos años. Así, el contenido de las animaciones ya no está limitado por las posibilidades técnicas de los recursos de producción, sino que son estos mismos recursos los que sugieren al artista los mundos e imaginarios que su cámara debe perseguir.

Por ejemplo, en *The Tree of Life*, Lubezki sabe que “[I]a cámara necesitaba capturar ese sentido de libertad y de gozo y de vida que uno tiene cuando es joven”³³; y encuentra ese sentido en la profundidad y gracia con la que la cámara se pasea por cualquier espacio lumínico sin la necesidad técnica que exija el corte del montaje clásico, aun cuando se trate de una transición entre la luz del día al aire libre y la limitada iluminación de espacios interiores, si el corte es una opción viable, es por sus cualidades intrínsecas, estéticas, no porque lo exija las limitaciones técnicas del cineasta. En *Gravity*, el objetivo fue capturar con la cámara la atmósfera del espacio exterior, vacío y, precisamente, sin gravedad. *Gravity* fue imaginada por Cuarón como un proyecto para generar una gran experiencia inmersiva. El espectador debía sentir la angustia e impotencia de no tener control sobre el movimiento del propio cuerpo, no simplemente imaginar esa angustia, ni reflexionar en ella, como lo hacemos en *2001: A space odyssey* (1968), sino percibirla, vivirla como verdadera experiencia estética, y Lubezki, en colaboración con Steven Price (autor de la banda sonora), consiguen esa atmósfera a través de la libertad que proporciona la autonomía audiovisual del movimiento cinematográfico, a través del discurso de un conjunto de cámaras que, en principio, pueden moverse en cualquier dirección, a cualquier velocidad y capturar tanto espacio y tiempo como sea necesario, en suma, a través de una herramienta sin las clásicas limitaciones técnicas de las cámaras que tienen una existencia física. Así, la única restricción del cine se vuelve creativa, de carácter estético y artístico.

³³ Emmanuel Lubezki, sobre *The Tree of Life* (2013), en *imdb.com*.

Bibliografía citada

- Bergson, Henri, *Materia y memoria*, trad. por Nancy Margaret Paul y w. Scott Palmer. Londres: George Allen y Unwin, 1911.
- Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, París, 4^{ta} ed. Edición de Félix Alcan, París: Editorial Librairies Félix Alcan et GuillauminRéunies, 1908.
- Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*. México, D.F: Era, S.A., 1979.
- Bordwell, David, JnetStaigner y Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema Film style and mode of production to 1960*, New York: Columbia University Press, 1985.
- Bordwell, David, *Narration in fiction film*, WI: The University of Wisconsin Press. 1985.
- Bordwell, David y Carroll, Noël (editores), *Post-Theory. Reconstructing film studies*. WI: The University of Wisconsin Press. 1996.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Estudios sobre cine 1, Trad. de Irene Agoff, Barcelona: Paidós, 1984.
- Dretske, Fred, *Knowledge and the flow of information*, Cambridge, MA: MIT Press, 1982.
- Gaudreault, André et Martin Lefebvre, avec la collaboration de Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*. Collection «Le Spectaculaire», Brittany: Presses universitaires de Rennes, 2015.
- Jenkins, Henry, *Convergence culture. Where old and new media colide*, New York University Press, 2006.
- Manovich, Lev, “What is digital cinema?” en: http://manovich.net/content/04-projects/008-what-is-digital-cinema/07_article_1995.pdf (último acceso: 12 de Diciembre de 2014).
- Nicolaides, Kimon, *The natural way to draw*, Boston, MA: Houghton Mifflin Company, 1941.
- Zavala, Lauro, “Cine clásico, moderno y posmoderno”, en: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n46/lzavala.html> (último acceso: 8 de Marzo de 2015).

LA REVOLUCIÓN CINEMÁTICA:
PRE-TEXTO Y POST-TEXTO EN EL CINE DIGITAL DE LA
SEGUNDA DÉCADA DEL SIGLO XXI

Oscar Benjamín Pérez Alcalá¹

Durante años, la crítica y la reflexión acerca del cine han privilegiado el estudio sobre el carácter narrativo del mismo. Han reducido las cualidades visuales del filme a un nivel simbólico de las imágenes, dando como resultado una suerte de extensión de la narratividad. Desde esta tradición, la valoración del filme parte del nivel cualitativo de la trama, de los personajes, de las situaciones y de los demás rasgos literarios, subsumiendo la imagen a un nivel poético o psicológico, que en conjunto con el sonido ambiental y la música redondean la historia que se cuenta. La anterior descripción, supone una forma de apreciación cinematográfica que se encuentra lejos de ser unívoca, como lo demuestran los numerosos estudios de los aspectos de carácter técnico y puramente visual del cine. Es cierto, que la cinematografía ha sido estudiada por la narratología y por posturas afines a la lógica predecible: tomas, ángulos, planos, iluminación y enfoques. El uso de trípodes, *dollies*, lentes, filtros y otros artilugios son parte de las demandas de la trama, también llamados aspectos integrales del discurso narrativo, determinados por el director. Retomando la inclusión de los aspectos técnicos del cine dentro de la diégesis, ésta solo representa una forma de apreciación que no puede considerarse única, sobre todo, cuando la narratividad nos informa de manera sesgada acerca del proceso creativo cinematográfico, oscureciendo la amplitud artística de éste.

Cuando una película cuenta una historia, no lo hace de manera literal (textual), sino a través de imágenes en movimiento, éstas implican para el cine una forma de artilugio —entendamos el concepto desde su

¹ Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP y estudiante de Doctorado en la Universidad de las Américas Puebla.

acepción de herramienta y en su carácter de engaño². Siguiendo esta perspectiva, el estudio de la imagen y de los procesos técnicos, de los cuales se crea el movimiento, son fundamentales para la comprensión holística —si se me permite el término— del fenómeno del cine. Entonces, la reflexión acerca del desarrollo de la cinematografía es tan válida y tan rica como los estudios narratológicos de ésta. Con la aparición del cine digital y sus posibilidades técnicas, adquiere mayor importancia la reflexión y el estudio del papel técnico del cine contemporáneo, el cual, se plagada cada vez más de imágenes en movimiento, que pueden ser identificadas como independientes a la trama.

Demostraremos en el presente ensayo cómo es que el cine de finales del siglo XX y del presente siglo XXI, atraviesa por un momento donde la creación de historias y guiones está regida por las nuevas posibilidades técnicas de la producción de imágenes, representando un entusiasmo renovado por los atributos cinemáticos del cine.

Cinematografía: una visión general

La cinematografía se define como la creación de imágenes en movimiento. Sin embargo, tal definición se vuelve incompleta cuando se piensa en las formas de animación tradicional, las cuales, dieron origen al movimiento de la imagen.

Los conceptos básicos de la cinematografía como, el encuadre, la luz, el color, el lente, la textura o el punto de vista (POV), mantienen una relación genérica con la animación tradicional. El aspecto determinante que separa a estos dos elementos, es el uso de la cámara, como el principal medio de creación. Mientras la animación tradicional realiza todo el proceso creativo partiendo de cero (i. e. creando las imágenes a mano), la cinematografía se traduce en la obtención de imágenes a través de la cámara, es decir, se enfoca en registrar la realidad frente a ella.

La cinematografía es un acto esencialmente fotográfico, por lo tanto, el director de fotografía o cinematógrafo es fundamentalmente un técnico. El valor artístico del director, está determinado por la calidad

² El Diccionario de la Real Academia Española define artilugio de tres formas diferentes: 1) Mecanismo, artefacto, sobre todo si es de cierta complicación. 2) Ardid o maña, especialmente cuando forma parte de algún plan para alcanzar un fin. 3) Herramienta de un oficio. Real Academia Española. (2001). Artilugio. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=3rqbNUf>

de su producción visual o de las imágenes, y no por sus cualidades poéticas. No obstante, en el ámbito de la creación cinematográfica, la función del cinematógrafo tiende a verse como una parte más del proceso narrativo³

El Director de Fotografía, mantiene tareas que son enteramente técnicas, y el director tiene responsabilidades con el guion y los actores, pero, en medio de esos dos extremos, ambos están involucrados con la misma tarea básica: contar historias con la cámara -esto es lo que hace la colaboración creativa entre ellos tan importante.⁴

Entonces, si la industria fílmica asume que su principal objetivo es contar historias a través de la cámara ¿cómo fundamenta el estudio alternativo de la narratología? En *Hacia una filosofía de la fotografía*, Vilem Flusser, señala cómo las imágenes técnicas son conceptos que se manifiestan en las intenciones del fotógrafo y en la programación de los aparatos

Cuando la crítica fotográfica logra comprender estas dos intenciones contenidas en cada fotografía, puede considerarse que el mensaje fotográfico ha sido descifrado. Pero mientras la crítica fotográfica fracase en esto, las fotografías permanecerán indescifradas y mantendrán su apariencia de situaciones del mundo “exterior”, las cuáles parecen haberse impreso ‘por sí mismas’, sobre una superficie.⁵

Es posible trazar un cierto paralelismo entre la crítica fotográfica de Flusser y la crítica cinematográfica, no solo por su carácter de imagen técnica, sino por los diferentes enfoques que la han abordado: la narratividad en contraste con el carácter técnico. En virtud de los aspectos narrativos del cine, que cuentan con una mayor tradición teórica, consideramos que el proceso de creación de las imágenes es la forma más efectiva y útil de comprender la cinematografía en su dimensión técnica y de desarrollo, también llamados *momentos de quiebre*. En segunda instancia, observamos cómo el proceso de creación de imágenes

³ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones de citas son nuestras.

⁴ Blain Brown, *Cinematography, Theory and Practice, Image Making for Cinematographers and Directors*, pp. xiii.

⁵ Vilem Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 44.

nes afecta el carácter narrativo de todo filme. Cabe aclarar que por la complejidad y extensión que demanda la explicación de tal proceso, no lo abordaremos en el presente ensayo, solo nos concentraremos en las características generales y definitorias de la imagen.

La creación de imágenes en movimiento: cinematografía vs animación

Hemos expuesto que el origen de la imagen en movimiento se encuentra en la animación. De igual modo señalamos cómo es que ésta se construye en su totalidad partiendo de cero.

Por el otro lado, el cine y su proceso cinematográfico, se sustentan en el acto fotográfico, es decir, en el registro de las imágenes frente a la cámara; debido a esta característica varios teóricos han definido el cine como el arte del índice. La cualidad del registro fotográfico no debe olvidarse de que durante años el cine se ha valido de técnicas conceptualmente similares a las formas creativas de la animación. Pero también, hay que hacer notar la diferenciación entre las técnicas, al respecto Lev Manovich señala

El cine niega que la realidad que nos muestra pueda no existir más allá de la imagen filmica, una imagen que ha sido obtenida a través de la fotografía de espacios ya de por sí imposibles, contruidos mediante el uso de modelos, espejos, imagen de fondo y que, más tarde, son combinados con otras imágenes a través de la impresión óptica. Pretende ser una simple grabación de una realidad que a priori ya existe -tanto para el espectador como para él mismo.⁶

Si la cualidad indéxica del cine es innegable, las imágenes obtenidas a través de la cámara mantienen un falso halo en su origen. La importancia de esta reflexión es hacer mella en la concepción negativa de los llamados efectos especiales, los cuales, son vistos por los especialistas como aditamentos corruptivos de la *esencia* del cine. Ante la hegemonía de los estudios narrativos, es plausible pensar que su apreciación general tienda a suponer que su calidad es proporcionalmente inversa a la utilización de los trucos cinematográficos, siendo que éstos, han sido la base para la creación de las imágenes dentro del mismo cine.

⁶ Lev Manovich, *What is digital Cinema?*, en: www.manovich.net.

En principio, el discurso que ha privilegiado a este arte como narrador de historias, puede ser confrontado por el análisis del trabajo de directores emblemáticos de principios del siglo XX como Georges Méliès, J. Stuart Blackton, Segundo de Chomón, entre otros. Si bien, en los filmes de estos directores existe una sucesión de eventos narrativos, es plausible asumir que el principal objetivo de dichas cintas es el mostrarnos eventos fantásticos y curiosos mediante los recursos de la cámara, la escenografía, la iluminación y el maquillaje, que contribuyen al desarrollo técnico del cine. Sin embargo, estas características nos advierten acerca de la naturaleza de la trama del filme, en relación con la construcción visual que plantea el mismo.

De acuerdo con Méliès, las historias contadas dentro de sus creaciones son “*un mero pretexto para los ‘efectos escénicos’ (stage effects), los ‘trucos’ o un agradable arreglo de cuadro*”⁷. Es por ello, que la contribución de los efectos al desarrollo narrativo del cine, pueden ser vistos como accidentales o intencionales. En todo caso, lo que debe señalarse es el propósito de generar una experiencia visual, a través de los recursos técnicos de la cámara y la adaptación de la narrativa a tales exigencias. Este hecho contrasta con el discurso cinematográfico habitual mencionado anteriormente. De esta forma, tanto el contexto histórico en el que se inscriben estos filmes como el contexto de asombro por la diversidad de los nuevos dispositivos tecnológicos, son inferidos como elementos básicos que funcionan para replantearse la forma de observar el cine. En *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, Tom Gunning señala, cómo es que a través de las formas de exhibición cinematográfica de principios del siglo XX, es posible observar “*una falta de preocupación por crear un mundo narrativo autosuficiente a través de la pantalla*”⁸. En los inicios del cine, era común que los exhibidores re-editaran los filmes e incluyeran efectos de sonido y comentarios realizados *in situ*. También era considerado el tiempo que se requería para colocar la gradería, de acuerdo con las imágenes presentadas (e. g. en forma de tren si la película mostraba uno).

Para Gunning, el cine del siglo XX debe ser entendido como una forma de atracción mecánica, de la misma manera que se da en los juegos y en las ferias

⁷ Georges Méliès, *créateur du spectacle cinématographique*, 1961..

⁸ Tom Gunning, *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, 1986.

Tales experiencias visuales se relacionan más con las atracciones de ferias que con la tradición del teatro legítimo. La relación entre los filmes y la emergencia de los parques de atracciones en el cambio de siglo, como el de Coney Island, provee de tierra fértil para repensar las raíces del primer cine..⁹

El inicio del cine pone de manifiesto la experiencia de asombro por el *artilugio*, que en sí mismo, representa la imagen en movimiento. Este elemento quedó oscurecido por la abundancia de la narrativa en filmografías posteriores, que aún no ha desaparecido. Como observa Gunning, la permanencia del cine como atracción, utiliza los encuadres y las tomas como recursos visuales y no, como medios para reforzar la historia —llamados por él, exhibicionismo puro. Los recursos técnicos como, el *zoom in*, el *zoom out*, el *close up* o el paneo, pueden ser vistos en ciertas circunstancias, como ejemplos del virtuosismo técnico que apela más a la experiencia sensitiva que a la concatenación lógica de la trama. Es decir, el espectador no comprende la historia por medio de los recursos técnicos, ya que éstos tienen como finalidad la generación de una experiencia de visualización ajena a la realidad concreta, lo que revela su carácter de atracción o *artilugio*.

El cine de principios de siglo XX dejó su impronta histórica a través de la utilización de los recursos sutiles realizados durante y después del rodaje. La creación de los sets mecánicos, la alteración de escenarios *naturales* o el coloreado a mano de las cintas para lograr efectos novedosos, fueron recursos que perduraron en el repertorio habitual de las futuras cintas. Estos recursos se mezclaron con elementos técnicos desarrollados en el ámbito de la animación o de los efectos especiales. Entonces, podemos afirmar que el filme mantiene su naturaleza de atracción como un sustrato aparentemente invisible dentro de su tendencia narrativa. De acuerdo con esta perspectiva, se observa la existencia de dos tipos de *artilugios* técnicos hechos por el cine: aquellos realizados para ser capturados por la cámara, y los producidos una vez que se han capturado las imágenes, lo que de suyo hace desaparecer el mote arte del índice del cine.

⁹ *Ibidem*, p.65.

Montaje vs Plano-secuencia

Todo filme tradicional mantiene en mayor o menor medida una naturaleza dual para la creación de sus imágenes, como lo son, los *efectos especiales* o aquellos *artilugios* que van de frente a la cámara, como los *efectos visuales*, o aquellos que no han sido realizados frente a la cámara, pero que también pertenecen al mundo de la animación. De los casos anteriores, se desprenden varias reflexiones, sin embargo, para el marco de nuestro análisis del cine contemporáneo, sólo enfatizaremos en las limitaciones que la cámara impone a la cinematografía.

A pesar de la versatilidad de los aditamentos existentes, que han sido utilizados para expandir el alcance y el movimiento de la cámara cinematográfica, así como la calidad física de ésta, y su mera existencia objetual, imponen barreras complicadas de superar o prácticamente irrealizables. Cada logro cinematográfico —cada nueva forma de captar la imagen, el color y el movimiento, cada novedosa toma— ha terminado por ser en sí misma, una forma cultural asociada a la producción cinematográfica de una región o de un estilo histórico, determinando lo que suele llamarse lenguaje cinematográfico.

La toma, desde sus posibilidades técnicas está presente en dos tipos de discurso cinematográfico (i. e. el transcurrir de las imágenes). El primero de ellos, ha sido estudiado profundamente por la escuela narrativa, a través de las asociaciones con las figuras retóricas del lenguaje. Basadas principalmente en los principios del *efecto kuleshov* —una vez que se le presenta al espectador una secuencia de imágenes distintas, éste genera asociaciones semánticas que producen en él, un significado integrado y la percepción de que las tomas están relacionadas. La narratología ha asumido como lenguaje propio del cine, la utilización de cortes (también llamados montaje o edición) en las tomas para contar una historia.

El segundo recurso, es el resultado de la técnica inversa, es decir, de la mayor eliminación de cortes posibles; sus cualidades sintagmáticas descansan principalmente en la acción a cuadro; la forma más sencilla de esta técnica es la toma larga. En la técnica del plano-secuencia, el montaje confronta a sus mayores oponentes, no solo la duración, sino el movimiento de la cámara y el número de encuadres, representan los parámetros para evaluar una toma de estas características. Es justamente, con el recurso del plano-secuencia que las limitaciones de la

cámara se hacen más evidentes y las dificultades escénicas del momento de la filmación se vuelven exponenciales. Uno de los ejemplos más representativos y citado de este proceso, es una de las escenas del filme *Citizen Kane* (1941), película dirigida por Orson Welles y Gregg Toland, como director de fotografía. La escena¹⁰ que dura alrededor de cuatro minutos y cincuenta y cuatro segundos, se compone de tres cortes de cámara, no obstante, logra diferentes encuadres a través del cuidadoso movimiento de ésta. Más allá del logro técnico que representa, es en este tipo de recurso, donde observamos el intento de la cámara por negar con mayor fuerza su calidad de registro técnico para tratar de generar algo orgánico que no es propio de ésta. Es decir, la imagen pretende moverse con un halo fantasmagórico, en lugar de permanecer en su carácter estático y mecánico. En virtud de las cualidades físicas de la cámara, que impiden tal movimiento, podemos comprenderlo como un completo engaño. Entonces, los cortes necesarios para lograr la escena completa de *Citizen Kane*, debieron haber sido situados en los momentos en que el traslado de la cámara de un lugar a otro, resultaba imposible. Al inicio de la escena citada, vemos a Charles F. Kane de niño, jugando a aventar bolas de nieve al techo de su casa. Mientras tanto, la cámara retrocede, traspasa por una ventana abierta donde la madre mira a su hijo. Esta toma, nos hace saber que la cámara siempre ha estado ubicada dentro de la casa; ésta sigue retrocediendo, mientras la madre de Kane y su esposo discuten con Walter Thatcher, quien se hará cargo del futuro del niño. La dinámica de la escena no es estática, los personajes se sientan, se paran, caminan, entre otras cosas, pero en todo momento, el dispositivo sigue su recorrido.

El primer corte sucede cuando la cámara cambia de ángulo y se ubica fuera de la casa. El *close up* del rostro de la madre, quien permanece dentro de la morada, da la impresión de que aún está en su interior. Notamos que la cámara se aleja, cuando la madre de Kane cruza la sala para salir por la puerta principal. En ese momento, la cámara retrocede para permitirnos ver que los demás adultos también han salido del edificio, para reunirse con Kane y hablarle sobre su repentino viaje. Una vez afuera, la cámara sigue la acción del trayecto de los personajes; el recorrido se ve limitado por el pequeño espacio.

¹⁰ *Citizen Kane*, (DVD): Minuto 19:47, 2011. .

Finalmente, la secuencia termina con un corte, debido al segundo *close up* del rostro de Mary Kane (la madre). Mientras ella abraza al niño, la cámara baja lentamente para tomar el rostro de Kane.

En conclusión, en esta escena apreciamos el valor y la necesidad de los cortes de cámara. En el primer corte, nos enfrentamos a la imposibilidad de ésta de atravesar las paredes de la casa —por su peso y su falta de agilidad. En el último corte, la escena como todo plano-secuencia representó un reto coreográfico mayúsculo por la coordinación de los traslados de la cámara y la acción frente a ella. Debido a la dificultad técnica que el plano-secuencia plantea, es un recurso de uso limitado dentro del cine tradicional, es decir, del cine que se vale de la cámara como el elemento principal para la creación de imágenes. La aparición de cámaras de menor peso, la movilidad lograda con el uso de rieles, entre otros aditamentos, han contribuido al manejo arriesgado y complejo de la toma-secuencia. Sin embargo, con la introducción de la animación digital y su rápido desarrollo le han permitido este artefacto alcanzar la calidad de la imagen fotográfica. Desde estas circunstancias, el plano-secuencia y el cine en sí mismo, han comenzado una etapa, radicalmente diferente.

El cine digital

El arribo del cine digital supone una vuelta a la predominancia de la animación en la creación de imágenes¹¹, no obstante, no ha desaparecido el uso de la cámara, ni muestra una tendencia a hacerlo. Diversos aspectos en ésta, la han vuelto distinta, como es el paso del uso del celular a la memoria digital. El material grabado por la cámara, ha dejado de ser la base y principio compositivo del discurso cinematográfico. Sobre esta cuestión Manovich precisa lo siguiente

Una vez que las secuencias filmadas de acción fílmica son digitalizadas (o grabadas directamente en un formato digital) pierden inmediatamente su privilegiada relación indexical con la realidad profílmica. El ordenador no distingue entre una imagen obtenida a través de la lente fotográfica, una imagen creada en un programa de diseño o una imagen que ha sido sintetizada en un conjunto de gráficos en 3-D, dado que

¹¹ Cfr. Lev Manovich, *What is digital Cinema?* en: www.manovich.net.

todas ellas están formas por un mismo material -pixel. Y los pixeles, sin importar su origen, pueden ser fácilmente alterados, sustituidos unos por otros, etc. Las secuencias filmadas de acción fílmica se limitan a ser un simple gráfico.¹²

El cine digital se caracteriza por la creación a través de procesos de animación de diversos componentes de la imagen en movimiento. En realidad, el material filmado espera ser procesado e integrado al proceso general de la animación. De esta forma, el cine digital está mayormente compuesto de efectos visuales, a diferencia del cine tradicional que se vale de efectos especiales.

Stephen Prince ha señalado que la digitalización ha redefinido el cine en tres aspectos preponderantes: la exhibición y la intermediación digital, y la captura o filmación digital. El primero de estos aspectos hace referencia al creciente abandono de las cintas fílmicas utilizadas en las salas de cine alrededor del mundo, dando paso a la copias digitales, que pueden ser distribuidas a través de un disco duro, discos ópticos, internet o sistemas satelitales. El segundo aspecto, hace referencia a la posibilidad que el cine digital le otorga al director, en especial al director de fotografía para determinar aspectos sutiles como el color, el gradiente, los contrastes, las sombras, los filtros, etcétera, Aun cuando las tomas han sido filmadas por la cámara y mantienen el carácter naturalista de éstas. Por último, la captura o filmación digital plantea la normalización de la profundidad de campo o foco en las cámaras de tecnología digital, haciendo de un recurso que en el pasado fue poco usado, un fenómeno que debería ser evadido por los directores contemporáneos.

Respecto a la proliferación de la digitalización en los diversos aspectos que conforman la producción e industria cinematográfica, queda claro cómo el cine atraviesa por un periodo de transformación profundo, quizá de proporciones similares a las de su nacimiento

Los métodos para la creación de imágenes digitales (...) no son meras herramientas que los cineastas pueden utilizar para crear nuevas imágenes llamativas o para generar efectos especiales. Su uso está recon-

¹² *Ibidem*, p.7.

figurando el proceso de producción filmica, cómo se hacen las cosas, cuándo y por quién. Estos son cambios significativos en el contexto industrial y profesional del cine..¹³

De acuerdo con nuestra perspectiva, el hecho de crear imágenes con calidad fotográfica, resulta importante, pero no es el elemento que impacta de manera definitiva las formas narrativas cinematográficas de principio del siglo XXI. La expansión de los procesos digitales permiten dentro del carácter cinemático, una *cinemática digital*, la cual, juega el papel más relevante dentro de la creación de filmes contemporáneos, en relación transversal con los rasgos literarios. El proceso digital gradual inspirado en la cinematografía de directores como Toland, tuvo como origen la incursión y el desarrollo de la tecnología digital aplicada al cine durante finales de la década de los ochenta. Sobre todo, en el ámbito del cine más comercial se empezó a independizar, a finales de la década de los noventa, y en los primeros diez años del siglo XXI, para que finalmente, se estableciera como discurso autónomo del cine digital en filmes como, *Gravity* (2013) del director Alfonso Cuarón, o *Birdman* (2014) de Alejandro Iñárritu, ambas producciones con fotografía de Emmanuel Lubezki.

La revolución cinemática

La exhibición, la intermediación y la captura digital son aspectos determinantes para el cine contemporáneo, pero no exclusivos de este campo. Tales recursos son preponderantes en ámbitos distintos al cine, como por ejemplo, el campo de la producción e industria musical. Hoy en día, la grabación, la mezcla, la edición y la reproducción musical están hechas, casi en su totalidad de forma digital; incluso la misma creación musical, es perfectamente realizable sin la intervención de músicos o instrumentos, y en su lugar se utilizan librerías de sonido (VST) y técnicas de *sampling* digital. Así mismo, en el ámbito de la imagen, los tres parámetros antes mencionados, son fundamentales en el campo de la fotografía fija, ya sea para portadas de revistas de moda, periódicos, fotografía artística o fotografías tomadas por teléfonos inteligentes, y sus componentes de edición en formato de aplicación.

¹³ Stephen Prince, "The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era", p. 35.

Más que negar el impacto que la exhibición, la intermediación y la captura digital han tenido en el cine, es necesario analizar aquellas herramientas, posibilidades técnicas y digitales que han sido llevadas a éste, y que lo han diferenciado de otras áreas. De acuerdo con este sentido, el análisis de la cinematografía y de su desarrollo brinda tópicos renovados. La diferencia radical entre una imagen digital fija y una imagen cinematográfica digital siguen encontrándose pese a todo, en el movimiento. Es preciso recordar, que existe una separación considerable entre los recursos técnicos (análogos o digitales), y los que generan una imagen, así como los recursos con los cuales se le da movimiento. Por lo tanto, se trata de una diferencia cinemática. Atender el aspecto cinemático y enfatizar el origen etimológico de la cinematografía dista de un ejercicio ocioso, cuando uno se pregunta cómo es que la imagen cinematográfica adquiere su movimiento, y cómo los recursos digitales impactan la cinematografía contemporánea.

La cinemática como rama de la física, estudia las trayectorias del movimiento de los cuerpos en relación con el tiempo, sin atender sus orígenes. Este campo aplicado al caso de las imágenes animadas o imágenes en movimiento es, el tipo de desplazamiento que observamos en la superficie (pantalla). Siguiendo esta definición, hay dos variables importantes: la acción o movimiento externo y la acción o movimiento de la cámara. Del comportamiento de ambas variables y su relación se puede construir una visión histórica del desarrollo cinematográfico, que a pesar de ser arbitraria, intenta clarificar el estado contemporáneo de la cinematografía digital.

Las primeras cámaras, por sus características de peso y tamaño, impusieron el movimiento de la imagen, solo a partir de la acción externa —de manera similar que la fotografía fija. Esta correlación, dio como resultado la primera relación histórica cinemática que iba del movimiento externo a la cámara, y al que ocurría dentro de ésta. En tal tipo de relación, el movimiento externo capturado por el lente puede ir desde un gradiente bajo a un gradiente alto (i. e. los elementos capturados por la cámara pueden permanecer estáticos o bien, pueden moverse de manera lenta o vertiginosa). La profundidad de campo capturado puede ser limitado o profundo, sin embargo, el elemento central es la actitud estática de la cámara. Es por esta propiedad, que los cortes de edición tendrían una mayor relación con los encuadres de la cámara.

En una segunda etapa de la cinemática, a raíz de la creación de nuevos artefactos para soportar la cámara, y de lentes especiales para generar acercamientos, ésta habría alcanzado mayor capacidad de movimiento, con los paneos, el *zoom* y el seguimiento de la acción a través del uso de *dollies* o métodos motorizados (e. g. montar la cámara en automóviles). Todo ellos, se integrarían a los recursos técnicos de la cinematografía.

No obstante, el peso y el tamaño de la cámara (aún considerables) se vieron reflejados en un comportamiento semi-estático. Por lo tanto, la acción externa de ésta fue vista a manera de una ventana, más que como un movimiento orgánico. A pesar de su semi estáticidad, filmes como, el *Citizen Kane*—descrita anteriormente— empezarán a explorar las posibilidades de una relación dinámica entre la acción externa y la acción de la cámara, pero con limitaciones. A pesar de que las tomas en general tendrían mayor duración, el montaje seguiría siendo preponderante en el discurso cinematográfico. Sin embargo, los planos y los encuadres serían más profusos, por así decirlo, atrevidos. El tercer período del desarrollo cinemático está representado por la incursión de la manipulación digital de la imagen, y la aparición de cámaras de alta calidad o de funciones especiales. Es el momento, en que el movimiento de la cámara puede ser trazado de manera autónoma para la acción externa, pero con la falta de conocimiento, por parte de la mayoría de los directores para la utilización de este nuevo recurso.

Finalmente, proponemos nuestro presente (siglo XXI) como una etapa de maduración de la relación cinemática entre la acción externa y la cámara. En este último trayecto, los directores son conscientes de los nuevos recursos digitales, sus conocimientos abarcan, no solo la manipulación o creación de imágenes digitales —que ya eran utilizadas con el funcionamiento tradicional de la cámara—, sino la posibilidad de la determinación de la trayectoria de la misma, siendo que en muchos casos, ésta sea en realidad, una metáfora. En el cine digital actual las trayectorias de la cámara son muchas veces, una creación animada, que le permite al director la invención de tomas, que no podrían realizarse con una cámara tradicional, no solo resultarían imposibles sino fantásticas. Estos nuevos modos de creación denotan el virtuosismo técnico hecho para el disfrute del espectador.

Desde esta perspectiva, observamos cómo la digitalización, finalmente ha otorgado una integración prácticamente total entre las variables

cinemáticas; brindando a la cinematografía recursos creativos, que se encontraban limitados y reducidos a la cámara en tanto objeto. En otras palabras, si en un pasado el montaje y su profusión de cortes/encuadres fueron las constantes del cine, a partir de la segunda década del siglo XXI, la digitalización hizo del plano-secuencia el sello del cine. Cabe destacar, que la naturaleza del plano-secuencia al que hacemos referencia, difiere considerablemente del actual, en tanto que en la mayoría de los casos, solo se trata de ediciones digitales de un gran número de tomas o de secuencias; en otros casos, son logradas por la combinación de secuencias realizadas en la computadora y con la cámara digital.

En resumen, nos queda claro que la generación de imágenes digitales y su edición digital, capturadas por la cámara, no son recursos aislados en el proceso cinematográfico al que hemos hecho referencia. Estos recursos, por sí mismos no redefinen la producción cinematográfica, pero si son la base, que han hecho posible la integración de las variables cinemáticas, las cuales ya hemos mencionado.

Cinemática vs Narratividad

En la encuesta de crítica cinematográfica especializada, *Sight & Sound*, realizada anualmente por el British Film Institute, el filme *Citizen Kane* se mantuvo durante 50 años, como la mejor película de todos los tiempos¹⁴, hasta el año 2012 que fue desplazada por *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock. A pesar de que la ópera prima de Orson Welles se ha destacado por su música y por su estructura narrativa, es sin lugar a duda, más alabada por su cinematografía. Las innovaciones técnicas de este filme son numerosas, entre las que destacan, el uso de la profundidad de campo y el plano secuencia. Sin embargo, de cara al cine digital, resulta ilustrativo, que *Citizen Kane* combina de manera profusa los efectos especiales (artilugios de frente a la cámara) con efectos visuales (la animación). Varias escenografías del filme (como el palacio *Xanadú* o el edificio del *New York Inquirer*) fueron logradas mediante pintura escénica. Por otra parte, algunas escenas requerían iluminación especial que no se podía lograr físicamente, y para ello se recurrió al empalme de tomas separadas. Así que, lo que parecen ser diálogos entre dos personajes (e. g. Bernstein y Kane escribiendo a máquina),

¹⁴ Christie Ian, "50 Greatest Films of all time", en *BFI, Film Forever*.

fueron logrados a través de actuaciones por separado. Así mismo, el montaje integró un amplio repertorio de tomas poco usuales, que al ser utilizadas de manera prolífica, dejan en claro la intencionalidad de Welles, lograr una estética visual revolucionaria a través de arduos retos técnicos, ya no solo de su época sino de las décadas posteriores a él.

Ahora bien, ante el despliegue técnico de *Citizen Kane*, vale la pena preguntarse si la historia que se cuenta requería de dicha estética para lograr su cometido. Ante este cuestionamiento, podría ser ilustrativo saber que la trama del filme, a diferencia de la mayoría de las películas, no procede de una narrativa previa (novela, teatro o hecho de la vida real), sino que fue creada expreso para las intenciones fílmicas de Welles, que según sus propias palabras, estaba decidido a realizar un filme totalmente diferente. Si bien, le podemos atribuir una búsqueda narrativa, la historia no representa el origen ni la base de la creatividad del director norteamericano; al menos no, como lo representó la innovación y la complejidad técnico/visual. Entonces, cabría preguntarse si existen filmes en los cuales, la historia que se narra es en realidad el medio para alcanzar la finalidad artística —de carácter visual—, y en efecto, nosotros lo creemos cierto.

La tendencia discursiva que subraya la visualidad y la utilización de la trama como medio y no como fin, se vio limitada por las dificultades técnicas y objetuales de la cámara.

Así mismo, creemos que la intencionalidad de algunos directores destacados, que hacen un tipo de visualidad pictórica (e. g. Andrei Tarkovsky), estuvo fuertemente limitada por la falta de desarrollo de técnicas y herramientas de animación, que en cierto sentido, son más cercanas al hecho pictórico que a la fotografía. Gracias a las técnicas de animación digital, estas limitaciones se han superado, logrando a través del tiempo una amalgama coherente entre la creación de imágenes y el dinamismo que las vuelve orgánicas, es decir, no atómicas o estáticas.

Pre-texto y Post-texto

De lo expuesto anteriormente, se puede observar dos tendencias, aunque un tanto arbitrarias funcionan para generar una historia del cine más robusta, y unificar en lo posible la reflexión narratológica y la reflexión técnica.

Por un lado, tenemos aquellos filmes cuya finalidad es contar una historia, los cuales tienden a valerse del montaje, y de su cinematogra-

fía concomitante, debido a que disminuyen importancia a los eventos visuales no fundamentales para la trama. En contraparte, los filmes cuya finalidad se traduce en la experimentación técnica/visual, tienden a crear historias, con una calidad literaria que satisface lo mínimo y lo indispensable de toda trama, para que así se justifique la utilización de los planos-secuencias de larga duración, la profundidad de campo, los *zooms* y los demás recursos visuales que hemos descrito.

El reciente cine digital —debido a la expansión de la cinematografía—, ha alterado el proceso de producción a tal punto que, la filmación que se realizaba en primer orden, ahora es una de las últimas etapas de la producción. De esta manera, mientras en el cine tradicional la trama representa un *pre-texto*, en el cine digital la trama representa un *post-texto*. Es decir, el cine tradicional quiere contar una historia, y parte del texto para detonar su creatividad. En tanto que, en el cine digital el detonante, son las posibilidades técnicas cinematográficas, por lo que se busca o se crea un texto que llene las expectativas del público y la industria, quienes están acostumbrados y ávidos del cine narrativo.

Cabe aclarar que las categorías de *pre-texto* y *post-texto*, pueden no ser las más óptimas para definir estas tendencias, por lo que mantenemos tales consideraciones de manera tentativa para la búsqueda de una terminología más funcional y precisa.

Gravity, cinematografía digital y post-texto.

La reflexión narratológica, estética y filosófica en general, tienden a menospreciar el trabajo técnico. En virtud de que suponen, representa un mero esfuerzo mecánico que en nada es comparable con el alto esfuerzo de la mente. La apreciación de los elementos técnicos y formales de toda obra de arte, ha representado una postura severamente criticada, que ha sido entendida como banal, reaccionaria e incluso, deshumanizada. En el caso del cine que se interesa en la visualidad más que en la trama, tiende a ser menospreciado por el filósofo, el crítico y el académico, quienes están alejados de los procesos artísticos, manuales y técnicos. En otras palabras, el trabajo artesanal caracterizado por su naturaleza ensimismada, es calificado como una recreación obsesiva, incapaz de retar la capacidad intelectual de su ejecutor. Sin embargo, esta actitud solo representa una visión pobre y poco adecuada del oficio técnico. El sociólogo norteamericano Richard Sennett señala

La recompensa emocional que el oficio brinda con el logro de la habilidad es doble: el artesano se basa en la realidad tangible y puede sentirse orgulloso de su trabajo. Pero la sociedad ha obstaculizado estas recompensas en el pasado y sigue haciéndolo hoy. En diferentes momentos de la historia occidental, la actividad práctica ha sido degradada, se la ha divorciado de objetivos supuestamente superiores. La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación; la realidad tangible, cuestionada por la religión, y el orgullo del trabajo propio considerado como un lujo. Si el artesano se destaca por ser una persona comprometida, sus aspiraciones e intentos reflejarán estos problemas generales del pasado y el presente.¹⁵

Creemos que el cine digital representa el trabajo colaborativo de técnicos con un comportamiento artístico/artesanal, que cegados por la expansión de sus herramientas, construyen imágenes en movimiento, que no niegan el artificio que les da origen. Es un cine para un público no entrenado, lejano del proceso creativo, manual y técnico, para el cual, pareciera no estar preparado. Es un cine que pide ser visto antes que *leído*, el reto que impone puede ser mayúsculo para quien se entrega a las preguntas del sentido, antes que a la experiencia sensorial y el conocimiento tácito. En estas circunstancias, es sorprendente que la obra de Alfonso Cuarón, *Gravity* (2013), fuera atacada por aquellos que piensan que la experiencia visual representa un medio y no un fin en sí mismo.

Para continuar con nuestra reflexión, nos es útil comparar dos filmes, *Citizen Kane* y *Gravity*. Las tomas del plano-secuencia, que en otro tiempo fueron tan valoradas en la película de Orson Welles, se intensifican exponencialmente en manos de los cineastas mexicanos Cuarón y Lubezki, quienes hicieron de esta técnica, no solo la estética visual del filme, sino el verdadero objetivo cinematográfico. Gracias al cine digital, la primera secuencia de *Gravity* logra trece minutos sin un solo *corte* de cámara, y tampoco falta ningún tipo de encuadre del repertorio cinematográfico. Estos directores, logran en una sola toma pasar de la mínima acción al caos, sin que aquello suponga obstáculos visuales para el espectador. La cámara ha dejado de existir para ser un ente fantasmagórico que irrumpe a placer, en cualquier lugar.

¹⁵ Richard Sennett, *The Craftsman*, p.21..

Resumiendo nuestra hipótesis sobre montaje/narratividad/*pre-texto* en oposición a profundidad de campo/visualidad/*post-texto*, el análisis del guion cinematográfico hace evidente nuestro supuesto, al corroborar que el libreto está plagado de acotaciones que especifican cómo se debe hacer el recorrido de la cámara-entelequia

DENTRO DEL CASCO

Ryan saliba arduamente, su garganta está abruptamente seca.

RYAN (CONT'D)

-No puedo respirar. No puedo... respirar...

(...)

A TRAVÉS DEL CASCO

Ryan pude ver su rostro reflejado contra el visor iluminado por los paneles de control.

(...)

LA TIERRA,

Inmóvil y muy distante. La noche se aproxima desde la esfera mientras el sol se pone, una astilla de luz en el hemisferio oeste.

(...)

DENTRO DEL CASCO

RYAN (CONT'D)

-Teniente Kowalsky, me escucha?

Silencio.

RYAN (CONT'D)

-Explorer, me escuchan?

Silencio.¹⁶

Es plausible deducir que las anotaciones, *Dentro del casco*, *A través del casco*, *La Tierra*, *Dentro del casco*, encontradas en el guion, fueron pensadas a partir de las posibilidades técnicas que la cinematografía digital otorga, las cuales distan de ser elementos ocasionales. Todos estos componentes son visualizados por el espectador sin que pueda advertirse un solo corte de cámara —hecho que ha sido logrado mediante una exhaustiva edición digital. La toma va desde un enorme plano abierto hasta un *close up* extremo, atravesando sin mayor problema los obstáculos

¹⁶ Cuarón, Alfonso y Cuarón, Jonás, "GRAVITY A Space Suspense in 3D", p 20.

culos físicos e incluso, permitiéndonos seguir la trayectoria giratoria de la Dra. Ryan, abandonada a su suerte en el espacio. Si en un principio vemos cómo gira el cuerpo del personaje en el plano abierto, una vez que *estamos* dentro del caso, giramos con ella.

Nuestra tesis es verdadera con base en el resultado fílmico y en el análisis del guion, el cual consideramos fue creado como medio para realizar las técnicas y las experiencias visuales que posiblemente pudieron ser el sueño de Welles y Toland. Por otro lado, tomando en cuenta las declaraciones realizadas por Cuarón y Lubezki en la premiación del *Oscar*, por mejor dirección y mejor fotografía, uno de los aspectos que determinaron el carácter técnico del filme fue que el último proceso visual realizado, había sido el rodaje de la acción fílmica, es decir, de los elementos indécicos.

En conclusión, la decisión de cómo se llevo a cabo el proceso de producción, nos revela la complejidad del trabajo cinematográfico que busca un resultado integral en el filme, por ejemplo, como empatar la iluminación real con la iluminación artificial o lograr la correspondencia coreográfica grabada en el *plató* con las secuencias animadas.

Cinemática y Narratividad

Hemos intentado abrir una puerta para el análisis del cine, integrando en la medida de lo posible los diversos enfoques sobre éste, los cuales se han mantenido divorciados y tienden a juzgar de manera unidireccional las cualidades cinematográficas. Por otra parte, tratamos de desmitificar un tipo de tendencia que prioriza la calidad del filme por sus cualidades literarias, y desdeña las técnicas de animación para darle preponderancia a las supuestas cualidades *puras* del cine, dejando de lado los *efectos especiales* como elementos corruptivos del *buen* cine. Es así que, consideramos apremiante la necesidad de valorar de manera justa el oficio artístico, desde su dimensión técnica/manual y el conocimiento tácito que la reflexión filosófica, humanística y cultural ejerce con la finalidad de comprender los más recientes fenómenos creativos cinematográficos y artísticos en general, que a su vez, complementan las teorías tradicionales, mismas que creemos no alcanzan a dilucidar la trascendencia del ensimismamiento técnico como forma creativa, y generadora de cualidades artísticas. Para comprobar la veracidad de nuestra hipótesis, consideramos pertinente cuestionar los paradigmas

que han soportado la predilección del estudio narratológico, por encima de los elementos técnicos y propios del cine. Debatir el dogma de que la meta final de toda producción cinematográfica es contar una historia, en todo caso, cabe preguntarnos por qué el cine tendría que ser narrativo, es decir, es el relato de la historia un fin en sí mismo, o un medio que se incluye al carácter visual e inmanente de esta manifestación artística. La aceptación de estas premisas, no pretenden la eliminación de los aspectos narrativos del filme, pero dan cuenta de una historia mucho más rica y compleja de la cinematografía.

No es difícil augurar que nos esperan más producciones cuya dinámica cinematográfica e imágenes digitales, serán el objetivo artístico de los directores y los creadores cinematográficos, quienes relegaran los aspectos literarios a un segundo o tercer orden. Sin embargo, también será posible encontrar la adecuada unión entre los elementos narrativos y los elementos puramente visuales, expandidos por la digitalización. De hecho, directores renombrados, cuyo trabajo estaba ceñido al cine narrativo dan señales de cambio hacia la nueva tendencia, pero con resultados ambivalentes. Un ejemplo de ello, es Zhang Yimou, director chino, aclamado por la crítica especializada en 1987, con su ópera prima *Hóng Gāoliáng* (traducida como *Sorgo rojo*), un drama basado en las novelas *Sorgo rojo* y *Vino de Sorgo* del Premio Nobel de Literatura Mo Yan. Tras varios filmes caracterizados por grandes argumentos narrativos, los cuales, obtuvieron premios en festivales de prestigio, como Cannes, Venecia y Berlín. Yimou decide incursionar dentro del género del *wuxia* o películas de artes marciales, que gozan de gran popularidad y tradición en China. Con filmes como, *Yngxióng* (*Héroe*, 2002), *Shí Miàn Mái Fú* (*La casa de las dagas voladoras*, 2004) o *M nchéng Jīndài Huángj nǐ* (*La maldición de la flor dorada*, 2006), este director ha creado obras donde la producción visual, digital y coreográfica de las artes marciales entran en relación con el contexto de la Edad media china, para culminar en historias complejas. Los orígenes de Yimou como director de fotografía y escenógrafo, explican desde nuestra perspectiva el carácter eminentemente visual de sus filmes.

Otro ejemplo representativo es Darren Aronofsky, reconocido cineasta norteamericano, creador de películas como *Pi* (1997) y *Requiem for a Dream* (2000). Aronofsky comenzó una transición de su estilo a través de la combinación de imágenes fantásticas realizadas digital-

mente y tomas tradicionales, que podemos encontrar en las películas, *The Fountain* (2006) o *Black Swan* (2010). Su última producción *Noah* (2014), cuya trama dista enormemente a la de sus películas anteriores —y por la cual, ha sido severamente criticado—, puede ejemplificar la mera intención de explorar las posibilidades de la creación digital.

En conclusión, los ejemplos citados tienen en común la naturaleza híbrida de la imagen (digital-análoga), que mantiene una mayor relación cinematográfica entre la acción externa y la acción de la cámara. No obstante, los filmes citados no alcanzan el dinamismo de *Gravity*. Al parecer, la nueva relación cinematográfica está marcando la pauta para la segunda década del siglo XXI. *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance, 2014)*¹⁷ bajo la dirección de Alejandro González Iñárritu y fotografía de Emmanuel Lubezki, es una película cuyo logro cinematográfico está en el equilibrio de la trama. Por su virtuosidad, consideramos que se prepara para recibir una pléyade de premios. Gracias al uso de la edición digital, el filme da la impresión de ser realizado en un solo plano-secuencia, cuando en realidad se compone de varios. La crítica ha destacado la sensación de inmersión que experimenta el espectador con la obra. Esta cualidad se tradujo en la exigencia de una técnica histriónica sólida en los actores, quienes estuvieron obligados a mantener su actuación durante mayor tiempo y con la presión de la perfección coreográfica.¹⁸

Revolución cinematográfica vs revolución material

Para finalizar, es importante acotar el análisis del cine digital, debido al campo de posibilidades que genera para la producción cinematográfica, específicamente el dominio de la creatividad, basada en la manipulación de las imágenes y en su dinamismo cinematográfico. La revolución digital del cine, también ha sido un discurso relacionado con el cambio en la actitud de los espectadores, quienes en su mayoría, mantienen un vínculo estrecho con el filme. En gran medida, la digitalización no se traduce en formas de participación radicalmente diferentes entre el público y la pantalla, como lo representa el carácter interactivo de la

¹⁷ Exhibida en las salas de cine en el momento en que este ensayo ha sido escrito

¹⁸ Suponer que este trabajo acerca al actor de cine al teatro resulta impertinente en tanto el teatro carece de planos (encuadres, angulación, movimiento de cámara, etcétera.), más aún si se piensa en el movimiento de la cámara-entelequia del plano secuencia que hemos descrito.

web 2.0. Para John Belton, las promesas relativas a la digitalización, relacionadas no solamente con la producción de imágenes, sino también con la totalidad de la industria fílmica, plantean un carácter idealista que pasa por alto la resistencia material y de infraestructura, que atañe a la totalidad de la industria, incluidos los aspectos económicos que implican la digitalización de las salas de cine, así como su constante actualización debido al cambio de la configuración, y los problemas de conservación de los formatos digitales

Un problema obvio con el cine digital es que no tiene valor de novedad, al menos no para las audiencias. (...) Mientras tanto, predicciones como las de Lucas, Murch y otros sobre un cine totalmente digital, tienden a ignorar las constantemente conflictivas fuerzas materiales del mercado que regularmente re-modelan e incluso rechazan las nuevas tecnologías. Ni tampoco toman en cuenta el inevitable desarrollo de otras tecnologías no fílmicas, que pueden impactar la evolución del cine, alterando su forma última. Sus predicciones son idealistas, no materialistas.¹⁹

La revolución digital del cine es una revolución más acotada a las formas creativas de los cineastas y los realizadores, que a la totalidad y complejidad de la industria cinematográfica, incluyendo la participación de la audiencia. Sin embargo, una revolución limitada no necesariamente pierde validez para quienes, el análisis cinematográfico se ciñe a la reflexión de la producción concreta expuesta en las salas. Al respecto Manovich señala

No hay razón para privilegiar la computadora como una máquina para la exhibición y distribución de medios, sobre la computadora como herramienta para la producción en los medios o como dispositivo de almacenamiento de medios. Todas tienen el potencial de cambiar los lenguajes culturales existentes. Y todas tienen el mismo potencial de dejar la cultura tal como está.²⁰

En resumen, la revolución total del cine solo puede configurarse por

¹⁹ John Belton, "Digital Cinema: A False Revolution", pp. 98-114.

²⁰ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 43.

diversos cambios ceñidos a sus propios campos. Si observamos que tal estado de radicalidad se aproxima, es porque la revolución cinematográfica ha contribuido a ello.

Bibliografía citada

- Belton John, “Digital Cinema: A False Revolution”, en *October*, Vol. 100
 Obsolence, Massachusetts: The MIT Press, 2002, pp. 98-114.
- Brown Blain, *Cinematography, Theory and Practice, Image Making for Cinematographers and Directors*, Second Edition, Massachusetts, Elsevier, 2012.
- Christie Ian, “Top 50-greatest-films-all-time”, en: <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time> (último acceso: 28 de noviembre de 2014).
- Citizen Kane 70th Anniversary Ultimate Collectors Edition* [película], Orson Welles, producida por: Warner Home Video, 2011 (último acceso: 30 de mayo de 2014)..
- Cuarón Alfonso y Cuarón Jonás, “GRAVITY A Space Suspense in 3D”, en: *Artisan Gold Limited*. 2012
- Flusser Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México, 1990
- Gravity* [película], Alfonso Cuarón, producida por: Warner Home Video, 2014.
- Gunning Tom, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, en *Wide Angle*, vol. 8, nos. 3 & 4 Fall, 1986.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, en: <http://lema.rae.es/drae/?val=artilugio> (última consulta 28 de noviembre de 2014).
- Manovich Lev, “What is digital Cinema?” en: <http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html> (última consulta 28 de noviembre de 2014)
- Manovich Lev, *The Language of New Media*, The MIT Press, Massachusetts, 2001.
- Prince Stephen, “The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era” en *Film Quarterly*, núm. 3, vol. 57, 2004 pp. 24-33..

LO INGRÁVIDO DE *GRAVITY*: LA DECEPCIÓN DEL FILM MÁS PREMIADO DE CUARÓN

Anaid Sabugal Villamar¹

El azul del mar y las nubes luminosas de la tierra llenan el cuadro de la pantalla; el transbordador espacial *Explorer* se aproxima despacio y al costado, un astronauta que realiza alguna suerte de reparación entabla un diálogo sordo con sus compañeros; en realidad no se puede seguir mucho la conversación porque la saturación visual termina por anular el diálogo de los astronautas. *Matt Kowalski* no deja de hablar, no le permite al extraordinario silencio del espacio instalarse como acompañante de las imágenes que atestiguamos. En el minuto 4:33 la ingeniera *Ryan Stone* solicita a la estación central, a la cual nos referiremos como *Houston*, apagar la música de fondo; podríamos asumir que finalmente el silencio tomaría su lugar en el film, lo cual, para infortunio del espectador, no sucede. El diálogo de sordos continúa y, en el minuto 7:00, *Houston* explica que deben apresurarse con la misión, un misil destrozó un satélite ruso y los escombros giran en torno a la tierra, colocándolos en una posición vulnerable; a partir de allí, la tensión predominará en *Gravity*. Las imágenes en pantalla son geniales, convidan al espectador a perderse en el sueño de la experiencia espacial, lo sumergen en la tensión por la coalición anunciada, los restos del satélite ruso se encuentran con el *Explorer* y sucede lo inevitable. *Ryan* atada a un artefacto que se desprendió de la estructura, y que gira sin control, se aleja cada vez más rápido del resto; *Kowalski* se apresura a decirle que se suelte de inmediato o será proyectada a una distancia infranqueable. *Ryan* se libera y nos contagia la angustia cuando escuchamos su respiración entrecortada y notamos cómo se aleja de la estación; sin embargo, en

¹ Maestra en Estética y Arte, por parte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, alagubas@hotmail.com

el minuto 13:38, la ingeniera espacial repite exasperada que no puede respirar, una y otra, y otra vez. Sabemos que no puede respirar porque lo estamos escuchando, sabemos de su desesperación en razón de su alejamiento del *Explorer* porque lo estamos viendo, y precisamente por eso empieza, desde ese minuto, a irritar la reiteración del film.

En la otra pantalla todo es sepia, la tierra desértica, no hay civilización. Se escucha el vaivén del viento, y en el minuto 6:00 aparecen en pantalla las sombras de dos *homo erectus* de perfil, que se alimentan en silencio. Los primates comen en aparente tranquilidad, comparten el espacio con un grupo de tapires, y a pesar de ello se percibe una tensión extraña durante toda la secuencia de *El amanecer del hombre*. Entonces, un asesinato; un individuo del clan muere por las garras de un felino, hay exaltación, disturbios, histeria en los primates. La siguiente escena muestra la pugna por el agua de un clan contra otro, el nerviosismo constante de los homínidos debido a las amenazas del exterior y su dificultad para conciliar el sueño cuando la luz ha desaparecido. A la mañana siguiente, no es la imagen que aparece en pantalla la que nos muestra la abrupta interrupción del acontecer de los *homo erectus*, sino el sonido; sonidos estridentes que se tornan más intensos e incómodos para el espectador, anuncian el encuentro de los primates con un objeto que aparece frente a ellos, en su territorio: un enorme, oscuro y perfectamente liso monolito que, por la mirada de la cámara, se alinea con el sol y la luna. Lo que viene después (no es por nada uno de los episodios más memorables en la historia del cine), el arribo de la conciencia, la posibilidad del homínido de saberse a sí mismo, de pensar y como se nos muestra en pantalla, la posibilidad de dominación, la conciencia de poder. El primer segmento de *2001: Odisea del espacio* concluye con el lanzamiento del líder del clan de un hueso-arma hacia el cielo, y que en un montaje célebre, termina por convertirse en lo que parece ser un satélite que orbita en el espacio.

A continuación daremos un tratamiento breve a la discusión sobre lo propio del cine y las dificultades a las cuales nos enfrentamos cuando uno de los elementos que lo constituye no es congruente con el resto.

El cine es un *collage*, “revela un destino común a todas las artes”², asumirlo sin su naturaleza heterogénea es anularlo como tal; es preciso

² Jacques, Rancière, “Entrevista a Jacques Rancière con motivo de la publicación de *Males-tar en la estética*”, *Cahiers du cinéma*, No puso número de página

considerar una multiplicidad, la diversidad de elementos que lo configuran, y el equilibrio entre estos para explicarlo. Literatura, teatro, pintura y música parecieran confluír en un punto común cuando desarrollamos la idea del cine como un arte complejo. Esta complejidad será para el filósofo francés, Jacques Rancière, motivo de discusión a propósito del cine. Rancière sostiene que, así como André Bazin explicó el concepto de *impureza cinematográfica* para referirse a la imposibilidad de oponer una esencia plástica del cine a una esencia verbal del teatro o la novela, existe lo que denominó como *confusión estética*, es decir, que nos enfrentamos ante una imposibilidad cuando tratamos de definir un arte por una esencia, una técnica o un medio propio. El cine es un arte impuro, no podemos ajustarlo a los criterios que en algún momento definieron a las artes puras; ahora bien, esta impureza no es una característica exclusiva del cine. Así, “[e]l lenguaje cinematográfico no sería, por lo tanto, completamente autónomo, sino un compromiso entre poéticas divergentes, una articulación compleja de la representación visual, la palabra y los mecanismos narrativos [y auditivos]”³.

Considerar que lo propio del cine es la palabra, equivaldría a juzgar, por ejemplo, a la pintura por sólo el color; o sostener que la naturaleza del cine se encuentra sólo en la espectacularidad de las imágenes; es como arrancar la página dedicada a Méliès en cualquier historia del cine. He ahí cuando conciliamos con Rancière y su idea de la *impureza cinematográfica* y de las artes en general, es inadmisibile continuar juzgándolas como puras o con una naturaleza exclusiva.

Esta multiplicidad que rechaza cualquier teoría unitaria suscita dos reacciones. Algunos quieren separar el trigo de la paja: lo que pertenece al arte cinematográfico y lo que pertenece a la industria del ocio o a la propaganda; o bien se separa la película misma, la suma de fotogramas, planos y movimientos de cámara que se analizan ante el monitor de los recuerdos que deforman y los comentarios añadidos. Este rigor puede resultar corto de miras. Limitar al arte es olvidar que el arte mismo sólo existe como una frontera inestable que necesita, para existir, verse atravesada constantemente.⁴

³ *Ibidem*.

⁴ Jacques Rancière, “Las distancias del cine”, *Ellago Ediciones*, pág. 14.

Es decir, es indudable que el cine surge de dos naturalezas incuestionables: la representación (idea, imaginación), y la percepción (sensación, sensibilidad); sin embargo, sostener que una de las dos define lo propio del cine, sólo refleja un conocimiento insuficiente de éste. Para definirlo, es preciso entenderlo desde esta *mimesis* y *aisthesis*; “[e]l cine tiene el poder de enseñar lo que las palabras esconden, pero posee el contra-efecto de literalizar las metáforas literarias.”⁵ Todo arte, dice Rancière, “es un préstamo ejecutado por un trabajo perceptivo y discursivo obtenido de diferentes tipos de entretenimientos, rituales o ceremonias.”⁶ El cine es el arte que se acompaña de la realidad, filma la realidad y fija de modo inmediato el tiempo⁷ a través de un orden otorgado a distintos trozos de realidad que generarán un sentido; así, el estatuto artístico del cine será justamente lo *impuro* o lo mixto, el estado de *collage* de la realidad; y en esta lógica, que ordena y en su indeterminación por categorizarlo artísticamente, radica su fuerza. Ahora bien, en cuanto a la condición estética del cine, Rancière explica lo siguiente:

El recurso estético propio del cine es la manera en que mantiene en equilibrio dos poéticas contradictorias. Por un lado, una poética de la “representación” con una acción, un sistema, causas y efectos, personajes y formas de identificación, y por otro, una práctica estética que es una poética de la desligazón, de la puesta en suspenso y de la fragmentación.⁸

Entonces, el recurso estético del cine será la capacidad de mantener el equilibrio entre lo mostrado y lo dicho, entre la representación y el intervalo; el cine es una armonía de elementos; y lo artístico del cine es la heterogeneidad que lo constituye, la cual ya hemos venido hablando.

Gravity rompe con este equilibrio, no hay un recurso estético propiamente cinematográfico porque la integración de los distintos elementos que configuran la película es incongruente. Una vez más, se oculta la pobreza del guión con la espectacularidad mostrada en pantalla y, aunque este despliegue fantástico de medios que buscó Cuarón para fil-

⁵ Jacques Rancière, “La fábula cinematográfica”, *Paidós comunicación*,

⁶ *Ibidem.*

⁷ Rancière comprenderá el cine como un arte de los intervalos, los intervalos en el cine remiten simultáneamente a la dimensión espacial y a la dimensión temporal del cine.

⁸ *Ob. cit.*

marla es indudable, el resultado final es decepcionante si nos ajustamos a la naturaleza cinematográfica que hemos desarrollado a lo largo de este trabajo. La preponderancia de la *aíthesis* por encima de la *mímesis* orilla al espectador a limitarse a mirar absorto la pantalla y percibir el vaivén de los colores y sonidos ambientales que lo envuelven; pero ya se ha dicho que lo propio del cine no sólo es la experiencia estética (visual y auditiva), sino una estética que integra *aíthesis* y *mímesis*.

Para Rancière, “el cine es importante por haberse convertido en el arte de masas en el sentido en que es el arte de mayor consumo”⁹, sin embargo, “el alejamiento de la *mímesis* origina una fractura en el cine que le ocasiona la pérdida de los beneficios asociados a esta confusión del arte con el comercio y el ocio de masas, la imposibilidad de un producto de masas que siga siendo portador de arte.”¹⁰ Lo propio del cine no es su naturaleza narrativa, el cine auténtico ni siquiera es el catalogado como *cine de arte*, la idea central, más bien, es que la distancia de la *mímesis* termina por conformar productos de imágenes en movimiento que pierden su calidad artística.

De este modo, *Gravity* se convierte en una *mímesis* de la *mímesis*; Ryan, en el minuto 54:37, mirando la estación China y diciendo simultáneamente *vamos a visitar la estación China* tornan la escena reiterativa y restan el carácter artístico al film.

La fragmentación, así como el estricto funcionalismo de los planos, que obedecen a una lógica de acción-reacción, no responden a un principio de anti-representación. Este debe antes ser buscado en la rigurosa correspondencia entre el guión y la puesta en escena (el guión como alegoría de la puesta en escena) y, sobre todo, en la performance de los cuerpos.¹¹

La falta de esta correspondencia, o la reiteración en ésta, convierten a *Gravity* en un producto sensible, más no artístico. *Gravity* no sólo no tiene un guión sólido sino que hace del soporte mismo (en el sentido tecnológico) una tautología. Cuarón malogra un film que se justifica en tanto medio y no participa de un lenguaje cinematográfico y artístico. La división entre

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

la lógica (en tanto identidad) del film y su cualidad artística se vuelve difusa, se muestra una autorreferencia que coloca al arte en un “límite impreciso entre lógica y estética, tensionado por un principio de identidad en cuya naturaleza se abre el abismo de su propia crisis lógica”.¹² El peligro de dicha autorreferencialidad es que justamente, en lugar de que el cine represente un mundo, nos muestra simulacros sin efecto de realidad, se configura un cine inverosímil, recursivo y de fácil consumo. Esta crisis lógica¹³ que sucede en la autorreferencialidad estética “interrumpe el curso racional, en una suspensión en la que la subjetividad queda neutralizada y el carácter objetivo de la instalación técnica superado”.¹⁴ El cine es arte en la medida en que es mundo, en la medida en que representa los distintos estados de cosas y a la realidad. “La imagen cinematográfica es, pues, la observación de hechos de la vida, situados en el tiempo, organizados según las formas de la propia vida y según las leyes del tiempo de ésta.”¹⁵

Gravity es una película de sensaciones, un film hecho para los efectos especiales, y si existe alguna pretensión por parte del espectador de encontrar un desarrollo dramático en los personajes, se sentirá decepcionado por un guión ingrátido. El Cuarón de *Gravity* sucumbe a la fascinación de la estereoscopia, a la promesa de un cine *hápico* que completaría el simulacro de ilusión.

El cine actual ya no conoce ni la alusión ni la ilusión: lo conecta todo de un modo hipertécnico, hipereficaz, hipervisible. No hay blanco, no hay vacío, no hay elipsis, no hay silencio; como no los hay en la televisión, con la cual el cine se confunde de una manera creciente a medida que sus imágenes pierden especificidad; vamos cada vez más hacia la alta definición, es decir, hacia la perfección inútil de la imagen. Que entonces ya no es una imagen, a fuerza de producirse en tiempo real. Cuanto más nos acercamos a la definición absoluta, a la perfección realista de la imagen, más se pierde su potencia de ilusión.¹⁶

¹² Jean, Baudrillard, “El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas”, pág. 120.

¹³ A propósito de este tema, el filósofo francés Gilles Deleuze explicaba que “el cine ha intentado siempre construir una imagen del pensamiento, de los mecanismos del pensamiento [...] la hipótesis del cine como un sistema de pensamiento audio-visual, donde la palabra, el sonido y la imagen contribuirían para la emergencia del pensamiento filosófico”, Gilles, Deleuze, “Conversaciones”, Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2001, pág. 92.

¹⁴ Jean, Baudrillard, “El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas”, pág. 120.

¹⁵ Andrei, Tarkovsky, “Esculpir el tiempo”, , pág. 87.

¹⁶ Jean, Baudrillard, “El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas”, pág. 14.

Juzgar a *Gravity* como un producto fílmico valioso, implica colocarlo en términos de igualdad con obras maestras como *2001: Odisea del espacio*; sin embargo, no podemos hacerle eso al film de Cuarón porque igualarlos significaría considerar que cumple con la integración armónica de todos los elementos de un filme como hemos sostenido y no sucede así. En cambio, el *2001* de Kubrick pone en evidencia desde el inicio, todo lo que le hizo falta al film de Cuarón para poder juzgarlo como arte, como un cine propiamente artístico. Explica el crítico de cine Luis Tovar, “[*Gravity*] es una historia sencillísima de desastre y salvación a pesar de los pesares, muy a la Hollywood; y [*2001*] es, como todo mundo sabe, una teoría no sólo del origen y destino de la humanidad, sino de la inteligencia misma”.¹⁷

Gravity es deficiente en su mixtura, es un *collage* venido a menos; *Gravity* no pasará a la historia del cine como un film de calidad, solamente se recordará por la cantidad colosal de tiempo y dinero que se invirtió en ella. “*Gravity* se encuentra a años luz de ser algo más que una película *para el domingo*”.¹⁸

Bibliografía citada

- Baudrillard, Jean, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu/editores, 2005.
- Deleuze, Gilles, “Conversaciones”, en: www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2001.
- Rancière, Jacques, Entrevista a Jacques Rancière con motivo de la publicación de *Malestar en la estética*, *Cahiers du cinéma*, traducción E.B., Febrero 2005, número 598.
- Rancière, Jacques, *Las distancias del cine*, Ellago Ediciones, 2012.
- Rancière, Jacques, *La fábula cinematográfica*, Paidós comunicación, 2001.
- Tarkovsky, Andrei, *Esculpir el tiempo*, Ediciones Rialp, 2002.
- Tovar, Luis, “Caída libre”, en: www.jornada.unam.mx/2013/10/20/sem-tovar.html, 29 de mayo, 2014.

¹⁷ Tovar, Luis, “Caída libre”, en www.jornada.unam.mx/2013/10/20/sem-tovar.html, 29 de mayo 2014

¹⁸ Tovar, Luis, “Caída libre”, en www.jornada.unam.mx/2013/10/20/sem-tovar.html, 29 de mayo 2014

LA DECEPCIÓN DE GRAVITY

Eduardo Vallejo¹

Ricardo Piglia cuenta que James Joyce estaba viviendo en Suiza durante el tiempo que escribía el *Finnegans Wake*. Tiempo durante el cual, Joyce prestaba la más profunda atención a su hija Lucía que estaba por quedarse completamente psicótica pese a los intentos de su padre de darle una salida en el arte y su constante negativa a aceptar la condición de la niña.

Al cabo de varios meses de la situación, alguien recomendó a Joyce que llevara a su hija con Carl Jung, quien algún tiempo antes había hecho un texto al respecto del *Ulysses*. (Lo cual nos deja adivinar que sabía bien quién era el paciente.) El escritor llevó a la niña y le dijo al analista: *aquí están los textos que ella escribe, y lo que ella escribe es lo mismo que escribo yo*. Relata Piglia que el mismo *Finnegans Wake* es un texto totalmente psicótico. Mirándolo desde esa perspectiva es totalmente fragmentado, onírico, cruzado por la imposibilidad de construir con el lenguaje otra cosa que no sea la dispersión.

Jung entonces le respondió: *Pero allí donde usted nada, ella se ahoga*. “Es la mejor definición que conozco de la distinción entre un artista y... otra cosa, que no voy a llamar de otro modo que así”,² remata el autor.

Un artista, de acuerdo con la atinadísima visión de Piglia, es aquel que logra una proeza técnica de manera consciente. El arte no se produce por accidente, y mucho menos por locura o atino. Un artista es quien al momento de ir construyendo la obra, si bien sabe que habrá cosas que se le escaparán y que no podrá controlar, conoce a cabalidad su medio y lo manipula para poder codificar aquello que tiene en

¹ Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP. Humanidades UDLAP-Cinematografía AMCI. eduardo.vallejop@gmail.com

² Ricardo Piglia, “Los sujetos trágicos (literatura y psicoanálisis)”, *Formas breves*, p.63.

mente. Es decir, el artista es el que puede manipular el medio con la maestría suficiente para poder codificar en este medio la idea que lo hizo empezar la obra.

Hay cosas importantes a considerar en esta afirmación:

1. Un artista siempre es el que está consciente de lo que quiere codificar.
2. No sólo está consciente de qué quiere codificar, sino de cómo se codifica eso que quiere codificar en el medio que domina.
3. Conoce los límites materiales que le permite el medio y explora las condiciones del mismo. (Podríamos pensar en Rothko y sus composiciones, en las que experimenta con los colores. A pesar de su experimentación, el artista conoce de antemano el medio y los resultados a los que llega no son “pura casualidad” sino que son el resultado de una investigación consciente.)
4. No podría considerarse un artista a alguien que no es capaz de manipular (y por ende, conocer) un medio y que sólo aportan una idea a un artesano para que la manufacture (sería como decir que el diseñador no es quien físicamente hizo el diseño, sino quien firmó el contrato, y pagó para que le hicieran un logo).
5. Tampoco podría considerarse artista a quien solamente combina materiales de forma arbitraria y sin un plan predeterminado. Obtener una composición arbitraria por la combinación casual de elementos es una tarea que la naturaleza hace mucho mejor que el ser humano (y esta distinción es fundamental en la también arbitraria separación naturaleza-cultura).

Muestra de esto es que un cadáver exquisito o cualquier otra combinación arbitraria de palabras hechas por un niño de cinco años no son consideradas arte, mientras que la obra cúlspide de la literatura moderna es de una apariencia muy similar.

La comparación que hace Piglia entre el objeto psicótico que es el *Finnegans Wake* y el objeto resultado de una mente psicótica que son los disparates de Lucía Joyce, tampoco es inocente. El *output*, el resultado final, podría decirse que en ambos casos es un texto de cualidades psicóticas; sin embargo, solamente en el caso de James Joyce, este *output* fue el resultado de un proceso consciente de la manipulación del medio. Nunca diríamos que un niño que avienta pintura a un lienzo produce obras de la calidad técnica de Rothko. No es casual que el

artista se negara a ser identificado a un lado de Pollock como expresionista abstracto; son dos cosas abiertamente distintas, aun cuando de primera instancia puedan parecer plastas de pintura encima del lienzo.

Es más, podríamos confirmar, ambas propuestas son plastas de pintura encima del lienzo (el *output* aparente es el mismo), sin embargo, en el caso de Pollock, el objetivo a codificar es la experiencia de la pintura por la pintura, mientras que en el de Rothko, es una cuidadosa experimentación sobre los límites del medio y las cualidades propias de la vibración de la luz en el contraste de composiciones específicas.

Rothko buscaba una experiencia estética que fuera física y contemplativa, mientras que Pollock apostaba más a un elemento más ideal. Esta definición de arte es la que nos interesa y suscribimos.

De manera similar, la elección de la anécdota relatada por Piglia, tampoco es en lo más mínimo inocente, pues hay otra distinción que es fundamental señalar: la distinción entre lo literario y lo narrativo.

Lo literario y lo narrativo no son dos cosas que se entrelazan de forma necesaria —es incluso menos aceptable hablar de que lo narrativo es una categoría fundamental para lo novelesco o viceversa. La novela es un tipo muy específico de medio en el que *usualmente*, mas no por definición (al menos no estamos seguros de que ésta sea la definición³), se narra una historia bajo ciertas características. No obstante, los cantares de gesta y las narraciones orales, son también construcciones ficcionales (verdaderas o no, ésta es una distinción de segundo orden), en las cuales se narran historias del tiempo pasado o de los héroes. Muchas de éstas, incluso antes de que existiera lo literario.

Incluso podemos encontrar rasgos de elementos narrativos en algunas de las paredes de Egipto, por ejemplo. Por medio de dibujos, la narrativa se encuentra presente. En la obra de Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, encontramos también una breve narración de un hecho (aun cuando nos pongamos formalistas y afirmemos que la narración es una excusa para haber realizado la obra, lo que nos importa para este argumento es que incluso siendo intrascendente, *está presente*,

³ Al momento que escribimos no hay un consenso definitivo sobre la definición de novela. Los teóricos serios —que escriben respecto del tema (al menos a los que hemos tenido acceso) siguen teniendo diferencias sustanciales sobre su definición. Del mismo modo, los productos que al momento se encuentran amparados bajo el concepto de novela, siguen siendo muy diversos entre sí, aun no pudiendo saber cuáles son las características que definen a este género como tal.

nos es fundamental entender que es posible narrar con la imagen y que en algunos casos es un hecho, aunque no sea una necesidad).

El objetivo de estos ejemplos es el de evidenciar una de las premisas fundamentales de McLuhan: un medio siempre porta otro medio. En este caso, la narrativa es un medio que se contiene en otra diversidad de medios: pintura, fresco, novela, cuento, cantar de gesta, epopeya, etcétera. La diferencia fundamental es el lenguaje (otro medio) con el cual la narrativa se codifica en cada uno de los medios arriba citados (y todo esto, para codificar otro medio: la idea⁴).

Esta amplia introducción es importante para que queden claros los dos presupuestos fundamentales:

1. La noción específica de “artista” (y por ende, de los resultados que éste obtiene).
2. La especificidad de la narrativa como un medio capaz de ser contenido por otros varios medios independientemente del lenguaje⁵ con el que se codifican.

Esto es importante porque muchas de las confusiones que ha habido en la comprensión de una obra han tenido que ver con la distinción forma-contenido. Si entendemos que la obra artística es un medio que codifica otros medios, podemos entender que el resultado final no es solamente apreciado o por la forma o por el contenido, sino por un conjunto armónico (la distinción forma-contenido se vuelve absurda y obsoleta)⁶.

Es evidente, sin embargo, que hay obras que son más “formales” que otras, en tanto que “no tratan de nada”. En todo caso, lo que podemos ver es un medio mucho más puro o con menos medios codificados (una de las fugas de Bach, por ejemplo, son sólo formas sonoras para el deguste estético). El cine, por otro lado, es un medio compuesto (como la ópera) que tiene al menos cinco lenguajes distintivos: visual (fotografía y diseño de producción); sonoro (dirección de sonido); sintagmático (montaje y

⁴ Es fundamental entender que el pensamiento no es lenguaje y mucho menos es una narración.

⁵ Los medios se codifican con signos. Los signos no son un conjunto infinito. Por lo tanto, el conjunto de todas las posibilidades que tienen los signos de combinarse en diferentes subconjuntos posibles es lo que constituye un lenguaje, independientemente del tipo de signos que ocupe.

⁶ No es nuestra intención decir que no exista arte hecho con este espíritu, la teoría es la principal fuente de creación, pues es lo que permite en gran medida que haya nuevas formas artísticas. Sin embargo, en ese mismo espíritu, se puede ver que ya no es funcional esa distinción.

edición); dramático (la actuación); proposicional (guion). Cada uno de éstos aporta un elemento de la construcción del objeto final.

En este conjunto heterogéneo de lenguajes y composiciones, la narrativa es sólo un medio que estos lenguajes apuntan a codificar en la película (cuando así lo considera prudente el director o es la intención del mismo). Habrá ocasiones en las que la intención sea otra o que el objeto final simplemente no busque codificar una narrativa, sino otro tipo de composición muy diferente, como el caso de Werner Herzog, quien afirma que sus películas surgen de un paisaje⁷ o el caso de los filmes surrealistas que buscaban eliminar el rastro narrativo de la película. En este entendido cada director tendrá en su mente el objeto final que quiera codificar, y contrario a lo que los defensores de la distinción *forma-contenido* se encierran en afirmar, la narrativa no es ni lo más importante, ni lo menos importante, sino un elemento junto a muchos otros que juegan un cierto rol en una composición cinematográfica (el objeto final no es una narrativa o una composición visual, es una película, y las más de las veces la película es una narración).

Nuestro objetivo aquí es brevemente enumerar las razones por las cuales *Gravity* de Alfonso Cuarón es una película que a pesar de sus diversas proezas técnicas con diferentes lenguajes, la factura del producto final es bastante regular. El principal problema de la obra es la falta de armonía entre los diferentes lenguajes y esto es un problema imputable específicamente al director (finalmente ése es su trabajo).

Normalmente la crítica y el análisis cinematográfico se decanta por una de dos opciones: hablar sobre la narrativa, partiendo de que ésta es la sustancia de la película; o bien, hablar sobre todos los elementos dejando de lado la narrativa, partiendo del supuesto de que el revestimiento intelectual de la película es una mera excusa para armar una estructura estética.

Entender el cine es comprender que es un medio compuesto. Algunas películas, como es el caso de *Gravity*, pueden tener excelente banda sonora, fotografía y efectos especiales espectaculares, diseño de producción excepcional y una edición de factura artesanal. Sin embargo, la película aún puede ser una mala película.

⁷ Colaboradores de Wikipedia, "Werner Herzog", en *Wikipedia, La enciclopedia libre*; Paco Pulido Spelucín y César Guerra Linares, "Entrevista al productor de *Luz Silenciosa*, Carlos Reygadas", en *Colectivo Rousseau*.

El cine, en tanto que obra artística, es el resultado creativo de muchas mentes trabajando para la factura de un solo objeto. De ahí que para muchos teóricos y artistas actuales nazca la constante necesidad de que se le reconozca a todos los participantes en la obra como autores sin darle mayor peso a uno que a otro. Sin embargo, al momento pragmático de hacer una película, ésta existe porque hay una persona que se encuentra detrás de cada elemento de la misma y tiene un concepto que está buscando plasmar con cada uno de los departamentos creativos. Hay uno (en casos muy contados más de uno) cuyo trabajo es ordenar todos los esfuerzos creativos hacia codificar una misma idea.

El proceso práctico es fundamental en esta parte. El director (sí, el director y nadie más) tiene como objetivo tomar el guion y construir la película a partir de él. El director debe tener bien claro cómo va a funcionar el sonido, cómo se van a vestir los personajes, de qué colores serán los filtros que se ocuparán en cada escena (o al menos de qué entintado querrá la luz en cada una de ellas), qué tipo de cortes hará, qué movimientos hará cada actor y hasta quiénes son los más aptos para desarrollar qué papeles. Éstas son cuestiones técnicas que normalmente la crítica deja pasar de lado.

Estas cuestiones pueden ser normalmente a consideración con los diversos departamentos, pero el esquema general está hecho de antemano. Si el director designa que la escena 1-A será azulada, el director de fotografía puede proponer qué filtros, lentes, gelatinas y aperturas del lente se pueden dar para dar el que le parezca el tono más atinado de azul; pero tiene que ser azul y no naranja. Esta cuestión se resuelve porque el director ya designó desde tiempo antes que se comprara para el departamento de arte artículos que contrastaran y/o combinaran con el tono específico, ya que en el guion se hace manifiesta una escena fría y al departamento sonoro ya está trabajando en una tonada afín.

Esta armonía es fundamental no solamente por mantener una cierta unidad conceptual en toda la película, sino también por un elemento práctico: cuando el director se reúne con cada departamento, rara vez están todos juntos (para no perder tiempo) y a cada uno se le dan instrucciones precisas y empiezan su tarea. Si a la mitad de la tarea se cambia el concepto, hay que volver a empezar de cero y tirar lo que ya se

hizo. Esto, más allá de ser una pérdida de tiempo, representa pérdidas económicas, y es trabajo del productor asegurarse que esto no suceda.

Es pues, que cuando vemos una película, podemos distinguir de forma muy clara (al menos para el ojo educado) la mano de un buen director en la factura de una película. Cualquier músico bien educado podrá distinguir cuando una fuga de Bach está siendo dirigida por un cierto director de orquesta u otro. Esta cuestión es indiscutible porque cada director le impondrá un movimiento, un ritmo y una cierta velocidad (entre otras cosas) a la misma tonada; el mismo conjunto de notas. Lo mismo sucede con el cine.

Ahora, el error histórico al momento de analizar el cine ha sido el de intentar separar el concepto del director codificado en los diversos lenguajes del cine, de algunos de los medios que lo codifican. Lo único que produce esta distinción entre “contenido y forma” es verborrea sobre un producto que puede ser analizado en una dimensión técnica que contempla el medio en su totalidad.

En *Gravity* se vuelve evidente esta distinción de “contenido y forma” en la que Alfonso Cuarón optó por confiar más que en producir una armonía en el producto final. Es decir, el director partió de esta distinción (que no nació en el cine, sino en la crítica tardía del mismo) para construir una obra que desde la perspectiva formalista deslumbrara, aunque en una dimensión de fondo fuera sosa y malhecha.

Cuarón y su equipo dedicaron gran tiempo a construir escenarios sorprendentes y escenas nunca antes logradas; el diseño de producción es impecable; la banda sonora hace un excelente trabajo armonizando con las imágenes; y la edición también demuestra un trabajo preciso.

A pesar de ello, el resto de los lenguajes hacen un terrible trabajo intentando armonizar con los primeros. La actuación de George Clooney es la misma actuación que podemos ver en películas como *Burn After Reading*, de los hermanos Cohen, y otras tantas películas en las que ha participado. Se hace evidente el poco trabajo de ambos, al tiempo que uno recicló un personaje de otra película y el otro no tuvo inconveniente alguno de que así fuera.

La actuación de Sandra Bullock tampoco es digna de un premio de la academia y el desarrollo de su personaje también es bastante injustificado. Las peripecias que el personaje vive y por las que atraviesa durante la narración son suficientemente increíbles como para romper

la delgada burbuja de la ficción que está codificando el director (lo que de acuerdo con Billy Rozzar, productor, es uno de los más grandes fracasos en los que incurre un cineasta).⁸

Las actuaciones son pobres. Por su lado, el guion está muy pobremente desarrollado. No existe un seguimiento de las normas específicas para construir una narrativa (no hay que perder de vista que Cuarón está construyendo una narrativa, nos guste o no) y los personajes no se desarrollan. Constantemente nos está soltando información adicional sobre los personajes y de forma gratuita (es decir, sólo para llenar vacíos) el personaje principal nos reitera información que estamos visualizando en un primer plano.

El ejemplo más claro son los constantes *close-ups* al reloj con la cuenta regresiva, en los que Bullock nos dice que faltan equis minutos para el siguiente impacto (a pesar de que esta información ya la estamos recibiendo de forma visual). Este error (porque hay que decirlo es un error) es de primer semestre en la academia: el director está reiterando información que de por sí es obvia.

El director construye un viaje del héroe en el que durante siete octavas partes de la película nos informa que será un viaje donde el héroe fracasa; el héroe no aprende nada y entonces muere durante su viaje. Sin embargo, esto es *Hollywood*, el personaje principal no puede morir, y en la última octava de la película nos pone una escena (*deus ex machina*) en la que nuestro personaje principal (quien para este momento deseamos su muerte lenta en ácido de nave espacial) aprende todo lo que tuvo que aprender durante el viaje en un giro que más allá de ser inesperado, está completamente injustificado.

Este cambio se nota que fue una imposición de producción y el director jamás tuvo la delicadeza de hacer los ajustes debidos al guion para hacer el resto de la película consecuente con su final. En pocas palabras, podríamos incluso decir que le dio flojera corregir el guion, y que dado que es una cosa sin importancia, pues lo dejamos así (quiero hacer bien evidente este punto, porque el símil con la orquesta sería el de no afinar el piano, porque *total, quién se va a dar cuenta que el piano no está bien*. Una cosa es que a la masa no le importe, y otra cosa muy diferente es que ahí no haya una falta de pericia o interés en la técnica).

⁸ Miguel de la Vega, "Entrevista a Billy Rozzar", en *guionnews.com*.

De la misma forma otra de las cuestiones problemáticas de la película son los encuadres.

Uno puede entender que después de hacer *Children of Men*, Cuarón se haya quedado con las ganas de hacer más encuadres de fetos suspendidos (hay que aceptarlo, son escenas hermosas). Y uno entendería que en una película que tiene como núcleo la infertilidad de la raza humana, una escena similar sea pertinente. Pero en *Gravity* ¿qué tiene que hacer Bullock suspendida en una nave espacial en posición fetal y con una manguera simulando un cordón umbilical? Este tipo de préstamos de otras obras, no solamente están injustificadas sino que irrumpen violentamente con la armonía de la película, impone un ritmo innecesariamente lento a la mitad de una secuencia bastante más apurada, y demuestra la necesidad del director de colocar encuadres sólo porque sí.

No faltará quien afirme que esa es la escena que justifica el cambio de la actriz, el momento de la reflexión en la cual renace, y por medio de ese cordón umbilical que es la nave como símbolo de su profesión que la hace volver a amar la vida, es que decide salvarse a sí misma. No falta, sin embargo, sigue sin justificar el encuadre (además de que reto a que me digan que esa justificación no es un lugar común; y ninguna forma artística acepta el lugar común como digno).

Debe quedar claro que mi interés no es el de justificar los errores de la película basados en su “contenido” por encima de su “forma”. Es llanamente que si el director está codificando una narrativa, debe evidenciar su manejo del código.

Finalmente, en repetidas ocasiones, varias perspectivas de algunos críticos han rondado alrededor de un punto cercano al siguiente: “es que justamente hizo una narrativa sencilla para que la gente le pusiera más atención a la parte técnica que es lo realmente valioso; no vas a pensar, sino que vas a presenciar el espectáculo”; o también el incluso más grave: “es que tenía que hacer la película digerible para la masa, por eso tiene la narrativa que tiene para que cualquiera pueda ir a ver”.

Creo que si la crítica, el análisis técnico y la academia sirven de algo en estos ámbitos, es justamente para evidenciar las fallas y los posibles caminos que siguientes directores pueden seguir. De tal modo que justificar errores importantes no me parece un camino digno, por un lado, además de que simple idea de que un artista haya puesto algo

de relleno sólo para obtener público contradice la idea misma de arte. El arte se hace para armonizar un concepto, si hay un elemento en la obra final que no aporta nada, debe quitarse.

Si Cuarón nos incita a presenciar un espectáculo visual, la narrativa tiene que armonizar en torno a dicho espectáculo visual. Sin embargo, en el caso de *Gravity*, es evidente que Cuarón está construyendo una narrativa simplona y descuidada, hace encuadres que pueden ser muy hermosos, pero que nada tienen que ver con la armonía del objeto final. Cuarón hizo evidente su falta de interés en pulir su trabajo como un artesano, para confiar en que la tecnología de punta que ocupó, así como la habilidad de quienes la manipularon para la construcción de los escenarios fuera realmente la que hiciera el trabajo por él.

En resumen, Cuarón demostró no tener el control de la técnica sobre el medio que está codificando, resultando en una película que lo sobrepasó como autor, y una obra que si bien, tecnológicamente podemos decir que es un punto de inflexión importante sobre lo que el cine digital es capaz de construir como nueva tecnología, tenemos que reafirmar que a nivel cinematográfico hizo falta la mano de un director con mejor factura artística.

La previsión es que *Gravity* cumplirá en el futuro un papel como archivo fundamental, aunque cinematográficamente (y en el sentido artístico) no sea relevante.

Bibliografía citada

Colaboradores de Wikipedia, “Werner Herzog”, en: http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Werner_Herzog&oldid=72929467. (último acceso: 2 de marzo de 2014).

De la Vega, Miguel, “Entrevista a Billy Rovzar” en: <http://www.guionnews.com/2014/04/lo-mas-importante-en-una-pelicula-es-el.html>. (último acceso: 29 de mayo de 2014).

Piglia, Ricardo. “Los sujetos trágicos (Literatura y Psicoanálisis)” en *Formas breves*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2000.

Pulido Espelucín, Paco y César Guerra Linares. “Entrevista al productor de *Luz Silenciosa*, Carlos Reygadas” en: http://www.colectivo-rousseau.org/joomla/index.php?option=com_content&view=article&catid=18:articulistas&id=141:entrevista-al-director-de-luz-silenciosa-carlos-reygadas, (último acceso: 29 de mayo de 2014).

La estética y el arte de la Academia a la Academia,
volumen 12 de la Colección La Fuente, se terminó de
imprimir en julio de 2016 en los talleres de El Errante
Editor, SA de CV Privada Emiliano Zapata 5947,
San Baltazar Campeche, Puebla, Pue. Se tiraron 500
ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo
de Marco Antonio Menéndez Casillas. Imagen de
portada: Los artistas Andy Warhol (izquierda) y Jean-
Michel Basquiat (derecha), fotografiados en Nueva
York el 10 de julio de 1985 por Michael Halsband
(detalle). Tomada de [http://pixel.nymag.com/
imgs/daily/vulture/2015/05/04/seen/04-michael-
halsband.nocrop.w529.h565.2x.jpg](http://pixel.nymag.com/imgs/daily/vulture/2015/05/04/seen/04-michael-halsband.nocrop.w529.h565.2x.jpg).

Con este volumen de la serie *Academia y egresados*, la Colección La Fuente ofrece una selección de los trabajos presentados en junio de 2014 en el III Encuentro de Egresados de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP. El encuentro resultó ser inter-académico, por las diversas procedencias institucionales tanto de los conferencistas invitados, como de los propios exalumnos. De ahí el título general del libro, que también busca expresar la circularidad total de un movimiento que nace en la Academia y regresa a ella. Compuesta de tres partes –*De Academia a Academia, Desde el interior de la Academia y De regreso a la Academia*–, la obra incluye, por ese orden, las aportaciones de académicos visitantes, propios y egresados, presentadas respectivamente en el encuentro como conferencias, mesas redondas y ponencias.

En alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, *La Fuente* es el título general de la colección de publicaciones sobre estética y arte de la BUAP que compendia y da a conocer los principales resultados investigativos de profesores, colaboradores, estudiantes y egresados.

