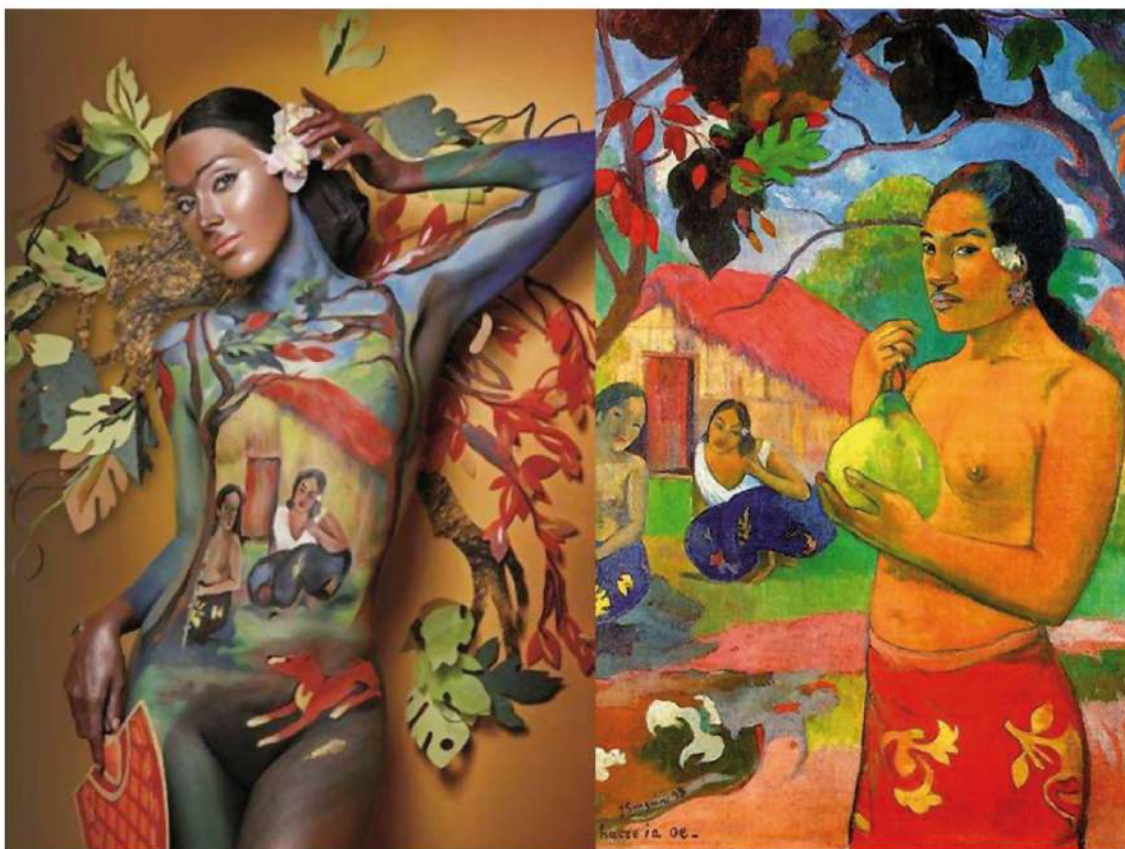


LA ESTÉTICA Y EL ARTE MÁS ALLÁ DE LA ACADEMIA



José Ramón Fabelo Corzo
Berenize Galicia Isasmendi
Coordinadores

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

MMXII

LA ESTÉTICA Y EL ARTE MÁS ALLÁ DE LA ACADEMIA

LA ESTÉTICA Y EL ARTE MÁS ALLÁ DE LA ACADEMIA

José Ramón Fabelo Corzo
Berenize Galicia Isasmendi
Coordinadores



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
MMXXII



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Enrique Agüera Ibáñez

Rector

José Ramón Eguibar Cuenca

Secretario General

Pedro Hugo Hernández Tejeda

Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado

Alejandro Palma Castro

Director de la Facultad de Filosofía y Letras

Felipe Adrián Ríos Baeza

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

José Carlos Blázquez Espinosa

Coordinador de publicaciones de la FFyL

La estética y el arte más allá de la Academia

Primera edición, 2012

ISBN: 978-607-487-360-3

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 Sur 104

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: (52-222) 2295500

ISBN: 978-607-487-360-3

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

CP 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: (222) 2295500

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
1. DESDE LA ACADEMIA	13
GASTON BACHELARD Y EL ZEN: HACIA UNA ESTÉTICA CÓSMICA <i>María Noel Lapoujade</i>	15
ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA: UN ENSAYO <i>Ana María Martínez de la Escalera</i>	37
LA EXPERIENCIA DE VIVIR EN NUESTRO TIEMPO. HABITAR LA VIDEOESFERA <i>Gerardo de la Fuente Lora</i>	47
EL INSTINTO DEL ARTE Y LA ESTÉTICA NATURAL <i>Ramón Patiño Espino</i>	57
PARA UNA LECTURA CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE ARTHUR C. DANTO <i>José Ramón Fabelo Corzo</i>	73
DE CINE Y (DES)ILUSIÓN <i>Gerardo Rivas López</i>	91

EL AMOR A TRAVÉS DEL ARTE: ENTRE LA CARNE Y EL ESPÍRITU <i>José Antonio Pérez Diestre</i>	113
LOS ARRESTOS DE LA PATRIA. POLÍTICA, ARTES E IDENTIDAD NACIONAL EN MÉXICO, 1867-1920 <i>Jesús Márquez Carrillo</i>	123
PATRIMONIO CULTURAL: LA FORMACIÓN DE UNA COLECCIÓN DE ARTE RELIGIOSO EN PUEBLA <i>Isabel Fraile Martín</i>	149
2. DE REGRESO A LA ACADEMIA	173
IMAGINACIÓN Y CONOCIMIENTO <i>Javier Olavarrieta Marengo</i>	175
EL ENCUENTRO DEL SENTIDO A TRAVÉS DE LA CREACIÓN EN LA SOCIEDAD OCCIDENTAL <i>Jaime Torija Aguilar</i>	187
JUICIOS Y RELACIONES EN EL MUSEO DE ARTE (UNA INTRODUCCIÓN) <i>Agustín Solano</i>	201
EL COSMOS, ESPACIO DE LA DIVINIDAD LA ICONOGRAFÍA CÓSMICA DE REMEDIOS VARO <i>Ma. de la Luz Bribiesca Orozco</i>	223
IDENTIDAD FISURADA Y DESEO EN LA OBRA DE FRIDA KAHLO <i>Enrique Revilla Cerrillo</i>	241

LA INTENSIDAD DE RESPLANDORES ABISALES EL PINTOR ARTURO RIVERA Y EL POETA FRANCISCO HERNÁNDEZ <i>Berenize Galicia Isasmendi</i>	253
OCTAVIO PAZ: EL LENGUAJE, LA HISTORIA Y EL TIEMPO <i>Rodolfo García Cruz</i>	285
IMPLICACIONES ESTÉTICAS DE LA ENSEÑANZA ACTORAL EN EL SIGLO XXI <i>Magdalena Moreno Caballero</i>	309
LA DIFÍCIL CUESTA DEL CINE MEXICANO <i>Javier González Juárez</i>	319
LA MÚSICA COMO PRIMERA EXPERIENCIA ESTÉTICA <i>Rosario de la Luz Meza Estrada</i>	323
EL RELATO SIMBÓLICO EN LA DANZA DE TEJONEROS <i>Isabel Galicia López</i>	335
CARTELES QUE SEDUCEN <i>María Auxiliadora Zamorano Carreón</i>	365
PIES VERDES PROYECTO DE ARTE URBANO EN PROCESO. REFLEXIONES <i>Olga Margarita Zindel Pérez</i>	371
3. CATÁLOGO “SI A DESTINOS OCURRE LA MAGIA”: BARUCH VERGARA, BERENIZE GALICIA, ENRIQUE REVILLA, FELISA AGUIRRE, LUCÍA DEL COMPARE Y MAY SINDEL	379

PRESENTACIÓN

La colección de libros *La Fuente*, serie de publicaciones de la Maestría en Estética y Arte (MEYA) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), presenta ahora un nuevo texto bajo el título *La estética y el arte más allá de la Academia*.

El título no es nada casual, en primer lugar, por su alusión directa a una realidad estetizada y un mundo del arte que con mucho traspasa las fronteras de las instituciones de naturaleza académica que tradicionalmente han fungido como legitimadoras de lo estético y lo artístico. A propósito de este tema hay más de un texto en esta recopilación.

Pero hay una segunda razón para un título como éste. Los materiales que nutren este libro parten de un inédito encuentro que durante los días 22, 23, 24 y 25 de junio de 2010 se realizó entre los profesores, colaboradores, estudiantes y egresados de la Maestría en Estética y Arte.

Para entonces –y después de 12 años y medio de existencia y 13 generaciones de alumnos– la MEYA había alcanzado una matrícula histórica de 143 estudiantes, de los cuales 70 habían alcanzado ya su título de Maestro en Estética y Arte. Esta significativa cifra de egresados requería ya de un serio proceso de seguimiento, acorde con las exigencias que presupone la pertenencia de esta maestría al Programa Nacional de Posgrados de Calidad del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) de México.

Desde el momento en que se asume como reto, el trabajo de seguimiento es concebido por la Academia de la MEYA no sólo como obtención de información sobre los egresados y su procesamiento estadístico, sino como algo más abarcador, de mayor aporte desde el punto de vista académico y, sobre todo,

más humano que lo que suelen ser las frías estadísticas sobre egresados.

Es en los marcos de esos esfuerzos que se realiza el I Encuentro de Egresados de la MEYA en la fecha señalada. El encuentro responde al interés de reunir periódicamente –cada dos años al menos–, a esa comunidad que alrededor de la MEYA se ha ido conformando con el transcurso de los años, promover de esa manera un rico intercambio que permita la actualización en términos académicos para los egresados, retroalimentar a la Academia en relación con las vicisitudes y logros laborales y académicos obtenidos por ellos, permitirles regresar a su alma mater y exponer sus avances investigativos, propiciar a todos el reencuentro con su arte (en el caso de los que son artistas) e ir consolidando poco a poco esa comunidad académica alrededor de nuestro posgrado. Por esa razón, y en aras de obtener el mayor provecho posible del encuentro, en él participaron los egresados, los estudiantes de ese momento, los profesores y los colaboradores de la MEYA, toda una comunidad que, de esta manera, ya no se deshace una y otra vez con la salida de cada generación. Esa fue la finalidad de un evento de esta naturaleza que seguramente fue sólo el primero de muchos.

Siendo, como fue, un reencuentro de los hoy maestros en estética y arte con su Academia de origen, dando a conocer para ellos los avances investigativos de sus antiguos maestros y devolviéndole a la Academia los resultados del desarrollo “post-académico” de sus egresados, el encuentro sirvió como termómetro para medir qué ha sido alcanzado y qué es alcanzable por los titulados de esta especialidad “más allá de la Academia”.

Esa es la segunda razón que, con mucha fuerza, nos movió a titular este libro precisamente así: *La estética y el arte más allá de la Academia*. Intenta ser un fiel testimonio de lo que ese encuentro significó, la materialización gráfica de los aportes académicos, investigativos y artísticos que el encuentro compendió.

Se corresponde la estructura del libro con los tres ingredientes fundamentales que caracterizaron al encuentro. El ciclo de conferencias impartido por destacados especialistas de la planta académica de la MEYA y por varios invitados entre sus más asiduos

colaboradores encuentra su plasmación en la primera parte del libro titulada “Desde la Academia”. Se reúnen en ella, en forma de capítulos, 9 aportaciones de los conferencistas del evento sobre fundamentales temas de la estética y el arte.

El Simposio, que en los marcos del encuentro llevó precisamente como nombre “La estética y el arte más allá de la Academia” y en el que los egresados de la MEYA presentaron ponencias con sus avances investigativos posteriores a su egreso del programa, nutrió la segunda parte de este libro a través de una selección de 13 trabajos, preparados especialmente para esta publicación también en forma de capítulos. En obvia alusión al significado simbólico de ello, esta parte se titula “De regreso a la Academia”.

Todo el programa artístico-cultural que se desarrolló en el encuentro tuvo como protagonistas a egresados de la MEYA. Los participantes pudieron disfrutar de la actuación de la Danza *Xan-nat* con el espectáculo “Sin maíz no hay país”, del grupo de música tradicional mexicana *Puebloando* y de la *Mesa de Poesía* “Agua y viento”. Los artistas plásticos también tuvieron alta presencia en el encuentro. Precisamente la tercera parte de este libro contiene el Catálogo de las obras que 6 de los egresados-artistas presentaron en la exposición de artes plásticas “Si a destinos ocurre la magia”, exposición inaugurada en los marcos del evento y dedicada exclusivamente a la presentación de obras de titulados de la MEYA. La exposición se realizó en la Galería O’Farril, perteneciente también a una de las egresadas del programa.

El encuentro sirvió de marco propicio para agradecer y reconocer a algunos de los que más tuvieron que ver con la creación en 1998 de este programa de posgrado: el Dr. Roberto Hernández Oramas, la Mtra. Silvia Durán Payán y la Dra. María Noel Lapoujade. De igual forma se realizó un reconocimiento a los dos primeros egresados del programa, Isabel Galicia López y David Cornish Becerra, titulados en 2002.

Una Mesa Especial del Encuentro estuvo dedicada a rendir homenaje y resaltar el valioso legado de uno de los fundadores de la MEYA, invitado especialmente como conferencista del Encuentro y fallecido lamentablemente unas semanas antes del inicio del mismo: el Dr. Bolívar Echeverría.

No podríamos cerrar estas líneas de presentación del libro sin hacer mención a otra irreparable pérdida para la Estética y la Teoría del Arte contemporáneos. Participante activo de la puesta en funcionamiento del programa de la MEYA en 1998, colaborador y visitante asiduo de la Facultad de Filosofía y Letras y Doctor Honoris Causa de BUAP, el Dr. Adolfo Sánchez Vázquez ha dejado físicamente de existir hace sólo unos días. Invitado entre los primeros a participar en el I Encuentro de Egresados de la MEYA, su prolongada enfermedad impidió ya en ese momento su asistencia. Su nombre, no obstante, estuvo presente una y otra vez en los recuentos y en las discusiones teóricas. Su obra sigue y seguirá estando presente en nuestros cursos, publicaciones y tesis. Desde ya puede preverse la realización de una Mesa Especial en homenaje suyo en el II Encuentro de Egresados de la MEYA a realizarse en junio de 2012.

JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO
BERENIZE GALICIA ISASMENDI
Julio de 2011



1

DESDE
LA ACADEMIA

GASTON BACHELARD Y EL ZEN: HACIA UNA ESTÉTICA CÓSMICA

María Noel Lapoujade¹

I Encuadre

Pautas. Primero. Mi propuesta filosófica *no es* un ensayo histórico, por lo menos por dos razones. Por un lado, porque mi propósito *no es* determinar las *influencias* de alguna corriente del pensamiento de Oriente en el pensamiento de Gaston Bachelard.

Por otro lado, porque el objetivo de mi propuesta *no es* demostrar *filiaciones* del pensamiento de Bachelard en Oriente. Ni influencias, ni filiaciones.

Segundo. El pensamiento occidental de Bachelard y el pensamiento oriental en su diversidad, constituyen propuestas teórico-prácticas independientes por sus propias coordenadas: geográficas, históricas, reflexivas: en cuanto a origen, propósito, contextos teóricos, etc. Mayores diferencias no puede haber; y sin embargo...

Clave. La clave de mi propuesta *en general*, esto es, la nervadura del presente ensayo está en poner de manifiesto los vasos comunicantes teóricos, las coincidencias de fondo, no de forma, ni relativas, ni aleatorias entre: la estética francesa de Gaston Bachelard, y el budismo Zen de Japón.

En particular, este ensayo hace énfasis en nociones centrales de la poética de Gaston Bachelard, en una trama con aspectos igualmente centrales del Zazen en D.T Suzuki y Taisen Deshimaru, propuestas convergentes del Zazen, no obstante sus di-

¹ Doctora, Profesora-Investigadora de la UNAM y fundadora colaboradora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

ferencias, en las que no me detendré en los márgenes de esta conferencia.

Fundamento. El fundamento filosófico tiene sus raíces en mi propia perspectiva filosófica. Esto es la tesis cardinal de la presente propuesta, es un aspecto de mi *concepción del hombre*, que vengo desarrollando desde aproximadamente los 75', y como primera publicación en 1988 en mi *Filosofía de la imaginación*, pero que he prolongado y profundizado hasta hoy en muy diversas publicaciones, en libros, artículos, conferencias, seminarios etc. Esta, a mis ojos, larga trayectoria puede condensarse en un enunciado básico y sus especificidades: *El hombre es una especie biológica*. Este es el género próximo, según la noción aristotélica de definición.

En cuanto a su “diferencia específica”, esto es, su especificidad, su peculiaridad originaria afirmo: *Es una especie transgresora. La transgresión de todo límite es el carácter peculiar de esta especie biológica*. ¿Por qué y cómo es posible la transgresión de todo límite? ¿Con base en qué es posible su inherente acción de transgresión? Ello es posible, y el hombre lo ha demostrado desde la prehistoria hasta el día de hoy, porque es una especie fundamentalmente *imaginante*.²

Implicaciones. ¿Qué implicaciones tiene esta tesis para la reflexión condensada en este texto? Esta especie biológica, transgresora porque imaginante, es una especie compleja y altamente diversa, pero una sola especie al fin.

Consecuencias. Concebir el ser humano como una especie biológica, la especie humana trae como consecuencia, entre otras que: por lo tanto el japonés, chino, europeo, latinoamericano, africano, aborigen o mezclado, *forma parte de y es un ejemplar de la especie única*.

En consecuencia, es inadmisibles con base en estos principios todo tipo de discriminación, explotación, sumisión, vejación, etc. En el mismo matraz se cuecen todas las diferencias complejas, en ocasiones tajantes, por lo tanto a la base está la igualdad, y la universalidad. Lo

² María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988; *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, Herder, México, 2007; *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética*, 2009, en prensa. Artículos, entre otros, en M.N.Lapoujade, *Compiladora: Espacios imaginarios*, UNAM, 1999; *Imagen, signo y símbolo*, BUAP, 2000; *Tiempos imaginario: ritmo y ucronías*, BUAP, 2002.

cual conduce a la exigencia de libertad. El presente ensayo es una constatación, en una muestra mínima de esta filosofía de base.

II Terreno y figuras del encuentro

En Occidente, Gaston Bachelard (1884-1962). En grandes trazos, la filosofía en Occidente arranca con las cosmologías poéticas de los presocráticos, pensamientos poéticos inmersos en la gran nodriza de la *physis*. El cielo, la tierra, el agua, el aire, traducidos a las imágenes primordiales, arquetípicas, se convierten en ontologías estéticas para Occidente.

Con los sofistas se insinúa una grieta que desgaja la *physis* en naturaleza exterior, y naturaleza humana, con sus problemas propios. Con Sócrates se separan con nitidez los dos ámbitos, iniciando una re-flexión (en sentido etimológico) cuyo eje es la naturaleza humana consciente, pensante, con miras a un mejoramiento de esta especie socialmente poco ética.

Desde la irrupción turbulenta del Cristianismo hasta los inicios de su consolidación en el siglo IV coexisten las más diversas tradiciones de pensamiento. La compleja y diversa época medieval, eleva sus ojos al cielo, y concibe al hombre como centro de la creación, en una especie de cruz formada por las coordenadas espacio-tiempo finitas, en cuyo centro se ubica el hombre, especie con un acendrado impulso a la trascendencia.

Ya en el siglo XII, Hildegarda de Bingen, crea una teología en imágenes, con una universalidad de saberes y alcances; y una especificidad con la cual, si bien en otro contexto, se anticipa claramente a Leonardo da Vinci (*uomo universale, uomo único* del Renacimiento). Este proto-renacimiento del siglo XII y el Renacimiento en general, busca la reinscripción del hombre en su *physis* originaria.

Sin embargo, se inicia a la vez un largo un movimiento filosófico introspectivo, que escruta la subjetividad hasta sus primeros fundamentos, el cual culmina en Bacon y Descartes con el surgimiento de la roca firme del *cogito*. La filosofía ha recuperado la naturaleza, pero se ha vuelto introspectiva, y su pilar incontrovertible se fija en la subjetividad.³

³ María Noel Lapoujade, *La irrupción del cogito*.

Este camino se ve profundizado, desplegado en finos análisis de sus procesos inherentes, hasta culminar en Kant y Fichte. Posteriormente Husserl lleva hasta sus últimas consecuencias esta trayectoria histórica.

Por otro lado, Schelling, Hegel, y los románticos, por muy diversas vías continuando a Kant desde otros ángulos, proponen convertir los límites del *cogito* en dúctiles membranas por las que la exterioridad-interioridad, objetividad-subjetividad, cuerpo-espíritu, sociedad-individuo, dejan de ser opuestos, para convertirse en abiertos procesos de ósmosis.

Los trayectos filosóficos hacia nuevas aperturas, son recorridos por diversas filosofías extravertidas, cada vez más sedientas de mundo, de tal modo que el entorno de los años 1850 concentra drásticos sistemas transgresores de la tradición.

S. Freud frente a la tradición del cogito racional, de vigilia, sano y adulto, incorpora la rica vertiente de lo inconsciente, la patología, etc.

K. Marx aporta el espesor social como factor determinante de la historia, con lo cual dota de cuerpo los procesos matemáticos de la mente, que echan raíces histórico-sociales relativas. F. Nietzsche lleva a un primer plano la vida, el intenso impulso hacia la vida, a *decir sí* a lo que potencia la voluntad de vivir, de expansión, de creación.

Ch. Darwin, el meticuloso naturalista de la lupa, con la que estudia los más minúsculos vestigios de vida, paradójicamente regala a la posteridad la noción fundamental de *evolución la vida* condensada en huellas y en especies vivientes. Darwin enfoca la vida en sus especies, y sus transmutaciones en tiempos largos.

Todos ellos son monumentales sistemas en los que se manifiestan de muy diversas maneras el carácter transgresor de esta especie racional pero inconsciente; social, histórica, biológica, inscrita en la historia del cosmos.

Pocos años después, en el último cuarto del siglo XIX, el pensamiento oriental, fundamentalmente las corrientes del budismo, irrumpen en Occidente, con las primeras publicaciones occidentales sobre el pensamiento oriental.

A nivel filosófico Schopenhauer (1788-1860) se interesa directamente por el pensamiento oriental, asimismo pensadores como Jung, Fromm, Mircea Eliade, Capra, entre otros, abren su pensamiento occidental a los aportes de Oriente.

Gaston Bachelard (1884-1962), en su vastísima erudición, lee fuentes de filosofía de la India, tales como el Rig Veda, entre otros; como asimismo su pensamiento se empapa de la filosofía de Nietzsche, Schopenhauer; de la Psicología profunda de Jung, del pensamiento abierto de Mircea Eliade. De manera que el pensamiento auroral de Bachelard, en su complejidad inclasificable, refleja ciertos tonos del pensamiento de Oriente, sin ser en absoluto dominantes, ni determinantes.

En Oriente D.T. Suzuki (1870-1966) y Taisén Deshimaru (1914-1982). El budismo en Oriente tiene su propia historia, compleja y extremadamente rica en geografías (China, India, Japón, Tibet, Sri Lanka, Vietnam, Corea, Tailandia, Birmania, etc.), en escuelas, en concepciones, y en historias diversas.⁴

De este mundo complejo, nos asomamos al budismo Zen, vertiente japonesa del budismo, con base en la filosofía china antigua de Lao Tsé (siglo VII a.C). Dentro del Zen, en Japón surgieron cinco escuelas de las que hoy quedan dos escuelas importantes: la escuela Rinzai, en la cual la enseñanza se realiza a través de *koans* (principios de verdad transmitidos por el maestro, consistentes en poner de manifiesto lo contradictorio de la existencia). Por otro lado, la escuela Soto, en que la práctica se realiza en silencio, sin la palabra del maestro.⁵

Una figura decisiva, ya clásica en Occidente, es la del maestro-monje japonés D.T. Suzuki, contemporáneo de Bachelard, aunque sin pistas de algún encuentro o conocimiento mutuo, quien propaga el Zen en Estados Unidos. Asimismo Taisén Deshimaru inaugura el *dojo* de Paris, donde radica y dirige el Soto Zen desde el continente europeo, para Occidente.

A través de ellos nos aproximamos al Zazén, *práctica* del Zen en posición sedente. Insisto que es sobre todo una *práctica*, una

⁴ Damien Keown, *Una brevisima introducción al budismo*.

⁵ T. Deshimaru, *Preguntas a un Maestro Zen*, p.148.

experiencia inicialmente corporal, en quietud, sentado; en medio de la cual irrumpe el psiquismo.⁶

¿Por qué el Zen, y en particular el Zazén, siendo que Bachelard no los trabaja, menciona, o incluye? La razón de peso es que encuentro apasionantes co-incidencias del pensamiento de Bachelard y el Zen. En este marco, en lo que sigue trazamos un diagrama de este encuentro, una muestra del sutil encaje bordado con pensamientos diversos, distantes, que entran en contacto íntimo porque todos formamos parte de una misma especie biológica.⁷

Entonces, así como surge la fascinación ante inesperados hallazgos arqueológicos que se asoman desde la tierra, así nos invade la seducción de descubrir la íntima convergencia de pensamientos, tan diversos, deslumbrantes *simpatías* filosóficas, afinidades profundas de lo humano.

III Encuentro

Silencio. Dice G. Bachelard:

Es demasiado fácil caracterizar el silencio como un retiro pleno de hostilidad, rencor, enojo. El poeta nos solicita soñar mucho más allá de estos conflictos psicológicos que dividen los seres que no saben soñar. Se siente que es preciso franquear una barrera para escapar a los psicólogos, para entrar en un dominio que “no se observa” donde nosotros mismos no nos dividimos más en observador y observado. Entonces el soñador está todo fundido en su ensoñación. Su ensoñación es su vida silenciosa. Es esta paz silenciosa que quiere comunicarnos el poeta.⁸

Bachelard en su poética, a través de las imágenes de los poetas, que él recolecta y clasifica como un biólogo, *enseña* a sumergirse

⁶ D.T. Suzuki, *No siempre será así. El camino de la transformación personal*; D.T. Suzuki y E. Fromm, *Budismo Zen y Psicoanálisis*; Taisén Deshimaru y Paul Chauchard, *Zen y cerebro*.

⁷ Las estructuras psico-somáticas son las mismas. Desde luego, con manifestaciones, configuraciones altamente diversas, cambiantes, relativas, histórico-sociales, culturales, educativas, etc.

⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 39. La traducción es propia.

en esos estados entre sueño y vigilia, la ensoñación.

Se llama ensoñación a esos estados entre conciencia e inconsciencia, en los que el psiquismo libre fluye en imágenes en movimiento, libres, en devenir y sucesión de instantes en que la mente no se fija, sino que simplemente transcurre. Para alcanzar este estado es preciso partir de la soledad silente.

Se trata del silencio en soledad, o de la soledad del silencio. En estas profundidades, en la silente soledad se siente vibrar la comunión de las almas. Bachelard exclama: “Feliz quien conoce, feliz aún quien recuerda esas veladas silenciosas donde el silencio mismo era el signo de la comunión de las almas”.⁹

El asombro nos conmueve cuando nos damos cuenta que Bachelard sin proponérselo, nos ha conducido a la esencia del Zen.

La palabra Zen significa “silencio profundo y verdadero. Generalmente se traduce por concentración, meditación sin objeto. Vuelta al espíritu original y puro del ser humano”.¹⁰

El zazen es una práctica. En tal sentido Deshimaru afirma:

Se puede disertar sin fin sobre las cualidades de un vaso de agua. Se puede decir que está fría, caliente, que es H₂O, que es agua mineral y no vino, etc. Zazen es, llanamente, beber el vaso.¹¹ El Zen es educación silenciosa.

Reposo, sentado. Bachelard propone una filosofía del reposo, de la quietud. Esta propuesta aparece, expresada de mil maneras, en múltiples obras, a lo largo de su vida, de manera que en los límites de este ensayo se verá reducida a lo esencial. Es así que cuando el psiquismo en su libertad imaginaria sueña en la intimidad de las cosas, la materia, de ahí se deslizan las imágenes al soñar íntimo, cálido, de uno con uno mismo. Es entonces que dice Bachelard:

Es soñando en esta intimidad que se sueña en el reposo del ser, se sueña en un reposo enraizado, en un reposo que tiene una *inten-*

⁹ *Ídem.*

¹⁰ Taisen Deshimaru, *La práctica del zen*, p. 236.

¹¹ T. Deshimaru, *Preguntas a...; La práctica, Hacer Zazen*, p. 99 y ss.

sidad y que no es solamente esta inmovilidad totalmente externa que reina entre las cosas inertes. Es bajo la seducción de este reposo íntimo e intenso que ciertas almas definen el ser por el reposo, por la sustancia[...]¹²

Por su parte Deshimaru enseña:

El secreto del Zen consiste en sentarse, simplemente, sin finalidad alguna ni espíritu de provecho, en una posición de gran concentración. Esta forma desinteresada de sentarse se llama *za-zen*; *za* significa sentarse, y *zen* meditación, concentración.¹³

Deshimaru lo sintetiza así: es la posición auroral sin otro fin que concentrarse en la posición, en el modo de respirar, es una actitud de espíritu.¹⁴ La postura corporal es la puerta para entrar en uno mismo, en el sí mismo. Zuzuki enseña:

Intentad reservar cada día un espacio de tiempo para permanecer sentados en *shikantazá* (simplemente sentarse), sin moverse, sin esperar nada, como si estuvieras viviendo el último momento de la vida.¹⁵

El Zen tan simple, despojado, austero, elegante, nos conduce a la médula del sí mismo. *Zazen* es la práctica del zen, en posición sentado. En su esencia despojada es “solamente sentarse” (*shikantazá*). Es la concentración en la práctica de mantenerse sentado, erguido, vertical, los ojos a un metro delante semicerrados, sin fijar la mente en el sentir, el pensar, el saber, ni el actuar. Sin esperar nada, ni querer nada: nada sino la práctica del cuerpo sentado, vertical, respirando.

Sí mismo. Bachelard constata que el reposo causa el repliegue sobre sí mismo, es el camino hacia sí mismo.

¹² G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*. p. 5. La traducción es mía.

¹³ T. Deshimaru, *La práctica ...*, p. 22.

¹⁴ *Ibidem*, p. 25.

¹⁵ D.T. Suzuki, *No siempre será así. El camino de la transformación personal; La calma de la mente*, p. 20.

Tomado en sus aspectos humanos, el reposo está dominado necesariamente por un psiquismo *involutivo*. El repliegue sobre sí no puede permanecer siempre abstracto. Toma los alcances del *encaminarse* hacia sí mismo, de un cuerpo que deviene objeto para sí mismo, que se toca a sí mismo. Es posible entonces dar una imágenaría de esta *involución*.¹⁶

Coincidentemente, Suzuki lo transmite así:

El shikantazá o nuestro zazen consiste simplemente en ser uno mismo. Cuando uno no espera nada, puede ser él mismo. Ésa es nuestra vía, vivir plenamente cada momento.¹⁷

Respiración. En el mismo pasaje Suzuki continúa:

En cada inspiración y en cada espiración hay innumerables instantes de tiempo. Su intención es vivir cada momento. En primer lugar, hagan la práctica de espirar y después de inspirar el aire suavemente. La calma de la mente se encuentra al fin de la espiración. Al espirar de ese modo, la inspiración surgirá de este estado de manera natural. Aquella vitalidad que lleva a su interior todo cuanto hay en el mundo exterior, invadirá todo su cuerpo.¹⁸

Insisto en que el primer momento de la respiración para el Zen consiste en *la espiración* profunda, radical, como modo de alcanzar el vacío. Una vez vacío el cuerpo, sigue una inspiración suave, a modo de inaugurar un ritmo pausado, lento, en que el corazón y los pulmones trabajan al mínimo posible.¹⁹

¹⁶ G. Bachelard, *íd.*

¹⁷ D.T. Suzuki, *íd.*

¹⁸ D.T. Suzuki, *íd.*

¹⁹ “La respiración. Juega un papel primordial. El ser vivo respira. Lo primero es el aliento. La respiración Zen no es comparable a ninguna otra. Tiende ante todo a establecer un ritmo lento, poderoso y natural. Si nos concentramos en una espiración suave, larga y profunda, la inspiración viene de forma natural. [...] Este hálito es el ‘om’, la simiente, el pneuma, fuente de vida.” T. Deshimaru, *La práctica Zen*, p. 26 y 27.

Por su parte Bachelard, en diversos momentos de su obra recupera el papel fundamental de la respiración. Evoco un pasaje en el que nuestro filósofo hace explícita una referencia a Oriente:

Las relaciones del viento y del aliento, merecerían un largo estudio. Allí se encontraría esta fisiología aérea tan importante en el pensamiento hindú. Los ejercicios respiratorios toman allí, como se sabe un valor moral. Son verdaderos ritos que ponen en relación el hombre y el universo. El viento, para el mundo; el aliento, para el hombre, manifiestan 'la expansión de las cosas infinitas'. Llevan lejos el ser íntimo y lo hacen participar en todas las fuerzas del universo. En la *Chandoya-Upanishad* se lee: 'Cuando el fuego se va, se va en el viento. Cuando la luna se va, se va en el viento. Así el viento absorbe todas las cosas. [...] Cuando el hombre duerme, su voz se va en el aliento, así hacen su vista, su oído, su pensamiento. Así el aliento absorbe todo'.

Y Bachelard continúa:

Es viviendo íntimamente este acercamiento del aliento y del viento que uno prepara las síntesis saludables de la gimnástica respiratoria. Una apreciación sobre el crecimiento de la caja torácica no es más que el signo de una higiene [...] El carácter cósmico de la respiración es la base normal de las valorizaciones inconscientes más estables.²⁰

Una mirada aún superficial a este pasaje, pone de manifiesto una de las lecturas bachelardianas del pensamiento oriental. De ella, recupera el papel central de la respiración, como higiene, como puerta al cosmos, como viento cósmico, y aliento humano.

Son temas cruciales para una estética actual, con base en tradiciones milenarias. Una estética de cara a la vida y al cosmos, una estética que recupere los elementos, para decirlo con Bachelard, elementos que son fuerzas y sustancias cósmicas, como "hormonas de la imaginación".

²⁰ G. Bachelard, *L'air et les songes, Essais sur l'imagination du mouvement*, p. 306 y ss.

Baste esta referencia para estar alertas ante la hondura radical de esta problemática, desapercibida en general en las estéticas llamadas actuales, que, en general, son las estéticas del siglo XX.

En *La poética de la ensoñación*, Bachelard regresa a la importancia fundamental de la respiración, para la conservación de la salud, y como vía de curación, es decir como una terapia psicológica.

Una buena respiración, esto es, una respiración suave, lenta, acompañada, profunda, neutraliza las agujas de la angustia y del *stress* contemporáneos. En otro pasaje crucial Bachelard evoca al psiquiatra alemán J. H. Schultz, a quien prolonga en su propia reflexión:

El ritmo respiratorio puede adquirir un tal grado de evidencia *interior* que se podría decir: 'yo soy todo respiración'. El traductor de la página de Schultz agrega en nota: 'Esta traducción no es más que una débil aproximación de la expresión alemana: "*Es atmet mich*", literalmente '*ça me respire*', 'esto me respira'. Dicho de otro modo el mundo viene a respirar en mí, yo participo a la buena respiración del mundo, estoy sumergido en un mundo respirante. Todo respira en el mundo.

T. Deshimaru lo expresa en Zen:

Zen es experiencia no limitada a una visión dualista de los fenómenos. Si contemplamos una montaña, por ejemplo, podemos considerarla desde un ángulo objetivo, analizarla científicamente, hacerla entrar en las categorías del discurso. Pero en Zen nos convertimos en montaña o nos identificamos con la flor que se corta para colocarla en un recipiente lleno de agua y mantenerla viva.²¹

Por su parte la erudición inmensa de Bachelard, renglones más abajo, evoca al poeta uruguayo-francés Jules Supervielle (1884-

²¹ Taisén Deshimaru, *La práctica...*, p. 33.

1960) de quien retoma la traducción de un poema del español Jorge Guillén (1893-1984) que dice:

Aire que respiro a fondo
Tantos soles lo han hecho denso
Y, para más avidez,
Aire dónde el tiempo se respira.

Entonces, Bachelard exclama: “En el feliz pecho humano, el mundo se respira, el tiempo se respira. Y el poema continúa:

Respiro, respiro
Tan a fondo que me veo
Gozando del paraíso
Por excelencia, el nuestro.

Bachelard continúa toda esta bella fisiología cósmica hecha poesía embelleciendo a Goethe en un pasaje de una hondura estético filosófica radical:

Un gran respirante, como fue Goethe pone la meteorología bajo el signo de la respiración. La atmósfera entera está en una respiración cósmica respirada por la tierra.²²

Mi escolio es una reflexión crítica y un llamado.

¡Qué hondura estético filosófica radical en esta página!

Pienso en relación con las magras estéticas al servicio de la epistemología, de la verdad, de la ontología o de la política, de la pedagogía, de la psicología, etc., en todas, de diferente manera la estética aparece siempre como un pobre medio para fines que están más allá de ella, como un escuálido medio para los logros que ella no puede lograr. ¡Qué estrechez de miras! ¡Cuánta superficialidad! Ya hace siglos que la Filosofía dejó de ser “sierva de la teología”.

A nosotros hoy nos toca liberar la estética de sus servidumbres al conocimiento, a la verdad, a la política, a la pedagogía, a la teo-

²² G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, cap. V, *Ensoñación y cosmos*, III, p. 153 y ss.

logía, siempre un medio escuálido al servicio de fines ajenos, como si desde y en ella no se pudiera alcanzar la culminación buscada. Es urgente reivindicar la estética como un fin. Más aún, como uno de los más altos fines de la humanidad, porque la convierte en más humana.

El individuo, en Japón o en México, en China o en Francia, en la prehistoria o en el siglo XXI, cualquier época, sentado sereno, en silencio, respirando rítmicamente en una práctica vital radical, extrema, se conecta directamente con el cosmos a través de su experiencia interior.

Ensoñación e Iluminación. En medio de la quietud externa, al ritmo de una respiración pausada, el alma entra en el proceso de la ensoñación, dice Bachelard; alcanza la iluminación, la naturaleza búdica originaria, dice el Zen. Ante todo se manifiesta una diferencia entre Bachelard y el Zen, la que, no obstante no es más que aparente, superficial. Es más una cuestión de lenguaje que de pensamiento.

La ensoñación, que la originalidad de la estética de Bachelard lleva al plano central, es un proceso *entre* vigilia y sueño. Son los intervalos *entre* la conciencia diurna y la inconsciencia nocturna. Ella irrumpe en los momentos de reposo, silentes, en soledad. Son los momentos en que el psiquismo en total libertad segrega una rapsodia de imágenes fluyentes, que se suceden, que pasan sin detenerse.²³

La ensoñación, sostiene Bachelard “ilustra un reposo del ser, ilustra un bienestar”.

Es todo un universo que viene a contribuir a nuestra felicidad, cuando la ensoñación viene a acentuar nuestro reposo. A quien quiere ensoñar bien, es preciso decirle: comience por ser feliz. Entonces la ensoñación recorre su verdadero destino: ella deviene ensoñación poética.²⁴

²³ G. Bachelard, *La poétique de la rêverie, Introducción*, IV, p. 13. La traducción es propia.

²⁴ *Ibidem*, p.11.

La ensoñación conducida en la tranquilidad del día, en la paz del reposo, la ensoñación verdaderamente natural es la potencia misma del ser en reposo.²⁵

Pero la ensoñación, intervalos de desapego radical, fluir de imágenes sin trabas, imaginación en libertad, no es un conjunto de procesos inconscientes, nocturnos, de confusión, sino todo lo contrario. Bachelard afirma:

La ensoñación del día beneficia una tranquilidad lúcida. [...] Uno podría estar tentado de creer que esta tranquilidad lúcida es la simple conciencia de la ausencia de preocupación.²⁶

Por su parte en *Zazen* irrumpe el sí mismo, libre, sin ataduras, desapegado de todo, a través del dejar fluir la mente, los pensamientos, sin barreras, en un movimiento que descubre el ser originario de luz, aceptándose tal cual, abierto al cosmos. Esto es en pocos trazos la descripción de la meditación Zen, cuya comprensión radical sólo puede venir experimentándola, no en palabras, no en teoría. *Paradójamente, la ensoñación bachelardiana deviene lúcida; y la conciencia lúcida del Zen se vive como las imágenes reflejadas en un espejo, en medio de ilusiones, de velos.* Deshimaru afirma:

Durante el *zazen* no deben abandonar el pensamiento pero tampoco entretenerlo. No es necesario buscar la conciencia del *satori* o de la iluminación si se concentran en la postura. Durante el *zazen* surgen muchas ilusiones [...] Todo es fenómeno. La postura es como un espejo cuando están concentrados en ella. Las ilusiones, los pensamientos, pasan delante del espejo. El espejo refleja muchas cosas pero él mismo no cambia.²⁷

La vida transcurre entre el velo de lo ilusorio, el yo egoísta, pequeño, disperso, adherido a todo lo que ocurre en su entorno,

²⁵ *Id.*, p. 17.

²⁶ *Id.*, p.54.

²⁷ T. Deshimaru, *Preguntas a...*, p.65.

y adherido a sus propios amores y odios, envidias, rencores, ambiciones, proyectos. Este pequeño yo mezquino es sólo el timonel inexperto para una vida infeliz.

En el despojamiento sereno, en el “no hacer, no sentir, no pensar, no querer, no desear” en esos intervalos de paz, en la profundidad, es posible contactar con lo originario, lo universal, indeterminado, que está vacío de todo.

El espejo vacío, sin imágenes, el uno mismo, más allá del yo, es el no lugar de la Vía, el Tao de Lao tsé, pues, el despertar a la vida cósmica, es decir, el *satori* es experiencia radical, espontánea, simple, despojada. Es el flujo cósmico que se inscribe, se recorta, determinándose, desde el fondo de lo indeterminado. Entonces el Zen japonés conecta directamente con el Tao chino, la soledad con uno mismo es la vivencia radical del ser cósmico, en medio de la ilusión. Deshimaru pone en palabras la experiencia abisal del despertar, *satori*:

Nos tienta siempre considerar de un lado las ilusiones y del otro el despertar (*satori*). Ahora bien, ¿qué es *satori*? No es un estado particular, es el regreso del ser a su condición normal, originaria, hasta cada una de las células de su cuerpo. *Satori* se sustrae a toda categorización, a toda conceptualización: la lengua no puede dar cuenta de él [...] El verdadero *satori* es vacuidad (*ku*). Lo incluye todo, incluso las ilusiones.²⁸

De manera que el Zen transcurre entre realidad e ilusión, tal como igualmente transcurre la estética de Bachelard. Ensoñación e iluminación, libertad del vivir lo originario en la inmediatez del contacto, ambos caminos irrumpen tanto en el instante bachelardiano, como en el aquí y el ahora del Zen.

Estos espacios-tiempos originarios, radicales; estos instantes puntuales del aquí y el ahora, son los testigos mudos de una experiencia humana universal, sin fisuras; esto es, una experiencia común a la especie, cualquiera sea su circunstancia.

El aquí y el ahora. El instante. La práctica del *zazen*, sucede aquí y ahora, en un espacio y un tiempo concretos. Ese específico

²⁸ T. Deshimaru, *La práctica...*, p. 36.

concentrado espacio-temporal de aquí y ahora es lo importante.

No hay que pensar en el pasado ni en el futuro. Es preciso concentrarse aquí y ahora. Cuando vayan a orinar, orinen solamente. Cuando vayan a dormir, duerman. Lo mismo para las demás acciones como comer, hacer zazen, caminar, hacer el amor [...] Es el momento presente. El momento de “ahora” ya es pasado, no existe realmente. Es preciso concentrarse en el punto. La suma de estos puntos constituye la duración de la concentración aquí y ahora, de la misma manera que en geometría una sucesión de puntos forma una línea.²⁹

Por su parte Bachelard, sostiene en su poética una concepción discontinua del tiempo. En su célebre polémica con Bergson, se establecen antinómicas las dos posturas.

H. Bergson, sostiene la concepción del tiempo continuo, la *evolución* a nivel biológico, la *duración* a nivel psicológico, como la experiencia inmediata del tiempo vivido. Luego, los intervalos, las discontinuidades temporales son derivadas, mediatas.

G. Bachelard, a la inversa parte de la concepción del tiempo vivido como instantes, unidades mínimas discontinuas, especies de mónadas, sin prolongación, absolutas, cerradas en sí. De modo que la inmediatez temporal se vive en instantes sucesivos, por lo cual la continuidad resulta del tejido de los instantes.³⁰

Bachelard sostiene:

El tiempo no tiene más que una realidad, la del instante. Dicho de otro modo, el tiempo es una realidad cerrada sobre el instante y suspendida entre dos nada. El tiempo podrá sin duda renacer, pero le será preciso primero morir. No podrá transportar su ser de

²⁹ T. Deshimaru, *Preguntas a...*, p. 61-62.

³⁰ He desarrollado ampliamente estos temas en dos libros. M. N. Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, Herder, México, 2007; y en mi último libro: *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética*, en prensa.

un instante a otro para hacer una duración. El instante es ya la soledad [...] el tiempo se presenta como el instante solitario, como la conciencia de una soledad. Veremos después, cómo se reformarán el fantasma del pasado o la ilusión del futuro.³¹

Entre los instantes, Gaston Bachelard trabaja sobre unos instantes particularmente fecundos que son los instantes poéticos. En el seno de la ensoñación brotan con fuerza imágenes primordiales instantáneas, engarzadas posteriormente en poemas. Son instantes verticales, ascendentes, que conectan con el cosmos.³²

Verticalidad. La postura zazen, el permanecer sentado, vertical en la que se vive, la experiencia originaria inmediata instantánea de la existencia cósmica, coincide plenamente con el reposo de la ensoñación cósmica instantánea en Bachelard.

En ambos, la verticalidad ascendente en sentido físico, en sentido literal y metafórico constituye la esencia tanto de la meditación, del despertar, la iluminación Zen, así como del ser cósmico bachelardiano.

Es el movimiento vertical de transmutación, elevación en sentido ético-estético, humano esencial. Esta concepción se encuentra desparramada en toda la obra de Bachelard, y asimismo está impregnada en el Zen japonés.

Ni arrodillado, ni horizontal, cuerpos en sumisión; el ser erguido dibuja con el cuerpo el movimiento liberador por excelencia. Liberación del animal al hombre de manos libres y mirada lejana. Liberación que se expresa a nivel metafórico con el verbo: ascender, elevarse, y sus nombres: la ascensión, el ascenso, la elevación, etc.

IV Final: hacia una estética cósmica

Desapego. Los místicos occidentales, entre otros Meister Eckhart enseñan el despojamiento, el desasimiento.

I. Kant busca que el hombre sea capaz de una voluntad autónoma como forma de liberarlo de las enajenaciones exteriores para su acción. G. Deleuze hace unos 20 años enarboló la lucha

³¹ G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, p. 13. La traducción es propia.

³² G. Bachelard, *Le droit de rêver, III, Instant poétique et instant métaphysique*.

filosófica por la des-territorialización, el nomadismo radical. G. Bachelard muestra en una poética bella la necesidad de los momentos de soledad silente, intervalos en que la ensoñación arranca al individuo de sus sometimientos castrantes para darle espacios de libertad, de inmediatez cósmica despojada, en sus imágenes primordiales, arquetípicas originarias. Si ese ser es, además, poeta, será libertad creadora.

Por su parte el zazen lleva en su médula la necesidad de una práctica asidua de concentración en silencio, en soledad acompañada en el dojo. Momentos culminantes en que un individuo logra vaciarse de todo y desde ese vacío esencial, ver emerger en la sencillez espontánea de su despertar, la luz cósmica que lo habita.

La vida necesita, para cuidar su salud, los momentos del desapego. Son los momentos en que es preciso desaferrarse de cosas, personas, situaciones, despojarse de todos esos lazos invisibles de prisiones muy duras.

Desapego es salud

Libertad para la salud. Pienso que como vías para reconquistar la salud y la armonía, si no perdidas al menos muy menoscabadas en la vida actual, tanto en comunidad como con uno mismo, *es necesario incluir cada día unos instantes de libertad total.*

Es preciso que cada uno se procure intervalos diarios, dedicados en plenitud a ínfimas bellezas cotidianas a las que somos completamente insensibles.

Es preciso despertar a una actitud estética que nos caracteriza como especie, es urgente respetar, cuidar, afinar la sensibilidad hoy anestesiada por causas diversas.

Es preciso dejarse habitar por la belleza, porque la belleza de la exterioridad puede germinar en la intimidad, porque en la penumbra de la intimidad recogida, mientras el individuo está vivo, late en su fondo una pequeña llama de luz, que podría avivarse con la belleza agreste, espontánea, inmediata, originaria, propia de la especie.

Es preciso alimentarla para que alumbre cada día, ilumine la vida cotidiana y enseñe que existe la vida plena fuera de las prisio-

nes de barrotos invisibles en las que transcurre la mayor parte de la vida actual.

Ser integral. La vida actual, propiciada por unos medios de comunicación enajenantes, se rige por el verbo: tener, poseer, apropiarse, acumular. Una existencia en clave estética, desenajena, purifica de la bulimia desatada del consumismo, para hacer posible un goce profundo de la condición humana radical.

La actitud de desapego, de desasimiento de todo, conduce a la unidad de cuerpo-alma en una totalidad indivisa, en que el ser integral se vive pleno.

Más intensa aún será la unidad si cuerpo-alma vibran al unísono ante los instantes de belleza que es urgente vivir cada día, porque *belleza es salud*.

Punto instantáneo. En un intervalo de belleza, ella habita la intimidad, se trata de un espacio-tiempo de recogimiento concentrado. Las coordenadas espacio-tiempo, hace ya tiempo que han estallado, desde el surgimiento de la realidad virtual. Es preciso en nuestro tiempo incorporar otra versión en general ignorada. Se trata de una propuesta estética de esas coordenadas espacio-tiempo.

De modo que, un individuo sumergido en la belleza, impregnado por una sensibilidad despierta, puede vivir la transmutación de esas eternas coordenadas humanas, en su reducción más radical, convertidas en *punto e instante*.

Se trata de crear, cada día, instantes puntuales en que cuerpo-alma reunidos puedan contactar sin mediaciones, instantáneamente con la condición originaria de lo humano que es el ser cósmico. En esas coordenadas espacio-tiempo mínimas está concentrado el todo. En lo finito ínfimo, está contenido lo infinito máximo.

Infinitud en lo finito. Se trata de un vacío pleno, el vacío silente, oscuro, indeterminado del Tao, desde el que irrumpe la palabra, la luz, todas las determinaciones hasta las singularidades microscópicas. Se constata una vez más la vigencia inobjetable de la potente mirada de Leibniz: lo infinitamente grande está contenido en lo infinitamente pequeño, y viceversa. Eso que tan bien representa la pintura de René Magritte.

Transgresión. La íntima vivencia estética de las paradójales relaciones de lo infinito y lo finito ponen de manifiesto un alarde máxi-

mo de la transgresión característica de lo humano. *Sostengo que la especie humana es la especie transgresora de todo límite.* La vivencia estética de su ser cósmico puede aún emerger de afinados conocimientos científicos del cosmos actual. Pero el salto a una vivencia estética cósmica requiere del apoyo de una desarrollada imaginación transgresora, la cual, en una intensa actividad de proveedora de imágenes y metáforas, emblemas, parábolas, símbolos, y alegorías, le procura al individuo la posibilidad de disfrutar de vivencias estéticas inmensas, que Kant llama con precisión: *sublimes*.

Estética cósmica. Desde el contexto de mi perspectiva, se torna más visible que la ensoñación cósmica de Bachelard, y el satori del zen japonés, confluyen en su fin, se encuentran en una meta de plenitud, de goce, de equilibrio, armonía, felicidad, paz. *Con base en mi perspectiva filosófica asumo que solamente la simple imagen actual del cosmos, conduce a una honda vivencia estética de la existencia de la especie, conducente a una necesaria, urgente, transmutación radical.* De este modo además, el *conócete a ti mismo*, eterno imperativo socrático hoy arrumbado: parece recobrar el aliento porque logra completarse en su fórmula originaria tal como afirma Lao Tsé: “¿Cómo sé del mundo? Por lo que está dentro de mí”.³³

Yo prefiero la fórmula: *conócete a ti mismo como ser cósmico*. Con base en esta concepción de la especie humana, la biología, física, ética, la mística y tantos saberes más, pueden integrarse en vivencias estéticas de intensidad inusitada que convierten experiencias de vida, en maneras de vivir.

La estética deviene entonces el sello de una manera de existir. El extremo del despojamiento máximo se convierte en el extremo de la fusión más audaz, que es al mismo tiempo la más simple, inmediata, espontánea, vital. La fusión más extrema consiste en *imaginarnos lo que somos como especie*, esto es, unos puntos ínfimos de energía cósmica concentrada, girando 24 horas pegados a la tierra, 365 días girando en torno al sol, millones de años luz como polvo cósmico en las galaxias. Sólo que como sabía Quevedo: ¡somos polvo, más polvo enamorado!³⁴

³³ Lao Tsé, *El Tao de la Gracia*.

³⁴ Francisco de Quevedo, (1580-1645).

Entonces se impone a nuestros ojos el consejo de Rilke a un joven poeta: “si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe; cúlpele usted; dígame que no es lo bastante poeta para suscitar sus riquezas”.³⁵ Este camino a la transmutación por la belleza es un camino largo y difícil, es arduo. Es el camino de la transformación del espíritu que consiste en poner en práctica la máxima de la alquimia: “encontrar oro en el estiércol”.³⁶ Esta vía exige renunciamentos, fuerza para vencer adversidades de todo orden, decisión férrea de mantenerse erguido, vertical. Propongo la vía que aspira a la metamorfosis por la belleza. Esta vía requiere de su peregrino, la determinación inamovible a defender el derecho a la salud, el derecho a la belleza, el derecho al goce estético de la vida. ¿Por qué? Simplemente porque todos nacimos con el derecho de vivir.

Bibliografía

- D.T. Suzuki y E. Fromm, *Budismo Zen y Psicoanálisis*, F.C.E., 1985.
 D.T. Suzuki, *No siempre será así. El camino de la transformación personal*, Editorial Oniro, Barcelona, 2002.
 Damien Keown, *Una brevísima introducción al budismo*, Editorial Océano, México, 1996.
 Émile-Jules Grillot de Givry, *Le grand Oeuvre. XII Méditations sur la voie ésotérique de l'absolu*, Paul Chacornac, Paris, 1960.

Amor constante más allá de la muerte...
 Cerrar podrá mis ojos la postrera
 sombra, que me llevare el blanco día,
 y podrá desatar esta alma mía
 hora, a su afán ansioso lisonjera;
 mas no de esa otra parte en la ribera
 dejará la memoria en donde ardía:
 nadar sabe mi llama la agua fría,
 y perder el respeto a ley severa.
 Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
 venas, que humor a tanto fuego han dado,
 médulas, que han gloriosamente ardido,
 su cuerpo dejarán, no su cuidado;
 serán cenizas, mas tendrán sentido;
 polvo serán, mas polvo enamorado.

³⁵ Reiner-María Rilke, *Cartas a un joven poeta*, Ediciones, p. 25.

³⁶ Émile-Jules Grillot de Givry, *Le grand Oeuvre. XII Méditations sur la voie ésotérique de l'absolu*.

- Gaston Bachelard, *L'air et les songes, Essais sur l'imagination du mouvement*, Biblio-essais, Librairie José Corti, Paris, 1943.
- _____, *L'intuition de l'instant*, Éditions Stock, Paris, 1992.
- _____, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*. José Corti, Paris, 1948.
- _____, *Le droit de rêver, III, Instant poétique et instant métaphysique*, P.U.F., Paris, 1970.
- _____, *La poésie de la rêverie, P.U.F.*, Paris, 1961, cap. I, V, p.39. La traducción es propia.
- Lao Tsé, *El Tao de la Gracia*, Ed. Cuatro vientos, Santiago de Chile, 1985.
- María Noel Lapoujade, *Diálogo con Gaston Bachelard acerca de la poética*, 2009, en prensa. Artículos, entre otros, en M. N. Lapoujade, Compiladora: *Espacios imaginarios*, UNAM, México, 1999.
- _____, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988.
- _____, *Imagen, signo y símbolo*, BUAP, 2000; *Tiempos imaginario: ritmo y ucronías*, BUAP, 2002.
- _____, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, Herder, México, 2007.
- _____, *La irrupción del cogito*, *Revista Estudios*, no. 95, ITAM, México, 2010. En prensa.
- Reiner-María Rilke, *Cartas a un joven poeta*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1965.
- T. Deshimaru, *Preguntas a un maestro zen*, Kairós, Barcelona, 1981.
- Taisén Deshimaru y Paul Chauchard, *Zen y cerebro*, Barcelona, 2001. Taisén Deshimaru, *La práctica del Zen*, Kairós, Barcelona, 2005.
- Taisén Deshimaru, *La práctica del zen*, Glosario, p.236.
- _____, *Preguntas a un Maestro Zen*, Kairós, Barcelona, 2004.

ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA: UN ENSAYO

*Ana María Martínez de la Escalera*¹

Podríamos comenzar discutiendo lo poco inspirado del título propuesto para este ensayo si no fuera por lo siguiente: que hoy la “inspiración” ha sido relevada del léxico de la estética contemporánea. La estética continúa refiriéndose al arte, entre otros objetos igualmente arcanos para el público de lectores en general, pero este último –defínase como usted lector quiera– se escribe desde hace ya más de cuarenta años con minúscula y se aproxima a tal grado a otras prácticas culturales que no es posible señalar diferencias, con variadas consecuencias sobre sus procedimientos de enunciación, en sus funciones y significados metaacadémicos. Son estas repercusiones las que nos interesan tratar, aunque sea muy sucintamente, porque ellas han hecho de la reflexión estética una disciplina en rebeldía con su tradición filosófica. Valga decir, si otra, desde el período extendido del siglo XVIII (enclave ilustrado de su emergencia disciplinar en los estudios filosóficos) hasta el estallido de las vanguardias artísticas del siglo XX, la preocupación principal reforzaba la convicción ontológica según la cual era en la fuerza de invención del mundo (en oposición a la naturaleza) donde descansaba el sentido último y la verdad del progreso de la experiencia humana, tras la segunda guerra mundial europea y occidental la refuncionalización del arte por el pensamiento estético y el mercado capitalista sirvió como trampolín para su autoproclamada autonomización teórica. Esta autonomización

¹ Doctora, Profesora-Investigadora de la UNAM y colaboradora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

posee un perfil transdisciplinario² peculiar en el que se destacan vocabularios procedentes de la antropología cultural, el psicoanálisis, la biología, la sociología además del ético y político. La teoría nombra en este mundo nuevo una reflexión (de segundo orden), centrada sobre sí misma antes que sobre un objeto empírico, en el terreno intelectual donde se disputan las batallas por el prestigio personal del teórico sobre todas las cosas. Como quiera que esa rebeldía en relación con su pasado se manifieste, la reflexión ha adquirido bajo el impulso de la “teoría” nuevos ímpetus y lugares de residencia: se extiende más allá de la academia, se apropia de vocabularios de otras ciencias y saberes y se asegura buenas estrategias discursivas. Sin duda el pensamiento estético está marcado hoy por varias mutaciones importantes. Entre ellas habrá que hablar sin duda de la modificación en el significado y la fuerza realizativa³ de las nociones de *experiencia* y de *sensibilidad*,⁴ básicas ambas para la reflexión estética sobre el arte contemporáneo.⁵ Básicas, también, por lo que se refiere al determinado uso que de ellas ha hecho la institución universitaria en la que dichas transfor-

² Si durante la segunda mitad del siglo XX la elaboración transdisciplinaria vinculaba a la estética con otras experiencias extraacadémicas, en una dirección crítica, en la actualidad las cosas son diferentes: es la institución de enseñanza superior la que ha reintegrado la práctica de la transdisciplina volviéndola, incluso, un nuevo objeto analítico además de un ejercicio fáctico. Cfr., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Interdisciplina. Escuela y Arte*, CONACULTA/Cenart, México, 2004.

³ Según Austin fuerza locutiva, ilocutiva y perlocutiva de los actos verbales vista no como condición de posibilidad de lo dicho sino como acción realizativa. Cf. Austin, John Langshaw, *Como hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1990.

⁴ El trabajo de resignificación de ambas nociones tiene en los manifiestos vanguardistas un antecedente relevante pero, quizás sea en la teoría crítica de Adorno, precedida por sus discusiones con Walter Benjamin donde el significado queda francamente modificado. Pierden ambas nociones los vínculos con el empirismo acrítico y el historicismo. Cfr., Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969; *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991; *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1993. Adorno, Theodor y Benjamin, Walter, *Correspondencia*, Trotta, Valladolid, 1998. Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.

⁵ Aunque en este punto el número de autores es extenso, no podría dejar de citar lo siguiente: Subirats, *La existencia sitiada*, Fineo, Mexico, 2006; Rancière, Jacques, *Sobres políticas estéticas*, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

maciones han tenido lugar privilegiado con consecuencias para el vocabulario de la discusión interdisciplinaria internacional⁶ que las problematiza. Debemos entonces encontrar tiempo para hablar de esta actualidad y de sus consecuencias, es decir de su fuerza plástica sobre las maneras de la sensibilidad, sobre la subjetividad sujeta a esas formas de la sensibilidad dictadas verticalmente por las instituciones, sobre la institución universitaria (la profesionalización de los artistas, la nueva curaduría y la “teoría”) y sobre las políticas del arte que surgen en lucha contra el acontecimiento de la institucionalización y la “teoría”. Sin olvidar tampoco el papel de las severas modificaciones al objeto de estudio de la teoría del arte y a la posibilidad misma del concepto general de Arte, introducidas, entre otras cosas, justamente por la *institucionalización de las artes*. Por esto último debemos entender la profesionalización de los artistas a través de la educación superior, el sistema de becas y premios que velan sobre la invención y el mercado del arte (galerías, dialers, etc.).

Luego entonces, ¿qué nombra singularmente este citado título –la actualidad de la disciplina estética–? Seguramente mucho más que la simple vigencia de una subdisciplina filosófica hoy sujeta a las presiones de nuevos acontecimientos: entre los cuales destacan la expansión mundial desde 1945 de la educación superior que además de lo dicho anteriormente otorga nueva significación al papel cultural de dichas instituciones, propone cuestiones sobre su identidad (su papel en las humanidades) y el estatuto de las disciplinas, artísticas y teóricas, definidas institucionalmente mediante planes y programas de estudio, becas y premios, y del mercado de la teoría, que rige el éxito individual en un terreno en el cual se forjan las reputaciones de los académicos, se introduce en la meritocracia, se disputan batallas por la hegemonía académica

⁶ Mundialización o globalización del debate con sus formas de normar los consensos o minimizar las resistencias; sus batallas por la apropiación del objeto (estético o artístico y aquello que permite su distinción, su muerte o sus privilegios semánticos) y su correspondiente olvido de la crítica de los procedimientos de apropiación del sentido. Apropiación mundializada bajo el título de “arte internacional”, “museo internacional” (¿qué lucha –si la hubiera– se lleva a cabo bajo ese nombre; por qué se lucha, en nombre de qué finalidad?).

y se erigen y destruyen modas (“teorías”) con la ayuda indispensable de las nuevas tecnologías de la comunicación. Por tanto con seguridad la actualidad nombra no un estado de cosas sino también un problema. Cómo pensar la mutación compleja que abarca las interacciones entre campos de saber y problemas en el hacer del pensamiento, de las humanidades (que hoy cobijan a las artes y a la estética, su enseñanza y sus debates nacionales y mundializados) y en lo que el sentido común entiende mediante esta palabra tan vieja de Humanidades (¿lo que concierne a lo humano?).⁷ La “actualidad de la estética” no aplaude la vigencia de un saber, su persistencia sin medida, sino que elabora una crítica del mismo, de su estatuto (epistemológico) y de su devenir (permanencia de vocabularios o su abandono perentorio y exclusión del escenario de debates transdisciplinarios).⁸ Nombra también de manera destacada los acontecimientos que mueven, es decir actualizan, ponen en acto y en acción a la estética contemporánea.

Trabajemos, entonces, críticamente sobre esta actualidad o puesta en escena, desde lo que el propio título nos sugiere.

Empezaremos por leer la primera noción. Actualidad sugiere lo que está “al día”⁹ en la reflexión estética, en este tiempo que es el nuestro y para el cual se aparece como pertinente y no fuera de moda. Pero, a todo esto ¿cuál es la medida –si la hubiera– de lo actual? ¿Acaso el momento presente? ¿O el aquí y ahora marcado por una subjetividad a la moda y una especialidad globalizada? Dónde y cuando comienza y cuando y dónde se detiene el deíctico “aquí” o “ahora”? ¿Quiénes y cómo se apropian del tiempo y

⁷ No se trata de definir ni de describir el significado de Humanidades sino de hacer la genealogía de sus usos, de su geografía, de su geopolítica, de sus privilegios con consecuencias y también de su orden de razones, es decir de sus oposiciones constitutivas jerarquizantes del tipo hombre/animal, naturaleza/cultura, humanidades/ciencias, humanidades/prácticas, inteligible/sensible, etc.

⁸ Para la crítica póngase especial atención en el procedimiento práctico al que llamamos concentración de significados, esto es en la acción de seleccionar entre diversos significados y consignarlos bajo un nombre o título, excluyendo otros posibles.

⁹ También puede entenderse como lo que está a la moda; precisamente este sentido debe ser revisado y puesto en cuestión no por ser otra cosa sino por sus efectos.

lo administran para nosotros: las instituciones políticas del estado nacional, las leyes del mismo, el régimen de lo sensible? Una respuesta discreta –con la sabiduría que emana del sentido común– nos alerta a reparar en que el presente abarca la presentación, es decir la *forma* y el *acontecimiento mismo* de presentar públicamente o al sentido público consensuado algo (hoy atravesado por los medios masivos de comunicación, su carácter de artefacto virtual y, a la vez, sus decisiones tomadas mediante políticas empresariales, según el orden del mercado y de lo que regula aquello que puede y debe ser visto, y por supuesto de qué manera y con qué interpretación, etc.). Por lo demás, la noción de actualidad sugiere que estamos en presencia de una cierta urgencia para el pensamiento y la reflexión sobre la sensibilidad, lo que la gobierna y la hace posible más allá de una mera fisiología, sobre el cuerpo sensible y su relación con un dominio de objetos que se consideran propios, relevantes y naturales de la estética; sobre la observancia de formas de normativización de los objetos o regímenes de sensibilidad en su relación con el arte y las prácticas artísticas diversas, así como con la innovación –ni calculada ni calculable en los resultados del quehacer de los seres humanos–. Urgencia, por lo visto, que no es derivada de alguna causa única, lineal, sino que emerge como si fuese el pronunciamiento de un deber de crítica sin medida, con toda la fuerza perseverante del mismo y, al mismo tiempo, con toda su vulnerabilidad, dadas su contingencia y su impredecibilidad. Esta urgencia nos dice que debemos detenernos para considerar con detenimiento el valor y la dignidad de la estética para interrogar ambos, los presupuestos sobre los que descansan, sus comienzos, su devenir, su naturaleza históricamente determinada, su perseverancia mediante la reflexión de poetas y de humanistas.¹⁰ Por ahí queda por atender también el estatuto del saber estético, al que debe ponerse en relación contrastante con su devenir y los usos diversos que marcan ese devenir, puesto que el significado o función que hoy ostenta la estética no debe confundirse con su

¹⁰ ¿Quiénes son los humanistas hoy; qué defienden –si defienden algo además de su propio oficio y privilegios– quizás una antigua y polarizada manera de ubicar los problemas: inteligible/sensible, diseño/realización, arte/técnica?

historia ni existió necesariamente en la época de su emergencia. En el caso de los usos institucionales por ejemplo, de manos de los artistas, de los maestros, de los especialistas parece relevante interrogar no la utilidad misma, instrumental sino las maneras o formas de esos usos, sus alcances, es decir sus efectos productivos para hacer posible la invención más allá de la innovación (la que está gobernada por el mercado).

Consideremos luego un hecho sorprendente, que en la actualidad hemos visto al discurso de la estética producir lo que dice describir (metalepsis): el arte o la invención como un dominio patrimonial de la visibilidad.¹¹ Museos, curadurías, premiaciones, eventos públicos se presentan como un derecho de los ciudadanos y un tesoro para las generaciones futuras.

¿Qué anuncia la estética hoy, que se anuncia bajo la figura del acto y de su actualidad entonces? Y sobre todo qué hace el discurso estético además de reflexionar sobre sí mismo.

Produce una crítica en el marco de unas Humanidades que se anuncian de manera incondicional, no sujetas a las coyunturas pero tampoco a una tradición con la que, en realidad, están dispuestas a debatir. En este acontecimiento humanístico la crítica de la sensibilidad, esto es de la sensibilidad entendida como régimen de lo sensible y no como facultad universal, estereotipada, demanda un lugar de importancia. Una estética *akroatikós* que presta oídos, la que es todo oídos a lo que la diferencia y la oportunidad (*kairós*) le presenta sin hacerseles la menor concesión (condición de incondicionalidad); preparada y presta, aprestada al acto presente.¹²

Sin embargo: ¿No será que sólo hay presente de un saber o una idea en su relación con un pasado y quizás con un futuro

¹¹ Por ejemplo cuando habla del Arte, como concepto y categoría que se refiere a un grupo de objetos. Cuando postula al sujeto de la sensibilidad, la postulación es performativa.

¹² Acto, lo real contrapuesto a lo virtual o en potencia, ejercicio o costumbre presente, que sucede hoy, activo. De agüere: hacer. Acontecimiento más que determinación metafísica. Realidad, cosa o suceso que atrae la atención de las gentes en un momento dado. Relacionado con otros usos con la experiencia. Por lo tanto experiencia al día de hoy. Experiencia que se deja transmitir y ocupada con pensar las formas y figuras que toma la transmisión además de considerar lo transmitido de una u otra manera.

que pertenece únicamente a lo posible pero de ninguna manera al acto, a lo actual. Precisamente; ese es nuestro problema. La actualidad tiene que ver sobre todo con la dimensión pragmática de las cosas con la dimensión que la retórica conoce muy bien desde hace 26 siglos y que llama *actio*. Puesta en acción, pasaje a la acción que convoca las fuerzas de la presentación pública. Dicho lo cual, ¿cómo entra en acción la estética? ¿Cómo se presenta? Y también cual es su síntoma. Lo que querría decir como pasa a la acción, mediante que instrumentos o recursos, es decir mediaciones que hoy son académicas pero también marcadas por la apuesta curatorial que embarga a los museos contemporáneos y a su acción sobre la cultura y la sensibilidad. ¿Qué mediaciones la determinan hoy desconocidas antes? Un hoy que hay que precisar no solo temporal sino, como podría esperarse, geopolíticamente, globalmente si se puede. (Por ejemplo las fuerzas que hoy obligan a modificar planes de estudio en la educación superior para cumplir ciertos requisitos o criterios mundiales de profesionalización, intercambio de estudiantes, becas y premios, etc.). Así mismo la fuerza que esgrimen las asociaciones nacionales e internacionales de estética mediante resultados de congresos y demás tipo de consensos cuyo primer resultado es producido por el vocabulario estandarizado que acalla la diferencia crítica, el debate para pensar de otra manera, la diversidad de voces y posturas y cierta experimentación con las sensibilidades que la diversidad de la experiencia (que aparece en el trabajo de la memoria y en el debate) potencia.

Al inicio de este escrito afirmábamos la existencia de una mutación en la práctica de las artes y en los saberes que dicen explicarlas. Se trata entonces de convocar un debate en la misma institución de enseñanza de las artes y de la estética con el fin de ir más allá de su mera existencia; habrá que ofrecer razones y discutirlos, habrá que consentir en analizar los efectos de las modificaciones en el corto plazo además de meramente describir esa mutación. Antes de hacerlo, sin embargo, conviene considerar con atención qué es describir y cómo opera. Describir no es definir. En particular por el hecho de que al definir clausuramos el devenir y corremos el riesgo de volver normativo el pasado al concentrar significados catacréticos, es decir usos ya normaliza-

dos. En lugar de preocuparse por la definición de arte, se diría que habría que ocuparse por interrogar el devenir de sus usos: la perseverancia de su dignidad, de su valor y la mutación tensional de sus operaciones de sentido. No descuidar lo indiscutible: que la descripción es una operación retórica, esto es que fabrica su referente o entra en la constitución del mismo como decisión interpretativa, como si conociera de antemano lo que realmente debe describir. No descuidar entonces que las palabras no se relacionan inmediatamente, es decir sin mediación u operación de mediación, con lo que nombran, con el así llamado referente o fenómeno social o mundano. Prestar atención por lo visto a lo que las palabras relacionan y cómo, puesto que las palabras relacionan (vinculan o excluyen, privilegian o recluyen en el olvido y la invisibilidad) a los seres humanos, antes que a ellos y los objetos.

Se describe entonces para producir algo entre determinados seres humanos, como condición y circunstancia de la relación producida, y no para acotar una referencia. La convicción anterior, pragmática y retórica, es radical y decisiva y debe tomarse en cuenta cuando se dice de una descripción que se trata de una *operación retórica*. Cuando lo que se describe son transformaciones ¿qué operación estaríamos realizando y con que consecuencias para la academia, su teoría y la práctica sobre el mundo del arte?

Anotemos los siguientes cambios:

1. Existencia de una mediación geopolítica. Red mundializada de museos que exhiben “arte internacional”. Lo que excluye lo designado como “arte local” ubicándolo de manera sorprendentemente análoga a como la estética romántica y conservadora ubicaba como de rango y dignidad inferior lo étnico, la artesanía, lo folklórico en relación con el gran arte y la cultura europeos. La participación del discurso estético y su vocabulario en la invención de jerarquías y dignidades. La aparición de un nuevo profesional y su discurso: el curador, protegido por la oposición diseño/realización.
2. Otra mediación, esta vez universitaria de instituciones que vigilan la escena del arte, ofrecen becas internacionales, forman

- las élites y las premian. La teoría en la que se detentan las selecciones de individuos y la cuantía de sus privilegios.
3. Una tercera que quizás debimos poner al inicio, dada su fuerza: la mediación del mercado: fundaciones, galerías y mercado en general del arte y de la teoría del arte. Industria de la cultura. En el cual se decide lo rentable o no de los productos y de los servicios ofrecidos.
 4. Sin olvidar la mediación tecnológica. Donde las tecnologías no actúan como simples instrumentos (extensión de las fuerzas naturales humanas) cuya finalidad estaría gobernada por principios (eficiencia, productividad, racionalización de causas-efectos, racionalidad instrumental, progreso, moda, recuperación de costos, etc.) sino sobre todo como máquinas anónimas de restos o desechos impensables en términos de racionalidad instrumental (sujetividades que desechadas para la productividad producen nuevas experiencias desugetadas).
 5. La mediación política. Construcción de un régimen de sensibilidad y de sus resistencias.
 6. La mediación crítica. Entre las maneras de dar sentido y las prácticas que reformulan la experiencia se reporta el ejercicio permanente y sin condición de la crítica. La crítica realiza a su manera lo político como un espacio inmanente de aparición de experiencias que tienen lugar entre cuerpos sensibles. (Más que un cuerpo y menos que un cuerpo). Refundación de las humanidades como rubro donde se afilien las prácticas críticas. Se trata de reformular a las humanidades en su devenir no en su historia pasada de exclusiones (inteligible/sensible, naturaleza/cultura, mente/cuerpo, racionalidad/irracionalidad de las acciones) a las que se indica una genealogía del poder para luego introducir otro vocabulario para el debate: inconsciente, micropolíticas, desugetación, etc. Esta sexta situación es propiamente la que debe ser apropiada por una academia desafiantemente rebelde; no rebelde contra el pasado de la disciplina sino frente a un porvenir que si no lo vigilamos puede reducir la invención, tanto artística como teórica, al mercado mundial de los intereses privados sobre lo humano. La pregunta por la actualidad es el primer paso hacia la vigilancia crítica.

Bibliografía

- Adorno, Theodor y Benjamin, Walter, *Correspondencia*, Trotta, Valladolid, 1998.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- Adorno, Theodor, *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1991.
- _____, *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1993.
- Austin, John L., *Como hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *Interdisciplina. Escuela y Arte*, CONACULTA/Cenart, México, 2004.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire, *Diálogos*, Pretextos, Valencia, 1980.
- Foucault, Michel, *¿Qué es la crítica?*, Bulletin de la Société Française de Philosophie, año 84, núm.2, abril-junio de 1990:35-63.
- Rancière, Jacques, *Sobres políticas estéticas*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2005.

LA EXPERIENCIA DE VIVIR EN NUESTRO TIEMPO. HABITAR LA VIDEOESFERA

*Gerardo de la Fuente Lora*¹

Muchos autores (entre ellos Paul Virilio² y Régis Debray³) han subrayado y descrito el hecho de que hoy vivimos inmersos en una videosfera. En efecto, si antes el medio de nuestro existir estaba compuesto por el aire, ahora nuestra inmersión se realiza al seno de un torbellino de imágenes que nos siguen, nos esperan, antecedan y trascienden en todos los sitios en los que nos encontramos: en los paraderos de autobuses, en las salas de espera de todo tipo, en todos los no-lugares⁴ (aeropuertos, estadios, lobbies, viaductos, camiones). Y desde luego también en casa, donde si no somos los primeros en llegar la televisión ya está prendida y si por ventura entramos cuando no hay nadie, somos los primeros en encenderla (antes, en las películas de la época de oro de Hollywood, cada vez que un personaje entraba a un apartamento se servía una copa, hoy el realismo exige que antes de cerrar la puerta encienda el monitor).

Las imágenes omnipresentes son un componente del mundo urbano y una secuela de la metástasis de la ciudad en el cosmos. Si como sospechamos lo rural ha dejado de existir, ello puede constatararse en la extensión de los tentáculos de las megalópolis a través de los cuales el pavimento cerca y conecta todos los poblados,

¹ Doctor, Profesor-Investigador Titular de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Cfr. Paul Virilio, y Enrico Baj, *Discours sur l'horreur de l'art*.

³ Cfr. Régis Debray, *Vie et mort de l'image*.

⁴ Cfr. Marc Augé, *Los No Lugares*.

transformándolos de villas en suburbios, en redes suburbanas de una extensión infinita. Pero ahí donde el pavimento se extiende, también lo hacen las pantallas de video que van de la mano de las calles y las carreteras. Los modernos autobuses de pasajeros, los llamados foráneos, los que trasladan personas de una acumulación urbana a otra, hace tiempo que cancelaron las ventanas de los vehículos, de tal forma que los pasajeros no pueden sacar las manos ni la cabeza, y sobre todo no pueden respirar el aire del campo, sino que el fluido con el que refaccionan a cada momento sus pulmones es el que ha filtrado para ellos la maquinaria de la ciudad vuelta portátil en el automotor que los lleva. Pero a la vez que no hay ninguna atmósfera rural que respirar, tampoco hay ningún paisaje natural que contemplar, al parecer, puesto que el autobús ha sido dotado de monitores a través de los cuales los pasajeros pueden hacer sus recorridos viendo películas o programas de televisión. Una ventana clausurada, sellada, no es ya una ventana, algo que comunica al sujeto humano con el exterior, un umbral que permite el paso de un lado a otro. a lo mucho se convierte en un tragaluz, una claraboya que a la vez que está ahí para mostrar, está sobre todo colocada para proteger de la intrusión del medio exterior, como los óvalos vidriados en los barcos o los vidrios que permiten husmear la vida marina en los acuarios. En el autobús el viajero tiene acceso, pues, a dos pantallas, la del monitor y la que se encuentra colocada extrañamente al lado de su asiento. El aplanamiento del terreno, el pavimento, al lograr que el transcurrir de su tiempo ocurra literalmente sin sobresaltos, le aseguran que lo que ve no tiene nada que ver con un campo inexistente (con la tierra y sus raíces) sino que continúa estando en la realidad aplanada de las calles de su ciudad.

La ciencia ficción ha examinado en múltiples ocasiones este aspecto de la experiencia de vivir en el mundo contemporáneo que venimos comentando. Entrar en un tubo y emerger en otro espacio, en otro tiempo, en otra dimensión. La física, por cierto, con la teoría de los agujeros de gusano cósmicos,⁵ ha dado sustento, apoyo a la verosimilitud del relato, por lo menos, al postular

⁵ Cfr. Paul Halpern, *Agujeros de Gusano Cósmicos*.

como teóricamente posible este transitar por túneles que se abren a ámbitos en principio casi infinitamente separados entre sí. Sumergirse y emerger en otra realidad. Parece sencillo y el hecho de que los habitantes de la urbe lo hagamos constantemente (subimos al elevador, las puertas se abren en otros mundos, ingresamos al metro y emergemos al día o a la noche), agrega credibilidad al relato. Pero si en la narrativa el tema al principio había sido lo que ocurría a la entrada y la salida del túnel, en los mundos tras los umbrales del tubo, lo que se vuelve hoy acuciante como tema literario es lo que acontece en el tránsito mismo, durante el transcurrir del traslado, dentro de las paredes del dispositivo para dirigirse de un cosmos a otro. La misión de la nave *Enterprise*, nos informaba el capitán Kirk al inicio de cada emisión de *Star Trek* era, durante los próximos cinco años, descubrir nuevos mundos y nuevas formas de vida en el universo. Y en verdad en ocasiones los capítulos trataban de qué pasaría si nos encontráramos con el Otro. Pero con mucha más frecuencia las tramas se centraban en las interacciones de los personajes al interior del sistema cerrado de la nave espacial, el tránsito mismo y sus avatares constituyendo el núcleo central de la creación imaginativa. La socióloga norteamericana Rosalind Williams identifica a la mina, a la instalación en el subsuelo, con el modelo de la ciudad contemporánea en la que todo es artificial, e incluso las fuentes de luz son todas ellas artificialmente colocadas e instaladas. Como en el camión foráneo, en la tienda de departamentos las ventanas están clausuradas y el aire emana de los aparatos filtradores de la propia instalación que hace las veces de ámbito-nido-útero. Así también en la nave espacial que es, sin duda, una metáfora, una suerte de laboratorio literario para reflexionar acerca de la experiencia de vivir en la ciudad. Pero a diferencia de la mina, la metáfora de la nave, o del tubo o del túnel, introducen el elemento del transitar, del desplazarse, como un elemento constitutivo de la experiencia de sí contemporánea. No sólo estamos inmersos en un mundo cerrado, una mina, sino que nuestro ámbito se está deslizando, o nos está

⁶ Cfr. Rosalind Williams, *Notes on the Underground. An Essay on Technology, Society and the Imagination*.

conduciendo, nos está llevando en alguna dirección perdida en el espacio, que ya no necesariamente es un lugar fijo (el progreso, por ejemplo) sino que puede ser la indeterminación del “indagar en busca de nuevos mundos”. Vamos viviendo, metidos en tubos, y vamos derivando.

¿Qué hay en esos no lugares que son los dispositivos de nuestro tránsito? De entrada, desde luego, incertidumbres de todo tipo respecto a si algo de lo exterior desconocido habrá penetrado nuestros escudos y haya un alien entre nosotros, un pasajero monstruoso. Este es un miedo constante en el tránsito porque depende de la definición inicial del viajar mismo, el cual consiste en ir de aquí para allá sin detenerse a considerar los espacios intermedios de salida y llegada. Ir a Australia desde México supone meterse treinta y tantas horas a un tubo (si se viaja en avión) e ipso facto considerar de una manera abstracta o fantástica todas las tierras y mares que podrían mediar entre el Distrito Federal y Canberra. Alcanzar un lugar es tomar la decisión de poner entre paréntesis la realidad de otros, o al menos posponerla para cuando haya tiempo. Es instaurar una discontinuidad tal que alguien puede conocer a la perfección Chicago y México, ir y venir con mucha frecuencia, pero no tener la menor idea acerca de la masa continental intermedia. Viajar en tubos es eso, ese principio de desaparición de lo intermedio. Por eso y para hacer efectivo el gesto, hay que sellar las ventanas, levantar los escudos, asegurarse de que en el traslado sólo se tenga la experiencia del dispositivo que nos transporta en su vientre (eso es válido no únicamente para el traslado aéreo: autobuses y trenes no solo, como hemos visto, sellan las ventanas y ponen monitores adentro, sino que se construyen libramientos carreteros y de vías para que quien va de paso jamás experimente o haga imágenes, de las poblaciones que antes salpicaban los recorridos). ¿Pero si los sellos fallaran y algo de lo externo se colara en nuestro tubo? ¿Podemos estar seguros de que el “espacio” por el que se desliza nuestro tubo en efecto no es absolutamente nada?

¿Pero cómo saberlo? Dependemos absolutamente de la dotación tecnológica de los ámbitos en que habitamos. Túneles y tubos poseen sistemas de manutención de diferencias de presión que

nos preservan del contacto con el exterior y nos conservan vitalmente. Si se abriera la escotilla, si alguien instalado en la locura quisiese empujar la puerta y sopesar por sí mismo la realidad de lo exterior, el resultado sería una descompresión fatal y previamente, la caída frente a cada uno de nosotros de mascarillas salvadoras con oxígeno puro para los pulmones. No se puede salir al exterior, si es que lo hubiera, porque la nave está volando, el elevador está subiendo, la tienda está bajo la tierra. ¿Salir de la mina? ¿Es eso posible?

En alguna de sus conferencias⁷ Martin Heidegger definió al ser humano como el habitante del espacio entre el cielo y la tierra. Ahí, al sol, se encuentra el ámbito esencial de los finitos que somos. Los inmortales, los dráculas, los prohibidos, serían los que viviesen las derivas de su ser bajo la tierra, en las penumbras de los cementerios, en los encerramientos del inframundo. Para vivir el ser ahí necesita aire y espacio; su estar arrojado ocurre en la campiña, en el bosque, a sotavento o barlovento. Pero nuestra experiencia contemporánea de vivir, como puede comprenderse, no es ya más heideggeriana, si es que alguna vez lo fue. “No es en los bosques donde se construye la filosofía, sino en las ciudades”, dijo al culminar su examen del platonismo el gran filósofo francés Gilles Deleuze.⁸ En lo urbano y en lo más truculento y tortuoso del espacio construido, es donde nosotros hoy realizamos la experiencia del vivir. Y ahí no hay luz del sol, no hay vibraciones luminosas de arriba, sino que los fotones, si es que los hubiera, nacen de sí mismos, en automultiplicación metastásica. La luz no sale de los dioses, sino de los monitores. Lo luminoso no ilumina mundos, sino que los crea; no hace resaltar facetas previamente existentes; no muestra algo y oculta otras cosas por el efecto de una redondez general del mundo, sino que todos los entes, seres de luz, son ellos mismos todos sus ángulos a la vez y ninguno de ellos es oscuro. ¿No era esta experiencia radical de que ningún aspecto del ser

⁷ Específicamente en “Construir, Habitar, Pensar”, en Heidegger, Martin, *Conferencias y Artículos*.

⁸ Cfr. El apéndice 1, “Simulacro y Filosofía Antigua”, en Deleuze, Gilles, *Lógica del Sentido*.

podría estar oculto lo que investigó y llevó a sus límites, premonitoriamente, la primera de las vanguardias, el cubismo?

Nos preguntábamos: ¿Es real lo que está afuera, alrededor de nuestro viaje por tubos incandescentes? Si lo es, acontece a través de una forma de realidad de otro tiempo que ya no es el nuestro. Pues para nosotros la luz no tiene afuera, todo lo que es, es imagen. No hay diferencia entre iluminación y realidad. Vivimos, en efecto, en la videosfera, en la iconoesfera. Pero el colmo de la paradoja contemporánea es que este resultado, esta constatación de que habitamos en medio de imágenes tan profusas como antes lo fue el aire mismo, es algo que si bien podemos experimentar, no es algo en cambio que podamos saber por los antiguos medios epistemológicos, aquellos que en la tradición del pensamiento occidental confiaban en nuestros sentidos para decirnos lo que es, lo que hay (a pesar de que a veces, como en Descartes, se necesitaran también garantías psíquico-divinas para consolidar la experiencia).⁹

Vivimos en la videosfera pero eso no es algo que podamos constatar a través de nuestros sentidos. Y ello precisamente porque nuestros canales de comunicación con el mundo son ellos mismos imágenes. El problema tiene una estructura análoga a la que descubrió Pitágoras al reflexionar sobre nuestra relación con la música de las esferas. ¿Por qué no somos capaces de oír los acordes y las armonías de la magnífica sinfonía que entona el cosmos como un todo en todo momento y a cada instante? Porque esa música magnífica y cósmica es el medio mismo de nuestro vivir. No la oímos porque en sentido estricto siempre la estamos escuchando; no la captamos, más aún, porque nos es incluso constitutiva. Oír la música de las esferas es tan problemático como saberse a sí mismo, es tan aporético como poseer una identidad. ¿Y entonces cómo podremos por fin oír? ¿Cómo alcanzaremos si no es sensorialmente, esa maravillosa experiencia que es ya a cada momento la nuestra siempre ya de habitar sin tregua este universo musical? ¿Cómo podemos por fin oír?

⁹ Véase al respecto, De la Fuente Lora, Gerardo, "Conocimiento y Verdad", en Di Castro Elisabetta (coord.), *Enciclopedia de Conocimientos Fundamentales*.

La respuesta pitagórica es extremadamente hermosa, sin duda. Sólo escucharemos dejando de oír, sólo recuperaremos la música de las estrellas y del microcosmos que somos cada uno, si dejamos de percibir cualquier sonido; si callamos, si nos separamos del mundo, para poder así construir el silencio, es decir la diferencia entre el percibir y no percibir. Escuchar la música de las esferas reclama así la experiencia mística de la desconexión, de la ataraxia, de la separación radical del mundo. No se puede oír lo que siempre se está escuchando, lo que constitutivamente se está oyendo como el sí mismo que somos. Sólo podemos ser si dejamos de ser, si nos disolvemos por un momento. La mística siempre ha sido la experiencia y la doctrina que se propone entablar el contacto con lo que es lo absolutamente otro que nosotros. Normalmente, sin embargo, pensamos a la mística como una cuestión que enfrenta a cada uno con un Dios o alguna forma imponente de divinidad. La experiencia mística, sin embargo, en su raíz es la experiencia más cercana de entablar contacto con ese Otro absolutamente incomprensible y distinto de nosotros que somos, a cada momento nosotros mismos.

Si en verdad vivimos en una iconoesfera ¿entonces cómo saberlo? No con los ojos y los sentidos, pues si algo tiene la videosfera en que nos movemos, es que es tan natural y constitutiva que ya no puede percibirse. Cuando vemos y percibimos imágenes, únicamente captamos el epifenómeno de alguna otra imagen que se oculta; pero que se esconde no como algo profundo que hubiese que desenterrar, sino como un halo eternamente viviente que todo lo rodea y todo lo absorbe. Las imágenes se esconden y emergen en la luz y son ellas, todas y cada una de las imágenes, las que nos impiden captar sensorialmente la videosfera. Hay en ello, ciertamente, una estrategia de sobrevivencia y el síntoma de cierta limitación material de nuestras capacidades psíquicas de procesamiento de información.

En efecto, ante la proliferación obscena de imágenes, sería imposible que fuésemos capaces de captarlas y atenderlas a todas. El ejemplo límite son los espacios en las universidades donde se colocan los anuncios de las actividades escolares: hay tantos anuncios de conferencias, cursos, solicitudes de alquiler, saludos, notas, circulares, que ya nadie lee ni puede leer nada en específico. Pasamos los ojos ante la metástasis de imágenes pero no atende-

mos, no enfocamos. Por eso, varios autores, entre ellos Marshall McLuhan¹⁰ y Regis Debray,¹¹ han hecho notar la paradoja peculiar de nuestra época de la imagen del mundo, en la que la vista, de manera sorprendente, no ocupa el lugar central en la dotación de nuestros sentidos, sino que ese puesto protagónico le es concedido más bien al oído.

Transitamos en la iconoesfera monitoreando en las cascadas de imágenes como ahora mismo, mientras leemos estas líneas, parecemos no escuchar nada y nuestros oídos, como radares de gato, peinan los cúmulos de sonidos siempre prestos a avisarnos si algo valiera la pena de ser notado. Oímos todo u no escuchamos nada. En la videosfera pasamos sin ver, nos saltamos todo, no concedemos entidad alguna a ningún agregado de luz, a ningún color. Si vemos algo, lo olvidamos pronto, saltamos a otro cartel, a otra pantalla, a otra ventana, sin fijarnos nunca en nada. Nuestro ver es una forma del oír, del transitar en medio del ruido difuso, de la confusión de las imágenes.

Esta idea de McLuhan-Debray de la prioridad del oído en esta nuestra experiencia del vivir en el mundo videosférico, peca sin embargo de simpleza al no repararse en que, si bien es cierto que el ojo ya no tiene la prioridad, tampoco el oído ocupa el lugar central sin devenir a su vez modificado. En efecto, la escucha con la que pasamos los ojos por encima de pantallas y monitores, no funciona igual que los oídos que alguna vez se prestaron a oír el cantar de los pájaros. Pues en los tubos en que habitamos los sonidos, como todo lo demás, como la luz, tampoco son naturales, y sus vías de transmisión no tienen lugar a través de medios tan arcaicos como la atmósfera.

En las versiones de lujo de autobuses y aviones, los sonidos de las pantallas no nos llegan a través de éter, sino que son depositados directamente en el centro de nuestros cerebros por medio de dispositivos de penetración que recuerdan, sin ninguna duda, a los mecanismos que se utilizan para la inseminación artificial en animales. Los mensajes se inoculan en el cerebelo a través de tala-

¹⁰ Cfr. Marshall McLuhan y Bruce R. Powers, *The Global Village*.

¹¹ Cfr., Regis Debray, *ob. cit.*

dros sónicos que ya no hacen vibrar los tímpanos sino que someten a oscilación al cerebro mismo. No hay aire entre nosotros y el mundo. Los oídos ya no funcionan. Escuchan pero se atrofian. En la videosfera la luz, que es y constituye todas las imágenes, es también ella misma el sonido. Y si el ojo ya no ocupa el lugar central de nuestra dotación sensorial, su lugar primario no es sustituido por el oído porque el viejo aparato humano de escuchar ha sido desmantelado él mismo.

La experiencia contemporánea del vivir no tiene lugar, de manera tremenda y paradójica, a través de los sentidos. El cuerpo en la videosfera ha sido amputado totalmente de sus órganos. Egon Schiele, con sus cuadros de muñones, precedido por las tremendas vacas de Rembrandt, fueron los primeros en captar esta extraordinaria vivencia del capitalismo contemporáneo que nos hace habitar y habitarnos en el emplazamiento de lo que Gilles Deleuze ha llamado un cuerpo sin órganos.¹²

La experiencia del vivir la videosfera no es ya sensoria, pues. Lo mismo que el arte, como bien lo ha mostrado Arthur Danto,¹³ tampoco lo es.

¿Qué es vivir en nuestro tiempo? El cuerpo, nuestro cuerpo, el de antaño, no va a poder decírnoslo. En los tubos en que nos transportamos, como bien lo supieron los viajeros del Enterprise, nos trasladamos sin nuestra corporeidad. Habitamos como puro código. Somos imágenes nosotros mismos imágenes codificadas en la videosfera.

Señor Spock, despegamos.

Bibliografía

- Augé, Marc, *Los No Lugares*, Anagrama, Barcelona, 1989.
 Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, España, 1999.
 De la Fuente Lora, Gerardo, “Conocimiento y Verdad”, en Di Castro Elisabetta (coord.), *Enciclopedia de Conocimientos Fundamentales*. Tomo 2. Filosofía, 1ª edición, UNAM/ Siglo XXI, México, 2010.

¹² Cfr. Gilles Deleuze, y Felix Guattari, *El Anti Edipo, Capitalismo y Esquizofrenia*.

¹³ Cfr. Arthur C., Danto, *Después del fin del arte*.

- Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Ed. Gallimard, Paris, 1992.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, *El Anti Edipo, Capitalismo y Esquizofrenia*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1995.
- Deleuze, Gilles, *Lógica del Sentido*, 1a edición, Planeta-Agostini, España, 1994.
- Halpern, Paul, *Agujeros de Gusano Cósmicos*, Ediciones B, España, 1993.
- Heidegger, Martin, *Conferencias y Artículos*, 1a edición, Ediciones del Serbal, España, 1994.
- McLuhan, Marshall y Powers, Bruce R., *The Global Village*, Oxford University Press, London, 1989.
- Virilio, Paul y Baj, Enrico, *Discours sur l'horreur de l'art*, Atelier de création libertaire, Lyon, France, 2003.
- Williams, Rosalind, *Notes on the Underground. An Essay on Technology, Society and the Imagination*, Massachusetts Institute of Technology, EUA, 1990.

EL INSTINTO DEL ARTE Y LA ESTÉTICA NATURAL

*Ramón Patiño Espino*¹

1

El título de este artículo indica que la actividad artística es potencialmente innata, cual si de una aptitud de origen genético se tratara. También sugiere que por el hecho de ser humanos, todos los individuos son en mayor o menor medida, susceptibles de apreciar los influjos de la belleza; es decir, que todos somos competentes para evaluar las cualidades de un objeto común, fenómeno natural o mera experiencia subjetiva y, además, concebir juicios ordinarios acerca de la valía de las formas y significados motivados por tales actos sensibles. Más aún, el título insinúa que la práctica artística es una capacidad generalizada en todos los seres humanos de todas las épocas y regiones, distintas culturas y estatus sociales como lo han sostenido desde la antigüedad pensadores empiristas e historiadores materialistas.² Este artículo se propone compendiar el fruto de la investigación de algunos autores que en sus parcelas de trabajo científico reunieron evidencias en esa dirección.

Para empezar, convengamos en que los humanos somos una especie originada en una historia evolutiva peculiar cuyas facultades distintivas han resultado del diseño adaptativo de la selección natural: las intelectuales y emocionales, sensibles y sociales, morales y conductuales y, entre todas ellas, algunas muy sutiles y complejas producto de la combinación de todas, las artísticas y estéticas.

¹ Doctor, Profesor-Investigador Titular de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Denis Dutton, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution*.

En el campo de la Estética Evolucionista enraizada en la biología darwinista, la filosofía del arte y la psicología cognitiva partimos del presupuesto de que, merced a la unicidad de su filogénesis, existe una naturaleza humana universal que alimenta las manifestaciones artísticas individuales y las valoraciones y delectaciones a las que dan origen. Esa naturaleza humana, por supuesto, es modulada y en última instancia posibilitada o distorsionada por el ambiente social del que la cultura es factor substancial, de una forma parecida a como ocurre con fenómenos tales como el lenguaje, los sistemas de parentesco, el juego, la religión y otros patrones de comportamiento instalados en germen en los humanos, heredados por la especie a todos quienes pertenecen a ella y que se actualizan en cada uno, salvo excepciones anómalas, con apenas cierta estimulación ambiental para desenvolverse en robustas expresiones durante el desarrollo ontogenético, y además desplegarlas en pautas de comportamiento colectivo que nos sintonizan con otros congéneres para crear un clima pro-social.

Donald Brown (1991) revisando una muestra masiva de reportes etnológicos publicados por antropólogos a lo largo del siglo XX reunió una lista de más de 200 atributos presentes en todas las culturas que no parecen haber sufrido menoscabo alguno por la “arbitrariedad cultural” y que, por el contrario, se han establecido como universales humanos en tanto son filogenéticamente hereditarios, además de específicos de la especie; innatos, pues (Pinker 1994 y 2002). A nadie debería parecerle raro esto, habida cuenta de que los seres humanos de todas las razas, grupos étnicos o poblaciones distribuidas por el planeta, compartimos prácticamente el 100 por ciento del ADN del genoma humano, a pesar de las distintas costumbres, modos de organización social y apariencias variadas.³

El avance del conocimiento científico, dicho sea de paso, va dejando cada vez menos lugar para dudas razonables al respecto de

³ Matt Ridley, *Genoma: La autobiografía de una especie en 23 capítulos*. Esto, para ya no mencionar la gran afinidad genética compartida entre los humanos y los chimpancés que es semejante en un 98.4 por ciento del ADN. Diamond, Jared, *El tercer chimpancé. Evolución y futuro del animal humano*.

la afinidad básica de todos los seres humanos, independientemente de su gradiente de civilización, cultura o tecnología alcanzadas. Somos humanamente lo mismo los integrantes de las bandas de cazadores-recolectores de fines del período Pleistoceno, los integrantes de los pueblos primitivos de la pre-historia y de la actualidad, los pueblos originarios de la época medieval y de hoy día o los ciudadanos occidentalizados contemporáneos, a juzgar por la similitud de características fisiológicas, anatómicas y conductuales seleccionadas adaptativamente mediante la evolución natural de nuestra especie y atributos universales a que dan lugar, entre cuyos productos se cuentan desde los usos artísticos del tipo de la ornamentación corporal y de las herramientas domésticas y de trabajo, el cultivo de la literatura oral o ritos tribales que acoplan danza, canto y escenificaciones histriónicas, “arte mayor renacentista” o experimental contemporáneo.

Todos estos patrones comportamentales expresan las mismas habilidades heurísticas, reflejan idénticas capacidades mentales y desempeñan la misma función adaptativa desde nuestros ancestros integrantes de las bandas de cazadores-recolectores en las que durante decenas de miles de generaciones, merced a la selección natural, se fueron incorporando características que les permitieron prevalecer ante las necesidades de sobrevivencia y reproducción.

El tiempo requerido para incorporar mediante herencia biológica características fisiológicas, anatómicas o tendencias conductuales instintivas al repertorio existencial es demasiado grande: cientos de miles o millones de años han sido necesarios para que paleontólogos o arqueólogos apenas puedan notar diferencias efectivas en los restos fósiles y registro de conductas de aquellos especímenes ancestrales, con respecto a los actuales. Así que desde la especiación del *homo sapiens sapiens*, hace unos 100 mil años,⁴ la especie humana permanece prácticamente sin cambios biológicos. Baste considerar el enorme recorrido necesario para que algún género de primates, digamos los australopitécidos, anduviera el

⁴ R. I. M. Dunbar, *The Human Story*; Steven Mithen, *The Prehistory of the Mind: A search for the origins of art, religion and science*.

camino que les trajo a especiar hominos. Y sin embargo, para mantener la perspectiva del tiempo transcurrido desde la aparición del humano moderno, recuérdese que esos mil siglos no abarcan siquiera el 5 por ciento del tiempo de vida del género humano.⁵ Reitero, ese periodo es insuficiente para seleccionar características significativamente divergentes del molde compartido.

Los dramáticos contrastes que separan a las poblaciones citadinas occidentalizadas de las primitivas y tradicionales son no del orden biológico sino cultural, expresiones artísticas incluidas. En eso precisamente consiste la metáfora de la enorme delantera conseguida por la liebre de la cultura en la carrera contra la tortuga biológica.⁶ El avance agrícola del homo sapiens moderno, el sedentarismo en urbes altamente organizadas y el prodigioso desarrollo tecnológico, tres fases del encumbramiento de la cultura humana, se remontan a un intervalo de 10 mil años en que el sustrato biológico no ha alcanzado a codificar en información genética el más mínimo indicio cultural.

3

La naturaleza humana es un conjunto variado de características que encarnan en individuos y poblaciones, coincidiendo en esencia y estructuración y fluctuando sólo en sus expresiones merced a la extrema plasticidad neurológica y mental, que es en sí misma, una característica principal del *homo sapiens*.⁷

La Estética darwinista que intenta desentrañar tal naturaleza es una empresa teórica novedosa que se ha propuesto reunir las innumerables evidencias recolectadas por científicos, filósofos, artistas y demás estudiosos del quehacer artístico, respecto de una idea aparentemente sencilla: la de que la mente humana y sus expresiones conductuales son un aparato psicológico construido a base de características seleccionadas en el largo proceso evolutivo de la historia natural de la especie.⁸ Las capacidades artísticas, facultades

⁵ Kevin O'Donnell, *A History of Ideas*.

⁶ David P. Barash, *La liebre y la tortuga: cultura, biología y naturaleza humana*.

⁷ Louise Barret, Robin Dunbar, & John Lycett, *Human Evolutionary Psychology*.

⁸ P. Carruthers, y A., Chamberlain, "Introduction", en *Evolution and the human mind: Modularity, language and meta-cognition*.

estéticas y, en general, experiencias cognitivas técnicas y culturales son causa y efecto de una mente adaptada a la continua práctica de la construcción de artefactos (en el más amplio sentido, materiales y mentales) y su instrumentación psíquica y social por nuestros remotos ancestros desde los escenarios adaptativos; incluso más allá de ellos, desde los tiempos del Pleistoceno, el de los ancestros de nuestros ancestros: los driopitécidos y todas las características físicas corporeizadas por selección natural, como el perfeccionamiento de la estructura pélvica que les permitió la marcha erguida y cadenciosa, o los *homo habilis* y la ampliación torácica y complejización de las estructuras vocálicas que cimentaron el primer ensayo de lenguaje simbólico articulado (3.5-2 millones de años atrás).⁹ Mirándolo bien y a posteriori, podemos establecer que esos fueron los implementos orgánicos de cualquier forma de proto-canto, literatura oral, danza ritual, etc. También, hay que reconocer sin ambages que cuerpo y mente de los driopitécidos, homínidos y hominos fueron el crisol en que se cimentaron los orígenes del arte, sobre la base de pautas de comportamiento que zoólogos de la talla de Darwin habían observado ya presentes en otros animales no humanos.¹⁰

Este tipo de estudiosos del arte que integran la ciencia darwinista se afilian al presupuesto *de la mente adaptada* como principio organizador de una teoría en vertiginoso crecimiento. Sostenemos que todos los organismos han evolucionado gracias a un proceso adaptativo de selección natural; desde la función básica en una estructura elemental de un espécimen relativamente “simple”, hasta la función más estructurada de la mente más sofisticada de un organismo tan complejo, como es el humano, que multi-articula sistemas de experiencia motivacional y conductual y actividad cognitiva y fisiológica para una ejecución artística y de percepción estética. O como lo dice Mithen:

sólo podemos comprender la naturaleza de la mente moderna si la vemos como el producto de la evolución biológica. [...] la mente

⁹ Phillips V. Tobias, “Tools and brains: which came first?” en *From Tools to Symbols. From Early Hominids to Modern Humans*; R. I. M., Dunbar, *ob. cit.*

¹⁰ Charles Darwin, *El origen del hombre*.

es una estructura funcional compleja que no pudo haber surgido por casualidad. Si estamos dispuestos a descartar la posibilidad de la intervención divina, el único proceso conocido por el cual tal complejidad mental pudo haber surgido es la evolución por selección natural. [...] un mecanismo evolucionado que ha sido construido y ajustado en respuesta a las presiones selectivas confrontadas por nuestra especie durante su historia evolutiva.¹¹

4

Charles Darwin y Alfred Russell Wallace estudiaron el fin último de la belleza natural en diversas estructuras de organismos, incluyendo flores vistosas, colas de faisanes y pavorreales o en las conductas de cortejo de animales como una función consistente en señalar calidad genética, óptima aptitud o eficiencia en términos adaptativos. Es decir, las formas que adopta la belleza natural, incluyendo el colorido, simetría y *decorum* (Vélez 2008), ritmo, volumen y fuerza de tales estructuras son un correlato indicador del potencial del organismo para lidiar con agentes ambientales adversos y prevalecer en la prosperidad al paso del tiempo. Dada la onerosidad del sostenimiento de tan conspicuas características, éstas sólo pueden ser solventadas por individuos de alta calidad fenotípica, de manera que la belleza señala aptitud: cuanto más largo y brillante el plumaje, más resistente a la carga de parásitos es el ave; cuanto más pesado y estorboso el tren de cola, más atractivo para hembras y predadores, pero más exitoso entre las hembras reproductivas. Esta es la forma en que se han adaptado estructuras anatómicas o conductuales tan bellísimas como costosas para su portador: dejando una mayor descendencia a costa de sufrir los riesgos implicados. Esa descendencia contará con machos que poseen la característica en cuestión y hembras que son atraídas por ella.

Por supuesto, las hembras sancionadoras de la calidad de los plumajes desplegados en esta competencia de belleza son co-responsables y partícipes del éxito de los machos mayúsculamente

¹¹ Steven Mithen, *The Prehistory of the Mind: A search for the origins of art, religion and science*, p. 42.

ornamentados, ya que juzgan y factualmente dictaminan cuáles, de entre todos, son los plumajes de mayor calidad, al tiempo que invierten costosos recursos reproductivos al permitirles el acceso a los machos victoriosos, cerrando así el círculo del rito iniciado con la demostración de la ornamentación masculina, con el juicio de calidad que les recompensa. Es difícil no estar de acuerdo en que éste y muchos otros eventos semejantes en el reino animal son los antecedentes que equivalen a la díada belleza/predilección, símil de otra: arte y estética.

En el papel de esteta de la selección sexual, Darwin, particularmente, escudriñó los detalles de la elección de pareja y sus despliegues ritualizados encontrando asombrosas coincidencias con la filiación humana.¹² Más recientemente, Wilson denominó *biofilia* a la tendencia innata a dirigir nuestra atención a la vida y a los procesos vitales que implican un fuerte apego y simpatía por plantas, insectos, animales o hábitats naturales, capaces de inspirar el embeleso especial del que sólo las cosas bellas son generadoras. Es decir, una compulsión estética que sólo encuentra satisfacción en la belleza orgánica, viva y natural. En 1998, Randy Thornhill publicó en el *Handbook of Evolutionary Psychology* (1998) su memorable ensayo Darwinian Aesthetics, con el que se abre la época del neo-darwinismo aplicado a la exploración de características y mecanismos de selección de lo que el humano, esteta nato, juzga como belleza natural. Punto de llegada y nuevo punto de partida es la cristalización del esfuerzo de muchos estudiosos del tema que publicaron sendos artículos en un volumen así llamado, *Evolutionary Aesthetics*, editado en el siglo actual.¹³ Muchos nuevos productos de la literatura darwinista provenientes de esta ciencia de frontera salen a la luz en todos los continentes.

Estos son sólo algunos botones de muestra de la madurez alcanzada en el área de la teoría evolucionista respecto de la estética experimental, uno más de los campos de actividad que se suma a la vasta competencia de la teoría la evolucionista.

¹² Charles Darwin, *ob. cit.*

¹³ Eckart Voland, & Karl Grammer, (eds.), *Evolutionary aesthetics*.

5

La Estética darwinista¹⁴ es una nueva empresa del conocimiento que se propone organizar los aportes producidos por los autores procedentes del campo del pensamiento evolucionista para explicar el significado del comportamiento artístico y el surgimiento de las facultades estéticas remitiéndonos a los orígenes durante la historia natural de la especie humana, como funciones de la selección sexual. Me adhiero, entonces, a la posición de que es, propiamente, la sexuación de nuestra especie, la pre-condición última que da lugar a la infinidad de consecuencias y alcances de la naturaleza humana. Es decir, es el dimorfismo sexual de nuestra especie, moderado pero determinante, diverso pero mutuamente asimilable (esto es, que ambos sexos se complementan dialécticamente; son mutuamente imprescindibles) en todos los órdenes de su ser, el que marcó el camino por el que ha transitado la filogénesis humana y ha arrojado las dimensiones y facetas ontológicas que el ser humano comprende. Más específicamente, para este autor, está claro que uno de los puntos de arranque de toda facultad artística y estética es la selección sexual, en los términos arriba descritos.

Dicho lo anterior, es necesario acotar y especificar, a continuación, algunos términos básicos de la estética evolucionista.

6

La naturaleza que se mueve, cambia, evoluciona y se transforma no persigue la belleza; por el contrario, sólo retiene los efectos de la funcionalidad y la economía de medios que se sedimentan en los fenómenos orgánicos al transcurrir sus procesos. De hecho, la evolución universal no tiene una dirección predeterminada, no guarda ninguna confluencia con la intencionalidad humana. No busca la perfección, no marcha hacia un fin, por extraordinarios y milagrosos que parezcan sus alardes hasta a los observadores más racionales.¹⁵ En sentido estricto, la belleza natural de los seres vi-

¹⁴ Retomo el título del trascendente artículo de Thornhill (Darwinian Aesthetics 1998 y 2003) para nombrar a esta corriente, como muestra de mi total adhesión a los postulados allí planteados por ese autor, de quien, además, cito profusamente y discuto ciertos tópicos que allí se incluyen.

¹⁵ Jerry A. Coyne, *Why Evolution Is True*.

vos no es más que el producto residual de las adaptaciones arrojadas en la historia natural de individuos y poblaciones e incorporadas en la forma de características de un nivel relativamente mayor de eficiencia respecto de las características precursoras; ni más ni menos, no hay necesidad de acudir a causas teleológicas o místicas para dar una explicación satisfactoria distinta de la evolución.¹⁶

Empero, toda característica que perdura puede ser considerada como una adaptación estética por ser el resultado de interacciones de ajuste con el ambiente, en que se accede así a una forma nueva más refinada o un estado superior de estabilidad que mejor satisface necesidades de los organismos en cuestión según Williams, una adaptación es el efecto material que responde a la selección natural; una solución fenotípica a un problema ambiental que persistentemente impactó a los individuos y que con ello causó selección acumulada con cierta tendencia.¹⁷ Así, las formas fenotípicas de los seres vivos en sus órganos, su fisiología, cuerpos y conductas, incluso hábitats, son adaptaciones seleccionadas. Cada adaptación es, también, un archivo de datos de la selección; cada una de ellas ha estampado en su diseño funcional las presiones ecológicas que las produjeron en una especie particular. Por lo tanto, la manera de descubrir las fuerzas selectivas que presionaron a los humanos a adaptarse es descifrando el diseño funcional de las características humanas: qué problemas han resuelto dichas adaptaciones o a qué necesidades responden.

Para Thornhill la adaptación se ha servido de todos los sentimientos y afectos, irritabilidad emocional y responsividad conductual, aprendizaje, creatividad y capacidad mental resolutiva (conciente o no conciente); la respuesta adaptativa, por lo tanto, es acierto, es tino, virtud y expresión de la belleza asociada a una predisposición ajustada adecuadamente al contexto o asociada a un juicio contingente con la situación, en caso de intervenir el libre arbitrio.

¹⁶ Sin embargo, hay un cierto margen de aleatoriedad bajo la forma de mutaciones, deriva y flujo génicos.

¹⁷ George C. Williams, *Natural Selection: Domains, Levels, and Challenges*.

A diferencia de la belleza de la obra artística construida deliberadamente, la belleza orgánica radica en las adaptaciones que le fueron transmitidas al portador y desarrolladas, incluso involuntariamente por éste, cual si se tratara de la realización del mecanismo especializado más adecuado para responder a una situación apremiante; como apremiantes fueron aquellos *ambientes de adaptabilidad evolutiva* en los que nuestros ancestros se jugaron literalmente la vida y, con ellos, la de su progenie,¹⁸ al elegir con eventual eficacia los medios y los fines para la maximización de sus oportunidades de sobrevivencia y éxito reproductivo.

Aunque tal elección se basó frecuentemente en un simple algoritmo conductual que devino instinto en caso de dar el resultado adecuado, también significó un juicio proto-estético: como en el caso de elegir el hábitat más conveniente, a partir de la valoración de sus propiedades productivas y de seguridad residencial. A manera de ejemplo; los humanos mostramos un marcado apego por lugares con características topográficas similares a las de la sabana africana que a nuestro linaje prehistórico le proveyó de un ámbito hogareño fructífero. Por ello gustamos de las formas y motivos ecológicos de esa clase de terreno, su vegetación, guaridas, parapetos y terrazas, espejos de agua y fuentes de abastecimiento alimenticio. Estas preferencias han sido documentadas consistentemente en muestras transculturales, aún en gente que nunca ha estado en una sabana, porque hay inclinaciones instintivas heredadas de nuestros ancestros. Ese es el paisaje que predominantemente nos parece bello y tal es el origen natural de la estética ambiental: la capacidad de discriminar entre un hábitat productivo de otro precario. Como lo afirma Thornhill, esta es una adaptación estética seleccionada.¹⁹

7

En otro tópico que ha resultado muy favorecido por la investigación demoscópica de gustos y preferencias de modelos anatómi-

¹⁸ John Bowlby, *Attachment and Loss*.

¹⁹ Randy Thornhill, "Darwinian Aesthetics" en Crawford, Charles y Dennis Krebs, editors, *Handbook of Evolutionary Psychology*.

cos de los humanos, discutiremos brevemente cuáles son las formas corporales, faciales incluidas, consideradas más bellas en las mujeres, que en opinión de muchos autores son el sexo más ornamentado del género humano.

Las personas no se emparejan al azar, sino practican una elección muy escrupulosa de su pareja, máxime si se proponen una relación formal y de largo plazo.²⁰ En esa elección las características corporales juegan un papel decisivo, como lo han demostrado en pruebas empíricas en muestras internacionales David Buss y otros muchos grupos de investigadores.²¹ Desde 1871 Darwin propuso en *The Descent of Man* (2009) que la atractividad intersexual se basa en la apariencia física (sin perjuicio de lo atractivo que resulten otro tipo de características no físicas) la cual es decisiva como señalización del potencial de la pareja. Los mecanismos psicológicos que evalúan el atractivo físico son adaptaciones que han evolucionado para aumentar el éxito reproductivo. Numerosos estudios, además, indican que la belleza física es un indicador de la salud y la fecundidad y por ello los individuos atractivos confieren un mayor potencial reproductor a aquéllos que los elijen como pareja.²²

Particularmente, las preferencias de los hombres están en la juventud de las mujeres y otros rasgos conspicuos, incluyendo su simetría facial, piel tersa, pelo brillante, cierto aire infantil, que ellas posean los rasgos promedio en la población y un cociente menor de la relación cintura-cadera y cintura-busto (la llamada forma del reloj de arena), entre los más señalados como los atributos femeninos más representativos. Todas estas características aparecen consistentemente a través de todas las culturas, y estudios muy detallados han establecido que se manifiestan a una edad tan temprana como el tercer mes de vida,²³ puesto que han sido evolutivamente selec-

²⁰ David M. Buss, *The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating*.

²¹ Ver David M. Buss, *The Evolution ...*; David M., Buss, *Evolutionary Psychology: The New Science of the Mind*, Allyn & Bacon, Boston, 1999; D. Singh, & R. K., Young, *ob. cit.*; S. W., Gangestad, R., Thornhill, & Yeo, *Facial attractiveness, developmental stability, and fluctuating asymmetry*.

²² Katherine Portales Rosas, Carlos Gil Burmann, y Marcial Beltrami Boisset, *Influencia de la simetría facial en la elección de pareja*. Revista de Psicología.

²³ J. H. Langlois, L. A. Roggman, & Reiser-Danner, *Infants' differential social responses to attractive and unattractive faces*.

cionadas, y por lo tanto son universalmente innatas. Las mujeres que se asemejen a este modelo han sido y serán consideradas bellas en todos los confines del planeta y han gozado de una poderosa atraktividad socio-sexual a lo largo de la historia de la humanidad. En pocas palabras, lo que tienen en común estas características es que guardan una correlación perfecta con índices de alta fertilidad y las mujeres portadoras con mayor probabilidad darán una copiosa descendencia a los hombres que las conquisten.

En este marco, podemos recordar a Thornhill quien sostiene que el sentido de lo bello promueve la garantía de una vía abierta a la superior eficacia, aptitud, competencia o capacidad. La fealdad es lo contrario, a menos que se acompañe de otros aspectos compensativos. La belleza, entonces, es una promesa de funcionalidad y una alta probabilidad de sobrevivencia y reproductividad. La funcionalidad es una promesa de belleza. La fealdad es lo contrario, una promesa de disfuncionalidad.²⁴

8

Sin embargo, es necesario matizar las fuertes aseveraciones anteriores, de la manera siguiente. De todas estas premisas surge en contraste la conclusión de que determinados patrones físicos promueven una inclinación placentera o ejercen una atracción efectiva en seres especializados en tal sensibilidad. Invirtiendo los términos, la belleza emerge a partir de características señalizadas en los organismos (e incluso en elementos inorgánicos) en seres que han sido facultados por su historia evolutiva para ser especialmente atraídos por ellas.²⁵ Tales señales comunican, se perciben, recrean, construyen y estructuran significativamente en el cerebro del observador (oído, gusto, etc.). De manera coloquial se suele expresar como que “la belleza está en el ojo del espectador”, para enfatizar que debe haber una inteligencia experta, cultivada y sensible para generar y albergar experiencias estéticas: ésta no es otra que la del ser humano.

²⁴ Randy Thornhill, “Darwinian Aesthetics” en Crawford, Charles y Dennis Krebs, editors, *Handbook of Evolutionary Psychology*.

²⁵ Denis Dutton, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution*.

La estética, pues, es un ámbito específicamente humano como lo es el mismo arte, dicho sea de paso y sin negar que ciertos grados de sensibilidad especializada estén presentes en animales no humanos, cuya complejidad nerviosa es suficiente para aprehender lo que los humanos llamamos “belleza”.²⁶ El lector estará empezando a concluir que cuando hablamos de “estética natural” es porque concebimos al ser humano como un fenómeno que forma parte de la naturaleza; es decir, óptimamente complejo y evolucionado que implica una faceta natural: producto de la selección natural; y que consideramos a su inteligencia y sus culturas insertas en el flujo de la evolución; o si se prefiere, planteamos que hay una interacción entre naturaleza y cultura que coevolucionan en la evolución por selección natural para explicar todo cambio en la *descendencia con modificación* desde aquellos remotos tiempos del *homo habilis* y el inicio del escalamiento y conservación de sus sistemas culturales acumulados.²⁷

Bibliografía

- Barash, David P., *La liebre y la tortuga: cultura, biología y naturaleza humana*, Salvat, Barcelona, 1987.
- Barret, Louise, Dunbar, Robin & Lycett, John, *Human Evolutionary Psychology*, Palgrave, Great Britain, 2002.
- Bowlby, John, *Attachment and Loss*, Vol. 1, Basic Books, New York, 1969.
- Buss, David M., *The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating*, Basic Books, New York, 2003.
- _____, *Evolutionary Psychology: The New Science of the Mind*, Allyn & Bacon, Boston, 1999.
- Carruthers, P. y Chamberlain, A., “Introduction”, en *Evolution and the human mind: Modularity, language and meta-cognition*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Coyne, Jerry A., *Why Evolution Is True*, Penguin Books, USA, 2009.

²⁶ Charles Darwin, *El origen del hombre*; Steven, Mithen, *The Prehistory of the Mind: A search for the origins of art, religion and science*.

²⁷ Durham William H., *Applications of evolutionary culture theory*; Thompson, John N., Primera edición en español, *El proceso coevolutivo*.

- Darwin, Charles, *El origen del hombre*, Crítica, Barcelona, 2009.
- Diamond, Jared, *El tercer chimpancé. Evolución y futuro del animal humano*, Espasa Calpe, Madrid, 1994.
- Dunbar, R. I. M., *The Human Story*, Faber and Faber, London, 2004.
- Durham, William H., Applications of evolutionary culture theory, *Annu. Rev. Anthropol.* 21:331-55, California, 1992.
- Dutton, Denis, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution*, Bloomsbury Press, London, 2009.
- Gangestad, S. W., Thornhill, R. & Yeo, *Facial attractiveness, developmental stability, and fluctuating asymmetry*, Ethology and Sociobiology, USA, 1994.
- Langlois, J. H., Roggman, L. A. & Reiser-Danner, *Infants' differential social responses to attractive and unattractive faces*, Developmental Psychology, L. A., 1990.
- Mithen, Steven, *The Prehistory of the Mind: A search for the origins of art, religion and science*, Second Impression, Phoenix, Great Britain, 2003.
- O'Donnell, Kevin, *A History of Ideas*, Lion Access Guide, Oxford, 2003.
- Portales Rosas, Katherine; Gil Burmann, Carlos y Beltrami Boisset, Marcial, *Influencia de la simetría facial en la elección de pareja*. Revista de Psicología, Vol. XVIII, Núm. 2, Universidad de Chile, Chile, 2009.
- Ridley, Matt, *Genoma: La autobiografía de una especie en 23 capítulos*, Taurus Editores, Madrid, 2000.
- Singh, D. & Young, R. K., *Body-weight, waist-to-heap ratio, breasts, and hips: Role in judgements of female attractiveness and desirability for relationships*. Ethology and Sociobiology, 1995.
- Thornhill, Randy, "Darwinian Aesthetics" en Crawford, Charles y Dennis Krebs, editors, *Handbook of Evolutionary Psychology*. Lawrence Erlbaum Associates Publishers, London, 1998.
- Thompson, John N., Primera edición en español, *El proceso coevolutivo*, FCE, México, 2003.
- Tobias, Phillips V., "Tools and brains: which came first?" In *From Tools to Symbols. From Early Hominids to Modern Humans*, Francesco d'Errico and Lucinda Blackwell (eds.), Wits University

- Press, Johannesburg, 2005.
- Voland, Eckart & Grammer, Karl (eds.), *Evolutionary aesthetics*, Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg, 2003.
- Williams, George C., *Natural Selection: Domains, Levels, and Challenges*, Oxford University Press, New York, 1992.
- Wilson, Edward, *Biofilia*, FCE, México, 1989.

PARA UNA LECTURA CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE ARTHUR C. DANTO

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

Arthur C. Danto (1924) es considerado por muchos como el más importante, reconocido y difundido filósofo del arte de la actualidad. En muchos sentidos puede ser tomado como el “teórico oficial del arte” en los Estados Unidos, puesto simbólico que había ocupado Clement Greenberg hasta el fin del apogeo del expresionismo abstracto en los años 50-60 del pasado siglo.

Responsable por la introducción del término “kitsch” en el lenguaje estético, Greenberg defendía una postura filosófico-artística directamente descendiente del formalismo kantiano. La implosión del *pop art* hacia los años 60 del siglo XX había elevado a la categoría de arte precisamente aquellos objetos cotidianos de la sociedad de consumo que Greenberg acostumbraba calificar como *kitsch* o de mal gusto.

A la larga se planteaba una disyuntiva inevitable. Si se seguía asumiendo la filosofía del arte de Greenberg no se podía aceptar como arte una lata de sopa Campbell, una botella de Coca Cola o un personaje de los *Comics*. Si se le daba entrada a estos objetos en el mundo del arte había que deshacerse de Greenberg.

Fue en esta coyuntura que Danto se introduce en el panorama filosófico artístico con un artículo emblemático publicado en

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

² Arthur C. Danto, “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, 1964, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, Vol. 61, No. 19, pp. 571-584.

1964 bajo el título “El mundo del arte”.² En él aludía directamente a una (en aquel momento reciente) exposición en la que Andy Warhol había expuesto la a partir de entonces famosa *Caja Brillo*, un facsímil de las que eran cotidianas cajas en las que se transportaban hacia los supermercados un ordinario objeto de uso doméstico. En aquel ensayo Danto defendía la idea de que lo que permitía a un objeto como una caja de Brillo convertirse en arte es la existencia de un “mundo del arte” que así lo asumiera. Por tal “mundo del arte” Danto entendía una especie de “atmósfera de teoría artística”, una filosofía del arte que legitimara la naturaleza artística de la obra en cuestión. Como quiera que el mundo del arte posee naturaleza histórica y se mueve a lo largo del tiempo, Danto llega a la conclusión de que una obra como la de Warhol no hubiese sido aceptada bajo las condiciones del mundo del arte de épocas anteriores. Sólo en el contexto de una nueva visión filosófica podía aquella obra ser asumida como tal. Con ello Danto trasladaba el criterio de lo artístico desde lo formal hacia lo filosófico y se lanzaba a la construcción teórica de esa nueva filosofía que el arte contemporáneo presuntamente reclamaba.

Esta elaboración aparece fundamentalmente en trabajos posteriores como *La transfiguración del lugar común* (1981),³ primer libro de Danto íntegramente dedicado a la filosofía del arte, en el que el autor norteamericano se propone mostrar de qué manera un objeto de uso cotidiano, que ocupa un lugar común en la vida, puede convertirse en arte. En ese libro Danto busca, desde el principio, lograr una nueva definición de arte e indagar en qué características tendría que tener esa definición para que permitiese admitir como arte no sólo lo que así ha sido catalogado en el pasado, sino también una obra como *Caja de Brillo*. Llega a la conclusión de que para que algo sea asumido como arte ha de cumplir dos requisitos genéricos: 1) que sea sobre algo y 2) que tenga un significado.

Hay que decir que la obra teórica de Danto se ha movido en cierta tensión entre dos herencias filosóficas bastante inacomodables entre sí. Por un lado, la filosofía analítica, muy vigente en los Estados Unidos, con una clara recurrencia a Wittgenstein y, por otro,

³ Versión en español: Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común*.

la filosofía hegeliana, no tanto en sus aspectos dialécticos, sino en la construcción metafísica de la evolución histórica que el filósofo alemán propone. Las huellas de estas herencias son bastante discernibles cronológicamente en la obra de Danto. Los dos textos a los que hemos hecho referencia hasta el momento, de 1964 y 1981, se enmarcan en un Danto predominantemente analítico.

Pero tres años después de *La Transfiguración* –en 1984– Danto publica un ensayo, tan emblemático como “El mundo del arte”, cuyo sólo título ya recuerda nítidamente a Hegel: “El final del arte”.⁴ Asumiendo explícitamente la lógica hegeliana como inspiradora de su ensayo, Danto llega aquí a la conclusión de que el arte contemporáneo deja de tener sentido histórico porque ha logrado, por fin, su auto-identificación filosófica. El arte se hace él mismo filosofía y con ello llega su fin. Aun cuando todavía puede haber arte posthistórico, su sentido estará en todo caso en otro lugar y no en la historia misma. Si para Hegel el arte representaba una etapa en el proceso de autoconocimiento del espíritu absoluto, etapa que es trascendida después por la religión y la filosofía, en Danto el sujeto de ese autoconocimiento no es el espíritu absoluto, sino el propio arte cuyo sentido último es convertirse en su misma filosofía. Para llegar ahí, el arte ha atravesado por tres grandes etapas, signadas por tres lógicas diferentes: la lógica mimética que, una vez agotada, da paso a la lógica expresionista, y, por último, la lógica de auto-identificación que culmina precisamente con el arte contemporáneo.

Estas ideas las continúa desarrollando Danto en un libro de 1986 no traducido al español - *The Philosophical Disenfranchisement of Art (El desposesionamiento filosófico del arte)*⁵ en el que el autor, partiendo de la convicción de que todo arte necesita un concepto filosófico de lo que el arte es, defiende la idea de que, entonces, toda la historia del arte ha sido en buena medida una reproducción de la historia de la filosofía del arte. El arte se mueve históricamente como una especie de eco de la filosofía. El sentido de la

⁴ Versión en español: Arthur C. Danto, “El final del arte”, en *El Paseante en*: http://www.mateucabot.net/danto_fin_arte.pdf (último acceso: 22/10/2008).

⁵ Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

existencia del arte está en última instancia en la filosofía del arte, aunque el propio artista, hacedor del arte, no sea consciente de ello. Tal conciencia se alcanza sólo en la última etapa que arranca con los *ready-mades* de Marcell Duchamp y culmina en los 60, con el *arte pop* y, particularmente, con la obra de Andy Warhol que, para Danto, representa un verdadero experimento filosófico al plantarse nítidamente el tema sobre la naturaleza del arte a través de la siguiente interrogante: ¿cómo pueden objetos de apariencia totalmente ordinaria ser obras de arte, a diferencia del resto de los objetos que, siendo absolutamente iguales, continúan siendo ordinarios?

Vuelve Danto sobre estos temas en una serie de ensayos recopilados, una parte, en el libro *Más allá de la Caja de Brillo*, de 1992⁶ y, otra parte, en el libro *Después del fin del arte*,⁷ de 1997. Este último es, tal vez, el libro más conocido de Danto, al menos en el mundo de habla hispana. Retoma en él la idea del fin del arte y, en clara alusión a posturas posmodernas ya de amplia circulación para el momento, la asocia al fin de los relatos legitimadores de lo artístico. Es también en este libro donde Danto desarrolla la tesis sobre el pluralismo radical que ha de acompañar al arte a partir de ahora, puesto que ya no resulta válido ninguno de los relatos que pretendían establecer una frontera entre lo que es arte y lo que no lo es. En la actualidad –nos dice Danto– cualquier cosa puede ser arte. El fin del arte coincide, entonces, con la difuminación absoluta de las fronteras entre arte y vida. Como todo puede ser arte ya no tiene sentido la dilucidación de un ámbito específico para lo artístico.

Todavía –y hasta el momento– Danto nos entrega otras dos contribuciones importantes a la filosofía del arte. La primera de ella, también en forma de compendio de ensayos, sale como libro en 2003 bajo el título *El abuso de la belleza*.⁸ En este texto, entre otros

⁶ Versión en español: Arthur C. Danto, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*.

⁷ Versión en español: Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*.

⁸ Versión en español: Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*.

momentos de interés, Danto señala que el abandono del paradigma estético de la belleza por *las vanguardias* respondía no sólo a una relación crítica con el arte anterior, sino también a un deseo de distanciamiento con respecto a la burda lógica comercial que había hecho suya la belleza como una especie de valor agregado a la mercancía. A partir de entonces, casi que se convirtió en una exigencia del buen arte la no-belleza. Hoy, nos sugiere Danto, hay una especie de regreso de la belleza al arte, no como antaño, con la intención de monopolizar lo artístico, sino como un atributo posible, tan válido como cualquier otro, del arte contemporáneo. A fin de cuentas la belleza había abandonado el arte, pero no la vida, y en una época en la que arte y vida no tienen fronteras discernibles, pierde su sentido seguir excluyendo a la belleza del arte.

El último libro publicado por Danto hasta el momento se titula *Andy Warhol* (2009).⁹ A pesar de lo que puede sugerir su título y del hecho de estar incluido en la serie “Grandes Íconos de América”, el libro de Danto no es biográfico, ni tampoco cabe concebirlo como un análisis crítico o histórico del arte de Warhol. Es también un libro de filosofía del arte en el que Danto se propone sacar a la luz la filosofía encarnada en la obra del afamado artista norteamericano y el modo en que ésta inspiró su propio pensamiento filosófico-artístico.

Por su indudable interés y por el amplio nivel de aceptación que ha tenido en diferentes ámbitos culturales, incluida América Latina, la propuesta teórica de Danto ha de ser asumida como un interlocutor obligado en cualquier intento alternativo de reconstrucción de la teoría filosófica del arte desde una perspectiva un tanto distinta, como aquella que pretende pensar el arte desde un lugar de enunciación diferente, tanto desde el punto de vista geo-cultural (América Latina es ciertamente distinta a Estados Unidos), como por los compromisos sociales que asume (en este caso bajo la convicción de que otro mundo es posible, cuestión ésta que no parece ocupar mucho espacio en el pensamiento de Danto).

Se trata entonces del necesario “ajuste de cuentas” con una teo-

⁹ Arthur C. Danto, *Andy Warhol*.

ría que, más allá de sus indiscutibles aciertos, por las hegemonías culturales vigentes, ha logrado institucionalizarse y en buena medida convertirse también en oficial más allá de las fronteras de los Estados Unidos.

Sólo un estudio crítico-analítico de la obra de Danto –aunque, por supuesto, no sólo de ella– será capaz de ofrecer una propuesta con real fuerza alternativa, al menos para nuestro medio. Al mismo tiempo, la relación crítica con la obra de este reconocido autor no ha de realizarse desde un paradigma teórico ya alcanzado y estatificado, sino en permanente construcción, que parte, en nuestro caso, de una herencia que ancla sus principales raíces en Marx, pero que se proyecta hacia el mundo de hoy desde una perspectiva abiertamente comprometida con nuestro contexto latinoamericano y con la profunda convicción de que si otro mundo es posible, lo más probable es que éste sea primero pensable y construible en un contexto periférico como es el latinoamericano antes que en los centros de poder del capitalismo mundial.

A propósito de lo anterior, cabe hacer el siguiente paréntesis. Aunque la filosofía del arte parece estar más bien alejada de los acuciantes dilemas por los que atraviesa hoy la humanidad, entre ellos –y el más importante– el de su propia sobrevivencia, resultaría un espejismo pensar que no hay aquí vínculo alguno o que éste no es importante. Todo lo contrario. El arte y su filosofía son productos culturales que no pueden ser ajenos al lugar donde se enuncian y este lugar es esencialmente distinto –sobre todo si de dilemas se trata– para contextos tan dispares como los que suponen las categorías (con nominaciones imprecisas, pero de insoslayable contenido) “norte” y “sur”, “primer” y “tercer mundo”, “centro” y “periferia”, “lo europeo” y lo “no-europeo”.

La filosofía del arte que –a través de traducciones o sin ellas–, a granel nos llega desde Europa o los Estados Unidos, en particular la del propio Danto, forma parte de lo que algunos han calificado como “la colonialidad del saber”.¹⁰ No importa que

¹⁰ Ver: Eduardo Lander, (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*.

los autores que elaboran esa filosofía no sean conscientes de ello. Lo cierto es que arrastran tras de sí una cosmovisión signada por el espacio social en el que habitan y producen, cuya particularidad en muchos casos obstruye un verdadero acceso a la universalidad del objeto que se plantean estudiar, al tiempo que sus construcciones teóricas en no pocas ocasiones sirven, directa o indirectamente, a la legitimación del orden mundial establecido, el mismo que a su vez es el máximo responsable de los más graves dilemas que enfrenta nuestra especie, agudizados para los del “sur”, los “tercermundistas”, los “periféricos”, los “no-europeos”.

Esos productos, así como una amplia difusión de los mismos sin la debida interlocución crítica, forman parte del colonialismo cultural que, con mucho, ha sobrevivido al colonialismo político (tampoco desaparecido del todo). De esta manera copan el imaginario periférico y se presentan como verdades universales y absolutas. A ello contribuye la actitud colonial sumisa de no pocos intelectuales tercermundistas expresada en las excesivas reverencias con las que los asumen.

El viejo orden mundial colonialista sigue actualmente existiendo, sobre todo, en formato cultural. El eurocentrismo a él asociado (con toda la imprecisión geográfica que hoy puede tener el término) continúa dominado una buena parte de las mentes de los nuevos colonizadores y colonizados culturales. Sin embargo, el mayor desmentido histórico al eurocentrismo es la más que demostrada imposibilidad de universalizar su modelo de vida. Y si no es universalizable su modelo de vida, ¿por qué ha de serlo, sin más, su pensamiento?

Claro que ello no presupone dar la espalda a la producción teórica europea o norteamericana. Al contrario, implica un diálogo crítico con ella. En primer lugar, porque no es una producción homogénea y una parte de ella, más que legitimadora, es crítica con su propio sistema. En segundo lugar, porque no hacerlo significaría repetir el mismo error del eurocentrismo: construir un discurso monológico que, se quiera o no, tendrá siempre pretensiones de universalidad que, de esa manera, excluiría la palabra del otro. En tercer lugar, porque aún el discurso más colonizador

y excluyente posee siempre sus propios fundamentos epistemológicos y sociales, sin cuyo análisis no sería posible una construcción teórica realmente alternativa. Y de eso precisamente se trata, no quedarnos en la deconstrucción genealógica de esos discursos, sino pasar de ahí a la elaboración de propuestas propias con otros fundamentos epistemológicos y sociales.

Por esa razón, si bien en el caso que nos atañe estamos hablando de un diálogo crítico con Danto, su propósito no se queda en la mera crítica de este autor –crítica que presupone de hecho la subsunción filtrada de sus aciertos y el rechazo argumentado de las que se consideran sus ideas no sostenibles–, sino, además, la paulatina elaboración positiva y propositiva de una propuesta teórica alternativa.

Una labor como esa presupone un trabajo colectivo de largo alcance. Nuestro propósito acá no es ese, sino apenas ofrecer un botón de muestra de un posible camino de diálogo crítico en relación con una de las ideas más recurrentes en Danto: la del fin del arte.¹¹ Ello se hará, primero, por medio de una reproducción muy sintética de la lógica expositiva que al respecto utiliza el autor norteamericano en su más conocido texto en español, su libro *Después del fin del arte*, posteriormente, con la formulación de interrogantes que apuntan a los problemas prácticos y teóricos que esa idea supone y, finalmente –o más bien de manera simultánea–, a través de la indicación de ciertos presupuestos teóricos que podrían encauzar por una ruta distinta la reflexión sobre los mismos hechos empíricos de la producción artística que inspiran en Danto la idea sobre el fin del arte.

Sobre el decretado 'fin del arte' de Danto

Refiriéndose a la polémica frase, desde las páginas iniciales de su libro *Después del fin del arte*, Danto señala que “esta expresión, sin

¹¹ En algunos otros lugares hemos venido sosteniendo este diálogo crítico con otras propuestas de Danto. Algunas muestras de ello son los siguientes textos: “Arte, política y sociedad de consumo. El caso de Andy Warhol”, en *Memoria*, pp. 37-39 (versión en Internet: <http://www.revistamemoria.com/vistaphp?id=1336&path0ea7d9530a4afe563807>); “La imaginación y la encrucijada actual de la estética”, en Fabelo Corzo, José Ramón y Pino Rodríguez, Alicia (coord.), *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*; “Hacia una interpretación compleja del valor del arte” (en vías de publicación).

duda incendiaria, significa [...] el fin de (todos) los relatos legitimadores del arte”.¹² El arte ahora se define “por un pluralismo radical”,¹³ que no admite ya un único y excluyente relato legitimador. En esta realidad posthistórica todo es posible.¹⁴

Al mismo tiempo, el fin del arte, según Danto, no significa su muerte. De la misma manera que puede afirmarse la existencia de un arte antes de la era del arte, es decir, antes de 1400, también “debemos pensar en el arte *después* del fin del arte”.¹⁵ Lo que llega a su fin es el metarrelato legitimador de cierta praxis artística enmarcado en normas más o menos rígidas, lo cual no significa que deje de hacerse arte, sino sólo que ya éste no se quedará limitado a un determinado estilo predominante.

Lo que acá se tiene en cuenta es el “nacimiento de cierto tipo de autoconciencia”,¹⁶ que Danto sitúa cronológicamente a mediados de los setenta, en el que ya “no hay un criterio *a priori* de cómo el arte deba verse”,¹⁷ lo cual presupone, al mismo tiempo, “una legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites, donde la verdadera idea del límite [...] es excluyente”.¹⁸ “Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido”.¹⁹ Si algo caracteriza al arte contemporáneo es la ausencia de una dirección definida.

Es en el arte conceptual donde se produce la última rebelión de lo artístico ante los intentos de encasillarlo, cuando este último se fuga de la experiencia sensible, dando un giro hacia el pensamiento:

el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte [...], cualquier cosa podría ser una obra de arte [...]. Entonces (concluye Danto) los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron

¹² Arthur C. Danto: *Después del fin del arte...*, p. 12.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ Ver: *Ibidem*, pp. 20-21.

¹⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶ *Ibidem*, p. 28.

¹⁷ *Ídem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 31.

¹⁹ *Ibidem*, p. 34-35.

libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno.²⁰

El fin del arte es también, para Danto, la superación de la era de los manifiestos. Los manifiestos habían sido el modo fundamental en que la filosofía había penetrado el corazón de la producción artística en el transcurso de la mayor parte del siglo XX. Antes, en el arte premodernista, “el gran paradigma tradicional de las artes visuales [había] sido, de hecho, el de la mimesis, que durante varios siglos sirvió admirablemente a los propósitos teóricos del arte”.²¹ Dejar atrás a la mimesis, como esencia de lo artístico, presupuso buscar esa esencia en algún otro lugar. Uno tras otro se sucedieron estilos y movimientos artísticos –cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, arte abstracto y otros– cada uno de los cuales se hacía acompañar de una filosofía del arte, creada por los propios artistas o por sus críticos, que en forma de manifiesto –explícito o tácito– asumía la existencia de una verdad artística suprema y establecía una frontera más o menos nítida entre lo que es arte y lo que no lo es, en dependencia del criterio elegido como rasgo identificador de lo artístico.

Mas esa relación de inclusión/exclusión había quedado atrás en la nueva etapa del arte contemporáneo:

La verdad profunda del presente histórico [señala Danto] se vincula con el fin de la era de los manifiestos; porque la premisa subyacente en los manifiestos del arte es filosóficamente indefendible. Un manifiesto singulariza el arte que él justifica como verdadero y único, como si el movimiento que expresa hubiera hecho un descubrimiento filosófico de qué es esencial en el arte. No obstante, el verdadero descubrimiento filosófico, creo, es que no hay un arte más verdadero que otro y que el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igual e indiferentemente arte.²²

²⁰ *Ibidem*, p. 35 y 37.

²¹ *Ibidem*, p. 52.

²² *Ibidem*, p. 56.

Hasta aquí esta breve descripción de las ideas básicas de Danto desarrolladas en el texto mencionado. A continuación y tratando de insertarnos en su propia lógica discursiva, abriremos una serie de interrogantes con el fin de poner en cuestión algunas de sus conclusiones y apuntar hacia otra dirección interpretativa.

El fin del arte –nos dice Danto– significa, a lo Lyotard, el fin de los relatos legitimadores del arte. Hasta cierto punto, como vemos, la causa del supuesto fin del arte se sitúa fuera del arte mismo, en su filosofía, en el fin del discurso que intenta legitimarlo. ¿No significa esto, en buena medida también, el fin del intento de entenderlo racionalmente? ¿No sería mejor que en lugar del fin del arte se hablara del fin de un tipo histórico de arte? Lo que ha ocurrido en realidad es que se ha rebasado un concepto de arte. ¿Por qué no pensar en una ampliación del concepto de arte y no en su final? ¿Porqué no intentar flexibilizar el relato o reconocer que de hecho se necesita uno nuevo, distinto, abierto, plural, acorde a lo que el propio Danto legítimamente exige, en lugar de clausurar todo intento de aprehensión teórica de lo que el arte es? En resumen, ¿no resultaría más plausible ampliar el concepto y no clausurar el arte?

Refiriéndose a todo el arte de la época del modernismo, Danto afirma que cada movimiento artístico tiene una filosofía estética detrás en un intento de aproximar una respuesta a la pregunta sobre qué es el arte ¿Acaso el arte contemporáneo no la tiene también? ¿No es este texto de Danto en sí mismo un metarrelato y una especie de manifiesto de lo que ha de entenderse por arte contemporáneo? ¿Acaso Danto no pretende también una verdad –que él mismo califica de profunda–²³ sobre el presente histórico y su arte? ¿Acaso no es también una filosofía la filosofía de la no filosofía?

Los conceptos no caen del cielo, ni son la expresión lingüística de esencias inamovibles y ahistóricas. Los conceptos deben su existencia a su funcionalidad práctica. Por eso son históricos y su extensión e intensión también lo son. Lo que hoy denota y connota el término “arte” es algo distinto a lo de cualquier época anterior. Eso es indiscutible. Pero hoy, como ayer, el término sigue

²³ *Ibidem*, p. 56.

cumpliendo una función imprescindible desde el punto de vista práctico en la comunicación y en otros muchos ámbitos, lo cual, entre otras cosas, nos permite que hoy sobre él estemos discutiendo. Eso es una prueba más que suficiente de su vigencia. Entonces, en lugar de afirmar el fin del arte, ¿no sería mejor atender a los cambios en el contenido de este concepto, a las variaciones de su intensidad y de su extensión, a lo que hoy denota y connota?

Danto escribe:

[t]al como lo vi, la formulación de la pregunta es: ¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante? Lo que me hizo ver esto fue la exhibición de las esculturas *Brillo Box* de Andy Warhol [...], la pregunta realmente profunda era dónde está la diferencia entre ellas y las cajas de Brillo de los supermercados, dado que ninguna explica la diferencia entre realidad y arte.²⁴

¿No sería mejor buscar la solución a este problema real concibiendo el valor estético del arte no como un atributo sustancial de los objetos, sino como una propiedad funcional suya? En un caso predomina la función estética; el objeto funciona como arte porque es llevado a una exposición en una Galería. El espacio social que ocupa “determina” su función. Ese mismo objeto, inserto en otro contexto humano, como puede ser el supermercado, prefigura en él otra función, otro valor de uso, otra significación. Siendo el mismo objeto, ocupa lugares diferentes en cada caso en el sistema de relaciones sociales; eso es realmente lo distinto. ¿Acaso no significa esto que sí hay delimitación entre arte y no arte, sólo que ésta no se basa en propiedades físico-sensibles de los objetos, sino en la función humana que desempeñan?

Todo el discurso de Danto se estructura desde el prisma interpretativo que para él presupone la *Caja Brillo* de Andy Warhol, de la cual está todo el tiempo hablando a lo largo de su texto. ¿No será esto muestra del unilateralismo de un autor que aboga por un plu-

²⁴ *Ibidem*, p. 57.

ralismo radical? Por otra parte, Danto sostiene que el gran aporte revolucionario de Andy Warhol, y en particular de esta obra, estuvo no tanto en lo artístico mismo, sino en lo filosófico, para ser más preciso, en la filosofía del arte, al plantear la misma interrogante: ¿cómo puede un objeto común transfigurarse en obra de arte? Sin embargo, ¿no cabe otra lectura diferente de la contribución del afamado artista pop norteamericano? Si ya Marcel Duchamp había llevado objetos cotidianos al arte 50 años antes, ¿por qué ver en este mismo sentido el aporte revolucionario de Warhol, curiosamente obviando la importancia del hecho de que, a diferencia de Duchamp, tanto *Caja Brillo* como todos los objetos y figuras que Warhol decidió convertir en artísticos eran objetos que tipificaban la sociedad de consumo norteamericana? ¿No sería más sensato pensar que lo radicalmente nuevo aquí fue lograr, mediante el arte, que la sociedad norteamericana se colocara de bruces contra el espejo de su propia naturaleza consumista?

Cualquier cosa es arte (o puede serlo): tal es el rasgo con el que Danto identifica al arte contemporáneo. De esta manera, por un lado, constata la muy legítima y necesaria amplitud y flexibilidad con que hoy es necesario asumir el concepto de arte, pero, por otro lado, ¿puede de aquí deducirse su total carencia de contornos, expresada en frases como “todo se puede” o “todo vale”? Escuchemos a Danto: “si todo es posible, nada ha sido prefijado históricamente: por decir así, una cosa es tan buena como otra. Y en mi punto de vista esa es la condición objetiva del arte posthistórico”.²⁵ Ciertamente, la propia praxis artística nos obliga hoy a admitir la inoperancia de un único relato excluyente. Pero ¿es lo mismo el pluralismo, si se quiere radical, –como Danto lo califica–, que el relativismo del “todo vale”? ¿Por qué se asume, como la alternativa a la unilateralidad, la totalidad indiferenciada y no una multilateralidad, todo lo amplia que se quiera, pero al mismo tiempo necesariamente finita, como lo exige el uso de un concepto –el arte– que sigue siendo necesario desde el punto de vista de la praxis social?

Ya ha podido observarse que Danto habla muy poco de la fun-

²⁵ *Ibidem*, p. 66.

ción social del arte. Prácticamente no la tiene en cuenta en el caso de Warhol ni en ningún otro. Se le llama arte a todo lo que se autodefina como tal, sin importar mucho su función. “El arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores”,²⁶ dice. Esto deja muy mal parado al público espectador, reducido, en el mejor de los casos, a mero objeto manipulable estéticamente. Para nada importa, en el uso del calificativo de “artístico”, el impacto que la obra en cuestión pueda tener en su receptor.

Claro que bajo una cosmovisión nihilista, como la que en este punto parece sostener Danto, la función social ha de interesar poco. Todo vale o nada vale, da igual. Tal tipo de espiritualidad, ciertamente bastante abundante en el mundo de hoy, ha de generar su propio arte, matizado por su pretendida indiferencia ante la vida. No hay duda de que tal arte se está produciendo. Pero aquí vienen varias preguntas: ¿es realmente indiferente ese arte, si lo juzgamos –más allá de la intencionalidad del artista– por su lugar en la sociedad?, ¿puede convertirse este rasgo de un tipo específico de producción –aún cuando se reconociera su existencia– en atributo generalizado del arte contemporáneo? Es cierto que Danto no lo hace y que señala, por el contrario, que hoy mismo se puede estar produciendo también arte de calidad en sentido moderno. Pero esto no pasa de ser, en el texto de Danto, más que un reconocimiento formal. El atributo básico del arte contemporáneo, en su opinión, es la indiferencia axiológica. Supongamos que sí lo sea. Aún así, ¿podríamos decir que es ese el status definitivo del arte o será una de las expresiones de la descomposición de un tipo histórico de sociedad? ¿Hasta dónde sería admisible esa indiferencia? Refiriéndose a las fotografías divulgadas sobre las torturas en cárceles iraquíes, Susan Sontag escribió que “el horror mostrado en las fotografías no puede separarse del horror del acto de fotografiar a los regocijados torturadores con sus víctimas”. ¿Podríamos –siguiendo a Danto– otorgarle el status de artísticas a esas fotografías?

El concepto “arte” entraña ya en sí mismo una carga valorativa. Es un concepto legitimador de ciertas prácticas. Su contenido

²⁶ *Ibidem*, p.58.

puede haber variado mucho a través de la historia –de eso no hay dudas–, pero siempre ha albergado en su interior un contenido semántico que expresa una significación positiva. Así ocurre también con otros conceptos como el de moral, para no hablar ya de otras categorías nítidamente valorativas como “belleza”, “bien”, “justicia”, etc. Cuando calificamos algo como artístico lo legitimamos como práctica. Entonces, si afirmamos con Danto que todo puede ser arte, ¿no significa eso legitimar también la muerte, la guerra, el horror, el aniquilamiento, la pobreza, la exclusión y cualquier otro mal social?

Pero aun suponiendo que efectivamente todo puede ser arte, ¿significa esto que todo en realidad lo sea o lo llegue a ser? ¿No es acaso evidente la imposibilidad, desde el punto de vista práctico, de que todo se convierta en arte? ¿No nos percatamos de que la sociedad siempre necesitará determinados criterios discriminadores de lo artístico? ¿Cómo organizar sin esos criterios la funcionalidad de las instituciones del arte? ¿Cómo legitimar la supervivencia de los centros de educación artística? ¿Cómo cerrar las fronteras de un curso sobre arte contemporáneo? ¿Qué criterio seguir para incluir o excluir al diseñar las políticas culturales deseables a una nación? ¿O tendremos que admitir que entonces nada de esto tendría sentido? ¿Nos creemos realmente eso del fin del arte o es sólo parte de un juego retórico? ¿Estamos dispuestos a asumir las consecuencias prácticas que se derivarían de que la sociedad realmente tomara en serio lo que Danto afirma? Visto desde el punto de vista práctico, hay una razón que, no por sencilla, deja de ser contundente para negar la posibilidad real de que todo sea arte: el mundo no cabe en un museo.

Cerremos esta reflexión con un breve análisis del historicismo de Danto. Lo histórico en él se asocia casi exclusivamente con el desarrollo interno del arte. Muy pocas veces se vinculan los cambios ocurridos en el arte con los cambios históricos en el sentido amplio de la palabra. La historicidad del arte le sirve a Danto más que nada para decretar su fin: si en algún momento de la historia nació, entonces debe tener un fin. Sin embargo, la historicidad del arte es mucho más que eso, pero todo lo demás que es, incluido el crucial asunto de la inserción siempre del arte en determinada

época histórica transartística, de la cual dependen no sólo muchos de sus atributos internos, sino también su papel en la sociedad, no parece interesarle lo suficiente a Danto. En todo caso, le interesa en tanto al arte se entiende como receptáculo pasivo de influencias exógenas –que para él son ante todo filosóficas–, pero no por su papel práctico en la vida social.

De esta forma, el concepto de “realidad posthistórica” con el que Danto vincula el fin del arte parece ser en sí mismo conservador, al asumir un fin para la historia. Un tal fin ya había sido antes pronosticado por Hegel o por Fukuyama, ambos con intenciones de legitimar el status quo de sus respectivas realidades sociales. ¿No estará sucediendo con el fin del arte lo mismo que con el fin de la historia: cada cual la aniquila allí donde más le conviene para que todo lo que venga después siga siendo más de lo mismo? Vistiéndose de posmoderna, ¿no será ésta una postura que termina siendo conservadora?

Bibliografía

- Danto, Arthur C., “El final del arte”, en *El Paseante*, 1995, núm. 22-23, en: http://www.mateucabot.net/danto_fin_arte.pdf, (último acceso: 22/10/2008).
- _____, “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, 1964, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, Vol. 61, No. 19, pp. 571-584.
- _____, *Andy Warhol*, Yale University Press, New Haven & London, 2009.
- _____, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.
- _____, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Paidós, Barcelona, 2005.
- _____, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Akal, Madrid, 2003.
- _____, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.
- _____, *La transfiguración del lugar común*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Fabelo Corzo, José Ramón, “Arte, política y sociedad de consumo.

El caso de Andy Warhol”, en *Memoria*, Revista de Política y Cultura, México, Diciembre 2010, No. 249, pp. 37 – 39. Versión en Internet: <http://www.revistamemoria.com/vistaphp?id=1336&path0ea7d9530a4afe563807>.

Fabelo Corzo, José Ramón, “Hacia una interpretación compleja del valor del arte” (en vías de publicación).

_____, “La imaginación y la encrucijada actual de la estética”, en Fabelo Corzo, José Ramón y Pino Rodríguez, Alicia (coord.), *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*, BUAP – Instituto de Filosofía de La Habana, 2011 (en proceso de edición).

Lander, Eduardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, 2000.

DE CINE Y (DES)ILUSIÓN

*Gerardo Rivas López*¹

En algún lugar de *Cien años de soledad*, García Márquez menciona el estupor de ciertos habitantes de Macondo ante la experiencia de las primeras proyecciones cinematográficas a las que asisten, estupor que se convierte en cólera cuando ven cómo aparece en la película a la que asisten un actor que había muerto en una previa. En otras palabras, de lo que García Márquez habla es de la extrañeza que lo cinematográfico provoca inclusive más de un siglo después de su universalización. Esta extrañeza, que nos recuerda la famosa estampida de los espectadores ante un tren que supuestamente se les abalanzaba desde la pantalla en esa ya mítica primera función que organizaron los hermanos Lumière, sirve para introducir el tema que ahora nos ocupa: el carácter ilusorio de la proyección cinematográfica y la consecuente plausible distorsión en la percepción de la realidad socio-cultural que el cine, a diferencia de la literatura o de la pintura, hace patente merced a ciertos dispositivos de los que hablaremos adelante, dispositivos que de un modo o de otro sirven para fundamentar una concepción *sui generis* de la existencia que mucho tiene en común con la que el mito fundamenta en las culturas premodernas.² Y aunque al momento de la revelación de la realidad cinematográfica la diferencia entre mito e ilusión quede en un segundo plano, es obvio que conduce de una manera o de otra a una visión crítica

¹ Doctor, Profesor-Investigador Titular de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Cfr. Cristóbal Acevedo M., *Mito y conocimiento*, p. 135 y ss.

del ser humano y de sus alcances operativos dentro de la realidad. Lo más interesante no es, pues, el carácter ficticio de lo que el cine nos muestra (pues eso ya lo lleva consigo cualquier forma de representación artística) sino *su capacidad para metamorfosear la percepción del entorno*, que a la luz del proyector resulta tan equívoca y misteriosa como la de los seres humanos: lo que hasta fines del siglo XIX había sido la estructura concreta y fija de la realidad, dejó de ofrecer la seguridad y concreción que en ella encontraba todo mundo, incluso los más acérrimos nihilistas. Así, la originalidad de la proyección cinematográfica, que en ella se vea con todo lujo de detalles un aparecer que es por completo ficticio, ha horadado la ingenua confianza en la indisoluble continuidad de la realidad en la que se creía y en la permanencia de los objetos que, contra lo que acontece con los seres humanos, parecen estables y seguros en su pura inercia. En otros términos, la condición esencialmente engañosa que destacamos hace ver que los objetos son tan evanescentes como los seres humanos o, al menos, que el cine los presenta de esa manera, lo cual corrobora la necesidad de mantenerse en guardia contra los engaños de la sensibilidad, necesidad que de una manera o de otra ha sido la génesis de la Modernidad en cuanto fundamentación de una teoría crítica de la existencia y de la percepción.³ En suma, el descubrimiento del carácter ficticio aunque aparentemente cierto de la realidad cinematográfica (que se despliega como si fuese lo que no es) obliga a verla con esa suspicacia que de un modo o de otro persiste tras las argumentaciones con las que la metafísica siempre ha tratado de asegurar el sentido de la existencia; es más, podría decir inclusive que la condición cinematográfica funge como la célebre cama pintada que le sirvió a Platón para mostrar no sólo la problemática condición del objeto artístico sino, en general, de cualquier clase de objeto (incluyendo el ser humano), la cual se debe a que si las cosas como tales delimitan los alcances del hombre también pueden engañarlo y hacerlo verse como lo que no es, máxime cuando es dable producirlas o representarlas conforme con el parecer de cada cual y sin siquiera haber comprendido en verdad lo que son

³ Cfr. la primera de las *Meditaciones metafísicas* de Cartesio en *Oeuvres*, p. 15-16.

o las relaciones que establecemos con ellas, que es lo que le hace ver Sócrates a Glaucón al inicio del libro X de la *República*:

–¿No te percatas de que tú también eres capaz de hacer todas estas cosas de un cierto modo?

–¿Y cuál es este modo?

–No es difícil, sino que es hecho por artesanos rápidamente y en todas partes; inclusive con el máximo de rapidez, si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de que acabo de hablar (596d-e).⁴

Para comprender en forma cabal el fragmento que acabamos de citar, conviene tomar en cuenta que se insiere en una discusión de enorme complejidad respecto a cómo debe regularse la existencia del hombre de acuerdo con la naturaleza total de la realidad de la que tanto el ser humano como las cosas participan, y que, por ende, la crítica contra los objetos artificiales y artísticos se debe a que aun en el mejor de los casos ponen de manifiesto la forma en la que cada cual los representa de acuerdo a sus intereses, opiniones o necesidades, no lo que son en sí mismos: la cama que se pinta sobre el muro engaña igual que lo hacen todos los objetos que se producen simplemente para ornar o entretener y no para hacer comprender, es decir, para asegurar la estructura de la realidad que es también la de la propia existencia, por lo que en una sociedad que estuviese bajo la égida de los sabios como la que Platón propone, la labor de los artistas debería someterse a la más estricta censura para evitar que el “punto de vista” prive sobre la representación de la naturaleza ideal de cada objeto. Esto, sin embargo, es sólo el telón de fondo de la cuestión que presenta el fragmento, que más bien hace hincapié en el peligro de que cualquiera violente la realidad al reproducirla sin tener la mínima noción de lo que intenta mostrar o configurar, lo cual, más que

⁴ Utilizo la traducción de Conrado Eggers Lan que aparece en el volumen IV de los *Diálogos*.

distorsionar la percepción del objeto individual o aislado como lo hacía la pintura de la cama, *distorsiona la estructura en la que se los percibe en conjunto*, que merced al uso de aparatos o dispositivos técnicos (aun de los más rudimentarios, como lo es un espejo) nos hace ver las cosas como lo que no son, o sea, como imágenes que se deslizan del mismo modo en que lo harían en un sueño o en un antro en penumbras, lo cual, a su vez, pone en riesgo la adecuada relación del hombre con las cosas y, sobre todo, consigo mismo. La producción y la representación de la realidad se corresponden, en efecto, con la del propio ser humano, y no nada más en un plano teórico, ya que hay que tener presente el carácter total de la existencia en la que se articula cualquier vínculo con las cosas.⁵ Quien hace aparecer lo real en un espejo lleva a cabo, aun sin percatarse de ello, una especie de acto de ilusión en el que también pone en juego su percepción de lo real, ya que es muy fácil que en un determinado momento se olvide de que lo que proyecta es mera representación y lo tome como si fuera una visión de las cosas tal como aparecen sin la mediación del dispositivo, lo cual es doblemente importante en la época contemporánea en la que, a diferencia de la de Platón, la existencia de cualquier objeto, sea natural o no, se regula por medio de dispositivos técnicos muy complejos, uno de los cuales es fundamental para nosotros: la cámara de cine, que al igual que el espejo del que nos habla el pasaje gira en torno a lo real con un ritmo en el que el movimiento de cada objeto se distorsiona o se detiene, en principio según lo desea el operario, quien, como acabamos de subrayar, tiene la potestad de desarticular las relaciones de los objetos o de crear algunas nuevas; no obstante, el operario a su vez depende de las capacidades del aparato con el que trabaja, por lo que a la postre el elemento que determina el orden y los alcances de la reproducción no es tanto quien mueve el aparato sino este mismo. El aparato, sea un espejo o una cámara, se convierte así en una auténtica extensión del operario, pues lo determina y fuerza a identificarse con la realidad que representa, lo cual, insisto, requiere una elucidación mucho más cuidadosa de lo que era menester en la época de Platón porque hoy en día

⁵ Martín Heidegger, "La cosa" en *Filosofía, ciencia y técnica*, p. 225 y ss.

aun la realidad que llamamos “natural” dista mucho de serlo y más bien debe concebirse como una forma de realización técnica en la que se refleja el ser de quien la lleva a cabo:

Con la llegada de la tecnología eléctrica, el hombre ha extendido, o puesto fuera de sí, un modelo vivo del propio sistema nervioso central. En la medida en que esto es así, es un desarrollo que sugiere una auto-amputación desesperada y suicida, como si el sistema nervioso central ya no pudiera confiar en que los órganos físicos serán amortiguadores eficaces contra los proyectiles y las flechas del mecanismo exorbitante.⁶

Por ello, si por una parte es cierto que con casi dos milenios y medio de anticipación Platón sacó a la luz las inquietantes posibilidades que un aparato de reproducción (sea un espejo, sea cámara de cine o sea cualquier otro) nos ofrece para proyectar los objetos en una estructura dinámica o más bien vertiginosa donde se les ve unirse u oponerse conforme con el gusto o el capricho de cada cual y con las características del aparato en cuestión, por la otra apunta a la necesidad de establecer un vínculo al menos relativo entre la producción y representación de los objetos, sean artísticas o no, con la sociedad en su conjunto. No se puede aislar por completo el modo de representar o el de producir algo o reducirlo a operaciones sin mayor importancia para quien las realiza, pues el ser del hombre se pone de manifiesto en la manera en que informa la realidad, sea ideal o material y pese al grado de alienación del sujeto individual. Así que no hay que dar por sentado sin más que la proliferación de los objetos gracias a un sistema de producción y reproducción es en sí algo benéfico ya que, por el contrario, en ella se puede detectar una tendencia que ya se insinuaba en la época de Platón y que no ha hecho sino desembozarse en los últimos dos siglos, a saber, la de reducir la realidad al vértigo de la representación, vértigo que halla su expresión suprema justamente en el cine, cuya ilusión, según esto, no es en esencia sino la capacidad de proyectar ese mundo de apariencias y ficciones que tanto

⁶ Marshall McLuhan, *Understanding media. The extensions of man*, p. 43.

consternó a Platón no nada más sobre la superficie de un lente o de una pantalla sino sobre la de la existencia como un todo; el cine hace visibles y deseables objetos, situaciones y formas de ser que antes de la invención de él hubieran sido inimaginables y, más aún, de hacer que los mismos trasciendan el estrecho límite de la proyección para metamorfosearse en la estructura de la existencia real que se tiene en un medio cultural donde todo es mediación de sentido y donde cualquier apelación a una determinada naturaleza se antoja un anacronismo o patético o ridículo: trátase de una amenaza nuclear o de un romance literalmente inverosímil, el cine pone al alcance de nuestra mano un mundo deslumbrante y la mayoría de las veces absurdo que, pese a ello, configura la existencia en cada uno de sus planos hasta en sus ínfimos detalles, de suerte que su ilusión no es como la ilusión común y corriente, que busca sorprender al mostrarnos algo o al desaparecerlo cuando menos lo esperamos; en efecto, más que basarse en la sorpresa o en el mero engaño, la ilusión del cine se basa en la consistencia absoluta de un mundo que se proyecta desde la pantalla hacia nuestro modo de ser, “[...] un mundo en el que todo se repite y todo participa en un contexto significativo”.⁷ No es que algo en particular aparezca o se esfume mientras el resto de lo real se determina conforme con una estructura temporoespacial natural y objetiva, es que la estructura misma de la existencia se metamorfosea y proyecta en un plano *sui generis* donde lo posible o lo fabuloso se hacen uno con la realidad extra-fílmica por encima de cualesquiera causalidad, sea narrativa o psicológica.⁸ Así que la ilusión del cine no es tan sorprendente en el plano de la ficción como en el de la acción que ordena la vida socio-individual y que permite que un espectador se identifique en forma activa con una cierta conducta aunque esta choque en principio con sus valores y creencias.⁹ En otros términos, *la ilusión del cine es más poderosa cuando nos hace ver lo posible como real que cuando procede al contrario y simplemente*

⁷ Flusser Vilém, *Towards a philosophy of photography*, p. 9.

⁸ Sobre esta triple determinación ontológica, mediática y artística, cfr. David Harvey, *The condition of postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*, p. 201 y ss.

⁹ Colin McGinn, *The power of movies. How screen and mind interact*, p. 192.

nos embauca, que es lo que acontece cuando un niño o un adulto aprende a valorar sus posibilidades conforme con las situaciones que le presentan las películas o cuando, en otra variante del mismo efecto, un individuo que pertenece a una sociedad tradicional intenta vivir conforme con los valores de la sociedad moderna.¹⁰ De esta guisa, se puede afirmar que la ilusión del cine consiste en romper con la estructura natural de la realidad mas también con la causalidad racional y en establecer una relación dialéctica entre la conciencia del espectador y los ideales y convencionalismos que fundamentan la sociedad a la que él pertenece, lo cual, lejos de conducir a cada cual al desequilibrio o a la incomunicación o de inclusive exigir una conciencia crítica, permite, por extraño que parezca, que todos nos adaptemos a la indefinición, fragmentación y operatividad de un mundo en el que todo literalmente depende del cristal con el que se le mira, cristal que se pule con la técnica que aporta justamente el cine, lo cual refuerza la idea de que este trabaja como un inmenso calidoscopio en el que los fragmentos de lo real se unen o se separan de acuerdo con motivos o patrones que no por azarosos son menos estructurales.

Ahora bien, hemos visto hasta aquí cómo trabaja la ilusión del cine al interior del mismo, cómo transforma la estructura temporoespacial de la existencia histórica e individual y abre nuevos horizontes para comprender al hombre, mismos que sin ser en modo alguno ilógicos tampoco pueden determinarse conforme con una causalidad específica, lo cual en el ejemplo que hemos apurado equivaldría a definir cuál es el vínculo entre el tiempo mítico que representa el monolito, el tiempo histórico que representa el progreso histórico y el tiempo psíquico en el que la vida entera pasa por la pantalla.¹¹ Por otra parte, el que en una película la estructura causal se subordine a la apertura de la posibilidad imaginativa y simbólica (y no sólo en el caso del cine de arte o de autor sino aun en los productos más pedestres del cine comercial, aunque ahí el problema es que la posibilidad se coloca en el plano de lo inmediato, lo cual da la impresión de inverosimilitud)

¹⁰ Allen Richard, *Projecting illusion: film spectatorship and the impression of reality*.

¹¹ Sobre esto, cfr. el primer apartado del último ensayo de este libro.

implica un serio revés para la idea de que la máxima función del cine es la de reafirmar los valores que articulan la sociedad, por lo que para ello tiene que engañar o confundir de alguna manera al espectador para que acepte tales valores.¹² No, si bien el cine puede configurar una visión de la existencia en la que se reivindican ciertos ideales o valores sin mayor crítica (lo que equivaldría *stricto sensu* a una función ideológica en el sentido común de la expresión), lo cierto es que su fin principal no es ese sino el que hemos señalado: la en principio ilimitada ampliación de los horizontes de lo humano. Por ende, para ver cómo es que el cine tiene un efecto decisivo más en la anticipación de posibilidades con un alcance socio-cultural que en la reafirmación de una estructura axiológica dada de antemano (lo cual exige también que el espectador participe de modo activo en la configuración de la experiencia y no se limite a obedecer en forma pasiva la estructura que la cinta le propone),¹³ habrá que ver cómo su ilusión se difunde en todos los ámbitos de la existencia y cómo obliga al espectador a que haga a un lado su percepción particular de la realidad extra-fílmica y se sumerja en una representación que supera lo puramente ideológico o doctrinario en aras de la comunicación social en un plano universal.¹⁴ Claro es que, como ya hemos puesto de relieve, la superación de la que ahora hablamos no significa que el espectador desarrolle una conciencia crítica del entorno o del sistema de valores que preconiza la cultura sino que aun en el peor de los casos será capaz de proyectar una cierta posibilidad o de participar en una experiencia aun a falta de un nexo causal determinado y que esa experiencia, sin romper del todo con la particularidad de su percepción o del sistema de valores que lo determina, le abrirá un nuevo horizonte de colaboración activa, cosa que se aprecia mejor que en ningún otro aspecto en el hecho de que ilusiones o aspiraciones que hubiesen parecido descabelladas antes de ver una película se hacen perfectamente factibles después de que han aparecido en la pantalla. Así, al ver lo que les sucede a los perso-

¹² Jameson, *ob. cit.*, p. 67 y ss.

¹³ Judith Butler, *Excitable speech: a politics of the performative*.

¹⁴ Don Ihde, *Technology and the lifeworld. From garden to earth*, p. 124 y ss.

najes en la cinta, el espectador descubre que algo similar podría pasarle a él aunque en otro plano o en otras condiciones sin que estas sean por fuerza extraordinarias, por lo que el efecto mágico del cine (que, como vemos, nada tiene en común con los efectos especiales y más bien los contradice) radica en que lo más inmediato o cotidiano se despliegue como si fuese original o insólito y en que el espectador reencuentre en esa transformación el interés por lo que vive, cosa que es fundamental en una sociedad en la que por encima de la incesante productividad se cierne el riesgo del perenne tedio.¹⁵

Ahora bien, esta ilusión del cine se desarrolla en un plano universal que (por sólo poner de relieve la más importante contraparte del cine en la así llamada cultura visual) no tiene nada que ver con el efecto que por su parte tiene la televisión sobre el espectador de la misma. Pues con independencia de la cualidad que tenga un programa televisivo, quien lo ve siempre permanece dentro del ámbito de lo cotidiano o de lo particular, es decir, dentro de un ciclo en el que se cumple la vida privada al margen de lo social, lo que se echa de ver, por ejemplo, en la extraña reducción de la información de los noticiarios a la opinión del espectador en turno, de los programas de entretenimiento a la distracción fugaz o, más aún, del contenido dramático de las telenovelas a los conflictos individuales que se privilegian aun cuando la historia se desarrolle en un registro histórico muy alejado de la cotidianidad del espectador. *En la televisión hay actualidad, entretenimiento y melodrama personal, no ilusión*, pues no se muestra la posibilidad de metamorfosearse al margen de lo cotidiano y sólo se busca que el espectador permanezca frente al monitor el mayor tiempo posible y que sólo se despegue de él para realizar las funciones para las que aquél lo determina dentro, porfío, de lo cotidiano. De suerte que, en el fondo, el cine y la televisión, aunque recurran por igual a la imagen visual, son por completo distintos, ya que en aquél la imagen se da como una totalidad que envuelve al espectador en el

¹⁵ Respecto al vínculo entre transformación cultural y riesgo de descentramiento para el sujeto individual que conlleva el cine, cfr. Kevin, Stoehr, (Ed.), *Nihilism in film and television*, p. 37 y ss.

dinamismo con el que corre por la pantalla, mientras que la imagen televisiva lo obliga a recomponer los distintos aspectos que la integran para captarla como unidad:

La imagen filmica ofrece muchos más millones de datos por segundo, y el espectador no tiene que hacer la misma drástica reducción de objetos para formar su impresión. Tiende en cambio a aceptar la imagen total como un intercambio en conjunto. Por el contrario, el espectador del mosaico televisivo, con el control técnico de la imagen, reconfigura de manera inconsciente los puntos en una obra de arte abstracta sobre la pauta de un Seurat o de un Rouault.¹⁶

En forma contraria a este proceso de síntesis y de simultánea reducción de la vida social al ámbito doméstico, el cine expone la unidad de un personaje y una circunstancia por medio de una acción con un valor social que de ninguna manera se parangona con las necesidades y preocupaciones de cada cual sino apunta al mundo socio-cultural en el que cualquier interés o esfera de participación tiene un sentido relativo.¹⁷ Por ende, el cine proyectará lo más íntimo o individual como valor simbólico mientras que la televisión siempre se circunscribirá a los intereses privados que tienen un marco bien delimitado, lo cual se aprecia en esas películas que se hacen para la televisión, que aunque tienen en apariencia un formato cinematográfico reiteran la estructura de la que ahora nos ocupamos y sirven más bien para resolver conflictos que se suscitan en el círculo de lo doméstico; en cambio, el cine muestra antes que otra cosa que cada cual está en un mundo complejo porque todo elemento de la realidad tiene un misterioso vínculo con los demás y puede metamorfosearse con o sin violencia en cualquier otro, de lo cual es un buen ejemplo el prehomínido que se transforma en un ser consciente o el hombre que al final de la historia de la humanidad se convierte en un niño, el único ser capaz de vi-

¹⁶ MacLuhan, *ob. cit.*, p. 313.

¹⁷ Kevin Stoehr, (Ed.), *Film and knowledge: essays on the integration of images and ideas*.

vir sin ideales que resultan absurdos fuera de la integración con la naturaleza que hace de la tierra la morada del hombre.¹⁸ Por ello, el cine pone lo insólito al alcance de la mano, por lo que cada cual debe superar los óbices mentales o emocionales que le impiden alcanzarlo. De hecho, aunque la película presente circunstancias casi inverosímiles o, por el contrario, absolutamente triviales (pensemos en los innúmeros bodrios que se dedican a reivindicar el ínfimo “heroísmo” de la vida cotidiana), estas últimas deben resolverse de un modo que lleve al espectador a identificarse con ellas en un plano superior a sus condiciones normales o naturales, que es por lo que la concentración que según lo anterior exige el cine no tiene un carácter eminentemente intelectual o doctrinal sino estético. Es decir, la ilusión del cine se pone de manifiesto al sensibilizar al espectador y al disponerlo a experimentar eso que Kant llamó con admirable atinencia la “conformidad a fin”,¹⁹ lo que en nuestro contexto significa que tomará la actividad imaginativa a la que lo proyecta una película como algo valioso en sí aunque no tenga una utilidad inmediata y por más que la acción de la misma (allende lo que Kant dice al respecto) influya en su concepción de la realidad socio-cultural.

Todo lo anterior explica por qué incluso cuando los programas de televisión tienen una producción soberbia, un reparto estelar y un tema apasionante, nunca alcanzan esa universalidad que permite que las películas se distribuyan por encima de las diferencias entre las esferas de lo privado y lo público de la vida individual o entre un mundo cultural y otro, lo cual se refuerza por la función por completo distinta que el lenguaje juega en el cine y la televisión. Por mucho que eche mano de los vínculos de sentido común de las imágenes, las palabras y la acción (que la televisión utiliza indiscriminadamente para informar los objetivos de lo individual

¹⁸ Liberación que es también la punta de lanza de la apología nietzscheana del niño como cifra de las transformaciones del espíritu, incluso en el caso del propio Zaratustra, que aprende finalmente a aceptar con una cierta condescendencia que el papa jubilado y el resto de los seres que se halla en su camino tengan que retornar a la adoración de Dios, así sea en la figura de un asno (*ob. cit.*, p. 422).

¹⁹ *Crítica de la facultad de juzgar*, A35.

o de lo doméstico), el cine revela nuevas afinidades entre ellos, con los que cada cual trasciende la disposición de los objetos que integran el marco visual de la situación o también la presumible actitud de los demás al respecto, lo que enriquece o diversifica la vida real, cuya articulación es obra del lenguaje, el cual proporciona el entramado de los objetos, personajes y sentidos que permite a todo mundo entender lo que está en juego en el comportamiento del interlocutor en turno o presumirlo cuando el otro quiere mantenerlo oculto, en cuyo caso tiene que proceder a partir de algunos signos exteriores y/o por sus consecuencias, que no pueden anticiparse porque se derivan de las intenciones individuales que se revelan en la situación total. Esta imposibilidad de anticiparse respecto a las intenciones de alguien se refuerza por el hecho de que en un mundo sofisticado que sin embargo se asienta en los más primitivos impulsos naturales la posibilidad de llegar al fondo de un conflicto pasa a segundo término frente a la necesidad literalmente mediática de comunicar su sentido general conforme con las posibilidades más extremas,²⁰ que es lo que nos exige una película en la que pese a todas las glosas el sentido de cada símbolo se nos resiste sin que ello implique que nos resulte ininteligible o que nos impida abandonarnos de pronto a la belleza de una escena o a la profundidad dramática de un personaje, cosa que en cambio la televisión pone en último término con su pretensión de sacar a luz lo que pasa para dejar en claro quiénes son los buenos y quiénes los malos, por ejemplo. Con todo, la relativa apertura respecto al sentido total de un suceso o de una acción que es distintiva del cine con independencia de los valores convencionales que la televisión, en cambio, reivindica, no afecta al vínculo posible del mismo con la realidad más convencional porque siempre es dable que haya una segunda parte o continuación donde el sentido de la acción se hará explícito (si se trata del cine comercial) o porque frente a una obra que versa sobre lo humano en su sentido metafísico o último como, por ejemplo, las de Tarkovski, es menester

²⁰ Berys Gaut, "Identification and emotion in narrative film" en Carl Plantinga y Greg M. Smith (Eds.), *Passionate views: film, cognition and emotion*, pp. 200-216.

que haya una mínima trascendencia reflexiva frente a la unidad dramática: no es, por ello *prima facie* dable decir si el final de una obra de Tarkovski representa una visión optimista de la existencia o todo lo contrario, pues la concatenación dramática de la película da para ambas posibilidades; lo que sí es un hecho es que la suerte del protagonista se define por su trascendencia metafísica e histórica y no por un sistema axiológico convencional que es dable decodificar de una vez y para siempre. Así, es factible que en una película haya un personaje o un elemento que nunca aparece o cuya presencia nunca se aclara, como sucede con el científico que encabeza la primera expedición que va en busca del monolito o como este último, pero a condición de que eso le imprima a la acción un sentido total, que en este caso podría ser el tipo de vida que lleva quien se mueve en el aleatorio mundo de la técnica en su culminación intergaláctica pone al alcance de todos y la resistencia que a ello opone un símbolo mítico tan extraño, lo cual, huelga decirlo, está fuera del alcance de la televisión, pues en esta, por una parte, todo debe hacerse explícito para que el espectador tenga una idea concreta de lo que se trata y, por la otra, el sentido de cada acción refiere de inmediato a la concatenación causal en la que la misma tiene lugar, de suerte que cuando por alguna razón una película como *Solaris* se exhibe en la televisión, lo hace a título de objeto de un medio ajeno que tiene que interpretarse como tal o como un ejemplo de la impenetrable consistencia de la vida real que se saca a la luz para volver a dejarnos atónitos por un segundo mientras al siguiente nos reabsorbe la cotidianidad.²¹ La película, pues, nunca pierde su condición de elemento heteróclito en el medio televisivo, pues exige una participación *sui generis* del espectador, sea que este mentalmente se disponga a trasponer los límites de lo cotidiano aunque permanezca en él (ve la película en su casa pero lo hace con la actitud de quien está en la sala de cine), sea que utilice la cinta como material de un análisis teórico que por su propia naturaleza está fuera del contexto doméstico (como quien esto escribe lo hace en su oportunidad).

²¹ Kevin Stoehr, *Nihilism in film and television*, p. 45 y ss.

Estos comentarios nos llevan a reflexionar sobre el modo en el que se constituye la imagen cinematográfica, y el primer elemento que queremos poner de relieve es el lenguaje, lo que nos obligará a hacer una digresión. Es siempre menester hacer hincapié en que por mucho que el lenguaje verbal provea el fundamento de la convivencia, la comunicación y la comprensión, resultaría prácticamente ininteligible si no fuese por el trasfondo vital o situacional que hace factible articular la experiencia vital: a falta de un objeto concreto que mostrar o de un proceso que fundamentar, el lenguaje obstaculiza el entendimiento común en vez de fomentarlo, como lo prueban mejor que nada las habladurías, que son “[...] la posibilidad de comprenderlo todo sin previa apropiación de la cosa”.²² Uno parlotea sobre algo sin saber muy bien a qué se refiere la plática y al final de la misma descubre que no ha hecho otra cosa que decir cosas sin sentido o que, peor aún, ha complicado las cosas de manera innecesaria. Ahora bien, esto parece implicar una contradicción, en la medida en que el mismo elemento es de modo simultáneo la base de una experiencia común y el obstáculo de la misma; por un lado, la unidad del fondo situacional y de referencia objetiva que el lenguaje verbal ofrece constituye el marco en el que la experiencia se despliega y, por el otro lado, impide que los individuos alcancen una comprensión cabal aunque no precisamente teórica del asunto de que se trata, pues todo mundo lo ve desde su punto de vista y solamente acepta cambiarlo (si acaso lo hace) cuando se convence de la escasa validez del mismo: como nadie entiende bien a bien de qué se trata, todos terminan afirmando su posición. Esta contradicción entre ambigüedad y comprensión es, sin embargo, sólo una fase, ya que la configuración total del lenguaje y de la propia experiencia vital abre las posibilidades de descubrir nuevas perspectivas, objetos y matices que han de proyectarse junto con los de otros individuos o en otras circunstancias, con tal de que también se cuente con la posibilidad de transformar unos u otros: alguien empieza a hablar de algo que no está del todo claro aunque tiene un cierto sentido y a lo largo de la plática se elucida el asunto y se plantean nuevos objetos de comunicación que se aclararán en alguna nueva conver-

²² Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, Parág. 35, p. 188.

sación. Como es obvio, esto de ninguna manera es sencillo pues implica sensibilidad y capacidad de reflexión, dos condiciones que la mayoría de las veces resultan ajenas al individuo común. Claro está que la dinámica del lenguaje, que se determina de principio a fin por el carácter total y abierto de la existencia, ayuda a superar las diferencias que se dan en la convivencia inmediata merced al sentido común, y los diversos interlocutores pueden precisar aun con limitaciones qué está en juego en el diálogo. Por eso, pese a la ambigüedad que podría dificultar el proceso, el resultado último será en el mejor de los casos satisfactorio para todos o, si no lo es, ofrecerá una compensación para ello, como sucede, por ejemplo, cuando en una situación extrema se resuelve como por arte de ilusión o cuando –para volver a nuestro verdadero objeto de estudio– una cinta nos ofrece al final la posibilidad de hallarle sentido a la existencia aunque sólo sea en un plano puramente simbólico y no en el de la operatividad inmediata y eficaz en el que la técnica interplanetaria proyecta al hombre, lo cual, lejos de suponer un fracaso para la inteligencia, sirve para recordarnos los límites de esta frente al misterio de la realidad: todo mundo se dispone de antemano a reconfigurar su visión de la realidad, así sea la de un prehomínido que quien sabe cómo descubre la discontinuidad del tiempo en medio de la cíclica reiteración de la naturaleza o la de un científico que tiene que abandonar sus certezas operativas para abrirse al insondable misterio del cosmos.

Según vemos, el cine compensa las limitaciones de la experiencia por medio de la plenitud de la imagen que se universaliza gracias al lenguaje, lo que da lugar para que el individuo lidie con lo irracional o lo incomprensible: en el cine, uno espera ver lo que en un principio uno ha pensado que va a pasar, y aunque eso nunca se logre y uno tenga que hacer a un lado sus presunciones de sentido común, la película como tal (es decir, como imagen en movimiento) permite poner en práctica la expectativa y modificarla aun cuando no se haya captado bien a bien la causa de todo ello, lo que corrobora que el cine puede hacer a un lado la línea divisoria entre diversos valores, sobre todo entre lo bueno y lo malo (que son en cambio la piedra de bóveda de la televisión y por lo que esta, en mi concepto, siempre cumple una función doctrina-

ria o edificante); semejante capacidad literalmente transformadora del cine se debe a que el mismo subordina el adoctrinamiento a la articulación imaginativa que permite acoplar códigos culturales y convenciones sociales muy diversas y que inclusive se contradicen uno a otro, lo cual se hace mucho más obvio en cintas como las de Tarkovski o Bergman, las cuales desafían desde el inicio la lógica narrativa mas también el convencionalismo que priva en la televisión. Esto, sin embargo, no significa que el cinte pretenda suplantar la realidad vital por una puramente simbólica o fantástica, ya que lejos de ello nos ofrece un vehículo para universalizar la posibilidad que el individuo o la sociedad en concreto no siempre visualiza como propia: *por muy sofisticada que parezca la existencia en un ambiente como el que nos ofrece la tecnología en la época contemporánea, no deja de ser igual en cuanto a su sentido total al de cualquier otra época*; de ahí que los personajes en un cierto momento tengan que hacer frente a la posibilidad de total incertidumbre a pesar de la necesidad de omnimoda seguridad que la técnica busca satisfacer, y que para ello tengan que apelar al sentido común e incluso a los prejuicios de su respectiva cultura, lo que será factible en virtud del dinamismo de la imagen, que hace que todo aparezca en permanente metamorfosis y que el espectador se involucre no sólo sin ofrecer apenas resistencia sino con auténtico entusiasmo. Más aún, esta característica del cine se advierte aun cuando la situación que la película presenta se dé en un ambiente cerrado o donde en apariencia no hay salida alguna para el personaje: puede ser que la solución parezca un tanto forzada o aun inverosímil, pero eso se pasará por alto si el espectador encuentra un modo de religar el desarrollo de la acción con el de la posibilidad ínsita a lo cinematográfico.

Esto confirma que el cine expone en un plano simbólico o universal la estructura vital y objetiva de la existencia que se despliega en el sentido común allende lo particular de lo doméstico; ahora bien, dado que tal estructura se sujeta de un modo o de otro a la peculiaridad de la percepción,²³ el proceso comunicativo y el mu-

²³ Para ver cómo funciona esto en el caso de la ciudad contemporánea, donde lo cinematográfico y lo televisivo se dan la mano gracias a las imágenes que saturan los espacios públicos, cfr. John, Berger, *Ways of seeing*, p. 129 y ss.

tuo reconocimiento entre los espectadores se complica por fuerza, lo cual, por extraño que parezca, explica la necesidad de diálogo y convivencia; por ello, así como cuando uno habla cara a cara con alguien, sobre todo cuando se trata de dirimir un asunto espinoso, uno intenta orientar el diálogo a través de un campo verbal y situacional en el que uno debe sondear al interlocutor y aprovechar cualquier posible disposición por parte de él para imponer los propios puntos de vista, el cine busca orientar la opinión del espectador para introducirlo de lleno en la acción y hacerle compartir la perspectiva con la que el director ha filmado la película. Sea como sea, así como no hay modo de estar por completo seguro acerca de lo que el interlocutor piensa, y la comunicación debe proseguir en esa relatividad *sui generis* que engloba a todos sin lanzarlos, empero, a la indeterminación o al absurdo (lo que preserva en cierta medida la libertad de cada dialogante y obliga a los demás a esforzarse por desentrañar los motivos más profundos para reforzar la convivencia o para darla por finalizada cuando se considera conveniente), en el cine la reacción del espectador frente a la cinta tiene un margen de reflexión que en el caso de obras como *Solaris* es axial y que aun en los productos del mercado cinematográfico más vulgar se mantiene al menos como condición formal, lo que hace que el cine tenga que multiplicar sus esfuerzos por llamar la atención del espectador vía los efectos especiales, el suspenso o el dramatismo de los que a su manera saca partido Tarkovski como lo haría el director de cualquier película al uso. Por supuesto, en la medida en que esta tensión hermenéutica depende de la capacidad personal del espectador para superar los matices inherentes a la configuración verbal y situacional de la experiencia, es prácticamente imposible aplicarla indiscriminadamente, lo cual habla de que la determinación que el cine propone para una esfera de la realidad vital tiene que tomar en cuenta la diferencia ínsita a mundos culturales muy distintos, lo cual explica por qué inclusive en obras de la complejidad de *Stalker* o *Persona* la acción siempre se orienta hacia fines y experiencias que sólo se comprenden a la luz del presente, lo que en la cinta se hace evidente como el vínculo entre la génesis mítica del hombre, la conquista del espacio y la revelación de una forma de ser libérrima respecto a la naturaleza

mas también a la cultura que a su manera ejerce una tiranía tanto o más opresiva que la que impone lo natural. Y es que el cine, aun cuando sitúa la acción de la cinta en otra época o en dimensiones culturales muy lejanas al medio urbano y crítico en el que se desenvuelve el espectador medio, tiene que recurrir a este medio para universalizar una realidad que de otro modo sería abstracta para la mayoría y que aun para públicos muy específicos como los que acuden a ver una película de arte resultaría un sí es no es aburrida, lo cual marca una linde insalvable para los esfuerzos de tantos cineastas por reconstruir con lujo de detalles una época mientras tienen que insertar en ella la sensibilidad de la actual.

Debido a esta imperiosa necesidad de proyectar la existencia desde un punto de vista que permita que los espectadores reconozcan el suyo propio y se dispongan, no obstante, a informarlo de acuerdo con las posibilidades que les abre el cine, éste debe descubrir una manera de orientar la percepción del entorno no sólo durante la película en turno sino sobre todo cuando la misma ha terminado y el espectador retorna a la dinámica socio-cultural particular, lo cual en esencia significa que en el mejor de los casos aquél comenzará a ver su existencia como si se tratase de una cinta en la que él es simultánea o alternativamente director, productor, actor, distribuidor y espectador. *Esta proyección o auténtica predeterminación de la existencia que el cine lleva a cabo es factible gracias más que nada a la cámara*, la cual delimita el entorno y fija tanto el orden en el que se presentarán los diversos objetos como las características que harán resaltar a cada uno para que se integre en la imagen que se busca obtener,²⁴ tal como lo hace todo mundo en la vida real al llegar con retraso al lugar de un encuentro y buscar con la mirada a la persona para ver si aún espera o si ya se ha ido:²⁵ el único objeto que se destaca para nosotros es la persona o, en dado caso, su ausencia, y aunque percibamos otras muchas cosas en el lugar ni siquiera paramos mientes en ellas porque hay un solo objeto que nos interesa, en torno al cual delimitamos el espacio; hay,

²⁴ Cfr. David Bordwell, y Thompson, Kristin *Film art. An introduction*, p. 10 y ss.

²⁵ Para una descripción fenomenológica del encuentro, cfr. Jean Paul, Sartre, *L'être et le néant*, pp. 45-47.

sin embargo, una diferencia decisiva entre la imagen de la cámara y la visión del ojo, pues en el primer caso todo aparece dentro de un marco universal y comunicable por definición que se orienta de acuerdo con las intenciones del director cuya pericia se echará de ver justamente en cómo informa la escena para que en ella se destaque algo que todos los espectadores deberán reconocer en principio, sea el protagonista, el antagonista o el objeto en torno al cual disputan; en cambio, en el caso de la mirada la realidad se proyecta conforme a un punto de vista individual que muy rara vez es dable compartir, lo cual es causa de la mayoría de los desacuerdos intersubjetivos. En otros términos, el cine saca literalmente a la luz el aspecto de los objetos o el sentido de acciones y situaciones complejas dentro de una perspectiva al menos en teoría común, mientras que la mirada solamente percibe de acuerdo con los alcances del individuo, que con mucha frecuencia son bastante limitados, por lo que mientras el espectador de una película descubre los objetos dentro de la unidad del fondo, en la vida real debe definir ese fondo a partir de un determinado objeto.

El privilegio de la cámara que ahora ponemos de relieve radica, pues, en la capacidad que tiene para detenerse en un objeto que de cualquier otro modo pasaría desapercibido o para poner de manifiesto una posibilidad que sería impensable en las condiciones de la vida real: ¿quién habría presumido que hay que tener cuidado, no para el bolígrafo no se nos caiga al suelo sino para que, por el contrario, no se ponga a flotar en una atmósfera sin gravedad? Mas no de extrañar que así sea cuando la existencia del hombre se desenvuelve en el espacio extraterrestre, donde hay que adaptarse a un ambiente en el que el propio cuerpo se experimenta de un modo por completo distinto y donde necesidades físicas tan elementales como el comer o el excretar tienen que satisfacerse de una manera que no tiene nada que ver con la forma en la que hasta ahora se han plantado.²⁶ Y si esto ocurre con las necesidades físicas, ¿qué no pasará con las que la cultura genera en su dinamismo y que el cine universaliza? En otros términos, la cámara en cuanto órgano de percepción de una realidad que ha

²⁶ Mark Hansen, B. N., *ob. cit.*, p. 26 y ss.

informado el cine, en lugar de destacar una cosa en un fondo intencionalmente orientado y la mayoría de las veces confuso, como lo hace la mirada, las sitúa como posibilidades para identificarnos en forma consciente con la realidad dentro de un marco de referencia ya mediatizado, función para cuya realización no hay dispositivo o medio que pueda rivalizar con el cine, lo que hace de este el símbolo por antonomasia de lo que podría llamarse un “pensamiento visual”.²⁷ Y para justipreciar la naturaleza de este último, consideremos lo que en el plano del pensamiento discursivo y filosófico en concreto costó llegar a la idea de que la metamorfosis final del espíritu humano es el niño y de que el tiempo necesario para que se dé esa metamorfosis supondrá un eterno retorno no a la sujeción original a la naturaleza sino a la apertura misma de la historia; al menos según Nietzsche, esta idea es tan perturbadora que todavía habrán de pasar muchos siglos antes de que se entienda su cabal significado: “No es a vosotros a quien aguardo yo aquí en estas montañas, no es con vosotros con quienes me es lícito descender por última vez. Habéis venido aquí tan sólo como presagio de que hombres más elevados se encuentran ya en camino hacia mí”.²⁸ En cambio, pensemos en la plenitud estética que la imagen cinematográfica nos proporciona, y entonces veremos que el hecho de que esa imagen aparezca no en el límite del pensamiento metafísico sino en una escena que hasta el espectador más lerdo puede observar a sus anchas corrobora que el efecto mágico del cine ya está en la revelación de lo posible que la cámara materializa y difunde en todos los ámbitos de la vida social, lo cual, por otro lado, nos hace ver que los aparatos no son solamente instrumentos para realizar tareas mecánicas o pesadas sino verdaderas extensiones psicosomáticas de nuestro ser o, si se quiere, dispositivos que hacen patente la necesidad de trascender lo humano como hasta ahora se ha vivido, por más que esa necesidad se dé a contracorriente respecto a valores y convenciones como los de la familia moderna. El aparato –como lo indica la acepción del vocablo que

²⁷ Esta noción la desarrolla en toda su amplitud Rudolf Arnheim en su libro homónimo *Visual thinking*, sobre todo en la p. 97 y ss.

²⁸ *Ob. cit.*, p. 377.

en nuestro idioma equivale al ceremonial que acompaña las grandes ocasiones— es así un elemento de nuestra existencia allende lo técnico o instrumental, pues sirve para ordenar la más importante función de la vida social en la época contemporánea, que es la comunicación incesante y quizá sin sentido que, pese a los denuosos de troyanos y troyanos, se ha hecho imprescindible justamente porque su objeto no es profundizar en un vínculo quizá anacrónico sino meramente establecer contacto. Y así como hablar no tiene por fin dialogar sino parlotear a dúo y como el ordenador no tiene por fin ordenar la experiencia o el pensamiento sino introducirnos a la esfera del infinito acontecer,²⁹ *el cine no tiene por función la sublimación de la existencia sino su proyección como posibilidad auténticamente ilusoria, lo que es muy distinto. Vale.*

Bibliografía

- Allen, Richard, *Projecting illusion: film spectatorship and the impression of reality*, Universidad de Cambridge, Nueva York, 1995.
- Berger, John, *Ways of seeing*, BBC/Penguin, Londres, 1972.
- Bordwell, David y Kristin Thompson, *Film art. An introduction*, Reading, Addison-Wesley, 1980.
- Butler, Judith, *Excitable speech: a politics of the performative*, Routledge, Nueva York, 1997.
- Colin McGinn, *The power of movies. How screen and mind interact*, Vintage, Nueva York, 2005.
- Cristóbal Acevedo M., *Mito y conocimiento*, Universidad Iberoamericana, México, 1993.
- David Harvey, *The condition of postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*, Bordwell, Londres, 1990.
- Flusser, Vilém, *Towards a philosophy of photography*, Reaktion, Londres, 1983.
- Gaut, Berys, “Identification and emotion in narrative film” en Carl Plantinga y Greg M. Smith (Eds.), *Passionate views: film, cognition and emotion*, Universidad de John Hopkins, Baltimore, 1999.
- Heidegger, Martín, “La cosa” en *Filosofía, ciencia y técnica*, 3ª. Ed.,

²⁹ Sobre la precedencia de la mediación sobre la realidad, cfr. Jean, Baudrillard, *Simulacra and simulation*, p. 59 y ss.

- Comps. Francisco Soler y Jorge Acevedo, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997.
- Ihde, Don, *Technology and the lifeworld. From garden to earth*, Universidad de Indiana, Bloomington, 1990.
- Jean Baudrillard, *Simulacra and simulation*, Michigan, Universidad de Michigan, 1994.
- Marshall McLuhan, *Understanding media. The extensions of man*, ITM, Cambridge, 1994.
- Platón, *La República*. Volumen IV de los *Diálogos*, Gredos, Madrid, 1986.
- Rudolf Arnheim, *Visual thinking*, Universidad de California, Berkeley, 1969.
- Sartre, Jean Paul, *L'être et le néant*, Gallimard, París, 1943.
- Stoehr, Kevin (Ed.), *Film and knowledge: essays on the integration of images and ideas*, Jefferson, MacFarland, N. C., 2002.
- _____ (Ed.), *Nihilism in film and television*, Jefferson, McFarland, N. C., 2006.

EL AMOR A TRAVÉS DEL ARTE:
ENTRE LA CARNE Y EL ESPÍRITU

*José Antonio Pérez Diestre*¹
y *María Guadalupe Canet Cruz*

El amor es un concepto que ha inspirado numerosas obras artísticas, filosóficas, científicas y literarias a lo largo de la historia; cada una de ellas expresa una forma distinta de concebir el mundo, pero la suma de todas no logra agotar el significado del amor. Se le ha descrito como un sentimiento, una virtud, un estado mental, un proceso cerebral; se le ha interpretado de distintos modos, según la cosmovisión de cada cultura; incluso se han identificado diversas formas de amor, pero las que aquí nos ocupan, no serán el amor romántico o el fraternal, sino el amor carnal en contraste con el amor espiritual, y cómo éstas formas de amor se materializan a través del arte de Roma e India, o más específicamente, en Pompeya y Khajuraho.

Para comprender la concepción romana del amor, es necesario remitirnos a Grecia, donde –antes de que surgieran las teorías filosóficas de los presocráticos–, todas las explicaciones sobre el mundo y su origen eran producto del pensamiento mítico. Todo fenómeno, elemento de la naturaleza y actividad humana, se justificaba ontológicamente a través de relatos de dioses antropomorfos y héroes legendarios, la literatura griega contaba con muchos textos de este tipo, sin embargo, algunos desaparecieron y otros no se conservan completos. Entre las obras preservadas, la más

¹ Maestro, Profesor-investigador titular de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

antigua y conocida es *Teogonía*, escrita a finales del siglo VIII e inicios del VII a.C., por el poeta Hesíodo, a quién se le atribuye la organización de los mitos religiosos y la genealogía de los dioses. De acuerdo con él, primero existió «Caos», posteriormente «Gea» (la Tierra), a partir de ellos surgieron otros elementos, no por la unión de ambos sino en una suerte de creación; más tarde aparece «Eros» (el Amor), el más hermoso de los inmortales, cuya influencia provoca el nacimiento de otros dioses gracias al enlace de sus padres en «las suavidades del amor», es decir, a través de la unión sexual.

Eros fue representado “[...] como un niño divino, alado y juguetón, provisto de un arco y de saetas eróticas, como hijo y compañero de Afrodita”,² la diosa del amor, la reproducción y la lujuria, nacida –según Hesíodo– de las olas del mar; si bien Hesíodo, sitúa a Eros dentro de la primera generación de dioses, siendo previo incluso a «Cronos» (el Tiempo), su vínculo con Afrodita debe responder a genealogías alegóricas creadas por otros poetas o filósofos, como la que se muestra en el *Banquete* de Platón. Lo cierto es que la mitología griega nutrió profundamente a la de Roma, complementando la tradición local –de origen etrusco–, por lo que Eros pasa a formar parte de esta, con el nombre latino «Cupido» (el Deseo).

Siguiendo a Lo Duca, Roma, en sus comienzos, renegó de su origen etrusco, de modo que:

[...] el hombre que se mostraba desnudo en público ante una mujer era pasible de la pena de muerte. Las Vestales velaban el culto de la virginidad y de la pureza. El adulterio era crimen muy grave. El matrimonio seguía siendo un asunto de casta y un problema contractual cuya principal preocupación era garantizar los derechos del padre.³

En la medida que conquistaron los países del Mediterráneo, fueron asimilando elementos de su cultura y sus libertades; las prohibiciones, entonces, cayeron una a una. “El poder social de

² Carlos García, *Introducción a la Mitología Griega*, p. 141.

³ Joseph Lo Duca, *Historia del Erotismo*, p. 31-32.

la familia quedó intacto, pero individualmente cada cual disponía de una libertad casi total, con un espíritu de tolerancia digno de los maestros de Atenas”.⁴ La prostitución con fines ceremoniales dio paso a la prostitución pagana, y la mujer “honesta” ya no se distinguía de la mujer “galante”, es así como “Roma se transformó en un inmenso escenario donde el gozo físico era el fin supremo. Aun antes de lo que se llamó la ‘decadencia imperial’, Roma se complacía en toda la gama del erotismo [...]”.⁵

De la antigua Roma, una pequeña ciudad portuaria situada al sur de Italia, en la región de la Campania –cerca de lo que hoy es Nápoles–, destaca por la enorme cantidad de lupanares, se trata de Pompeya; la fama de la ciudad –en este sentido–, se debe al hallazgo de abundantes pinturas eróticas en diversas edificaciones. Sin embargo, tanto el comercio sexual como la exhibición de escenas eróticas, estaban permitidos fuera de los muros de los lupanares, aunque dentro se manifestaban con mayor intensidad, “[...]los muros de estos prostíbulos están tapizados de escenas eróticas, que expresan una gran variedad de deseos y estimulan la curiosidad de los visitantes”.⁶ Todo en ellos estaba diseñado para provocar placer carnal.

De acuerdo con Romero, algunos de esos lugares que suelen catalogarse hoy como prostíbulos pompeyanos –sólo por el hecho de albergar pinturas eróticas–, podrían no serlo, dado que este tipo de representaciones eran cosa cotidiana: “Están en las casas, en las termas o en los bares, lo mismo que las representaciones de los falos, mostrándose por doquier en las esquinas, en el suelo, en las pinturas, en las lámparas, en cualquier lugar”.⁷ Incluso, es posible que los numerosos burdeles de Pompeya sólo muestren la tendencia de los antiguos –en general– hacia la práctica de la prostitución y no únicamente la inclinación de los habitantes de esta ciudad.

La figura que más se repite en el arte erótico de Pompeya es el falo, siempre presente en el mundo antiguo:

⁴ *Ibidem.*, p. 32.

⁵ *Ídem.*

⁶ Erika D’Or, *Pompeya particular*, p. 28.

⁷ Mirella Romero, *Pompeya: Vida, muerte y resurrección de la ciudad sepultada por el Vesubio*, p. 81.

En Grecia había algunas fiestas religiosas en las que se celebraban procesiones con falos. Las representaciones de la sexualidad eran habituales, a veces de manera verdaderamente explícita [...] Los falos se asociaban a la buena suerte, la fertilidad, la prosperidad y a la potencia masculina que prevalecía en todos los rincones de la ciudad.⁸

Vemos, entonces, que las representaciones fálicas estaban por doquier y se mostraban sin inhibición, igual en las habitaciones privadas como en edificios públicos, sin que esto implicase algún grado de obscenidad.

Como muestra de este tipo de imágenes, encontramos un fresco donde se representa a Príapo –un dios menor que simboliza la fertilidad–, apoyado en un pilar mientras pesa con una balanza su enorme miembro (véase imagen 1). Otro ejemplo es retrato de Narciso, aquel que se enamoró de su propia imagen reflejada en una fuente, quien al no conseguir su objeto de deseo se arroja al agua y se convierte en la flor que lleva su nombre, representado en este fresco con un narciso en la mano y con un falo de enormes dimensiones (véase imagen 2).



Imagen 1. *Príapo pesando su falo*. Villa del Vetu, Pompeya, siglo I d.C.



Imagen 2. *Narciso*. Casa de Frontone, Pompeya, siglo I d.C.

Pero, al parecer, no todas las pinturas fueron creadas para atraer a la buena fortuna, hay algunas que dejan ver una intención

⁸ *Ibidem.*, p. 82.

distinta, más cercana al goce erótico, o a la estimulación visual, que muestran encuentros sexuales explícitos. En ocasiones los protagonistas son los sátiros y las ménades, personajes mitológicos vinculados a prácticas orgiásticas por su estrecha relación con el dios Dioniso, representante de los excesos, de la desmesura, de la embriaguez; ejemplo de ello es el retrato de un sátiro que yace cómodamente sobre una cama durante su encuentro amoroso con una ménade, situada sobre él (véase imagen 3). Otras veces se trata de parejas comunes (véanse imágenes 4 y 5), explorando posiciones muy variadas.



Imagen 3. *Sátiro y ménade deleitándose sexualmente.*
Pompeya, siglo I d.C.



Imagen 4. *Amantes.*
Pompeya, siglo I d.C.



Imagen 5. *Escena erótica.*
Pompeya, siglo I d.C.

Estos ejemplos artísticos de la antigua Roma, nos permiten ver claramente la enorme libertad sexual de la que gozaban los pobladores de aquel imperio, quienes podían rodearse de erotismo y entregarse a los placeres de la carne sin desafiar la moral de la época, fundamentada en el culto los dioses que más tarde serían etiquetados como falsos y paganos. Todo cambió para los romanos cuando el cristianismo cobró fuerza, cuando –en el medioevo– el cuerpo y el alma se separaron, a partir de entonces se reflejó en el arte sólo la importancia del cuidado del alma, el cuerpo fue despreciado y la sensualidad aún más. Sin embargo, en la India se contará una historia distinta: “En la erotología árabe, descubierta en el arte persa, el turco o el hindú, el sentimiento humano llevado hasta su transfiguración, es decir hasta lo sagrado, domina la noción de la vergüenza”.⁹ La India fue la cuna de algunas corrientes religiosas como el hinduismo, el budismo, el jainismo y el sijismo; pero ninguna de ellas prohibió o rechazó las representaciones eróticas, por el contrario, en el arte que se produjo dentro de este contexto abundan las representaciones relacionadas con las artes amatorias, y todas ellas denotan un elemento espiritual.

Cuando se piensa en la India, una de las primeras obras literarias que vienen a nuestro recuerdo es el *Kamasutra* de Vatsyayana, que es –indudablemente– la obra más conocida y representativa en su género. Se desconoce cuándo fue escrita pero, tanto los relatos del autor como la influencia que tuvo en escritores posteriores, permiten

⁹ Joseph Lo Duca, *ob. cit.*, p. 50.

situarla entre el siglo I y el siglo VI d.C. Del autor también se conoce poco, no obstante, según sus palabras, escribió esta obra cuando llevaba una vida religiosa en Benarés, —una de las ciudades sagradas para el hinduismo, el budismo y el jainismo—; situada a las orillas del Ganges. Fue creada, según el propio Vatsyayana, “[...] según los preceptos de la Sagrada Escritura, para beneficio del mundo [...]”¹⁰ y pese a que toda la obra está orientada al perfeccionamiento de la unión carnal, “[...]no ha de utilizarse únicamente como instrumento para satisfacer nuestros deseos”,¹¹ su alcance es aún mayor.

El *Kamasutra* está destinado a complementar la educación de todo aquel que busque tener completo dominio sobre sus sentidos; de acuerdo con el autor, tal meta sólo es accesible a quienes compaginen su *Dharma* (virtud religiosa), su *Artha* (riqueza material), y su *Kama* (placer sexual); en sus palabras: “[...] una persona inteligente y conocedora, que practica el *Dharma*, el *Artha* y también el *Kama*, sin llegar a ser esclavo de sus pasiones, logrará éxito en todo lo que haga”.¹²

El arte de amar que se enseña la obra de Vatsyayana no discrimina a las mujeres, aún cuando su lugar en el mundo estaba establecido en función de los hombres. De hecho, el autor lejos de prohibirlo, sugiere a las jóvenes estudiar las ciencias contenidas en su manual antes del matrimonio, y continuar después de casadas con el consentimiento de su marido; porque el *Kama* —como pudimos apreciar—, forma parte integral del desarrollo de cada individuo, además de ser en sí mismo una expresión de espiritualidad. Sobre esto, Lo Duca afirma: “El placer sexual es considerado como el símbolo de la beatitud suprema y aun como uno de los medios que conducen a ella”.¹³ A diferencia de Roma, en la India se promovía la unión de la carne buscando la trascendencia del espíritu; al tiempo que las prohibiciones de occidente apuntaban a la contundente negación del cuerpo, el indio “[...] consideraba a los sentidos como uno de los aspectos esenciales del hombre, inseparables de su totalidad y de la significación mágica, casi sacra-

¹⁰ Vatsyayana, “*Kamasutra*”, p. 7.

¹¹ *Ídem*.

¹² *Ibidem.*, p. 8.

¹³ Joseph Lo Duca, *ob. cit.*, p. 54.

mental de sus actos”.¹⁴ Esa visión se retrató en el arte, que no era ni amuleto ni simple ornamentación, sino una representación de sus más profundas creencias religiosas.



Imagen 6. Fachada sur del Templo Parsvanatha, el más grande de Khajuraho.



Imagen 7. Detalle del Templo Kandariya Mahadeva. Interpretación del Kama Sutra o rito tántrico.

Las enseñanzas del *Kamasutra* y muchos iconos eróticos fueron exquisitamente tallados en el exterior de los templos más importantes, entre los que destaca el conjunto de Khajuraho (véanse imágenes 6 y 7), ubicado en el estado de Madhya Pradesh, en la zona central india. Dichos templos fueron construidos en el periodo medieval, entre el 950 y el 1050 d.C., en ellos se observan diversos dioses acompañados por sus consortes (véase imagen 8), unidos a ellas en carne y espíritu:

Por el conjunto del arte indio corre una vena de profundo misticismo sensual. No sólo las formas femeninas, sino las masculinas, se juzgan igualmente apropiadas a la representación majestuosa del alma universal, pero el juego de las fuerzas sexuales, psíquicas y físicas, se considera en sí religioso.¹⁵

Las esculturas de Khajuraho, que en ocasiones fueron calificadas como obscenas por algunos modernos y contemporáneos, en

¹⁴ *Ibidem*, p. 51.

¹⁵ Ananda, Coomaraswamy, *Artes y oficios de la India y Ceilán*, p. 51.

realidad retratan una unión ritual y no puramente carnal (véase imagen 9), y cuando los fieles emulan esa actitud, se sumergen en una experiencia que “deja de tratarse de un acto profano (y) los miembros de la pareja dejan de ser seres humanos para pasar a estar “desapegados” como los dioses, la unión sexual no pertenece ya al nivel kármico”.¹⁶ Los amantes se despegan –por tanto– del plano terrenal, transforman su condición humana en divina, “... en el sentido que no solamente experimentan la beatitud, sino que pueden contemplar directamente la realidad esencial”.¹⁷ En otras palabras, a través del amor espiritual es posible alcanzar el nirvana, pero para ello es indispensable contener la emisión seminal, que es lo que le distingue de una unión carnal cualquiera; en este sentido, el cuerpo es únicamente el medio a través del cual el espíritu trasciende.



Imagen 8. Detalle del *Templo de Parsvanatha*. Vishnu en compañía de su consorte Lakshmi.



Imagen 9. Detalle del *Templo Devi Jagdambi*. Pareja en expresión de éxtasis intenso.

Cada cultura tiene una concepción distinta del amor, lo que se refleja en el arte y, como hemos podido observar, los casos de Roma e India no podrían ser más disímiles. Ambos parten de ideas religiosas, sin embargo, los dioses romanos poseen características muy humanas, no son inmunes a las saetas de Cupido por lo que les complace el amor carnal, incluso llegan a sentir debilidad por

¹⁶ Mircea, Eliade, *Erotismo místico de la India*, p. 15-16.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 21.

los mortales y procrean hijos con ellos; los dioses indios –en cambio– muestran al hombre cómo hacer que la experiencia carnal sea mucho más que sólo eso, tratan de guiarlo para que logre trascender el cuerpo hasta llegar al amor espiritual.

El arte erótico de las culturas en cuestión tiene algo en común, a saber, que en ninguno de los dos casos fue creado con la intención de transgredir la moral y, si bien es explícito, no se pensó en términos de hoy llamamos *pornografía*. Se le ha juzgado como tal en fechas más recientes, debido –probablemente– a la visión heredada del cristianismo y al hecho de estudiarlo fuera de contexto. Lo cierto es que el estudio del arte de la antigua Roma y del arte medieval de la India, nos dan la oportunidad de conocer dos posturas del amor: una que no niega la sensibilidad, otra que no separa el cuerpo del alma; posturas que pueden servirnos para enriquecer nuestra propia concepción del amor, para poder elegir de manera consciente el paradigma que más se adecue a nuestro plan de vida y, tal vez, para borrar definitivamente la escisión entre la carne y el espíritu.

Bibliografía

- Coomaraswamy, Ananda, *Artes y oficios de la India y Ceilán*, Aguilar, Madrid, sin a.
- D'Or, Erika. *Pompeya particular*, Ediciones Pompeyanas F.E.P., Nápoles, sin a.
- Eliade, Mircea, *Erotismo místico de la India*, Kairós, Barcelona, sin a.
- García Gual, Carlos, *Introducción a la Mitología Griega*, Editorial Alianza, Madrid, 2004.
- Lo Duca, Joseph, *Historia del Erotismo*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1970.
- Romero Recio, Mirella. *Pompeya: Vida, muerte y resurrección de la ciudad sepultada por el Vesubio*, Editorial La Esfera, España, 2010.
- Vatsyayana, Mallanaga, *Kamasutra*, Editorial Lustre, India, 1997.

LOS ARRESTOS DE LA PATRIA. POLÍTICA, ARTES E IDENTIDAD
NACIONAL EN MÉXICO, 1867-1920

*Jesús Márquez Carrillo*¹

Producto de una profunda renovación teórica e historiográfica –y de las exigencias que plantea la globalización económica y cultural–, en las últimas décadas no sólo se ha ido ampliado la mirada hacia el pasado, también han ido emergiendo nuevos y viejos debates sobre la cuestión de la identidad individual, social y colectiva en un mundo cada vez más complejo. Por eso, pese a ciertas limitaciones teóricas, la idea de identidad nacional sigue siendo un instrumento básico de análisis. Frente a nociones esencialistas, trascendentes y estáticas, las teorías actuales subrayan tanto el carácter socialmente construido de las naciones y asimismo su historicidad.² Entramado de ritmos, tiempos y espacios, creaciones culturales arraigadas en múltiples procesos históricos y sociales, las naciones son fundamentalmente construcciones intelectuales, a fuerza de configurar desde el poder, y en un determinado momento de su trayecto, una sensibilidad y una memoria en común. Considerando la historia cultural y un enfoque social de las ideas, el presente capítulo aborda las relaciones entre los intelectuales, las artes y el Estado en México, desde la República restaurada hasta el final armado de Revolución Mexicana.

¹ Doctor en Educación. Profesor-Investigador de tiempo Completo en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

² En las últimas décadas son de citarse como trabajos destacados los de Anderson, Gellner y Hobsbawm; les antecedieron los de Hayes y Khon, por ejemplo.

Repensar la nación y la identidad nacional

El núcleo de cualquier identidad nacional –como hace tiempo señalaron Hobsbawm y Ranger– es una tradición inventada: un conjunto de discursos y prácticas culturales, cuyo surgimiento se inscribe en un período reciente pero que sugiere siempre la prolongada continuidad con un pasado mítico en el que se ancla o pretende anclarse la memoria.³ Desde la perspectiva de Anderson, la nación es una comunidad política imaginada, inventada; no fabricada a modo, más bien producto de recuerdos y olvidos compartidos.⁴ En esta medida, puesto que la identidad se basa en la memoria, no se debe olvidar que la memoria es la facultad de reproducir y que esa reproducción se despliega siempre seleccionando trozos y trazos del pasado, que se materializan de algún modo y que de la misma forma entran en conflicto.⁵ Una cultura o identidad nacional se construye a contracorriente de las identidades o culturas locales existentes.⁶

Así, un régimen cualquiera, al margen de los elementos económicos, políticos y sociales que lo modelan, es un sistema de imágenes, ideas, fines y creencias: una estructura de sentido que posibilita la acción común, el desacuerdo o la rivalidad de comunidades, clases y grupos sociales. El problema central de la política está en la manera cómo un discurso específico va adquiriendo lógica o racionalmente cierta validez y aceptación en una gran parte del cuerpo social, inhibiendo o sepultando otras memorias (si el pasado cuenta es por lo que significa para nosotros).⁷ Ello se debe a la labor de los artistas y los intelectuales, personas encargadas de producir, renovar y controlar los procesos globales de significación en una sociedad, a través de prácticas e instituciones culturales y estrategias de grupo (llámese a esto legitimidad o hegemonía so-

³ Eric Hobsbawm y Terence, Ranger , *La invención de la tradición*, pp. 7-11.

⁴ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, pp. 24-25.

⁵ David Díaz Arias. <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/articulos/2006/vol2/7-ddiaz.htm>

⁶ Tomás Pérez Vejo, “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”, en *Historia Mexicana*, 2003, pp. 298-300.

⁷ Jean Chesneaux, *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la historia y de los historiadores*, 1977. p. 22.

cial), que con capilaridad y aquiescencia consiguen imponerse.⁸

Por ende, los Estados-nación son producto de deliberadas políticas de construcción nacional, “adoptadas por los Estados para difundir y fortalecer un sentido de la pertenencia nacional. De hecho, quizá sea mejor “describirlos como ‘Estados en construcción nacional’ o ‘Estados nacionalizadores’ más que como ‘Estados-nación’”.⁹ En todo caso, el nacionalismo tiene que ver con aquellos movimientos y políticas públicas encaminadas a fortalecer dichos estados, mediante la configuración y el desarrollo de nuevas formas identitarias. Por ello, cada Estado necesita su nación, una nación que debe ser inventada y a la que hay que darle una imagen palpable. Ésta se crea mediante la representación y la celebración de cierto pasado, ya en la narrativa de los textos históricos, ya en las imágenes de pintura de historia, ya en los rituales cívicos celebrados en los sitios de la memoria. Si antes la religión había proveído a la comunidad de un sistema de metáforas para interpretar y comprender el mundo, a partir de ahora el imaginario nacionalista y sus mitos ocupan el papel central.¹⁰ Sin descuidar, por supuesto que, junto a la memoria imperialista o hegemónica del pasado navegan memorias sociales en conflicto que luchan por ser reconocidas en uno o más aspectos y buscan imprimir su impronta.¹¹

Podríamos decir pues, que la construcción de una nación “es un asunto político en cuanto a sus causas y consecuencias, pero no en cuanto a la forma cómo se lleva a cabo. Es un proceso mental cuyo funcionamiento tiene más que ver con el desarrollo de modelos culturales que con la actividad política propiamente di-

⁸ Max Weber, “The Chinese literati”, in H. H. Gert y Mills, Wright, (eds), *From Max Weber. Essays in Sociology*, pp. 418-432; Antonio, Gramsci, *La formación de los intelectuales*, pp. 25-31.

⁹ Kymlicka y Straehle: <http://www.xtec.net/~asarsane/Article15.htm>

¹⁰ Esther Acevedo y Fausto, Ramírez, “Preámbulo”, en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*, p. 18.

¹¹ Los monumentos conmemorativos y las celebraciones cívicas, por ejemplo, institucionalizan y difunden una interpretación del pasado, mientras que al mismo tiempo excluyen, suprimen y devalúan otras versiones que, a su vez, entran en disputa. Véase Thomas, Benjamin “La revolución hecha monumento: el monumento a la Revolución”, en *Historia y Grafía*, p. 115.

cha. Sentirse miembro de una nación es una cuestión de imágenes mentales”. Esto no excluye, lógicamente, que éstas sean utilizadas como arma política, como forma de acceso y control del poder. “Enfocarlo desde esta perspectiva significa aceptar tres supuestos en parte complementarios: la construcción de una identidad nacional es en gran parte una creación ideológica de tipo literario; las expresiones de este proceso de identificación colectiva pueden ser analizados de forma más precisa en el campo de la cultura que en el estrictamente político; y la construcción de las naciones entraría en lo que, siguiendo a Braudel, podemos denominar hechos de larga duración”.¹²

En consecuencia, el imaginario nacional no se elabora y reproduce sólo desde un conjunto de evidencias implícitas en monumentos, pinturas de historia académica, ceremonias conmemorativas, canciones, etc. (patrimonio cultural tangible e intangible), que aseguran estructuralmente el mantenimiento (imaginario social instituido) y la renovación (imaginario social instituyente) de las relaciones sociales y simbólicas, igual se desarrolla con el concurso de las disciplinas que buscan ampliar o modificar la estructura institucional del Estado. La historia, la antropología, la estadística, la psicología social, la economía, la ingeniería o la geografía, “son interesantes no sólo desde el punto de vista cultural, sino también porque iluminan la evolución de las técnicas mismas del poder del Estado y de las instituciones modernas”.¹³

En este trabajo me importa, por un lado, describir y analizar el papel de la historia y la antropología en la configuración del México moderno. Asimismo, me interesa resaltar los usos políticos de la producción académica y artística, además del sentido que, desde el poder, se propusieron imponerle. Se trata, en suma, de ver el papel de los intelectuales, las artes y el Estado en la configuración de la identidad nacional mexicana, considerando sus continuidades y rupturas, durante de la República restaurada, el régimen porfirista y el proceso armado de 1910. La idea es que mediante distintos dispositivos de control social, el Estado consiguió legiti-

¹² Tomás Pérez Vejo, *ob. cit.*, pp. 294-295.

¹³ Claudio Lomnitz, *Modernidad india*, 15.

marse no sólo en la esfera política, sino –y fundamentalmente– en la esfera cultural.

Apagar los rescoldos de la patria

Durante la primera mitad del siglo XIX se desarrolló en nuestro país una sensibilidad romántica, preocupada por dar forma a un alma colectiva.¹⁴ Pero debido a los conflictos políticos, ello no desembocó en alguna suerte de cultura e identidad nacionales, si bien desde las postrimerías del siglo XVIII y sobre todo en la Primera república (1824-1835) hubo cierta voluntad política para crear espacios destinados a recuperar y ordenar una memoria mexicana, a la medida de una nación que se pretendía “independiente, autónoma y dedicada a la persecución del bien común de sus pobladores”.¹⁵ Hasta antes de 1867, las artes, la historia y el periodismo se utilizaron para atacar o defender una u otra postura política.¹⁶ Fue precisamente al triunfo de la República cuando una generación de intelectuales y artistas se unió a la ideología y el proyecto político del grupo liberal y se propuso definir “lo mexicano”.¹⁷ Para este grupo, una vez derrotados los conservadores en el campo de batalla, el arte debía estar comprometido con las causas del Estado; a través de la cultura se podría modelar una conciencia colectiva y establecer las bases políticas e ideológicas de la República. Por eso, desde la época restaurada (1867-1876) se generó un movimiento nacionalista que abarcó las letras, las manifestaciones plásticas, la música, la historia, la elaboración de libros escolares y sobre todo la fundación de instituciones culturales.¹⁸

Mientras en 1867 se ordenó la reorganización del Museo Nacional de México –establecido en 1865 por Maximiliano de Habsburgo con el nombre de Museo de Historia Natural, Arqueología e Historia–, en 1868 no sólo se instaló la Biblioteca Nacional, la

¹⁴ John S. Brushwood, *México en su novela*, pp. 152-170.

¹⁵ Enrique Florescano, *Memoria mexicana*, p. 307; Morales Moreno, pp. 35-37.

¹⁶ Humberto Batis, “Estudio preliminar” en, *Índices de El Renacimiento*, pp. 60-61.

¹⁷ Yolanda Moreno Rivas, “Aculturación de las formas populares”, en *Nacionalismo y arte mexicano*, p. 43.

¹⁸ David Maciel, “Cultura, ideología y política en México, 1867-1876”, en *Relaciones*, pp. 95-121.

antigua Academia de San Carlos, se transformó en Escuela Nacional de Bellas Artes (que se constituyó en el centro de la cultura plástica), la Sociedad Filarmónica Mexicana, creada en 1866, comenzó a ser subvencionada por el Estado y además se organizó el Conservatorio Dramático. Antes, en 1866 había abierto sus puertas el Conservatorio de Música.¹⁹ La idea que flotaba en una parte importante del grupo liberal, era fomentar por todos los medios un movimiento de afirmación nacionalista, subrayando aquel interés por “la vida de nuestro pueblo, por su lengua, por sus costumbres y por sus dramas humanos; aquella defensa constante por la justicia social y aquel profundo amor por lo nativo”.²⁰ Sólo así, para Ignacio Manuel Altamirano, la producción artística contribuiría a formar la verdadera nacionalidad, el verdadero rostro de la patria.²¹ La empresa que se vislumbraba en puerta era transformar el antiguo patriotismo criollo del siglo XVIII en un nacionalismo mexicano. Por consiguiente, era necesario e indispensable no sólo reconciliarse con el pasado, inventándolo, sino también saldar cuentas entre los artistas e intelectuales, uniéndolos en un mismo propósito.²²

Los hombres de la Reforma, además de políticos y militares, eran casi todos poetas y escritores, conocidos. Vinculados por estrechos lazos de amistad y admiración mutua e invitados por Ignacio Manuel Altamirano comenzaron a reunirse durante 1868 para “levantar las letras de la postración en que se encontraban”, su altitud de miras se condensó cuando salió a luz, en enero de 1869, la revista *El Renacimiento*. En ella, más que cerrar filas y hacer una revista de grupo, la idea sería sumar esfuerzos. De esta suerte, la larga Introducción de Altamirano al primer número de la revista, terminaba con el llamamiento a “los amantes de las bellas letras de todas las comuniones políticas[...] Muy felices seríamos si lo-

¹⁹ Luis González, “La era de Juárez”, en *La economía mexicana en la época de Juárez*, p. 5; Guadalupe Monroy, “Instrucción Pública”, en *Historia moderna de México*, pp. 737-740; Guadalupe Monroy “Las Letras” en *Historia moderna de México*, pp. 879-889.

²⁰ José Luis Martínez, *De la naturaleza y carácter de la literatura mexicana*, p. 30.

²¹ Yolanda Moreno Rivas, *ob. cit.*, p. 43.

²² Guadalupe Monroy, *Las...*, p. 764.

grásemos por este medio apagar completamente los rencores que dividen todavía por desgracia a los hijos de la madre común”.²³

La respuesta fue inmediata; en la revista participaron con igual esmero y actitud conciliadora, liberales y conservadores connotados. Sustraída de toda bandería y aun de toda fricción de carácter político, *El Renacimiento*, fue un gran almacigo generacional y un vivo ejemplo en la república de las letras. Ahí, por un año, se dieron cita “los escritores más característicos, las corrientes literarias más destacadas, los valores culturales más fértiles”. Comenzó limando asperezas y se convirtió en un monumento nacional a la cultura y a la tolerancia, con más de cien autores mexicanos y extranjeros –sin contar los muertos y traducidos–, de “todas ideas y creencias, de todas edades y merecimientos”, y también de los principales estados del país.²⁴

Por esta vía también se estaban sentando las bases políticas e ideológicas para inventar a la nación mexicana. La élite intelectual triunfadora transforma “la guerra civil en guerra *nacional y patriótica* y se instalan *la voluntad de nación y la mística de la patria* para cohesionar, en torno a las minorías de clase alta a las múltiples colectividades y culturas que alberga un territorio.”²⁵ En el espíritu de los nuevos tiempos se puede vislumbrar un nuevo afán, toda vez que la República restaurada y el porfirismo se van a caracterizar más que como un ensayo de “construcción nacional” como un ejercicio de “construcción del Estado”, sobre todo por el fortalecimiento del poder Ejecutivo y la invención de una nueva memoria colectiva.²⁶

Inventar un pasado y una memoria común

Desde los albores del siglo XIX hasta más o menos la República

²³ Humberto Batis, *ob. cit.*, p. 78; Guadalupe, Monroy, *Las...*, pp. 755-766.

²⁴ Humberto Batis, *ob. cit.*, pp. 78-79, 82-83.

²⁵ Carlos Monsiváis, “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas. Notas sobre la historia del término ‘cultura nacional’”, en *En torno a la cultura nacional*, p. 160.

²⁶ David A. Brading, “El patriotismo liberal y la reforma mexicana”, en Noriega Elío Cecilia (ed). *El Nacionalismo en México*; Luis, González, *ob. cit.*, pp. 46-47, 50-51.

restaurada, el concepto de *literario* poseía las resonancias clásicas del vocablo *litterae*: la expresión y la discusión del saber, de la cultura, de las ciencias y las artes.²⁷ Agrupados en asociaciones formales e informales (academias, arcadias, ateneos, círculos, clubes, salones, liceos, etc.), los hombres de letras cultivaron un vasto campo de saberes. Fue precisamente a través de estas sociedades y sus medios impresos que se fue construyendo la opinión pública y científica de nuestro país.²⁸ En este contexto, íntimamente ligada a la historia política de la nación, la historiografía moderna en México se fue configurando entre 1850 y 1890. Por un lado, frente al expansionismo norteamericano, en una época favorecida por el arribo de los conservadores al poder y en un momento donde la simpatía por las ideas liberales e insurgentes era de bajo perfil y sólo podía combatirse por el flanco de la objetividad y el conocimiento erudito, la publicación de los apéndices al *Diccionario universal de historia y de geografía* (1855-1856) significó el nacimiento de una nueva propuesta historiográfica, por cuanto que en ella –además– participaron personas con distintas banderías políticas.²⁹ Al reunir y sistematizar por vez primera los conocimientos del pasado, así como proponer una lectura de los mismos, “lejos de pasiones y de la agitación que producen la lucha momentánea y el espíritu de partido”, se sentaron las bases para una historia “científica”, pero también se produjo un nuevo modo de aprehenderla.³⁰ En medio de la

²⁷ Carlos Herrejón Peredo, *Fundación del Instituto Literario del Estado de México*, p. 26.

²⁸ Sobre el lugar y el papel de las sociedades literarias en la vida intelectual del país, Perales Ojeda, Alicia, *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*, Imprenta Universitaria, México, 1957.

²⁹ Antonia Pi-Suñer Llorens, “Introducción”, en *Historiografía Mexicana*, p. 15; Laura Pérez Rosales, “Manuel Orozco y Berra”, en *Historiografía mexicana*, pp. 365-370. Sobre el contexto político y social entre 1853 y 1856, Edmundo, O’Gorman, *La supervivencia política novohispana*, pp. 43-51. Para una caracterización historiográfica de la época, Juan A., Ortega y Medina, “El historiador don Carlos María de Bustamante ante la conciencia histórica mexicana”, en *Estudios de tema mexicano*, pp. 26-27.

³⁰ Antonia Pi-Suñer Llorens, *ob. cit.*, pp. 10-11, 14-15; Pérez Rosales, *ob. cit.*, pp. 367-368. Antonia, Pi-suñer Llorens, *ob. cit.*, pp. 10-11, 14-15; Guillermo, Zermeno Padilla, *La cultura moderna de la historia*, pp. 154-157.

guerra fratricida y cuando los adelantos de la humanidad eran lentos y difíciles, esta disciplina fue vista como una vía para la salvación, el progreso y la estabilidad sociales, pues a través del amor y el conocimiento de la patria, se generaba un sentimiento de unidad y se le vislumbraba también el sitio que debía alcanzar en el concierto de las naciones civilizadas.³¹

Así, entre la República restaurada y la primera época del porfirismo (1867-1885) se maduró otro proyecto historiográfico que aunque mantuvo las divisas de objetividad y erudición, incorporó la dimensión nacionalista, cuyos orígenes políticos e ideológicos –en contra de la vieja patria criolla heredera del Anahuac o la Nueva España– para Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano estaban en la Revolución francesa y en la Insurgencia de 1810.³² Si bien, Manuel Payno se pronunció en 1857 por una historia donde se unieran el pasado indígena y español y más tarde Manuel Larráinzar (1865), a solicitud del emperador Maximiliano, hizo hincapié en la necesidad de una historia general de México que abrazara cada una de las distintas épocas, en 1878 José María Vigil consideró que las pugnas entre quienes negaban el pasado indígena y quienes condenaban el pasado español impedían la formación de una identidad común entre los mexicanos, sin cuyo concurso era imposible el establecimiento de la paz y el progreso.³³ Del mismo modo que *El Renacimiento* había contribuido a la unidad de los intelectuales, era necesaria una visión integradora del pasado. Son los intelectuales en compañía de los artistas quienes adquieren “un protagonismo determinante

³¹ “Cuando por todas partes del mundo se nos desconoce y se nos calumnia; cuando nosotros mismos no sabemos ni nuestros elementos de riqueza, ni nuestras esperanzas de progreso, ni nuestros recuerdos tristes o gloriosos, ni los nombres que debemos respetar o despreciar, una obra que ensaye a pintar todo esto... merece incuestionablemente la aprobación y el apoyo de cuantos han nacido en este suelo”. La cita es de Manuel, Orozco y Berra, *Apud*. Pi-Suñer Llorens, *ob. cit.*, p. 10; Guillermo, Zermeño Padilla, *ob. cit.*, p. 156.

³² David A. Brading, *ob. cit.*, pp. 180-181.

³³ Enrique Florescano, *Historia de las historias de la nación mexicana*, pp. 349-351. Los textos de Larráinzar y Vigil, en Juan A., Ortega y Medina, *Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la historia*, pp. 133-278.

en la definición de los elementos que constituyen la colectividad nacional. Y, entre los intelectuales, los historiadores han sido, ante todo, los responsables de categorizar la realidad social de un modo nacional y nacionalista”.³⁴

A tono con lo sucedido en distintos países latinoamericanos, la nación debía presentarse sin fisuras, homogénea:

No bastaba con la integración política, ni siquiera con lo social; era imprescindible alcanzar la integración cultural plena. Además de la extensión efectiva de los derechos cívicos –aspiración incumplida del imaginario independentista– la nación homogénea se fundaba en una educación orientada a configurar una ‘cultura social’ que borrara la heterogeneidad y unificara los universos simbólicos; en la reivindicación de la tradición; en la revalorización de lo propio frente a lo ajeno, y de lo específico frente a lo universal.³⁵

Así, dirigido por el general Vicente Riva Palacio y con la participación de historiadores como Alfredo Chavero, Juan de Dios Arias, Enrique de Olavarría y Ferrari, José María Vigil y Julio Zárate, habría de nacer *México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México desde la antigüedad más remota hasta la época actual* (1884-1889): la síntesis más acabada del acontecer histórico en ése tiempo. En ella se pudo unir e integrar en un sólo continuo a la antigüedad indígena con el pasado colonial, y a ambos con la guerra de independencia, los primeros años de la República y el movimiento de Reforma. Si los liberales de la primera hora, como José María Luis Mora, habían rechazado el pasado prehispánico y el colonial, y Lucas Alamán, la cabeza del partido conservador, sólo había aceptado el legado hispánico, México a través de los

³⁴ Juan Sisinio Pérez Garzón, “Memoria, historia y poder. La construcción de la identidad nacional española”, <http://www.uclm.es/profesorado/juansisinio-perez/investigacion/IDENTIDAD%20NACIONAL%20ESPA%C3%91OLA.pdf>.

³⁵ Mónica Quijada, “¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano”, en *Inventando la nación. Iberoamérica*, pp. 314-315.

siglos tendía por primera vez un puente conciliador entre el conflictivo presente y los varios pasados del país.³⁶

Cada uno de estos momentos, además, se consideró parte de un proceso evolutivo cuyo transcurso iba forjando la integración nacional y cumplía las leyes “inmutables del progreso”, que desembocaría en la fundación de la república. El pasado progresivo como semilla del presente; una marcha de la historia que desemboca en la vida de una nueva nación. En esta obra, por último, no sólo se resumen magistralmente los conocimientos de cada periodo, sino que se los expone de manera didáctica y visual (cromos, grabados, planos, documentos facsimilares, autógrafos), pues contiene 2000 ilustraciones.³⁷ En esta medida –fondo y forma– adquiere sentido y unidad la historia nacional, y comienza así, el efecto tranquilizador del fratricidio: una nación que inventa su propia genealogía.³⁸

El impacto de *México a través de los siglos* fue notorio en el campo educativo: no sólo fijaría una posición hacia los personajes de la historia mexicana, sino también iba a cambiar la importancia que se le concedía a los diversos periodos del pasado. Hasta entonces, la etapa predominante era la colonia; la época nacional muchos la despachaban con una “larga relación de la guerra de independencia, una lista de gobiernos y una somera referencia a las guerras extranjeras”.³⁹ A partir de ahora, sobre un mismo horizonte del pasado y su marcha, mientras los autores de tendencia conservadora consideraron al descubrimiento, la conquista y la colonización como las bases del México moderno, los de tendencia liberal, luego de ensalzar la riqueza del paisaje mexicano y el don de sus habitantes, concibieron a las culturas del México antiguo como una fuente de orgullo, a la independencia como el regreso a la libertad perdida y el

³⁶ Enrique Florescano, “México a Través de los Siglos: Un nuevo modelo para relatar el pasado”, en <http://www.inep.org/content/view/3574/55/> [Consultada: 22 de junio 2010].

³⁷ Enrique Florescano, *Historia de las historias de la nación mexicana*, pp. 353-356.

³⁸ Benedict Anderson, “El efecto tranquilizador del fratricidio: o de cómo las naciones imaginan sus genealogías”, en *El Nacionalismo en México*, pp. 100-103.

³⁹ Josefina Vázquez de Knauth, *Nacionalismo y educación en México*, p. 67.

punto inicial de la república –nosotros, decía Ignacio Ramírez, “venimos del pueblo de Dolores, descendemos de Hidalgo”–, que consolidaría la reforma y la intervención francesa, con el ínclito Benito Juárez.⁴⁰

Bajo esta misma lógica, ambos grupos tendrían sus propios héroes. Pero en la República restaurada comenzará a imponerse la idea liberal, a propósito de arraigar en el pueblo el sentimiento de libertad y el amor a la patria:

un gobierno, dirá Guillermo Prieto –autor de uno de los libros de historia más empleados–, es hijo de un partido con su programa político y social y puesto que cobró sus títulos en determinados principios que constan en sus instituciones como programa y pacto con el pueblo, la propaganda de esos principios es su deber para consolidarse y aspirar al progreso.⁴¹

En esta perspectiva, la historia nacional se concibe como la vía para aprender una moral laica, ésta que divide a los hombres en cuanto a fieles y ciudadanos.⁴² Durante el porfirismo, en la escuela pública, “la historia ha de cumplir su objetivo moralizante a través de la veneración a los héroes y la transmisión de valores propios de los nuevos tiempos: el orden, la ciencia, el rechazo al fanatismo, el espíritu altruista de servicio a la humanidad y el amor a la patria”.⁴³

Una forma de ver cómo en este régimen se fue modificando la visión de la historia y de los propios héroes es acercarnos a la figura paradigmática de Hidalgo. Hombre de 57 años en 1810, “demoníaco y destructor de la paz”, Miguel Hidalgo y Costilla (1753-1811) no fue bien visto por la oligarquía apenas consumada la Independencia. Agustín de Iturbide era, desde su perspectiva, el

⁴⁰ Josefina Vázquez de Knauth, *ob. cit.*, p. 68-80; Vázquez, 1991, pp. 40-41; David A., Brading, *ob. cit.*, pp. 188, 192.

⁴¹ François-Xavier Guerra, *México. Del Antiguo Régimen a la Revolución*, tom. I, pp. 428-429.

⁴² José María Luis Mora, *El clero, la educación y la liberal*, pp. 114-121.

⁴³ Eugenia Roldán Vera, “Los libros de texto de historia”, en *Historiografía mexicana*, p. 498.

único que merecía la gloria. El 27 de septiembre de 1821, cuando el ejército trigarante hizo su llegada triunfal a la ciudad de México, las tropas de éste entraron en primer término y acapararon la atención popular por su vistoso atuendo; las de Vicente Guerrero, disminuidas y macilentas, le siguieron en segundo plano.⁴⁴

La popularidad de Iturbide ocultaba la lucha de los insurgentes por la independencia, y esto provocó en ellos un profundo descontento. Por tal motivo, la figura de Hidalgo fue adquiriendo en el imaginario popular una dimensión inesperada. Al caer el imperio de Iturbide, el “partido insurgente” en el Congreso le otorgó a Hidalgo (19/IV/1823) el título de benemérito en grado heroico. En 1824 se dio un paso más. Para los congresistas, el grito de Dolores y el establecimiento de la Primera república federal eran los acontecimientos que enmarcaban el inicio y la consumación de la Independencia. Por lo tanto, sólo el 16 de septiembre y el 4 de octubre eran fechas dignas de memoria.⁴⁵

En la primera mitad del siglo XIX las figuras de Iturbide e Hidalgo siguieron en contrapunto. El primer triunfo de los liberales, en 1854, significó la glorificación “oficial” de los insurgentes. Por eso, a partir de la revolución de Ayutla, Hidalgo se convirtió en el Padre de la Patria. Para el grupo liberal de la República restaurada, tres héroes nacionales vertebraban la historia del país: Hidalgo, Morelos y Juárez; los conservadores, por su parte, tenían a Cortés, Morelos e Iturbide.⁴⁶ Así, entre la República restaurada y el porfirismo existieron no sólo dos maneras de ver la historia del país, sino cada una con su respectivo “santoral”. En los albores del siglo XX, sin embargo, la figura de Hidalgo, compartida ahora por todos, sería la de un venerable anciano alfarero, criador de abejas y sembrador de viñas, gracias al papel de las artes y a que en el nivel intelectual se habían saldado los conflictos.

Hombre dispendioso, desordenado, mal estratega y hasta “hereje”, conforme avanzó el siglo XIX y prosperó el espíritu romántico, los liberales fueron viendo en él a un republicano,

⁴⁴ Josefina Vázquez de Knauth, *ob. cit.*, pp. 31-32.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 60-61.

federalista y liberal, a un personaje, íntimamente vinculado a las causas que defendían. Más tarde, durante el Segundo imperio y en el régimen porfirista se lo empezó a describir como el “divino anciano, el blanco y erguido viejecito de canas inmaculadas, el perfecto padre de la patria”. Hacia 1910 pocos recordaban los detalles incómodos de su biografía y lo consideraban “el mexicano supremo de la historia ante quien palidecían todos los otros caudillos de la Independencia”.⁴⁷

Evolución similar sucede en la plástica. En 1828, el liberal e introductor de la litografía en México, Claudio Linati, grabó un Hidalgo joven, de gesto adusto, con un pantalón chinaco, un saco café, una capa negra, un sombrero con plumas, un pañuelo anudado al cuello y una banda atravesada al pecho. De su cintura pende un espada y con la mano izquierda en alto, cual misionero o Moisés contemporáneo, empuña una cruz, pero en la otra de deja entrever un fusil; en este cuadro se sintetizan los principios del liberalismo defendido por la primera república federal. Los liberales de la república restaurada y los primeros años del porfirismo, dejaron la imagen de un hombre mayor que virilmente empuña el estandarte de la virgen de Guadalupe y nos invita a luchar; se supone que atrás de él va el pueblo. Esculturas con este mensaje aun las encontramos repartidas en plazas y jardines, a lo largo y ancho del país. Es, sí, la imagen pública más representada.

Las pinturas de historia del Segundo imperio (1863-1867) y el porfirismo (1876-1910) nos dejaron la imagen de un anciano en su despacho, como posando ante una cámara y cómodamente instalado. Esta imagen se comienza a consolidar a finales del siglo XIX, cuando Porfirio Díaz era también un “venerable anciano”; conforme Díaz iba envejeciendo, Hidalgo también. La idea de que “la vejez implica respeto y sabiduría es tanto para Porfirio Díaz como para Miguel Hidalgo”.⁴⁸ Ambos concebidos a un mismo nivel generan un nuevo imaginario de paz y prosperidad. Las heridas de la historia, a nivel simbólico se suponen cerradas: los mexicanos

⁴⁷ Enrique Krauze, *Siglo de caudillos*, p. 65.

⁴⁸ Luz Elena Galván Lafarga, “Héroes, antihéroes y la sociedad mexicana en los libros de texto”, en *Identidad en el imaginario nacional*, p. 214.

comparten una visión común, una historia sin sobresaltos, que se supone única –poco importa que la memoria oficial o instituida esté siempre en disputa, ahí mismo donde se venera.⁴⁹

Para la alquimia de estos logros, no sólo habría que remitirnos a los grabados o a la pintura de historia. La historia del arte o bien el objeto de arte “debe eminentemente dar un lugar a la *numerosa especie de estatuas de hombres ilustres erigidas en lugares públicos*”. Una estatua política alegórica “no sólo es por su propósito explícito, un elemento de propaganda, sino que en sí misma, es, evidentemente, un objeto de decoración urbana”.⁵⁰

La modelación de los recuerdos históricos a través de los monumentos se hace con el propósito de representar a la comunidad política en un pasado común: es la didáctica de la estatuaria cívica. La enseñanza que propician los monumentos es de “tipo histórico y ‘moral’: recuerdan las gestas del pasado y prefiguran los `valores` que caracterizan a los héroes que premia el Estado. Por eso, el método de representación de la historia a través de estatuas se realiza efectivamente seleccionando [...] un ‘pasado histórico deseable’”.⁵¹ Ciertamente, un monumento es un mensaje visual hacia la propia comunidad y constituye, siempre, “una proposición y definición del poder público que lo hizo posible”.⁵²

La historia moderna de los monumentos se inicia en México en 1877 cuando Porfirio Díaz decretó cubrir de estatuas, el Paseo de la Reforma, reivindicando el pasado indígena en la figura de Cuauhtémoc, más los héroes de la Independencia y los caudillos de la Reforma.⁵³ La conquista y la época colonial, símbolo de oprobio, no estaban consideradas: aún hoy es de ver la persistente ausencia de Hernán Cortés en los monumentos públicos de México.

⁴⁹ Para Díaz Arias, las ceremonias conmemorativas son producciones culturales heterogéneas y que muestran “no sólo el carácter normativo sino también contra-hegemónico que en ellas opera”. Véase David, Díaz Arias, “Memoria Colectiva y Ceremonias Conmemorativas. Una Aproximación Teórica”, en *Diálogos*. <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/articulos/2006/vol2/7-ddiaz.htm>

⁵⁰ Maurice Agulhon, *Historia Vagabunda*, pp. 89-120.

⁵¹ David Díaz Arias, *ob. cit.*, sin p.

⁵² Jorge Alberto Manrique, “¿Quién manda hacer los monumentos?”, en *Monumentos Mexicanos*, p. 175.

⁵³ “Deseando embellecer el Paseo de la Reforma con monumentos dignos de la

Rescatar, recordar e inventar la cultura popular

Por otro lado, todo indica que en las últimas décadas del siglo XIX el empeño de los liberales por establecer el arte nacionalista había triunfado, que en los albores del siglo XX, la producción artística conectada con los temas y las tendencias nacionalistas ya mostraba su evolución definitiva que, desde entonces, el problema no estaría tanto en la temática, sino en la perspectiva y en los fines que le fuesen asignados y también en el horizonte desde el cual se concibiese el desarrollo, la investigación y la difusión de la cultura popular y tradicional, sea para mostrar un mundo diverso o para fortalecer determinados estereotipos de una región o nacionales.⁵⁴

Si en la República restaurada, los artistas se pronunciaron a favor de una producción cívica y patriótica de resonancias populares, esto no derivó en un afán intelectual por investigar el “espíritu del alma colectiva”, como había sucedido en Alemania, Inglaterra o los países escandinavos. Para 1885 Joaquín García Icazbalceta (1825-1894) denunció la negligencia y el desconocimiento de la “sabiduría popular”, es decir, “la expresión de los sentimientos del pueblo en forma de leyendas o cuentos, y particularmente en coplas o cantarillos anónimos”.⁵⁵ Su interés, sin embargo, no era ajeno al surgimiento –a principios del siglo– de una nueva discipli-

cultura de esta ciudad, y cuya vista recuerde el heroísmo con que la nación ha luchado contra la conquista en el siglo XVI y por la independencia y por la reforma en el presente, ha dispuesto que en la glorieta situada al oeste de la que ocupa la estatua de Colón, se erija un monumento votivo a Cuautimotzin y a los demás caudillos que se distinguieron en la defensa de la patria, en la siguiente otro a Hidalgo y demás héroes de la Independencia y en la inmediata, otro a Juárez y demás caudillos de la Reforma y de la segunda independencia”. Dublán y Lozano, 1876, t. XIII, núm. 7645, p. 341. citado por Verónica, Zárate Toscano, “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX”, en *Historia Mexicana*, pp. 425-426.

⁵⁴ Ignacio Rodríguez García, “Recursos ideológicos del Estado mexicano: el caso de la arqueología”, en *La historia de la antropología en México*, pp. 85-86. En realidad, muchos de los modelos y arquetipos que hoy son considerados parte esencial de la identidad mexicana se encuentran en la producción artística del siglo XIX. Véase Rafael, Barajas Durán, “Retrato de un siglo ¿Cómo ser mexicano en el XIX?”, en *Espejo Mexicano*, pp. 158-159 y 172.

na preocupada por el estudio científico de la sabiduría popular y tradicional de los grupos humanos: el folklore.⁵⁶

Durante la última década del siglo XIX, el estudio del folklore comenzó a ser bien visto en México, pero sólo se introdujo en las aulas a partir de 1906. En ese año, el doctor Nicolás León incorporó a la clase de etnología que dictaba en el Museo Nacional desde hacía tres años, los conocimientos de la nueva disciplina —escribió para ello un folleto donde se señala su desarrollo en Europa y la forma de agrupar a la materia folklórica, según el sistema propuesto por la London Society, cuya escuela, desde una mirada antropológica y psicológica, trataba de develar la identidad de los procesos del espíritu humano.⁵⁷ Este empeño se enlazó con las nuevas tendencias en la investigación antropológica, la cual, en cierto modo, rompía con las ideas filosóficas del régimen porfirista: el positivismo y su idea de progreso.

En 1892, el gobierno mexicano organizó en Madrid una magna exposición de antigüedades mexicanas; ésta ayudó para que los gobiernos de Alemania, Francia y Estados Unidos se decidieran por establecer en nuestro país la Escuela Internacional de Arqueología y Etnografía Americanas, que abrió sus puertas en enero de 1911.⁵⁸ La escuela tuvo entre sus profesores a Franz Boas (1858-1942), un destacado antropólogo norteamericano que con su teoría del relativismo cultural influyó en la comunidad académica del mundo para concebir que el hombre sólo podía entenderse a condición de estudiar su cultura, su lengua, su constitución física y su pasado, sin presuponer el desarrollo lineal y único de las sociedades hacia un mismo objetivo. De ahí su afán por estudiar en México la persistencia de la cultura indígena frente a la

⁵⁵ Citado por Clara Meierovich, *Vicente T. Mendoza, artista y primer folclórico musical*, p. 86.

⁵⁶ Vicente T. Mendoza, "La investigación folklórico-musical", en *Aportaciones a la investigación folklórica de México*, p. 82; Vicente T. Mendoza, "Visión general del folklore", en *Nuevas aportaciones a la investigación folklórica de México*, pp. 14-19.

⁵⁷ Vicente T. Mendoza, *La investigación folklórico...*, p. 84-86; Vicente T. Mendoza, *Visión general...*, p. 23; Gabriel Moedano "Vicente T. Mendoza y la investigación sistemática del folklore en México", en *La investigación social de campo*, pp. 258-259.

⁵⁸ Ignacio Rodríguez García, *ob. cit.*, pp. 85-86.

influencia española y el papel que le concedería a la investigación folklórica.⁵⁹ Aparentemente Boas y su equipo no comprendieron la dimensión del movimiento armado y los nuevos derroteros que tendría el folklore. Copartícipe del movimiento nacionalista que en pro de “nuestra cultura y nuestro espíritu” iniciara hacia 1910 el Ateneo de la Juventud, en los años 1913-1915, Pedro Henríquez Ureña abriría en la Universidad Nacional una cátedra de folklore, teniendo entre sus alumnos a Manuel Toussaint, Antonio Castro Leal y a Alberto Vázquez del Mercado. Luego, en 1914 y en 1916, se fundarían sociedades folklóricas con individuos destacados en la investigación y el rescate de las “raíces populares”, entre ellos Manuel M. Ponce, Rubén M. Campos, Elías Amador y Miguel O. de Mendizábal.⁶⁰ El interés por el folklore, sin embargo, comenzaba a ser distinto al impulsado por Nicolás León o Franz Boas; lo que ahora más bien se buscaba era fortalecer el discurso revolucionario y, en consecuencia, una política cultural de Estado, misma que daría pie al surgimiento de la Escuela Mexicana de Antropología y a otra manera de concebir la investigación folklórica.

En 1916, Manuel Gamio (1883-1960), auxiliar de investigación de Nicolás León y alumno de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnografía Americanas, publicó su libro *Forjando Patria*. En éste, aunque desarrolla algunas ideas planteadas por Boas, al precisar su concepto de nación acepta la idea positivista de progreso y rechaza las premisas básicas del relativismo cultural. Según Gamio, la nación es un tipo superior de unidad espiritual que debe ser construida mediante la aplicación de leyes científicas. Por eso, si bien no se debe imponer una sola visión a las diferentes áreas culturales que la forman y, por el contrario, cada una de ellas debe llevar su propio ritmo hasta que en algún momento lleguen a semejarse, en el proceso mismo de su hechura, la antropología y otras disciplinas afines son instrumentos claves para conseguir el

⁵⁹ Guillermo de la Peña, “Nacionales y extranjeros en la historia de la antropología mexicana”, en *La historia de la antropología en México*, pp. 44-48.

⁶⁰ Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, pp. 53-54; Vicente T. Mendoza, *La investigación...*, pp. 86-89. Clara, Meierovich, *ob. cit.*, pp. 170-171.

objetivo último, que es la incorporación de las culturas tradicionales e indígenas a la nación mexicana.⁶¹

Las ideas de Gamio cayeron en campo fértil. En 1917 fue nombrado director de Antropología en la Secretaría de Agricultura y Fomento, desde donde, alentado por Boas, elaboró un ambicioso plan para el estudio de las diferentes “poblaciones culturales”, mismo que dos años más tarde se convertiría en la política oficial del régimen, y ya en las siguientes décadas fundamentaría la idea de que mediante la formulación y aplicación de políticas emanadas del Estado, la sociedad puede cambiar y es capaz de producir un hombre nuevo.⁶²

Coda y suma

Hacia 1920, distintos grupos no sólo promueven investigaciones para conocer, preservar y apoyar a las artesanías populares, sino también se da paso a la publicación de revistas como *México Antiguo* y *Ethnos*, dedicadas al conocimiento y difusión del folklóre.⁶³ Igual, en el ánimo de políticos, artistas e intelectuales se palpa un interés por lo mexicano y las formas de expresarlo; temática ésta que, entre 1920-1924, gracias a las “aspiraciones educativas de la Revolución” y al trabajo de José Vasconcelos como rector de la Universidad y más tarde Secretario de Educación Pública, se convertirá en una política cultural de Estado. No es casual que en ese tiempo las artes populares experimenten una valoración que las eleva al rango de creaciones representativas del alma popular y la identidad nacional. Tampoco lo es el establecimiento, en la Secretaría de Educación Pública, del Departamento de Música y Folklore, con la encomienda –entre otras– de recoger y estudiar las manifestaciones culturales de los grupos mestizos e indígenas, pero también de educarlos, o mejor, de incorporarlos a la cultura occidental, según se vería en la escuela rural mexicana y en las

⁶¹ Guillermo de la Peña, *ob. cit.*, pp. 61-62.

⁶² Enrique Florescano, “El nacionalismo cultural, 1920-1934”, en *Imágenes de la patria a través de los siglos. Suplemento especial de La Jornada*, p. 4; Guillermo de la Peña, *ob. cit.*, pp. 61-62.

⁶³ Vicente T. Mendoza, *La investigación...*, p. 90; Enrique, Florescano, *El nacionalismo...*, p. 6.

misiones culturales.⁶⁴ La idea de una historia común y el rescate e invención de una nueva cultura popular, apuntaban sí, a la invención de una sensibilidad común: el nacionalismo mexicano que de corte académico, cobraría substancia en la política cultural de la revolución.

Bibliografía

- Acevedo, Esther y Ramírez, Fausto, "Preámbulo", en *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*, Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM-IIE, CONACULTA-INBA, México, 2003.
- Agulhon, Maurice, *Historia Vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. Gertrudis Payás, trad. Instituto Mora, México, 1994.
- Anderson, Benedict, "El efecto tranquilizador del fratricidio: o de cómo las naciones imaginan sus genealogías", en Noriega Elío, Cecilia (ed), *El Nacionalismo en México*, El Colegio de Michoacán, México, 1992.
- _____, *Comunidades imaginadas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Barajas Durán, Rafael, "Retrato de un siglo ¿Cómo ser mexicano en el XIX?", en Florescano, Enrique (coord.) *Espejo Mexicano*, CONACULTA, Fundación Miguel Alemán, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Batis, Humberto, "Estudio preliminar" en Batis, Humberto, *Índices de El Renacimiento. Semanario Literario Mexicano (1869)* UNAM-Centro de Estudios Literarios, México, 1963.
- Benjamin, Thomas "La revolución hecha monumento: el monumento a la Revolución", en *Historia y Grafía*, vol. 6, Universidad Iberoamericana, México, 1996.
- Brading, David A., "El patriotismo liberal y la reforma mexicana",

⁶⁴ Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, p. 62; Enrique, Florescano, *El nacionalismo ...*, p. 5; Enrique, Florescano, "México a Través de los Siglos: Un nuevo modelo para relatar el pasado". En: <http://www.inep.org/content/view/3574/55/> [Consultada: 22 de junio 2010]. Entre 1920 y 1940, la incorporación del indio a la civilización es coercitiva, se le prohíbe el uso de las lenguas vernáculas y signos de identidad como la indumentaria.

- en Noriega Elío, Cecilia (ed). *El Nacionalismo en México*, El Colegio de Michoacán, México, 1992.
- Brushwood, John S., *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- Chesneaux, Jean, *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la historia y de los historiadores*, Aurelio Garzón del Camino, trad. Siglo XXI Editores, México, 1997.
- Dallal, Alberto, *El "dancing" mexicano*, Editorial Oasis, México, 1984.
- Díaz Arias, David, "Memoria Colectiva y Ceremonias Conmemorativas. Una Aproximación Teórica", en *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, Universidad de Costa Rica, Escuela de Historia, San José de Costa Rica: <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/articulos/2006/vol2/7-ddiaz.htm> [Consultada: 9 de enero de 2009].
- _____, "Fiesta e imaginaria cívica: la memoria de la estatuaría de las celebraciones patrias costarricenses, 1876-1921", en *Revista de Historia*, Universidad de Costa Rica, San José de Costa Rica, enero de 2004. En: http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32018472_ITM [Consultada: 6 de enero 2009].
- Florescano, Enrique, *Memoria mexicana. Ensayo sobre la reconstrucción del pasado: época prehispánica-1821*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1987.
- _____, *Historia de las historias de la nación mexicana*, Taurus, México, 2002.
- _____, "México a Través de los Siglos: Un nuevo modelo para relatar el pasado". En: <http://www.inep.org/content/view/full/3574/55/> [Consultada: 22 de junio 2010].
- _____, "El nacionalismo cultural, 1920-1934", en *Imágenes de la patria a través de los siglos. Suplemento especial de La Jornada*, México, 26 de agosto de 2004.
- _____, *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, Taurus, México, 2006.
- Galván Lafarga, Luz Elena, "Héroes, antihéroes y la sociedad mexicana en los libros de texto", en Pérez Siller Javier y Ra-

- dkau García Verena (Coords.), *Identidad en el imaginario nacional. Reescritura y enseñanza de la historia*, Instituto de Ciencias y Humanidades-BUAP, El Colegio de San Luis, Puebla, 1998.
- González, Luis, “La era de Juárez”, en González, Luis, Florescano, Enrique, et al., *La economía mexicana en la época de Juárez*, Secretaría de Industria y Comercio, México, 1972.
- Gramsci, Antonio, *La formación de los intelectuales*, Editorial Grijalbo, México, 1967.
- Guerra, François-Xavier, *México. Del Antiguo Régimen a la Revolución*. Sergio Fernández Bravo, trad., Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Hayes Carlton, J. H., *El nacionalismo, una religión*, UTHEA, México, 1966.
- Herrejón Peredo, Carlos, *Fundación del Instituto Literario del Estado de México. Testimonios históricos*. Estudio introductorio y selección de documentos por... UAEM, México, 1978.
- Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Crítica, Barcelona, 2000.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (eds), *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002.
- Krauze, Enrique, *Siglo de caudillos. Biografía política de México (1810-1910)*, Tusquets Editores, México, 1994.
- Kymlicka, Willy Straehle, “Cosmopolitismo, Estados-nación y nacionalismo de las minorías: un análisis crítico de la literatura reciente”. Neus Torbisco y Karla Pérez Portilla, trads. En: <http://www.xtec.net/~asarsane/Article15.htm> [Consultado: 12 de enero, 2009].
- Lempérière, Annick, “Los dos centenarios de la Independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria a la antropología cultural”, en *Historia Mexicana*, vol. XLV, Núm. 2, El Colegio de México, México, 1995.
- Lomnitz, Claudio, *Modernidad indígena. Nueve ensayos sobre nación y mediación en México*, Editorial Planeta Mexicana, México, 1999.
- Maciel, David, “Cultura, ideología y política en México, 1867-1876”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, El Colegio de Michoacán, Zamora, vol. V, Núm. 19, 1984.

- Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Juan José Utrilla, trad., Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- Manrique, Jorge Alberto, “¿Quién manda hacer los monumentos?, en Escobedo, Helen (coord.), *Monumentos Mexicanos. De las estatuas de sal y de piedra*, CONACULTA, Grijalbo, México, 1992.
- Martínez, José Luis, *De la naturaleza y carácter de la literatura mexicana*, Instituto Federal de Capacitación al Magisterio, México, 1963.
- Meierovich, Clara, *Vicente T. Mendoza, artista y primer folclórico musical*, Coordinación de Humanidades-UNAM, México, 1995.
- Mendoza, Vicente T., “La investigación folklórico-musical”, en *Aportaciones a la investigación folklórica de México*, UNAM, 1953, México.
- _____, “Visión general del folklore”, en *Nuevas aportaciones a la investigación folklórica de México*, Sociedad Folklórica de México, Editorial Libros de México, México, 1958.
- Moedano N., Gabriel, “Vicente T. Mendoza y la investigación sistemática del folklore en México”, en Moreno Toscano, Alejandra (ed), *La investigación social de campo en México*, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, México, 1976.
- Monroy, Guadalupe, “Instrucción Pública”, en Cosío Villegas, Daniel (Coord.), *Historia moderna de México. La república restaurada*, Editorial Hermes, México, 1974.
- _____, “Las Letras” en Cosío Villegas, Daniel (Coord.) *Historia moderna de México. La república restaurada*, Editorial Hermes, México, 1974.
- Monsiváis, Carlos, “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas. Notas sobre la historia del término ‘cultura nacional’”, en Pacheco, José Emilio, Girón Nicole, et al., *En torno a la cultura nacional*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Mora, José María Luis, *El clero, la educación y la liberal*, Empresas Editoriales, México, 1949.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional*, Universidad Iberoamericana, México, 1994.

- Moreno Rivas, Yolanda, “Aculturación de las formas populares”, en *Nacionalismo y arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 1986.
- O’Gorman, Edmundo, *La supervivencia política novohispana. Reflexiones sobre el monarquismo mexicano*, UIA, México, 1986.
- Ortega y Medina, Juan A., “El historiador don Carlos María de Bustamante ante la conciencia histórica mexicana”, en Ortega y Medina, Juan A, *Estudios de tema mexicano*, Secretaría de Educación Pública, México, 1973.
-
- _____, *Polémicas y ensayos mexicanos en torno a la historia*. Notas bibliográficas e índice onomástico por Eugenia W. Meyer, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, México, 1970.
- Peña, Guillermo de la, “Nacionales y extranjeros en la historia de la antropología mexicana”, en Rutsch Mechthild (comp.), *La historia de la antropología en México. Fuentes y transmisión*, UIA, Plaza y Valdés Editores, INI, México, 1996.
- Perales Ojeda, Alicia, *Asociaciones literarias mexicanas. Siglo XIX*, Imprenta Universitaria, México, 1957.
- Pérez Garzón, Juan Sisinio, “Memoria, historia y poder. La construcción de la identidad nacional española”, en: <http://www.uclm.es/profesorado/juansisinioperez/investigacion/IDENTIDAD%20NACIONAL%20ESPA%C3%91OLA.pdf> [Consultado: 21 de diciembre 2008].
- Pérez Rosales, Laura, “Manuel Orozco y Berra”, en Pi-Suñer Llorens, Antonia (coord), *Historiografía mexicana. En busca de un discurso integrador de la nación, 1848-1884*, vol. IV, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, México, 1996,
- Pérez Vejo, Tomás, “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”, en *Historia Mexicana*, vol. LIII, núm. 2, El Colegio de México, México, 2003.
-
- _____, “Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de imágenes como herramienta de análisis histórico”, en Aguayo, Fernando y Roca, Lourdes (coords), *Imágenes e investigación social*, Instituto Mora, México, 2005.
- Pi-Suñer Llorens, Antonia, “Introducción”, en *Historiografía Mexicana. En busca de un discurso integrador de la nación, 1848-1884*,

- vol. IV, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, México, 1996.
- Quijada, Mónica, “¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano”, en Quijada, Mónica (coord.), *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Rodríguez García, Ignacio, “Recursos ideológicos del Estado mexicano: el caso de la arqueología”, en Rutsch Mechthild (comp.), *La historia de la antropología en México. Fuentes y transmisión*, UIA, Plaza y Valdés Editores, INI, México, 1996.
- Roldán Vera, Eugenia, “Los libros de texto de historia”, en Pi-Suñer Llorens, Antonia (coord), *Historiografía mexicana. En busca de un discurso integrador de la nación, 1848-1884*, vol. IV, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, México, 1996.
- Vázquez de Knauth, Josefina, *Nacionalismo y educación en México*, El Colegio de México, México, 1970.
- Weber, Max, “The Chinese literati”, en H. H. Gert y Wright Mills (eds.), *From Max Weber. Essays in Sociology*, University Press, Oxford, 1965.
- Zárate Toscano, Verónica, “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX”, en *Historia Mexicana*, vol. LIII, núm. 2, El Colegio de México, México, 2003.
- Zermeño Padilla, Guillermo, *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, El Colegio de México, México, 2002.

PATRIMONIO CULTURAL: LA FORMACIÓN DE UNA COLECCIÓN DE ARTE RELIGIOSO EN PUEBLA

*Isabel Fraile Martín*¹

Introducción

Resulta interesante apreciar cómo los espacios religiosos poseen, aunque sea lejos de su premisa original, interesantes colecciones de arte que convierten al edificio en un Museo y no pocas veces especializado, además de un espacio sagrado destinado al culto. En el caso de los templos novohispanos y dentro de éstos los poblanos, ciudad en la que centramos esta investigación, merece la pena hacer hincapié en la amplia colección pictórica que contiene la Catedral, sin duda, el lugar de culto espiritual más importante de la ciudad y uno de los espacios con mayor riqueza histórica-artística en toda Hispanoamérica.

La magnificencia del recinto arquitectónico ha sido objeto de estudio en numerosas investigaciones, pues se trata de una de las grandes Catedrales del siglo XVI, que marcaron un antes y un después en el estilismo arquitectónico destinado a estos fines. Sin embargo, la inquietud del siguiente estudio centra su interés en el ámbito pictórico cuya importancia, de siempre conocida aunque no del todo valorada, está tomando especial auge en los últimos tiempos.² Pero al hablar de la pintura que se conserva en esta superficie, debemos

¹ Doctora, Profesora-Investigadora Asociada y Secretaria Académica de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

² Las pinturas de la Catedral de Puebla fueron el objeto de estudio de mi Tesis Doctoral. A la investigación iniciada desde entonces, no dejamos de añadir interesantes hallazgos que enriquecen los datos ya conocidos de esta colección pictórica. En el caso de los tesoros de la Catedral, en los últimos meses se está

entender que el proceso de acumulación de obras es, desde el principio, distinto al que caracterizaría a las obras de un Museo como tal, pues de todos es sabido que el aparato decorativo de los espacios religiosos, normalmente obedece a la voluntad de los prelados (casi siempre vinculados a determinadas piedades) así como a las de quienes participan de manera directa o indirecta en la ornamentación del templo, esto es, mediante la cesión de legados artísticos familiares o la dotación económica necesaria para la construcción de una determinada área, una capilla por ejemplo, que ya desde los inicios se erigía para el culto de una determinada imagen. Obedeciendo a este patrón de conducta, en una segunda etapa el clero podía contactar con los artistas deseados, normalmente los más reconocidos del momento, y pedirles, bajos las específicas premisas que quedaran establecidas en el contrato, las obras que querían.

Estos encargos eran afrontados por los pintores, a menudo en apretados programas de trabajo, que afrontaban su labro con las herramientas adecuadas para dar lo mejor de ellos en cada uno de sus compromisos. Para conseguirlo era común entre los pintores de la época el uso del grabado como fuente de inspiración. Un recurso que no sólo atañe a los pintores de calidad media o segunda categoría, como se ha querido reflejar en algunos momentos de la historia del arte sino que, como se ha demostrado, era una práctica afín a todos los artistas que encontraban en estas láminas unos estereotipos que trasladaban a sus composiciones a veces de manera global o total y otras, también interesantes, de modo parcial. De hecho, y para seguir ahondando en esta idea central de la investigación, hay que entender que resulta imposible analizar el desarrollo de la pintura en el Nuevo Mundo sin valorar la importancia del grabado como fuente primaria de inspiración, pues sirve tanto temática como iconográficamente y se presenta como un medio recurrente e inagotable, en el devenir creativo de cualquier artista.

planificando todo un programa museográfico que oferte la posibilidad de acceder al templo mediante una entrada formal y poder conocer así muchos de los espacios que normalmente se encuentran cerrados al público. Esperemos que la propuesta siga teniendo éxito.

Durante el transcurso territorial de la Conquista, se desarrollan otros procesos paralelos que abarcaron, entre otras cosas, a las cuestiones religiosas y que marcaron, definitivamente, el nuevo rumbo de las tierras sometidas. Acostumbrados a una religión politeísta practicada por las diferentes etnias que habitaban el territorio a la llegada de Cortés, los naturales se pudieron familiarizar con la religión católica divulgada por franciscanos, agustinos y dominicos, gracias a las imágenes que, de manera gráfica al principio, daban a entender los nuevos conceptos espirituales. No en vano, como nos recuerda Carrillo y Gariel, el Arzobispo Moya escribió en 1575: “[...] como los indios no saben leer gustan más de la pintura que de la escritura”.³ Era necesaria, pues, la presencia de dibujos, grabados, láminas y lienzos que hicieran más fácil comprender los nuevos mensajes y preceptos religiosos que caracterizaban a la espiritualidad europea.

El estudio que presentamos ahora se centra, precisamente, en analizar la influencia concreta que determinados grabados ejercieron sobre las pinturas novohispanas. Para ello aterrizamos el objeto de estudio en la Catedral de Puebla, pero hasta llegar a ella conviene crear un sendero que nos introduzca en el uso paulatino de estas imágenes.

La difusión del grabado y su uso entre los artistas novohispanos

Con la llegada de diferentes modelos visuales al nuevo mundo, lo que empezó como un instrumento de carácter espiritual terminó siendo una herramienta de trabajo que colapsó los talleres de diversos artistas. Todos ellos estaban encargados, al fin y al cabo, de transmitir estas imágenes a través de reiterados programas iconográficos que iban destinados a ornamentar conventos e iglesias de todo el territorio. Por lo tanto, desde un primer momento la imagen religiosa fue utilizada por el artista aunque ésta hubiera irrumpido inicialmente con fines meramente espirituales. En un segundo momento, pasados los primeros años de la Conquista, llegaría la difusión de los modelos compositivos tan prototípicos y exitosos entre los pintores europeos que no tardaron en formar

³ Abelardo Carrillo y Gariel, “*Técnica de la Pintura en la Nueva España*”, p. 94.

parte del taller portátil de los nuevos artistas. Por este motivo es importante, como apunta Jorge Alberto Manrique, que distingamos entre los dos momentos del uso del grabado en la Nueva España. El primero de ellos se da en la primera mitad del siglo XVI y compete, como señalábamos en líneas anteriores, a la labor ejercida por los religiosos. Serán los monjes quienes, a través de sus libros de catecismo, forjaron la primera iconografía novohispana, gracias a las maderas que acompañaban e ilustraban los libros piadosos y teológicos que llevaban consigo para evangelizar.⁴ El segundo momento del uso del grabado se da, como bien incide el autor, en relación a una fecha: 1570. En ese año se concretan una serie de cambios dentro de la estructura general del territorio que van a favorecer el uso de la stampa. Esta mejora se propicia, en gran parte, por la llegada a la Nueva España de escultores, pintores y arquitectos procedentes del viejo mundo que traerán grabados como parte de sus enseres personales, lo que lleva implícito algo muy importante: el cambio de una estética propia del clero regular y por ende estrictamente evangelizadora, a otra mucho más elegante y artística, que sigue la moda y las últimas tendencias europeas.

Es por ello que la llegada de modelos pictóricos al nuevo mundo sirve, además, como una posible salida económica para aquellos otros pintores del viejo continente que, con espíritu aventurero, decidieron buscar mejor fortuna al otro lado. O lo que ocurre con aquellos artistas peninsulares que vieron en el mercado americano una salida a la situación de crisis que avivaba su existencia.⁵

En el primero de los casos, es decir, en el de los artistas europeos que deciden probar fortuna en las tierras conquistadas, nos estamos refiriendo a los grandes maestros que forjaron la pintura novohispana de corte manierista: Juan de Arrúe, Andrés de la Concha, Simón Pereyns o Baltasar Echave Orío, entre otros. Se trata de un amplio grupo de artífices que decidieron recorrer un

⁴ Jorge Alberto Manrique, "La stampa como fuente del arte en la Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 56.

⁵ Existen numerosas publicaciones que tratan el tema de la fuerte crisis económica que asoló Europa durante el siglo XVII y lo que ésta supuso para muchos de los artistas que se vieron directamente afectados.

arduo camino, gracias al cual se crearon las primeras escuelas pictóricas en el nuevo mundo siguiendo el estilo imperante en Europa.⁶ Este grupo genera los inicios de la pintura, entendiendo esta pintura en el más occidental de los sentidos. Este conjunto forma lo que definiríamos como una pintura de transición que indaga en los valores estéticos que anuncian el barroco, mezclados con el manierismo tardío y los ecos de un renacimiento clasicista que marca el perfil de muchos de ellos.

Este voluminoso grupo de artistas que conforma las primeras generaciones de pintores en la Nueva España, necesariamente se acompañarían de estampas y grabados como parte esencial de su equipaje; unas láminas que con seguridad iban a necesitar en su nuevo lugar de emplazamiento para cubrir la demanda de encargos a los que tenían que hacer frente. Estas estampas, tan comunes en el taller móvil de los artistas, se convertían en una pieza esencial de su trabajo diario hasta el punto que está documentado cómo en el testamento de algunos de estos artistas, de los peninsulares por ejemplo, se menciona que el “cuaderno de láminas y dibujos” se deja en herencia a alguno de sus seguidores o miembros del taller. Ese fue el caso del propio Zurbarán quien, pese a haber hecho continuo uso de estas estampas en su carrera, en el momento de su muerte únicamente dejó “12 retratos de reyes en estampa” y “50 estampas que están en un libro”.⁷

Vemos de este modo cómo el uso de la estampa realmente era una práctica común entre los artistas de ambos lados del Océano; aunque nosotros queremos en este estudio destacar esta labor entre aquellos pintores que vivieron entre los siglos XVI y XVIII en América Latina. Para estos pintores era frecuente, por ejemplo, dar la vuelta en su obra al sentido inicial que presentaba el grabado, esto es, nos encontramos con pinturas que presentan las composiciones al revés del modelo primigenio, lo que sucede porque el artista copia la obra pasándola directamente del grabado

⁶ Para conocer más nombres de artistas que llegaron a la Nueva España resulta muy interesante el artículo de Rogelio Ruiz Gomar, “Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIV, n° 53, pp. 65-73.

⁷ Nelly Sigaut, “José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar”, p. 101.

al lienzo sin acudir al espejo, método con el que verdaderamente conseguiría el sentido inicial. Lo que explica que, por citar un caso particular, algunos carros triunfales que dirigen su cortejo hacia la derecha en el modelo inicial, en el cuadro novohispano el cortejo se dirija hacia la izquierda.

El comercio de obras

Hacíamos alusión en párrafos anteriores al caso de todos aquellos pintores que vieron en el mercado de obras con América una salida próspera a su estado de crisis. Se trata, pues, de un momento complejo también para un amplio grupo de artistas que se encuentran salpicados por esta crisis económica que asoló Europa a mediados del siglo XVII. Para algunos de ellos fue factible enriquecerse mediante la venta de cuadros que iban destinados a una clientela peninsular, instalada ya en la Colonia, y que estaba ávida de obras de arte que recordaran su entorno inmediato. En la capital hispalense, por ejemplo, la adinerada clientela de los artistas se vio castigada con esta nueva situación económica, lo que limitó a este sector social a seguir consumiendo arte. El foco artístico de la ciudad, uno de los más fecundos e importantes de la época, consideró como una posible salida a la crisis la venta de obras a los virreyes y altos cargos, religiosos y civiles, instalados en el nuevo territorio. Algunos artistas pensaron en esta esfera pudiente acostumbrada a sus casas peninsulares llenas de obras y que, muy seguramente, habrían de extrañar en sus nuevos hogares.

De esta manera se establece una vía de comercio de obras articulada, básicamente, a través de dos mercados.⁸ Uno de ellos es el mercado de las obras hechas por encargo a algún particular. Estas pinturas requerían de un formato específico y unas características concretas en el tema, estilo y composición de la obra. Eran los trabajos mejor pagados y, en la mayoría de los casos, creados por el propio maestro con la misma perfección que si fueran solicitados para un encargo local. La segunda vía de comercio es la que se

⁸ Sobre este asunto del paso de obras al nuevo mundo existen numerosas publicaciones entre las que recomendamos el artículo de Juan Miguel, Serrera Contreras, "Zurbarán y América", pp. 63-84.

refiere a las obras que se realizaban para vender al mejor postor. En este grupo se incluyen las pinturas que, de manera genérica, trabajan los miembros del taller guiados por sus maestros. Eran pinturas de fácil lectura y no muchas complicaciones, con temas sencillos y agradables que no requerían de una gran técnica. El objetivo era mandarlas en los barcos para que el capitán, una vez que llegara a tierra, las vendiera a quien más pagara por ellas. Por eso no requerían de tanta perfección técnica y se realizaban casi de manera seriada.

Sin lugar a dudas, esta fue una de las maneras en las que llegaron un elevado número de obras a América con el objetivo inicial de ser vendidas aunque, paulatinamente y de manera paralela, se convirtieron en modelo de inspiración para otros artistas de carácter local. De este modo fue como sobrevivió a la crisis el afamado Zurbarán, por citar a uno de los artistas más destacados del panorama nacional, que se vio directamente afectado por este fenómeno.

De todos modos, la forma ideal de enviar obras de arte que supusieran modelos compositivos e iconográficos para inspirar a los artistas era a través del grabado. No sólo por su inmediata proliferación sino también porque eran de mejor manejo y más fácil envío que los lienzos que, aunque se procurara su cuidado dentro de los barcos, tenían la posibilidad de sufrir mayores daños. De ahí que también abunden las pinturas sobre láminas de cobre, generalmente realizadas en pequeño formato, lo que facilita su transporte y menor riesgo de desgarro en el envío. Los grabados, por lo tanto, formaban parte de este grupo de obras privilegiadas, de fácil manejo y por lo general menor costo, que podían trasladarse al nuevo mundo de manera hábil y más segura que con otros ejemplares.

La facilidad con que estas estampas podían llegar a la Nueva España hizo posible el almacenamiento seguro y siempre ampliado de estas imágenes en los talleres de cada artista. Esto supuso, además, no sólo un uso reiterado del grabado por parte de los artistas novohispanos, sino también una prolongación en la utilización de los mismos, lo que ha generado obras a las que podríamos considerar intemporales. El motivo es que el grabado que se había

realizado en el siglo XVI, ubicado en el taller de cualquier artista, seguía inspirando por igual a pintores del XVIII, quienes a su vez, mezclaban la idea inicial del quinientos con los avances expresados en composiciones o grabados de su tiempo.⁹ El resultado es, a menudo, una obra difícil de ubicar cronológicamente. Hecho que se complica aún más, indudablemente, cuando el lienzo carece de firma, lo cual resulta bastante común entre los artistas de este periodo.

El uso del grabado en la catedral de Puebla

Si hasta ahora hemos visto la familiaridad con la que los pintores novohispanos pueden acceder a estos modelos visuales para crear sus obras, es momento de ir aterrizando el tema hacia casos más concretos en los que podamos analizar el traslado de esa fuente grabada al lienzo. Para ello centramos el estudio en los ejemplos encontrados en la sede principal de Puebla, una de las ciudades más importantes de la Nueva España, cuya catedral resguarda una importante colección pictórica. Del análisis de la misma, se extraen algunos estudios de caso interesantes que conviene comentar a continuación y, aunque no sean todos los ejemplares que encontramos en el templo, tratamos de dar a conocer algunos de los más importantes.

Existen dos puntos neurálgicos de producción de grabados de los cuales van a salir los trabajos más influyentes para nuestro objeto de estudio: los Países Bajos e Italia. Serán los grabadores flamencos e italianos quienes difundan mayoritariamente las obras de artistas consagrados del momento, por lo que lo más frecuente es que sean ellos los que den a conocer estas iconografías también en la Nueva España. No ocurre lo mismo con España. Si bien es cierto que algunos de los artistas del Siglo de Oro suponen un punto de partida importante entre los pintores coloniales, también lo es que son escasos los trabajos de grabadores españoles que pudieron circular por territorio novohispano.

Los nombres más prestigiosos entre los artistas del buril que destacan en el entorno poblano nos remiten, principalmente, a autores flamencos, los más habilidosos y fecundos para trasladar a

⁹ Jorge Alberto Manrique, *ob. cit.*, p. 59.

la estampa los esquemas compositivos de los grandes pintores; seguidos de los italianos que poco tienen que envidiarles. Pero antes de comenzar con ellos, nos gustaría mencionar al único grabador de origen español que trasciende en el foco de la catedral poblana. Se trata del dieciochesco Bustamante, quien en 1758 hace un grabado sobre la imagen de 'Nuestra Señora de la Luz' (véase imagen 1), que ayudó notoriamente a difundir la iconografía de esta advocación mariana tan reconocida, precisamente, entre los devotos poblanos.¹⁰ Encontramos una imagen de la *Virgen de la Luz* (véase imagen 2), ubicada al centro del banco o predela del retablo principal de la Capilla de San Juan Nepomuceno, en el lado de la Epístola, que deriva de este grabado inicial. Esta obra, de factura anónima, presenta unas formas suaves que la diferencian de los trazos severos, propios del grabado, que Bustamante hace en la composición primigenia.¹¹ Es importante tener presente esta estampa que Trens considera como el punto de partida para crear las imágenes de esta advocación mariana, tan exitosa y popular entre los habitantes de la Puebla del siglo XVIII, que la representaron en infinidad de ocasiones, además del ejemplar catedralicio, y que para las mismas, tuvieron en cuenta la composición primigenia del autor español.¹²

En cuanto a la labor ejercida por los grabadores nórdicos, empezamos nuestro análisis por los trabajos del holandés Cornelis Cort (1533-1578), quien difundió mejor que nadie los modelos de los hermanos Zuccaro o el propio Tiziano; Cort dio a conocer las composiciones de estos pintores consagrados a través de unas

¹⁰ Con respecto a este tema merece ser destacada la Tesis de Maestría de Blanco Sosa, José Manuel, *La Santísima Madre de la Luz de la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla*.

¹¹ Nada conocemos acerca del grabador que realiza esta estampa a mediados del siglo XVIII. Sí hemos hallado información sobre personajes ilustres que tienen este apellido, como el mercader de libros Manuel López Bustamante, claramente vinculado con el mundo de la imprenta en esos años, pero no es una información lo suficientemente amplia como para pensar en que se trate de nuestro artífice.

¹² Manuel Trens, "María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español", pp. 349-355. El autor considera que este grabado, conservado en el Museo Diocesano de Barcelona, es uno de los modelos más fieles a la imagen original.

estampas que tuvieron gran repercusión entre los artistas de la Península y también entre aquellos que ejercían la profesión en los territorios de ultramar.¹³

En 1573 Cort realiza uno de sus más afamados grabados, el de la *Transfiguración* (véase imagen 3) en base a la pintura original de Rafael Sanzio. Esta composición va a repercutir en dos obras principales de la catedral poblana. Una de ellas es la que se ubica en el lado izquierdo del Altar dedicado a San Miguel, emplazado al final de la nave de la Epístola (véase imagen 4). Se trata de una pintura de gran mérito que sigue fielmente el trabajo de Cort y que por su pureza cromática se aproxima al color original que empleó el propio Rafael. La pintura catedralicia, de extraordinario trabajo y brillante colorido, tuvo que hacerse bajo el minucioso estudio del grabado de Cort, en el que se inspira de manera fiel, amén de que pudiera conocerse la obra de Rafael, de quien indudablemente el artista captó no sólo el sentido del color sino también la delicadeza en el trazo de las imágenes, de rostros serenos y dulces, como es habitual en el aspecto general de las mujeres que protagonizan las obras del pintor renacentista.

Existe otro lienzo en la catedral que se basa, aunque parcialmente, en este grabado; concretamente toma la parte superior del mismo, la que protagoniza Jesús junto a Moisés y Elías. Nos referimos a la adaptación que hace Cristóbal de Villalpando en 1683 para su gran lienzo titulado *La Transfiguración o Moisés con la serpiente de bronce*. El artista novohispano combina estos dos temas para crear una nueva composición con las características propias de su pincel. Villalpando varía la interpretación de los personajes que aparecen en la estampa de Cort; les otorga otra dimensión dentro de la escena cambiando entonces la versión primigenia del

¹³ Cornelis Cort ha sido uno de los grabadores más productivos y de mayor influencia en el panorama artístico español e hispanoamericano. Su obra se difundió especialmente desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII. Pese a su origen holandés, el goce de su éxito le viene de su estancia en Italia, donde fue reclamado en varias ocasiones por Tiziano que insistió en que el artista llevara al grabado sus composiciones. Gran parte de su reconocimiento está, como señala Navarrete Prieto, en la difusión que hace en 1571 del tema de *La Anunciación con los profetas que predijeron la venida del Mesías*, en base a la composición original de Federico Zuccaro.

holandés, pero inspirándose en ella para crear la escena superior de su obra, un cuadro de gran tamaño que supone una de las composiciones más elogiadas aunque controvertidas dentro de la carrera del mexicano y que se ubica en todo el lateral izquierdo de la Capilla del Señor de la Columna o del Divino Redentor, también en el lado de la Epístola.

Amén de las dos versiones de este trabajo, el grabador holandés es autor de otro grabado en base a la famosa composición de la *Anunciación* que Federico Zuccaro realiza para la Iglesia de los Jesuitas en Roma. De esta obra existe una muy buena versión en la Capilla del Ochavo. Se trata de un óleo sobre lámina de cobre, de autor desconocido y buena factura, que reproduce fielmente el modelo primigenio y que fue respetado por Cornelis Cort, quien lo divulgó con éxito entre los pintores de la época. La composición resulta complicada por la multiplicación de figuras entre las que destaca una imagen, la de Dios Padre, en la parte superior central de la misma, de la que se nutrieron otros artistas para crear imágenes aisladas que conforman un discurso visual diferente dentro de otras escenas. Este es el caso que apreciamos en el análisis minucioso de otra de las pinturas del Ochavo. Se trata de la representación del *Dios Padre* que aparece en el cobre de la *Coronación de María*, una de las doce láminas que conforman la serie mariana que rige el Ochavo, y cuya similitud con ese fragmento del cuadro de Zuccaro que Cort lleva al grabado resulta más que evidente, por lo que no dudamos en ponerlo como antecedente visual para el artista anónimo que trabajó en este segundo cobre de la ya citada Capilla.

También relacionamos con los trabajos de Cort la pequeña lámina de cobre que firma Tinoco para la Capilla de las Reliquias con el tema del *Martirio de San Lorenzo*. Cort hace un grabado con este tema para Felipe II en el año 1541 (véase imagen 5); basándose para ello en la pintura original de Tiziano. La obra de Cornelis Cort muestra al mártir en la parte inferior de la estampa, dispuesto sobre la parrilla en el momento en el que lo están asediando las llamas. La parte superior de la escena se forma con un voluminoso juego de nubes combinadas con el movimiento de algunos angelitos que revolotean coronando la estampa. La

escena de Tinoco (véase imagen 6) es mucho más sencilla y sólo interpreta al santo tumbado sobre el instrumento de su martirio. Rodean al protagonista varios hombres que avivan el fuego, aunque se muestran poco inmersos en el asunto, mientras que desde lo alto se dirige al santo un ángel que lleva en sus manos la palma y la corona de flores, personaje que no aparece en la composición de Cort. La manera en la que se interpreta al mártir, con ese escorzo marcado tan característico de la estampa, el cuerpo retorcido que muestra la angustia del momento y su brazo derecho levantado, dirigido en el cobre hacia el ángel, es una imagen, en definitiva, difícil de crear si el artista poblano no conociera el modelo grabado de Cort.

Según Nelly Sigaut existe un *Martirio de San Lorenzo* relacionado, entre otros, con el grabado de Cort. Entre las versiones que presenta Sigaut, hay algunas que se alejan más del modelo inicial, siendo que la obra de nuestro artista poblano mantiene más conexiones con el original de Tiziano y, por supuesto, con la estampa de Cort.¹⁴ Este grabado tuvo que ser muy difundido entre los artistas de ambos lados del Océano pues encontramos otras versiones interesantes como la realizada por Luis Tristán para el Monasterio cacereño de Nuestra Señora de Guadalupe.

Siguiendo con la influencia de Cort entre los artistas que trabajan para la catedral poblana, señalemos que huellas suyas las encontramos en otra pequeña lámina del Ochoavo. Se trata de un cobre anónimo que interpreta la *Resurrección de Cristo*. Esta pintura presenta gran parecido con un lienzo del artista jienense Ambrosio de Valois, que interpreta este tema para el retablo de las Carmelitas Descalzas de Jaén y que se inspira en una estampa creada por Cort.¹⁵ La pintura poblana se acerca más al trabajo de Valois que al propio grabado, pero es importante establecer la relación con esta imagen que también pudo haber servido de inspiración para nuestro desconocido artista.

¹⁴ Nelly Sigaut, *ob. cit.*, pp. 156-161.

¹⁵ El autor que recoge esta obra afirma que la pintura de Valois se inspira en el grabado que hace Cort sobre este tema. Benito, Navarrete Prieto, "La Pintura Andaluza del Siglo XVII y sus Fuentes Grabadas", p. 137.

Otro de los grabadores más activos en la generación de modelos que trascienden entre los artistas que trabajan para la sede poblana será Johannes Sadeler I (1550- hacia 1600).¹⁶ Es autor de al menos dos grabados que tuvieron eco entre los artistas que trabajan en la Catedral. Uno de ellos presenta el tema del *Juicio Final* (véase imagen 7), de formato circular, que sirve de inspiración al desconocido artista que hace una lámina de igual temática para la ya mencionada Capilla del Ochoavo. La obra catedralicia (véase imagen 8), adapta un formato rectangular, siguiendo la idea que impera en toda la Capilla, pero respeta en lo máximo el concepto inicial de Sadeler y ofrece, en definitiva, una lámina que varía poco el grabado original.

Una nueva estampa de Sadeler fue objeto de inspiración para el prolífico Tinoco. Nos referimos al grabado que hace el artista con el tema del *Martirio de Santa Úrsula* (véase imagen 9).¹⁷ Independientemente del autor en quien inspire Sadeler su grabado, en cualquier caso menos relevante para nosotros en este estudio, lo cierto es que la obra de Sadeler obtuvo gran notoriedad entre los pintores de ambos lados del Océano. En España, por ejemplo, se encuentra en la parroquia riojana de Santa María de la Estrella un cobre anónimo del siglo XVII que reproduce fielmente el mismo modelo grabado. Entre los artistas poblanos el ejemplar también tuvo que ser muy popular pues tan sólo Tinoco hizo dos versiones del tema para la catedral. Una de ellas en la Capilla del Ochoavo (véase imagen 10), la más apegada al esquema primigenio de Sadeler; y la otra, ubicada en la hornacina del retablo principal de la Capilla de las Reliquias, en el lado de la Epístola, que modifica

¹⁶ Johannes Sadeler I será un destacadísimo grabador de origen belga que en 1572 ya era reconocido dentro del gremio de grabadores en Amberes. En la década de los 80 estaba en activo en ciudades importantes de Alemania e Italia. Llegó a trabajar en la Corte de Guillermo V de Baviera y sus trabajos, junto a los de su hijo, del mismo nombre, fueron relevantes en la Europa de mediados del siglo XVII.

¹⁷ Cuando Rodríguez Miaja analiza estas pinturas las pone en relación con la obra grabada de Sadeler pero señala a otro cuadro como posible antecedente. Se refiere al *Martirio de Santa Úrsula* del autor al que el autor identifica con P. Candid, del que no hemos encontrado ninguna información. Fernando, Rodríguez Miaja, “Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco”, pp. 240-243.

un poco el esquema difundido por el grabador (véase imagen 11). Tinoco elimina, muy seguramente por cuestiones del reducido espacio, el rompimiento de gloria que presenta el grabado y que el artista poblano mantiene en la versión que hace para el Ochoavo aunque no para la segunda imagen.¹⁸

Schelte à Bolswert (hacia 1586-1659) será otro de los grabadores con mayor repercusión en el Nuevo Continente. Parte de su fama le viene por su preferencia hacia los temas rubenianos, que tanto él como sus hermanos trabajaron hasta la saciedad, siendo algunos de los grabadores permanentes en el taller del maestro. La influencia de Rubens es de vital importancia para el transcurso de los derroteros del arte en la Nueva España, pues sus modelos compositivos gozaron de notable éxito entre los artistas coloniales, que gustaron de sus formas redondeadas y la calidad iconográfica de sus temas, siempre impecables para plasmar los dogmas imperantes en la Iglesia. Bolswert ayudó incondicionalmente a dar a conocer la obra del maestro gracias a los numerosos grabados que hizo de sus composiciones. La famosa *Sagrada Familia* que firma José Juárez en 1655, conservada en la Casa de los Muñecos de Puebla, interpreta el tema originario de Rubens y que el artista novohispano conoció gracias al grabado de Bolswert.¹⁹ Pero quizá los trabajos más interesantes que se dieron a conocer del maestro hayan sido los grandes programas iconográficos que creó para el Convento de las Reales Descalzas de Madrid. Nos referimos a su ciclo sobre los *Triunfos de la Fe*, realizado a través de tres obras de mediano tamaño y que se convierten, en la Nueva España, en el programa iconográfico ideal para decorar los testeros de las sacristías de las grandes Catedrales. Los temas que realizó Rubens para este Convento y que se reproducen literalmente en la catedral poblana, fueron: *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia* y

¹⁸ Sobre la autenticidad de estas dos obras hablamos en el siguiente artículo: María Isabel, Fraile Martín, "Nuevas aportaciones en torno a la obra de Tinoco en la Catedral de Puebla", en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, pp. 331-333.

¹⁹ Sobre esta versión de la *Sagrada Familia* de Rubens véase el texto de Justino Fernández: "Rubens y José Juárez", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 51-57.

la Ceguera, El Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría y El Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Ciencia.

El primero en emplear estos modelos rubenianos para decorar espacios de la Nueva España fue el pintor Pedro Ramírez, quien los copió escrupulosamente para ornamentar la sacristía de la catedral de Guatemala en 1673. En Puebla hemos hallado alguna de las tres versiones en diversas iglesias. En la de Xonaca, por ejemplo, Pascual Pérez firma en 1705 un *Triunfo de la Eucaristía* de pequeño tamaño y mediana factura. En el Convento de Santo Domingo, en el centro de la ciudad, hay otro cuadro de gran formato que reproduce el mismo tema. Lamentablemente el desconocido autor de este cuadro no resuelve la escena de forma muy acertada, pero lo interesante es que apreciemos cómo esta iconografía tan característica en la obra de Rubens se convierte en uno de los grandes éxitos en la pintura barroca local.

La interpretación más brillante de este ciclo iconográfico la encontramos en la catedral poblana. Tan sólo dos años más tarde de que lo hiciera Pedro Ramírez, Baltasar Echave Rioja contrata la factura de dos lienzos –aunque al final fueron tres– que interpretaran estos temas para la sacristía de la Catedral. Echave realiza el programa iconográfico en 1675, haciendo obras de gran tamaño que ornamentan tres muros de la sacristía. Introduce algunos cambios con respecto al modelo de Rubens, variaciones que tienen más que ver con la adaptación al espacio –estos muros se rematan en medio punto y por ende, también las pinturas– y con la incorporación de algunos elementos ornamentales que sirven para enriquecer la escena. Echave capta a la perfección la esencia de Rubens pues aunque conoce el modelo a través de los grabados de Bolswert y su colega Lauwers, trabaja los lienzos de manera extraordinaria, haciendo alarde de la buena técnica que le caracteriza, como heredero de una brillante dinastía de artistas iniciada por su abuelo, el español Baltasar Echave Orio.

Aunque vemos que esta serie de Rubens fue interpretada en varias ocasiones por los artistas coloniales, existen otras composiciones suyas conocidas en la Nueva España a través de la difusión que otros grabadores hicieron de sus modelos. En este mismo espacio, sin ir más lejos, contamos con el maravilloso ciclo mariano que

rige la estructuración de la Capilla del Ocho y en el que vemos que intervienen las composiciones rubenianas que se dieron a conocer mediante los grabados de Paulus Pontius, Marinus, Lucas Vosterman y de nuevo Bolswert.

Precisamente a Lucas Vosterman (1595-1675)²⁰ debemos otro grabado que ha inspirado al supuesto Tinoco para hacer la única pintura en todo el templo dedicada a *San Juan de la Cruz* (véanse imágenes 12 y 13). Existe un claro y manifiesto antecedente grabado de este tema con el que el cobre poblano mantiene una gran relación, por lo que sería inviable que el pintor de este cuadro no tuviera conocimiento del trabajo de Vosterman.

La fragmentación del modelo grabado

Hemos visto en estas líneas cómo los artistas novohispanos toman como punto de partida las fuentes grabadas para crear sus composiciones, aunque en muchos de los casos trasladan la idea del grabado al lienzo de manera tan escrupulosa, que no queda lugar para la inventiva del pintor. Pero igual que ocurre con los artífices europeos, el pintor del virreinato a veces se inspira en un determinado elemento de la estampa, es decir, sólo toma a un personaje o a un accesorio del grabado que le sirve para complementar la escena que él está creando. De esta otra manera, la que atañe al uso parcial del grabado, también encontramos otros buenos ejemplos entre las obras de la catedral.

Uno de estos casos nos remite al propio Cristóbal de Villalpando y su espléndido cobre de *El Paraíso* que hace para el Ocho y en la década de 1680. En la obra apreciamos unas figuras en primer término que interpretan a Dios Padre dirigiéndose a Adán y

²⁰ Lucas Vosterman es uno de los artífices flamencos más reconocidos de su tiempo que destacó por su trabajo como burilista, aunque a su faceta de grabador hay que añadir la de dibujante y publicista. Alumno de Hendrick Goltzius (1558-1617), Vosterman se instala en el taller de su maestro y desde un principio reproduce sus pinturas, al igual que las de Van Dyck y Jordaens, que por entonces ya eran discípulos y ayudantes de Rubens. De esta manera Vosterman se consagró como un importante burilista y llegó a tener su propio taller en Amberes del que salieron otros interesantes autores como Paulus Pontius o los destacados hermanos Bolswert, seguidores todos ellos de las composiciones de Rubens y expertos en trasladarlas a la estampa.

Eva en tres momentos distintos, recurso que utiliza el autor para dar sensación de continuidad en el tiempo (véase imagen 14). Estas figuras se inspiran en el grabado que nuevamente hace Cort sobre una composición de Zuccaro que narra la *Creación de Eva* (véase imagen 15). El total de la composición que se conserva en el Ochoavo depende, estéticamente hablando, del estilo de Jan Brueghel el Viejo, cuya serie sobre la *Alegoría de los Cuatro Elementos* que trabaja conjuntamente con Hendrick van Balen, hoy en el Museo del Prado de Madrid, presenta un fondo compositivo a base de una vegetación profusa creada con esmero y delicadeza que vemos reflejada igualmente en el cobre de Villalpando. Sin embargo, el tratamiento que reciben las figuras de primer plano es, como decíamos, el resultado de una copia alterada de esta estampa grabada que realiza el prolífico Cornelis Cort.

El fragmento de otras dos pinturas ubicadas en este espacio nos enlaza de nuevo con precedentes grabados. Nos referimos al lienzo de la *Comunión de San Luis Gonzaga*, ubicado en la antesala de la Sala Capitular, y al de *San Ignacio de Loyola invitando a San Francisco de Borja a entrar en la Compañía*, en la Capilla de los Reyes. El primero de ellos lo atribuimos a Juan Rodríguez Juárez. El segundo es uno de los lienzos realizados por este artista para la antigua Capilla de los Jesuitas. En ambas pinturas encontramos en el lateral derecho de la obra a un paje con una bandeja. En el primero de los casos el joven lleva la corona del marquesado correspondiente al linaje del joven religioso. En el segundo, lleva enseres personales del protagonista. En ambos casos no pudimos evitar la relación con las pinturas de Zurbarán; aquellas en las que aparece también un acólito ocupando un lugar parecido en la escena; pinturas que están basadas, a su vez, en una imagen grabada.²¹

Francisco de Zurbarán se inspiró en algunos grabados para crear a estos pequeños pajes que destacan en varias de sus obras. Así fue como encontramos el grabado de Hieronymus Wierix (1553-1619)²² sobre *La Circuncisión*, la obra que inspiró al artista

²¹ Sobre el análisis pormenorizado de esta obra y la producción de este gran artista dentro de la Catedral de Puebla recomendamos el artículo que escribimos: "Juan Rodríguez Juárez y su contribución al acervo pictórico de la Catedral de Puebla", *Revista Boletín de Monumentos Históricos*, pp. 61- 84.

pacense para representar al acólito que lleva el agua en el lienzo que hace, del mismo tema, ubicado hoy en el Museo de Grenoble.²³ De algún modo pudo llegar este trabajo al ámbito poblano, pues la imagen que hace Rodríguez Juárez nos recuerda bastante, aunque sin abandonar su sello personal, a estos personajes que caracterizan las obras del artista extremeño.

Haciendo este pequeño repaso por las obras catedralicias que toman como punto de partida estampas grabadas, dejamos constancia del importante uso que de estas hicieron los artistas coloniales y, especialmente, los relacionados con el ámbito pictórico poblano. Curiosamente, si nos damos cuenta, los artistas mencionados se corresponden también con los más afamados de su tiempo: Cristóbal de Villalpando, el poblano Juan Tinoco o el extraordinario Juan Rodríguez Juárez, pintores de categoría en la Nueva España y que inciden, notoriamente, en la escuela poblana. Artistas que crearon sus propios talleres, pues eran pintores reconocidos en su época y por ello recibieron encargos de gran envergadura, lo que probablemente les facilitó hacerse de estas estampas sin los problemas que tendrían los artistas secundarios, de escasos recursos, que probablemente no tendrían acceso habitual a estas fuentes. Estas estampas que, a buen seguro eran parte de sus colecciones y herramientas asiduas de trabajo, también fueron el reclamo de un encargo con el que lograron satisfacer las exigencias compositivas de una clientela que demandaba, en cualquiera de los casos, pintura religiosa de temas específicos. Sería después la habilidad del autor a la hora de interpretar el tema, la que marcará la diferencia entre un simple 'copiador' de grabados o un buen artista.

²² Hieronymus Wierix procede de una distinguida familia de grabadores ubicados en Amberes a partir de la segunda mitad del siglo XVI. La saga familiar se había iniciado pocos años atrás con la actividad de su hermano mayor, Johann (1549-1615) y su hermano mediano Antón (1552-1604). La producción de todos ellos es destacable en su época ya que se acostumbran a trabajar juntos, copiando desde el principio las estampas de Alberto Durer. En numerosas ocasiones fueron reclamados por los jesuitas, quienes les encargaron múltiples estampas para difundir el espíritu de lucha contra la Reforma Protestante.

²³ Las obras correspondientes de Wierix y Zurbarán pueden encontrarse en Navarrete Prieto, Benito, *ob. cit.*, p. 51.

Bibliografía

- Blanco Sosa, José María, *La Santísima Madre de la Luz de la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla*, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México-Puebla, 2007.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la Pintura en la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983.
- Fernández, Justino, “Rubens y José Juárez”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. III, n.º 10, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1943.
- Frailé Martín, María Isabel, “Nuevas aportaciones en torno a la obra de Tinoco en la Catedral de Puebla”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001.
-
- _____, “Juan Rodríguez Juárez y su contribución al acervo pictórico de la Catedral de Puebla”, en *Revista Boletín de Monumentos Históricos*, número 15, tercera época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009.
- Manrique, Jorge Alberto, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 50/1, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.
- Navarrete Prieto, Benito, *La Pintura Andaluza del Siglo XVII y sus Fuentes Grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998.
- Rodríguez Miaja, F., *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*, *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*, Gobierno del Estado de Puebla y Universidad Iberoamericana Golfo Centro, Puebla, 1996.
- Ruiz Gomar, Rogelio, “Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIV, n.º 53, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983.
- Serrera Contreras, J. M., Zurbarán y América”, *Catálogo de Zurbarán*, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, Madrid, 1998.
- Sigaut, N: *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, Museo

Nacional de Arte, Banamex, CONACULTA-INBA, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.

Trens, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1946.

IMÁGENES



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

PATRIMONIO CULTURAL



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15

Relación de las imágenes

- Imagen 1. *Grabado de Nuestra Señora de la Luz*, (Bustamante, 1758) extraído del texto de Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1946, p. 351; y retocado por Isabel Fraile para destacar su composición piramidal.
- Imagen 2. Pintura de *Nuestra Señora de la Luz* (Anónimo, siglo XIX), predela del retablo principal de la Capilla de San Juan Nepomuceno, Catedral de Puebla (Foto: Isabel Fraile).
- Imagen 3. *Grabado de la Transfiguración* (Cornelis Cort, 1573) extraído del Catálogo Razonado, escrito por varios autores: *Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714*, publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas, Fomento Cultural Banamex y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en México, en el año 1997, pag. 63; y retocado por Isabel Fraile en el ángulo inferior derecho para indicar la codiciada firma del autor.
- Imagen 4. *Transfiguración*, lateral izquierdo del retablo dedicado al Arcángel San Miguel San José, al final de la nave de la Epístola, Catedral de Puebla (Foto: Isabel Fraile).
- Imagen 5. *Grabado del Martirio de San Lorenzo*, (Cornelis Cort, 1541), imagen extraída del libro de Nelly Sigaut: *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, que conjuntamente publicaron el Museo Nacional de Arte, Banamex, CONACULTA-INBA, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, en la ciudad de México, en 2002, pag. 159; y modificado por Isabel Fraile en la parte inferior para destacar la zona que influye directamente en el trabajo del artista poblano.
- Imagen 6. *Martirio de San Lorenzo*, (Juan Tinoco, med. siglo XVII), hornacina principal del retablo de la Capilla de las Reliquias, Catedral de Puebla (Foto: Isabel Fraile).
- Imagen 7. *Grabado del Juicio Final* (Johannes Sadeler I), extraído del texto de Benito Navarrete Prieto: *La Pintura Andaluza del Siglo XVII y sus Fuentes Grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, pag. 45 y destacado con rosa la zona izquierda por Isabel Fraile, para mostrar su novedosa forma circular, en la que sí difiere del ejemplar poblano.

Imagen 8. *Juicio Final* (Anónimo, siglo XVII), Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla (Foto: Isabel Fraile).

Imagen 9. *Grabado del Martirio de Santa Úrsula* (Johannes Sadeler I) extraído del texto de Fernando Rodríguez Miaja, *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*, Gobierno del Estado de Puebla y Universidad Iberoamericana Golfo Centro, Puebla, 1996, pag. 240. Retocado por Isabel Fraile en la zona superior, correspondiente al rompimiento de gloria que debe eliminarse en uno de los ejemplares de la catedral poblana por cuestiones de espacio.

Imagen 10. *Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes* (Juan Tinoco, med. siglo XVII), Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla (Foto: Isabel Fraile).

Imagen 11. *Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes* (Juan Tinoco, med. siglo XVII), hornacina principal del retablo de la Capilla de las Reliquias, Catedral de Puebla (Foto: Isabel Fraile).

Imagen 12. *Grabado de San Juan de la Cruz* (Lucas Vosterman), extraído nuevamente del libro de Fernando Rodríguez Miaja, *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*, Gobierno del Estado de Puebla y Universidad Iberoamericana Golfo Centro, Puebla, 1996, pag. 202; y retocado por Isabel Fraile marcando las líneas que sitúan la cabeza del místico en el punto álgido de la escena.

Imagen 13. *San Juan de la Cruz* (Atribuido a Juan Tinoco Rodríguez, med. del siglo XVII), Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla (Foto: Isabel Fraile).

Figura 14. *El Paraíso (detalle)*, (Cristóbal de Villalpando, segunda mitad del siglo XVII), Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla (Foto: Isabel Fraile).

Imagen 15. *Grabado de la creación de Eva* (Cornelis Cort), imagen extraída de Benito Navarrete Prieto, *La Pintura Andaluza del Siglo XVII y sus Fuentes Grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, pag.116, y destacado por Isabel Fraile en la vestimenta de Dios Padre, claramente determinante para la creación del modelo que utiliza el artista novohispano.



2

DE REGRESO
A LA ACADEMIA

IMAGINACIÓN Y CONOCIMIENTO

*Javier Olavarrieta Marengo*¹

Hace falta en el país investigaciones estéticas con un enfoque más terrenal, ubicado entre clases sociales y culturas, porque es necesario admitir que el sesgo epistemológico de atender por parte de la Estética solo al arte, o al art world, deja fuera muchas expresiones, muchos estilos y gustos, varias sensibilidades, diferentes comunidades de sentimientos susceptibles de etiquetarse como étnicas, populares o subalternas, o emergentes o también críticas, que no están incluidas dentro del espectro de lo que usualmente se conoce como la Estética, porque se estableció que debía ocupar su atención sólo en la belleza y en lo sublime y nada más.

En este sentido, este tipo de Estética –que sería mejor considerarla como filosofía del arte– se encuentra desfasada de los resultados de las investigaciones sociales, además de los provenientes de ciencias duras interesadas en estudiar acerca de las funciones cerebrales y otros temas afines que han demostrado que la sensibilidad humana va más allá de disfrutar de la belleza, un término completamente cultural, clasista, chovinista y eurocéntrico; por lo mismo, arbitrario y relativo.

Junto a la belleza aparece esa otra categoría, lo sublime, de poco uso y aplicación en la actualidad para ser francos, pero en la mayoría de casos ambos son conceptos de lo que se entendía en el siglo XVIII o XIX acerca de esas nociones de acuerdo a las condiciones prevalecientes en el contexto en que vivían los pensadores

¹ Maestro en Estética y Arte de la BUAP, titulado en 2005.

de ese momento. Ahora, esto suena un poco raro, sobre todo porque el contexto social, el ambiente, la atmósfera contemporánea incluye otras emociones y sensaciones, sentimientos, percepciones mucho más allá de lo que la belleza y lo sublime suponen ofrecer. Debemos preguntarnos si no es sospechoso que solamente la belleza es lo que tiene como valor una obra artística, o si sólo el ser humano se conmueve con el arte académico y con la naturaleza y las sensaciones sublimes que le produce sin tener que atender todas las demás sensaciones (estesis) y valorar lo que le rodea desde que está dormido, despierta, vive su vida cotidiana y vuelve a dormir:

El mito del discurso de la obra de arte como sinónimo de estética se encuentra implícito en la ausencia de discursos sobre arte que enfoquen también a otras funciones extraestéticas, que son relevantes para comprender la obra de arte. Se clausuran aspectos no estéticos de la obra de arte haciéndola aparecer como sólo estética, cuando en realidad es tanto estética como económica, política, semiológica, tecnológica, turística, terapéutica, entre otras cosas. Se toman todas las precauciones para que no se contamine a la Estética con temas mundanos que afecten su exquisita sensibilidad. Aunque, lo más grave es el silencio y la ceguera ante el cada vez más espectacular despliegue estético de la tecnología, la ciencia y el diseño.²

En este caso, incluir el enfoque de la prosaica, como se denomina de la estética en lo cotidiano, sería enriquecedor para investigar acerca de muchas cosas además del arte, sobre todo, en estos días en los que los usos y aplicaciones de discursos emotivos van junto a propuestas estéticas en diferentes productos audiovisuales de los medios de comunicación y, especialmente, en las pantallas de las computadoras en las que lo semiótico y lo estético se combinan para ofrecer tipos de discursos nuevos. En el contexto educativo, actualmente, las técnicas de visualización computarizada permiten apreciar cada vez más la profunda afinidad entre estética y

² Katya Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, p. 44.

conocimiento, entre lo sensible y lo inteligible, entre percepción y conceptualización. Esta visualización total de la imaginación que ofrecen los nuevos desarrollos tecnológicos de comunicación tiene repercusiones en, prácticamente, todos los ámbitos sociales, especialmente, en la educación porque participan aplicados para la obtención de información y conocimiento, como por los cambios individuales que representan para la adquisición y el desarrollo de nuevas competencias cognitivas.

Además, la incorporación de la tecnología a la educación implica un predominio de las imágenes y sonidos que producen emociones que incluyen una perspectiva estética bien delimitada en el aprendizaje de los alumnos en tanto sujetos sensibles productores e intérpretes de sentido. En este entorno contemporáneo lleno de pantallas, los alumnos, en su calidad de espectadores, se encuentran inmersos en una enorme cantidad de imágenes que les proveen los medios de comunicación y el internet de donde obtienen información al margen de la escuela. En estos medios desarrollan ductilidad y plasticidad en el manejo de lenguajes y códigos multimedia en entornos como las aulas tradicionales, los café-internert, interiores domésticos, bibliotecas o centros de cómputo, en esos lugares ante una pantalla procesan discursos de muy variado cuño y procedencia mediante la intervención de la estesis, como percepción, vivencia o experiencia; al mismo tiempo que la semiósis confiere un sentido determinado al discurso que se procesa en estas mixturas de palabras, sonidos, imágenes, música y etcétera. Como se aprecia también en la comunicación cara a cara, en la escrita, en diversas situaciones sociales ante grupos, pero con un énfasis especial en los medios de comunicación masiva con sus discursos audiovisuales que no sólo transfieren información del emisor al receptor, sino que se hace de un modo persuasivo y cautivador con el que no se sólo busca informar y convencer, sino fascinar y seducir. Es decir, para que algo sea significativo estéticamente debe tener significación semiótica.³

Se ha hablado tanto de la muerte del arte que a nadie parece interesarle su resurrección, sin embargo, hoy, el arte ingresa en

³ *Ibidem*, pp. 99-100.

contextos tradicionalmente no asimilados como el espacio urbano o natural y se diluye en formas tradicionalmente no artísticas como puede ser la publicidad, la moda o el diseño industrial. Al desautorizar de forma global a un topo (lugar) para el arte se sustenta su situación heterotópica y hace que se conecte cada vez más con lo real, es así como la estetización general de la existencia deja de ser algo utópico y se convierte en una posibilidad concreta que ofrece la sociedad tecnológicamente avanzada de hoy.⁴

En la sociedad tecnológicamente avanzada donde todo, gracias al poder de los medios masivos de comunicación, puede ser conocido, aunque hay que admitir que la esfera de los medios de comunicación de masa representa una caricatura por la forma superficial y efímera con la que hoy se presenta todo lo que es globalmente conocido. Pero esto no resta la potencialidad existente para poder hacer otras cosas con otros resultados que la situación vigente contemporánea. Podemos ver que la mundialización de la información se encuentra resaltada con el auge del Internet que, más allá de la publicación diaria de noticias por radio, televisión y prensa, permite acercar todo lo existente y multiplica las posibilidades de conocimiento.

Hoy, la publicidad y las producciones de los media son las que están a cargo de valores que se le atribuían al arte, especialmente dentro del figurativismo. Esta heterotopía está vinculada con las nuevas sensibilidades contemporáneas favorecidas por los medios masivos de comunicación y por las redes sociales cibernéticas. Así, todas las actividades que hacemos durante el día están asociadas a la creación de nuevas identidades y en la adquisición de conocimiento donde la información es la parte semiótica y la manera de hacerlo, el grado de persuasión obtenido, depende de la estesis producida o provocada. Hoy más que nunca con la presencia de las tecnologías aplicadas a la información y el conocimiento (TIC) en todas partes y poco en la escuela hace ver la importancia de la participación de la estesis en el conocimiento. Cada vez más se presentan en los escenarios sociales modalidades de estetización de la vida cotidiana que actúan permanentemente con seducción

⁴ Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, p. 171.

y fascinación; interviene el arte, o lo que hasta ahora se considera como tal, lo encontramos en todos lados, en el espacio urbano y en el natural con el sentido de traspasar sus umbrales anteriores, traspasar los muros de museos, galerías y academias. A la vez, los medios masivos de comunicación le han otorgado un lugar al arte que le ha permitido ingresar y diluirse en formas tradicionalmente no artísticas como la publicidad, la moda y el diseño en sus distintas modalidades.

Como se sabe, antes el arte ocupaba un lugar en los templos participando en los ritos, ceremonias y propaganda religiosos. También tuvo recinto en los centros de poder político bajo el patronazgo de los dirigentes. Al mismo tiempo, el arte tuvo su lugar en los gremios y después en las academias con lo que se deslindó de cualquier otra expresión artística considerada popular. Pero como en nuestros días no hay un consenso que autorice de forma global un lugar para el arte por lo que, como consecuencia directa, se desglosa su situación diseminada en varios lugares y conecta cada vez más con lo real, es así como la estetización general de la existencia ha dejado de ser algo soñado para convertirse en una posibilidad concreta que ofrece la sociedad tecnológicamente avanzada de hoy, sobre todo con los medios que difunden modelos y estereotipos urbanos consolidados como referentes en el imaginario de una enorme cantidad de espectadores provenientes tanto del mundo rural como del urbano, así como de integrantes de las diferentes culturas y clases sociales en prácticamente todos los países, sean ricos o pobres.

La preeminencia de la cultura de la imagen y del espectáculo, una cultura que favorece formas de expresión caracterizadas por la primacía de lo multisensorial y lo concreto sobre lo abstracto y simbólico, de lo narrativo sobre lo taxonómico y analítico, de lo dinámico –tanto en lo que concierne a la forma como a los contenidos– sobre lo estático, de las emociones sobre la racionalidad, y del sensacionalismo sobre lo previsible y lo rutinario.

La homogeneización cultural creciente derivada del hecho de que no todas las expresiones y valores culturales tienen las mismas posibilidades reales –aunque sí las tengan teóricamente– de difundirse y de circular por las nuevas redes de comunicación, con lo

que acaban por imponerse las expresiones y valores de los grupos que tienen el poder, los medios y la capacidad para hacerlo. Más aún, existen evidencias suficientes de que estas tecnologías operan a menudo como nuevas y potentes fuentes de dualización entre países pobres y países ricos y, tanto en los ricos como en los pobres, entre quienes tienen acceso a las tecnologías y quienes no lo tienen, entre aquellos que tienen los conocimientos, los recursos y el poder para utilizarlas como instrumentos de producción, de negocio y de creación, y los que están en situación de dependencia económica y cultural y sólo pueden utilizarlas como objeto y vía para el consumo.

En el mundo postelectrónico la imaginación ha desbordado el particular espacio expresivo del arte, del mito y del ritual para ser parte de la actividad mental cotidiana de la gente común de muchas sociedades. Es ahora cuando miles de personas han llegado a imaginar posibilidades de trabajar en lugares diferentes de los que nacieron por medio del sentido individual y colectivo de la imaginación, y precisamente son los medios de comunicación de masas los que hacen posible la configuración de comunidades de sentimientos, esto es, el que un grupo comience a imaginar, sentir y compartir cosas en conjunto. Lo que muestra que la imaginación se ha convertido en un hecho social, un hecho de enorme trascendencia porque representa cambios muy importantes al dejar de ser considerada solamente como una simple fuga de la realidad, o un pasatiempo de las élites; se ha transformado en un campo orgánico de prácticas sociales, aparece incluida ahora en todas las formas de acción, y se ha convertido en el elemento determinante del nuevo orden global.

Ante este orden mundial en el que la imaginación tiene un nuevo papel, se antoja que su participación detonara el interés de los estudiosos de la Estética a otros objetos o contextos en los que la imaginación ha ocupado en pocos años un papel protagónico fuera del mundo del arte. Como es el caso de la educación en el que es indispensable que existan comunidades de sentido, de sentimientos y de emociones construidas mediante el sentido comunal de la función de imaginar, en su sentido proyectivo de configurar imágenes que fortalezcan el desarrollo conceptual acerca del mundo y nos permita pensar a todos en mundos mejores al que vivimos.

La democratización de la imaginación permite integrar a sectores sociales que se encontraban fuera de las posibilidades de este ejercicio, ahora individuales y colectivos. Desde una perspectiva social y política se piensa que los cambios tecnológicos, en particular, los medios de comunicación electrónica, son junto con los flujos migratorios uno de los factores culturales que contribuyen fuertemente en la determinación de las transformaciones actuales. El cambio de las subjetividades cotidianas que generan los mencionados factores es un hecho cultural con un enorme sentido político, los medios de comunicación electrónica como internet han cambiado decisivamente el amplio campo de las comunicaciones de masa y otros medios de comunicación tradicionales. Según esto, lo que permiten los medios es la construcción de imaginarios de masas y de nuevos mundos imaginados, los múltiples universos que son construidos por imaginaciones históricamente situadas de personas y grupos diseminados por el mundo.

El nuevo y significativo lugar en el que se ve ahora a la imaginación en el mundo postelectrónico para este autor es que ha desbordado el particular espacio expresivo del arte, del mito y del ritual para pasar a formar parte de la actividad mental cotidiana de la gente común de muchas sociedades.⁵

Es conveniente para delimitar el concepto de imaginación que establezcamos una distinción con otro, el de fantasía que resultan completamente diferentes. Así, existen autores que coinciden en mantener una postura con tintes apocalípticos en la que contemplan como la última consecuencia del desarrollo de los medios de reproducción y de comunicación a la transformación entera de la constitución subjetiva del humano en la que sus tareas de apercepción, experiencia e interpretación de la realidad le son arrebatadas y suplantadas enteramente por la producción técnica masiva de la realidad misma.⁶ Si bien, esto puede resultar cierto parcialmente, hay que admitir otras opiniones que maten estas

⁵ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, p. 98.

⁶ Eduardo Subirats, *Culturas virtuales*, p.14.

afirmaciones y permitan una comprensión más completa, menos mecánica y trágica de una situación en la que no se visualizan salidas. En este tipo de posturas, en la mayoría de los casos, no se hace una distinción clara entre dos conceptos: imaginación y fantasía, y se mezclan indistintamente en uno solo. Por lo tanto es conveniente matizar al hacer afirmaciones, ya que es posible decir que cierto tipo de fantasía contemporánea que ofrecen los medios audiovisuales de masa es la que puede llegar a producirnos esa transformación de nuestra constitución subjetiva y, por lo mismo, que nuestras funciones de apercepción, experiencia e interpretación sean suplantadas por la producción técnica de la realidad. Aunque con esta postura no se le deja al individuo ningún margen de acción; se trata, en todo caso, de una afirmación parcial en que la fantasía que ofrecen las industrias del imaginario, en una gran medida, tiene la intención y está diseñada para apoderarse de nuestras posibilidades de interpretación de la realidad.

Es cierto que, en ocasiones, la imaginación puede funcionar como escape de lo real para instalarnos en el ámbito de sus creaciones, convirtiéndonos en sujetos no comprometidos con la realidad, sujetos que no asumen su responsabilidad ética y política. No se puede negar que lo anterior es cierto, sin embargo, no es conveniente caer en el sofisma de tomar las partes por el todo. Es decir, hace falta comprender que la actividad de la imaginación puede desarrollarse también en otro sentido, por ejemplo, colaborando en los procesos epistémicos como aliada de las funciones que el sujeto despliega para conocer como la percepción, la memoria, el entendimiento y la razón. En este sentido la imaginación es una función de conocimiento fundamental.⁷

El sentido proyectivo de la imaginación es el rasgo que nos permite distinguir entre fantasía e imaginación, un tema que Hanna Arendt trabajó tiempo antes de Appadurai y otros autores, quien afirma que este carácter proyectivo que se le confiere a la imaginación es el que permite encontrar esperanza, significado y sentido común, lo concibe como caminar hacia lo nuevo, ir más allá de la razón y la coherencia lógica de un momento ideológico para en-

⁷ María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, pp. 45-46.

trar en los espacios de luz, no quedarse en la denuncia, sino entrar en la comprensión de un futuro posible pleno de oportunidades políticas. Para esta autora la imaginación no es sino otro nombre para la más clara de las visiones, la amplitud del espíritu y la razón en su más exaltada disposición.⁸

Como parte de los rasgos distintivos que podemos apreciar de la democratización de la imaginación, resultado de la presencia continua en los medios masivos que promueven su ejercicio cotidiano y a su poder para llegar al mismo tiempo a una enorme cantidad de personas. Pero que además, tiene un efecto muy importante para el sentido individual y colectivo de la imaginación, ya que, precisamente, son los medios de comunicación de masas los que dan lugar a las comunidades de sentimientos, que no son otra cosa que los públicos o audiencias creadas alrededor de determinado tipo de género cinematográfico, televisivo, radiofónico, o de periódicos y revistas, usuarios de videojuegos y conectados a la World Wide Web en sus diferentes opciones. Esto es, el hecho de que un grupo comience a imaginar y sentir cosas en conjunto o, por decirlo en pocas palabras, que la imaginación se convierta en un hecho social. En el presente, la imaginación ha modificado su papel al volverlo protagónico, ya no es una simple fuga o un pasatiempo de las élites; se ha vuelto, por el contrario, un campo orgánico de prácticas sociales, una manera de trabajar culturalmente organizada y una forma de negociación entre sedes de acción y los individuos y campos de posibilidad globalmente definidos. La imaginación está ahora en el centro de todas las formas de acción, es en sí un hecho social y el componente clave del nuevo orden global.⁹

Algo importante del mundo actual es que, en todo el planeta, muchas personas viven en mundos imaginados, por eso tienen capacidad de responder y, en ocasiones, de subvertir los mundos imaginados por los criterios oficiales y la mentalidad empresarial que les rodea en su contexto local. Existe un efecto político producido por la globalización de los medios masivos de comunicación que ha favorecido la expansión de una pluralidad de esferas públi-

⁸ Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, p. 45.

⁹ Arjun Appadurai, *La modernidad...*, pp. 48-49.

cas con las noticieros, o las que ofrece internet mediante e-mail, chats, etc., que muestran dimensiones variables, la mayoría de carácter global, por las que millones de personas pueden observar a distancia diverso tipo de controversias junto con temas variados que les atañen directamente sin que importen las distancias, sobre quién obtiene qué cosas, cuándo y cómo.¹⁰ Todo esto muestra que la situación no tiene un carácter tan mecánico como para pensar que los medios de comunicación globales producen sencillamente audiencias globales políticamente indolentes.

La democratización de la imaginación ofrece retos muy importantes para la educación y para el conocimiento debido a que los medios de información han modificado la función de imaginar y permite posibilidades diferentes de participación de un grupo escolar o de personas diversas como una comunidad de sentido que trabaja construyendo conocimiento en contextos sociales que se encontraban fuera de las posibilidades de este ejercicio que repercute en la creación de nuevos y diferentes imaginarios acordes con la etapa de industrialización de la información y de la educación que estamos viviendo.

Si se recuerda que otro rasgo propio de la imaginación es su rol de nexo temporal, de vehículo temporal en el sujeto lo que permite la idea de identidad, sostén cardinal para el conocimiento humano, para su integridad mental, para su comprensión de la realidad exterior y subjetiva es producto de la imaginación mediante los nexos temporales que pone.¹¹ Entonces, para construir un discurso diferente de Estética lo propicio sería combinar el enfoque que ofrece la Antropología, interesada en conocer y describir las identidades en su funcionamiento en diferentes contextos, con el enfoque de la Estética que permite explicar el por qué y el cómo se valoran y se despliegan sensiblemente ciertas prácticas, imágenes o discursos que culminan en identidades grupales o individuales en constante interacción con internet y los medios de comunicación de masa clásicos.¹²

¹⁰ *Ibidem*, p. 51.

¹¹ María Noel Lapoujade, *Filosofía...*, p. 63.

¹² Katya Mandoki, *Estética...*, pp. 78-79.

Bibliografía

- Appardurai, Arjun, *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*, Ediciones Trilce, Montevideo, 2001.
- Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid, 1998.
- Lapoujade, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988.
- Mandoki, Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, Siglo XXI, México, 2006.
- Subirats, Eduardo, *Culturas virtuales*, Ediciones Coyoacán, México, 2001.
- Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990.

EL ENCUENTRO DEL SENTIDO A TRAVÉS DE LA CREACIÓN EN LA SOCIEDAD OCCIDENTAL

Jaime Torija Aguilar¹

Introducción

Cuando se hace referencia a la pérdida de sentido y de los objetivos espirituales del hombre, relacionamos el estado emocional con la época actual a la que se le ha denominado del *vacío* o de *depresión*.² Es significativo calificar un periodo de la historia humana a partir de un sentimiento, pues nos indica la gravedad en el que se encuentra el estado existencial del individuo. La nominación adjetivada encierra algo más que una simple percepción del ánimo social; es, desde nuestra concepción, el reflejo de una verdadera transformación del imaginario social³ del siglo XX y la

¹ Titulado de la Mtría. en Estética y Arte en la BUAP en diciembre de 2004.

² Algunos textos en donde se dan estos calificativos se encuentran en: Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2005; así como Paniker, Salvador, *Aproximación al origen*, Kairós, Barcelona, 2001, en donde se menciona, p. 51, a W. H. Auden, quien hizo célebre la expresión “La Era de la Depresión”, en un poema publicado en 1947.

³ La noción de imaginario varía en los diferentes autores que han buscado en los últimos años una explicación nueva de la realidad. No hay una teoría homogénea al respecto. Destacan autores como Jaques Lacan, Jean Paul Sartre, Jean Devignaud, Gastón Bachelard, entre otros. Para Gilbert Durand, uno de los estudiosos más reconocidos, es “el conjunto de las imágenes y las relaciones de imágenes que constituye el capital pensante del *homo sapiens*.” Gilbert, Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 21. En el caso específico de Cornelius Castoriadis, el imaginario es la creación de un sinnúmero de imágenes que son las llamadas significaciones: “Llamo imaginarias a estas significaciones porque no corresponden a elementos ‘racionales’ o ‘reales’ y no quedan agotadas por referencias a dichos elementos, sino que están dadas por *creación*, y las llamo sociales porque sólo existen estando instituidas y siendo objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo.” Cornelius, Castoriadis, *Los dominios del hombre*, p. 68.

primera década del XXI; el cual se institucionaliza en la sociedad como una manera de pensar y hacer de los sentimientos más destructivos del espíritu humano vistos como el sinsentido absoluto, como la nada en la que se pierde toda esperanza.

El hombre de los últimos siglos ha creado las condiciones para instituir las significaciones sociales que conducen a su vaciamiento, para encontrarse con la nada. Paradójicamente, en la medida en que se le atribuye a la sociedad occidental el encuentro del progreso y, por consiguiente, el de la felicidad, las expresiones de angustia, aburrimiento, indiferencia, entre otras, se incrementan y permanecen de manera inamovible en el individuo; esto debido al desvío de dichos avances y, en consecuencia, a su agotamiento.

Filósofos como Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, entre otros, reconocieron los graves desencantos de la sociedad en la medida en que la ciencia y la técnica tomaban la dirección en las decisiones del hombre. Esperanzadores para el ser humano fueron los objetivos de la modernidad en los primeros siglos de su desarrollo. El sentido material y espiritual encontró como eje central, en primer lugar, el individualismo, el cual proporcionó la libertad y la capacidad de dirigir el destino de los hombres. Asimismo, la racionalidad jugó un papel importante, ya que permitió el dominio de la naturaleza a través de la ciencia y la tecnología, la libertad, la democracia, así como la configuración de un Estado moderno. No obstante, pese a reconocer en dichas categorías los caminos hacia la emancipación del hombre, paradójicamente encuentra emociones y estados de ánimo que los conducen al sinsentido y, como resultado, al vacío existencial. El sentido que parecía haberse conquistado de modo permanente se revierte en la nada y en su consecuente desmoronamiento de valores.

Sin embargo, encontramos que la paradoja del sinsentido, que acecha y envuelve a culturas de occidente y latinoamericanas (considerando desde luego sus semejanzas y diferencias), es la de reconocer que existe nuevamente el reencuentro con el sentido a partir de la creación. Esta existencia mutua, destrucción-creación, tiene sus efectos más inmediatos y sólidos en la creación artística. Esto es lo que nos ha guiado a hacer un breve ejercicio de reflexión acerca de este fenómeno de sobrevivencia, guiado por la

identidad de las sociedades. Un ejercicio que partirá, en primer lugar, de identificar algunos factores que surgen como significaciones sociales que instituyen una manera de pensar y de hacer de la sociedad occidental, la cual ha influido en la institución del vacío y, posteriormente, apuntar el encuentro con la creación artística, dentro de los caos de la destrucción de los valores, para reconocer el sentido de vida.

Para entender la institución de la vacuidad, motivo de atención e intensificación en los sentimientos del hombre en los dos últimos siglos, será necesario hacer una ligera mención de algunas de las categorías que componen la denominada época de modernidad y mencionar algunos rasgos de descomposición que llevan al hombre a la pérdida de sentido, apegados a la visión destructiva-reconstructiva, aniquilamiento-renacimiento, que Friedrich Nietzsche visualizó.

*La institución del sinsentido
a través de las significaciones sociales de occidente*

Como referente inmediato nos ubicamos a partir de los señalamientos filosóficos que se hacen de algunas expresiones existenciales significativas que el hombre del siglo XIX manifestó, las cuales se transmiten y prolongan aún en la época actual. Sensaciones como la soledad, la angustia y la depresión son algunos de los sentimientos que se dirigen hacia la nada y que, además se manifestarán como nuevos fenómenos sensoriales del hombre de los siglos venideros. Los fenómenos para conducir al individuo hacia el vacío existencial no están, desde nuestra perspectiva, desarrollándose independiente uno del otro; al contrario, creemos que se relacionan y que son resultado por consecuencia lógica. Veamos algunas categorías que influyeron en la pérdida de sentido.

El nihilismo o pérdida de valores. Si se hace alusión a la institución del sinsentido en la época actual, necesariamente tenemos que detenernos en el nihilismo que aborda ineluctablemente los valores del hombre. Nietzsche profundizó agudamente en la historia que trata de los valores supremos. En sus análisis hace todo un cuestionamiento desde una perspectiva histórica: “la institución de los valores, la desvalorización de valores, la inversión de valo-

res, la nueva instauración de valores y, sobre todo, la disposición, con otra manera de valorar, del principio de toda instauración de valores”,⁴ Para Nietzsche, el nihilismo significa la devaluación de los supremos valores; nos dice, a manera de definición del concepto, que “los valores supremos pierden validez”.⁵ Esto expresa, al mismo tiempo, una falta de sentido porque en la invalidez de los valores no hay una meta sino un estado llamémosle normal, pero sin sentido y sin esperanza con respecto al pasado y futuro.⁶

El nihilismo se entiende como el camino hacia la nada que se ramifica por toda la sociedad del mundo occidental. Su presencia es el gran destino del hombre, querámoslo o no, y del que, como diría Ernest Junger, “nadie puede sustraerse”.⁷ Es decir, abarca la totalidad de las expresiones de una sociedad.

Vemos que hay una desilusión del hombre debido a que busca sentido en el devenir y no encuentra en éste una *finalidad*,⁸ escudriña, pues, en donde no lo hay porque no lo tiene, y esto afecta al individuo en su estado anímico, le provoca un estado de decepción, ya que, al “convencerse” de buscar una meta, encuentra la nada como finalidad: es una época de pesimismo en el que el *devenir* está falto de fin. Asimismo, otro golpe en las creencias del hombre es la conciencia de encontrarse con la falta de existencia de una *unidad* suprema, surgida de la divinidad, que pueda gobernar para conciliar el todo.⁹ Sus deseos por recobrar la fe en una gran unidad y por la convivencia comunitaria para recobrar y reconocerse como valor supremo, resultan ser intentos fallidos debido a que ha perdido la fe en su propio valor.

En términos generales, el nihilismo expresa las carencias de los valores, su falta de convicciones verdaderas, de fe y de sentido; hay una separación del ser y del ente que marca, también, el fin del estudio de la metafísica, para desplazarlo por el ontológico.

⁴ Martín Heidegger, “La frase de Nietzsche –Dios ha muerto–” en *Caminos de bosque*, p. 169.

⁵ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, p. 35.

⁶ Cfr. Ernest Jünger, *Acerca del nihilismo*, p. 23.

⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁸ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder...*, p. 38.

⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 39.

Pero esto no quiere decir que no se constituyan nuevos valores, no es la muerte de los valores, más bien se instauran otros; se da una “transvaloración de todos los valores”,¹⁰ que serán los que formarán parte de las nuevas significaciones que compondrán a la nueva cultura.

El agotamiento del racionalismo. La adopción del pensamiento y el saber produciría, a partir de la Edad Moderna, un desarrollo de la ciencia y de la subjetividad que tiene como imaginario específico las matemáticas; una adherida al pensamiento (la razón), y la otra al *yo* en general; ambas, en última instancia, son reflejo de su propia existencia: “el entendimiento es el pensamiento, el puro *yo* en general”.¹¹

Este racionalismo, impulsado por Sócrates y desarrollado por Descartes llega, en el siglo XVIII, a un agotamiento que ha conducido a la creencia de que la historia y el individuo tienen, de manera natural, un camino hacia el “progreso”, el cual se alcanza únicamente a través del conocimiento y de la exactitud del dato que se obtiene por la objetividad y la razón; porque, según el razonamiento deductivo de Descartes, sólo los datos, evidencia del espíritu matemático, pueden proporcionar la certeza conformada por el análisis, la clasificación y el orden.

La constitución del sujeto. Ya desde el momento en que el razonamiento se basa en las matemáticas, se concibe una realidad totalmente determinada. Esto se da únicamente cuando se realiza a través del sujeto (el hombre como *subjectum*), pues en él (el hombre como centro de referencia) se fundamentará “todo ente [...] a su modo de ser y su verdad”.¹² El ser sujeto le da las posibilidades al hombre, quien está al servicio del *subjectum*, de ser pensante; esta característica le permitirá al ente poderse mostrar como sistema e imagen, pues “sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce”.¹³ Esto constituye un acontecimiento que aprovechará el hombre para lograr impo-

¹⁰ Martin Heidegger, *La frase de Nietzsche...*, p. 167.

¹¹ Georg W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 13.

¹² Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos...*, p. 73.

¹³ *Ibidem*, p.74.

ner la medida y la norma a todo ente; asimismo, desarrollar, en un alarde de concebirse como la medida de todas las cosas y dominador del mundo, el poder ilimitado del cálculo, ya que la ciencia moderna, llamada por Heidegger “la teoría de lo real”,¹⁴ requiere de mecanismos para lograr un “proceder asegurador-ajustador” de toda teoría.¹⁵ Dicho poder del hombre determina, por consiguiente, el sentido de todo cuanto le rodea (plantas, animales, culturas) y, en consecuencia, la destrucción de su propia especie.

La técnica moderna. No es el hecho de que la técnica como tal, la que ha existido desde los inicios de la historia misma, haya desviado, por el solo hecho de existir, los valores supremos. Tradicionalmente se reconoce la técnica como un medio para lograr fines como son: la obtención de la materia, la realización de la forma, la finalidad y, por último, la eficiencia. De ellas, la eficiencia nos acerca más a la causalidad misma de la técnica. Pero en la técnica moderna la visión de la finalidad varía: el hecho de que se logre la finalidad no quiere decir que la técnica llegue a cumplir con el cometido de su existencia: la de producir, “dar-lugar-a”; al contrario, es aquí, después de la producción, en donde muestra su verdadera esencia.¹⁶

Este “desocultamiento” es la labor sustancial que ahora la técnica moderna, en detrimento de la naturaleza, realiza para llevar a cabo una liberación de la energía y, de esta forma, acumular y explotar a dicha naturaleza;¹⁷ ahora, todo su potencial oculto es “desocultado” para conducirla a una transformación y a un sometimiento con el fin de llegar a ser objeto del hombre. El hecho de desocultar le da a la técnica un papel prepotente que permite objetivarse sobre la tierra y, al mismo tiempo, distanciar al hombre del descubrimiento que ejercía sobre ella; es decir, hay un distanciamiento de lo humano respecto de un dominio de parte de la técnica sobre la tierra.¹⁸ Actualmente, la producción sale de las manos del hombre: ya no puede expresarse de manera individua-

¹⁴ Martin Heidegger, *Filosofía, ciencia y técnica*, p. 152.

¹⁵ *Ibidem*, p. 165.

¹⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 119-120.

¹⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 123.

¹⁸ Cfr. Martin Heidegger, “¿Y para qué poetas?” en *Caminos...*, p. 217.

lizada, sino que se ha introducido a la esencia misma del hombre, como una sociedad que se entrega a la producción técnica.

El fin de la metafísica. El siglo XIX coincide también con la eminente desaparición de la metafísica, de la llamada *filosofía primera* o *principal*, para ser sustituida, al igual que la creencia y la religión, por el “saber científico”, ahora considerado como el saber primordial. Jesús Conill lo plantea de la siguiente forma: “la estructura verdad-libertad-poder adquiere una nueva relación, que parece remplazar a la instituida por el saber metafísico”.¹⁹ De esa verdad y libertad ya Nietzsche había hecho una fuerte crítica en donde cuestionaba la veracidad de los principios que siempre se pensaron inamovibles. Pero ahora, en estos nuevos tiempos, esos mismos principios son los que inducen a olvidarse de las preguntas del ser y de la realidad²⁰ que durante siglos habían sido los ejes de reflexión del hombre para normar y orientar su conducta, a fin de lograr ubicarse en la realidad.

La búsqueda de respuestas acerca de la existencia misma sólo se buscará en el ente, de lo que *es*, o sea, de la presencia: “el objeto de la experiencia común no era el ser, sino la apariencia”,²¹ si consideramos que el ser es trascendente e invisible. Lo que importa, entonces, es lo inmanente que se representa en el ente y no lo trascendente visto en el ser.

La pérdida de credibilidad en Dios. Los resultados de esta individualización y de la desposesión de los valores que se creyeron inmutables, trae varias consecuencias en detrimento de la credibilidad en Dios. Una de ellas es la exacerbada conciencia de sí, así como un deseo de destrucción inconsciente y, sobre todo, el cuestionamiento de una vida que va más allá de la mortalidad, lo que deriva en un problema de credibilidad y de pérdida de Dios. Es la mayor crisis espiritual a la que el hombre se ha sometido, pues la renuncia a la idea de preservarse en el infinito, último reducto de su salvación por encontrar la felicidad que no pudo ser alcanzada en la finitud, rompe con la esperanza única de encontrarla. Es

¹⁹ Jesús Conill, *El crepúsculo de la metafísica*, p.16.

²⁰ Cfr. *Ídem*.

²¹ Eduardo Nicol, *Metafísica de la expresión*, p. 23.

la entrada del mundo a los “tiempos de penuria”, a los que hace referencia Heidegger, debido a que hay una falta y una lejanía de Dios: “la falta de dios sólo significa que ningún dios sigue reuniendo visible y manifiestamente a los hombres y las cosas en torno a sí, estructurando a partir de esa reunión la historia universal y la estancia de los hombres en ella”.²²

Esta nueva y desconcertante forma de encontrarse en la vida terrenal provocará, al mismo tiempo, nuevas actitudes y percepciones del entorno. Alejarse de la beatitud hace que el hombre reconsidere el sentido de su existencia y de acuerdo con nuevos valores que tendrán adheridos las actitudes que conducirán, poco a poco, a construir un vacío que se ensancha aún más en las latitudes del interior del hombre; por lo tanto, ha percibido que su tiempo en el espacio se reduce hacia una ínfima temporalidad y a una fugaz presencia en este mundo, lo que lo convierte en un ser totalmente desesperanzado.

El cuestionamiento de la verdad. Los elementos que cimientan esta visión nihilista y que derivarán en la institución del vacío, es la concepción e idea de la *verdad*, expresión de la certeza que la ciencia sostiene como unidad de su fundamento. Su concepción y práctica han sido considerados como valores supremos; sin embargo, en el fondo son resultado de intereses que ha impuesto el pensamiento moderno. Nietzsche, como ya hemos comentado, hace un cuestionamiento de la construcción de la verdad de parte del hombre; descubre la mentira en la que ha vivido al aceptar una verdad encubierta de intereses.

Dicha verdad es aceptada a partir de una imposición y designación que no corresponde a la verdadera representación de las esencias. La falta de visualización del “en sí” de las cosas, no ha permitido identificar las verdaderas esencias. En primer lugar, hay una “arbitrariedad en las delimitaciones”, tomando en cuenta la debilidad de la certeza en el ámbito del lenguaje. Sus recursos para delimitar las cosas, es decir, las metáforas, borran las “esencias primitivas”. A este cuestionamiento le agregamos la falta de referencia particularizada de las cosas, debido a que los conceptos

²² Martin Heidegger, *¿Y para qué...?*, p. 199.

las omiten, dando características sumamente generales que se reconocen más bien como arquetipos borrando cualquier cualidad y rasgos esenciales de las cosas.

No obstante, hay una sociedad, la occidental, que se asume como representante de la verdad y que se regodea de una racionalidad que cuestiona la “mentira” surgida de cualquier “metáfora intuitiva”. En este pensamiento que ha conceptualizado toda imagen intuitiva no caben las figuras aisladas que particularizan y singularizan las imágenes; al contrario, en el mundo racional la primicia la tienen los conceptos, el lenguaje y, finalmente, la ciencia.

Ante estos tiempos de fuertes cuestionamientos, de cambios importantes en la existencia del hombre contemporáneo, en donde se cuestiona la existencia de Dios, la moral, los valores, la verdad, la identidad, entre otros pilares humanos, dos actitudes se manifiestan para asumir la existencia en donde se vislumbra el vacío. Una de ellas es la que hemos venido desmembrando a través de las explicaciones de la descomposición de los valores y de las formas de comportamiento del individuo en esta nueva cultura nihilista, para dejarse llevar por la destrucción. La otra actitud, que analizaremos a continuación, es la que se asume en favor de la reconstrucción de los nuevos valores adheridos a la vitalidad.

El hombre de los siglos venideros se enfrentará a una nueva forma de manifestar sus emociones; ya sea asumiéndose como un ser que acepta la nada y aceptando sus consecuencias, o como el reconocedor de las desavenencias del hombre y de sus penurias para enfrentarse a través de la espiritualidad creativa.

Del sinsentido al sentido: la creación artística

Dice Nietzsche que uno de los sentidos que se le encuentra al nihilismo es el “del creciente poder del espíritu”, al cual denominó “nihilismo activo”.²³ Esta denominación provoca un sesgo de esperanza en un mundo cooptado por la desilusión. Un ejemplo

²³ Nietzsche concibe al nihilismo como positivo y negativo. El positivo o activo es, como lo acabamos de mencionar, en el que existe un signo poderoso del espíritu. En negativo lo ve “como decadencia y retroceso del poder del espíritu: nihilismo pasivo.” Esta clasificación se puede ver en Friedrich, Nietzsche, *La voluntad de poder...*, p. 45.

claro lo podemos encontrar en el romanticismo, ya que hay opción de sentido a través de la creatividad dada por los artistas y filósofos, quienes transgreden las normas e irrumpen en el orden con una “potencia violenta de destrucción”.²⁴ A pesar de que asumen el aniquilamiento de los valores establecidos y se guían por el camino de la tragedia (el derrumbamiento para la creación de un nuevo mundo), han visto las esencias de las cosas;²⁵ son, pues, los destructores que representan al nihilismo creador. Ellos buscan dar una explicación a través del mito, el arte, la pasión y la ilusión. Los dionisiacos son los que llevan el caos hacia adentro para llevar luz.

Este proceso instituyente de la nada, que tiene como herramienta fundamental el nihilismo, se puede ver desde otros ángulos; uno de estos es a través de una dimensión positiva, ya que destaca la necesidad de construir desde la espiritualidad.²⁶ Otra perspectiva se aprecia en los creadores que mantienen los contenidos morales y teológicos como preocupación fundamental en sus obras. En esta segunda posición se encuentra, por ejemplo, el nihilismo de Dostoievski principalmente. Todas las grandes obras de este autor visualizan una problemática tanto psicológica como ideológica, expresada en el conflicto individualista. En la mayoría de sus obras aborda temas con fuertes contenidos del dolor humano, así como las disyuntivas a las que se enfrenta el hombre debido a las constantes contradicciones, producto de su dualidad moral. Los personajes de Dostoievski, todos de complejidad psicológica, terminan en condiciones dolorosas, ya sea en la cárcel, en el suicidio o en la locura; sin embargo, en este dolor se percibe una fortaleza que les permite lograr la curación.

De estas dos visiones, tanto la espiritual constructiva como la moral teológica, las cuales se expresan a través del dolor, podemos ver, desde nuestro punto de vista, que, en el caso de los románticos, lograron a través de las imágenes, constituir nuevas significaciones para que se conformara una identidad con sentido mediante los

²⁴ *Ibidem*, p. 46.

²⁵ Cfr. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 78.

²⁶ Ernest Jünger, *Acercas...*, p. 17.

sentimientos de la angustia, la nada y el vacío. Con el rompimiento de valores establecidos, los artistas tienen la capacidad de crear sensaciones e imágenes, para encontrar el sentido de la existencia y así “replantear la existencia del sentido”.²⁷

Las referencias imaginarias se encontrarán en las profundidades del hombre: los sueños, las pasiones, el dolor, la noche, el silencio; se tratan, en el fondo, de elementos de valor místico íntimamente ligados a la muerte, la cual, paradójicamente, nos retorna al sentido. Dichos elementos lo conducen al mundo de los espíritus; en cambio, para los racionalistas, constituyen el camino que lo guiará hacia la nada.²⁸ Son dos sendas que, por sus direcciones y objetivos, influenciadas por la concepción del mundo, se configuran y se entienden de manera diferente; lo que deja claro que en los artistas sobresale, pese a la destrucción de los valores imperantes, la fuerza de sentido; y los racionalistas visualizan el vacío sin sentido.

El artista, contrario a la irreductibilidad del ser y del intelecto, encontrará que “el mito es más real que el catálogo de los datos sensibles; la presencia de lo divino es más segura a sus ojos que las leyes de la gravedad y los encadenamientos de la lógica”.²⁹ Esta posición privilegia la necesidad de sentido a través del mito; asimismo, reconoce cómo “la sociedad catectiza [carga] con significaciones el mundo y su propia vida en el mundo”;³⁰ de lo contrario, sin la carga realizada por el mito, no habría sentido.

Símbolo y fantasía forman parte de la espiritualidad y constituyen la realidad misma. Dice Novalis que la fantasía es necesaria porque permite “constituir la realidad de la autoconciencia”.³¹ Para nosotros, con base en los términos de Castoriadis, la fantasía es la creación (*ex nihilo*) de las formas que se están creando, en donde hay un hacer de la sociedad y en donde se expresa de manera sensible; porque la fantasía tiene como función llevar a cabo la transformación del sujeto y construir su institución. Los artistas

²⁷ Gianni Vattimo, et al., *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo*, p. 9.

²⁸ Cfr. Alberto Béguin, *El alma romántica y el sueño*, p. 113.

²⁹ *Ibidem*, pp. 76-77.

³⁰ Cornelius Castoriadis, *Los dominios...*, p. 71.

³¹ Javier Arnaldo, *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (antología), pp. 10-11.

estarán convencidos de que el arte impulsará a la fantasía para estimular la imaginación.

Conclusión

De manera general se han tocado algunos puntos que hemos considerado como instituyentes de la vacuidad. La visión aguda de Nietzsche, Heidegger, y Jünger, entre otros, lograron revelar lo que el hombre del siglo XIX y XX conformaba en su interior por las condiciones de la sociedad arrastradas por el “progreso”. La individualización, la soledad, el aburrimiento, la angustia, la nada, son sentimientos que en el hombre se construyen como resultado de cambios en la forma de concebir el mundo y también de intervenir en él. Las consecuencias por rebasar lo permisible, como la línea que impide revelar las profundidades de la naturaleza o de descuidar las necesidades vitales del espíritu humano, han llevado a éste a encontrarse con sentimientos que amenazan con su permanencia, pues es hasta nuestros días que el vacío mantiene una presencia que tiende a profundizarse y a manifestarse en muchos de los ámbitos de la vida cotidiana. Tomando, asimismo, nuevas formas expresivas, reconocidas, por ejemplo, en la incapacidad de profundizar en las relaciones interpersonales, que van desde las relaciones fugaces, carentes de compromiso, hasta la comunicación “virtual” que aísla del contacto físico real. Cualquier camino que busque una comunicación sólida y perdurable termina en la fugacidad y el desencanto inmediato. Podríamos asegurar que en todos los actos del hombre se encuentra el sentimiento que expresa un camino hacia la nada.

Ante esto, el hombre contemporáneo ha encontrado la forma de sobrevivir, pese a las voces que afirman que el vacío existencial trae consigo la imposibilidad de manifestar en el arte nuevas formas sustantivas que denoten creatividad; vemos que el deseo de sobrevivencia ha llevado a crear sentido aun ante las adversidades de la existencia. Podría verse contraproducente hablar de vacío y encontrar, al mismo tiempo, sentido; pero la realidad ha dado más que un camino nuevo, un retorno a la vieja discusión filosófica en donde se afirma, desde luego los defensores del vacío, que donde

hay vacío hay un “algo”. Para nosotros ese algo, desde una visión metafórica, es el nuevo sentido.

Bibliografía

- Arnaldo, Javier, *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (antología), Tecnos, España, 1987.
- Béguin, Alberto, *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Castoriadis, Cornelius, *Los dominios del hombre*, Gedisa, España, 1998.
- Conill, Jesús, *El crepúsculo de la metafísica*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Hegel, Georg W. F., *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Heidegger, Martin, *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, España, 2003.
- _____, *Filosofía, ciencia y técnica*, Editorial universitaria, Chile, 1997.
- Jünger, Ernest, *Acerca del nihilismo*, Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona, España, 1994.
- Lipovestky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Musil, Robert, *El hombre sin atributos*, Seix Barral, España, 1973.
- Nicol, Eduardo, *Metafísica de la expresión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, España, 1985.
- _____, *La voluntad de poder*, Biblioteca EDAF, España, 2008.
- Paniker, Salvador, *Aproximación al origen*, Barcelona, Kairós, 2001.
- Schleiermacher, Friedrich, D. E. *Sobre la religión*, Tecnos, España, 1990.
- Vattimo, Gianni, et al., *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2007.

JUICIOS Y RELACIONES EN EL MUSEO DE ARTE¹ (UNA INTRODUCCIÓN)

*Agustín Solano*²

A Fabián

[...] un crucifijo romano no fue en primera instancia una escultura; ni la Madona de Cimabue un cuadro, ni tampoco la Palas Athenea de Fidias una estatua. El rol de los museos en nuestra relación con las obras de arte ha llegado a ser tan determinante, que nos cuesta pensar que ellos pudiesen dejar de existir, o que nunca hayan existido allí, en esas culturas donde la civilización de la Europa moderna es o fue desconocida. Los museos han impuesto al espectador una relación totalmente nueva con la obra de arte [...]

André Malraux, *Museo Imaginario*

El epígrafe es largo pero la reflexión de Malraux es certera para comenzar a pensar en el entramado que se da en del museo de arte cuando el público se enfrenta a la obra expuesta. Este texto no pretende resolver ni determinar las complejas relaciones que existen en el museo de arte, sino que intenta inquirir sobre los distintos tipos de conceptos que influyen en los juicios emitidos en el museo y sus visitantes, y que dan como resultado una serie de reflexiones sobre la visita al museo de arte y, sobre todo, del enfrentamiento a las obras.

¹ Este trabajo es parte de la tesis *Las funciones del museo de arte* que se desarrolló en la Maestría y que se ha venido presentado en otros foros de discusión.

² Maestro en Estética y Arte por la BUAP, titulado en noviembre de 2009.

Para ello hemos de comenzar con una reflexión sobre lo que es un museo de arte y sus diferencias con otros, para después entender lo que es el valor y diferenciar al de tipo artístico con el estético y así vislumbrar el conjunto de sujetos y elementos que se encuentran en el entramado del museo de arte.

El objetivo final es recapacitar en la importancia del museo de arte. Éste debe abordarse desde sus características particulares para valorarle justamente o dimensionarlo objetivamente como la institución que sustenta identidades de un producto humano único: el arte, que nos reitera nuestra humanidad y relaciones de especie.

Museo de arte

El Consejo Internacional de Museos (ICOM) define de esta manera el museo: “un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”,³ lo que nos permite entender a la institución desde su generalidad. Sin embargo, es necesario hacer una taxonomía por su tipo para entenderla mejor y así introducirnos específicamente en las relaciones y los juicios que se emiten dentro de las salas de cada tipo de museo, que para nuestro caso será en el museo de arte y que Luis Alonso Fernández delimita así: “Se entiende por museos de arte aquéllos cuyas colecciones están compuestas por objetos de valor estético, y han sido conformadas para mostrarlas en este sentido, aun incluso cuando no todas las obras de arte que la integran hayan sido concebidas con esta intención por su autor”.⁴

³ <http://icom.museum/quienes-somos/la-vision/definicion-del-museo/L/1.html>. Última revisión: 01-Julio-2011.

⁴ Luis Alonso Fernández, “*Museología y museografía*”, p.110., el texto continúa así: “La categoría artística de las piezas puede haberles sido conferida no sólo por su calidad explícita o implícita, sino también por un sedimentado reconocimiento en el tiempo, el que la historia del arte, la crítica artística o su pertenencia inequívoca a las áreas y campos del arte les concede como la prerrogativa”. Es importante agregar esto porque se infiere que el valor estético y artístico son distintos y quienes construyen los discursos del museo de arte deben tenerlo en cuenta, como se verá después.

Aunque la definición nos permite ver la relación entre las tres disciplinas que hacen el marco teórico de este trabajo: la axiología, la museología y la estética; queda claro que más que reducir el campo de acción del museo de arte, lo abre a todo objeto hecho por el hombre o transformado por él.

Habrá que comenzar con decir que el museo de arte se sostiene de los valores que se han determinado como artísticos antes que estéticos, ya que las exhibiciones de otros tipos de museos muestran el lado estético de los objetos en la exposición y éstos adquieren una valoración de este tipo además de la que debe provocar histórica, botánica, etnográfica, etc. Por ello, hay que considerar que el museo de arte resguarda y exhibe obra artística, la procura e investiga, por lo que administra un bien común de la humanidad, especializado en la sensibilidad y, por tanto, genera una interacción e integración entre el hombre y ese tipo de producto, además de exhibir otros objetos donde lo importante es ensalzar su valor estético. Esto es, el arte es una consecuencia de la especialización de la sensibilidad del hombre como actividad propia y su recinto es el museo de arte, y es aquí donde se puede interactuar con este tipo de productos de una manera singular, más allá de la contemplación. También hay que apuntar que esta situación es un ejercicio propio de cada individuo y que lo lleva a cabo donde sea, por tanto es responsabilidad de él; sin embargo, el hecho de que exista un espacio especializado para dicha actividad, es lo que nos permite reflexionar sobre la institución que se ha preocupado por procurar la relación entre sujeto y obra artística.

El Museo de Arte Moderno de México⁵ tiene por colección “uno de los mayores acervos de arte mexicano del siglo XX conformado por alrededor de 3000 obras de arte entre pintura, escultura, fotografía, dibujo y grabado”,⁶ esto es, es una serie de productos que han surgido durante un periodo determinado de personas especializadas —artistas, que crearon obras singulares que sobrevienen de una sensibilidad cultivada y que por ello son reconocidas. No se trata de cualquier tipo de obra donde lo humanamente estético es

⁵ <http://mam.org.mx/> Última revisión: 01-Julio-2011.

⁶ <http://mam.org.mx/museo/la-coleccion>. Última revisión: 01-Julio-2011.

depositado. *La vendedora de frutas* de Olga Acosta dista mucho de un catálogo científico de la fruta mexicana de mediados del siglo XX aunque es el mismo tema. Su valor estético se subordina al valor artístico, mientras que en un catálogo o documento botánico, lo estético es parte del valor científico como retórica del discurso. En la obra de Olga Acosta importa tanto la composición como la selección del tema, mientras que en el otro objeto debe sobresalir el tema, no deberíamos absorbernos por la belleza de la publicación sin entender la categorización o catalogación de las frutas pues no es ese su fin. El *Guernica* de Picasso es un documento artístico sobre la Guerra de Civil Española que bien se encuentra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁷ de España y no en uno dedicado a tan lamentable suceso. Si ese fuera el caso, el trabajo de Picasso tendría la función del valor moral por sobre el artístico, y el primero sería ayudado por el valor estético.

También existen recintos donde el valor estético de las obras es celebrado como si fuese artístico. Un buen ejemplo es el Museo Franz Mayer⁸ que exhibe objetos de uso cotidiano bajo la categoría de artes decorativas y diseño. El Museo Amparo⁹ de Puebla, México, es otro ejemplo, pues parte del discurso de su colección prehispánica está organizado por los modos en que son creados los objetos y su apreciación estética. El Museo y zona arqueológica del Templo Mayor¹⁰ de México resguarda piezas similares al del Amparo, sin embargo, las funciones de ambos museos son distintas, ya que, mientras que para uno la arqueología es la rama que lo guía, para el otro es el arte. Incluso, El Museo Británico¹¹ tiene dedicada la sala 27 a México, donde su colección prehispánica difiere del discurso de los anteriores. Cada museo, según sus características particulares, define sus discursos y en ello debe corresponder a sus funciones.

Con lo anterior, también podemos entrever entonces que deben existir varias instituciones que se ramifican del museo de arte

⁷ <http://www.museoreinasofia.es/index.html>. Última revisión: 01-Julio-2011.

⁸ <http://www.franzmayer.org.mx/> Última revisión: 01-Julio-2011.

⁹ <http://museoamparo.com/> Última revisión: 01-Julio-2011.

¹⁰ <http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/mener/index.php?id=32> y www.templomayor.inah.gob.mx Última revisión: 01-Julio-2011.

¹¹ <http://www.britishmuseum.org/> Última revisión: 01-Julio-2011.

y que Josep María Montaner desglosa en seis grupos como parte elemental de los espacios dedicados al arte y a la cultura: los grandes complejos culturales; grandes museos nacionales de arte; museos de arte contemporáneo; museos de la ciencia, la técnica y la industria; museos cívicos o municipales; y galerías y centros de arte contemporáneo.¹² Como es notorio, el problema de incluir el concepto cultura en esta división hace que se amplíe la clasificación en lugar de precizarla, lo que da otro tema de discusión, pero para este trabajo consideramos sólo los cuatro que tienen que ver con el arte de esta división.

Así, el museo de arte no sólo tiene un acervo especializado, sino que reconoce la especialización de la actividad estética y deja que socialmente sea reconocida también en la medida que los visitantes comprendan esta disyuntiva entre lo estético y lo extraestético, donde lo artístico se presenta como rama de lo estético como se verá más adelante y brevemente se ha tratado de puntualizar. Por ello el museo de arte es una institución que abriga una colección artística para que socialmente pueda ser valorada desde lo artístico y el público se acerque a esta actividad para su deleite y comprensión.

Entonces, el valor estético y el valor artístico son dos elementos vitales para el museo de arte. Su diferenciación y coincidencias es lo que hace que el público le perciba como especializado, pues éstos se utilizan para la generación del discurso y para la selección de las obras del acervo; por lo que habrá que separarlos y juntarlos en su justa relación.

Hay que seguir la reflexión entendiendo que los juicios que hacemos a diario determinan nuestras actividades y guían la vida cotidiana. Éstos generan resultados donde jerarquizar se vuelve "vital" aunque no lo parezca.

Valor (estético / artístico)

El museo no ha dejado de ser una institución cultural imperantemente valiosa, pero pareciera que su valor no la justifica dentro de

¹² Tomado de la introducción del texto Josep María Montaner, *Nuevos Museos. Espacios para el arte y la cultura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

las actividades económicas y su defensa en esta área es precaria, como si no hubiese más que hacer con un modelo “caduco” y “vendido”. Por ello es importante reparar en la importancia del valor, su categorización y, para el caso del trabajo, precisar entonces el valor estético; dejando claro que éste sucede en el reconocimiento de un proceso meramente humano expresivo donde la sensibilidad impera y así sobreviene en el museo de arte y por ello nos es común a todos, no sólo a los artistas. José Ramón Fabelo comenta al respecto sobre el valor del arte y la cultura:

[...] nuestra asistencia a un mundo en franco proceso de globalización, donde unas culturas se erigen como dominantes mientras que la cultura y el arte de una gran parte del resto de la humanidad es asumida sólo, en el mejor de los casos, como folklore y artesanía, hace que el asunto de los valores estéticos se emparente con problemas tan trascendentales como el de la salvaguarda de las identidades culturales y el derecho de cada una de ellas a un espacio dentro de la llamada cultura universal.¹³

Continuemos entonces con un acercamiento a la definición de valor, en tanto que éste se precise como el alcance de la significación o importancia de un objeto o acción por su grado de utilidad o aptitud para satisfacer las necesidades humanas o proporcionar bienestar. Stefan Morawsky al respecto dice que hay que entender:

[...] los valores como un conjunto de cualidades [o una sola cualidad] que caracteriza a un objeto, acontecimiento o actos determinados, dependiente de agentes sustentadores a considerar en contextos sociohistóricos a corto y largo plazo, y que a la vez suponen algún tipo concreto de experiencia beneficiosa, tanto en aquellos individuos que inician la constitución de este conjunto de cualidades [o cualidad única] como aquellos que responden al mismo.¹⁴

¹³ José Ramón Fabelo Corzo, “14 tesis sobre los valores estéticos” en *Cuadernos Valeológicos*, Serie: Valores, 1999, N. 7, Introducción.

¹⁴ Stefan Morawsky, “Fundamentos de estética”, p.23.

En palabras de Fabelo: “hemos definido el valor en su dimensión objetiva como la significación social positiva de cualquier objeto, fenómeno, cualidad o proceso, material o espiritual, que participe de la actividad humana”.¹⁵ Así es como se comprende lo valioso como dimensión objetiva, como algo que es útil y benéfico para el ser humano. Por ello la *columna de Trajano* en Roma fue tan valiosa para su tiempo como lo es para el nuestro. Valiosa en distintos sentidos, seguramente primero en lo político-estético y ahora en lo histórico-artístico, entre otros, sin que esto deje pasar entre uno u otro valor al sujeto que la enfrente.

Así entonces, es valioso el objeto mientras cubra una necesidad específica, no importando cual sea ésta, pues es tan valioso el alimento como el objeto de moda de acuerdo a las necesidades satisfechas del sujeto que lo valora. El problema de la comprensión del valor del objeto sucede cuando a éste le es otorgada la condición de valioso por un deseo antes de que sea por una necesidad. Esto es, a *grosso modo* y salvando todas las complicaciones del ejemplo, que no debiera considerarse valioso un automóvil para una persona que no ha satisfecho antes sus necesidades de vestir y de alimentación, pues su carestía por el vehículo no surge de una necesidad, sino de un deseo que nubla sus juicios de valor, dando importancia a un nivel social antes que a uno individual o de especie, al de la vida. Seguramente es en estas comparaciones donde socialmente se tambalea lo valioso del arte y del museo de arte, pues el individuo que no ha satisfecho sus necesidades de subsistencia difícilmente verá en un fresco de Giotto o en un Mondrian algo valioso. Incluso para los niveles de comprensión, lejos de los económicos, una obra figurativa le es más valiosa que una abstracta a alguien que le es difícil de comprender la última, por lo que no le es significativa. Néstor García Canclini, en su trabajo “Henry Moore o las Barreras del arte contemporáneo” tiene un apartado sobre “los criterios estéticos del público”, donde menciona:

[...] Un alto porcentaje prefirió los dibujos y la gráfica, y una proporción aún mayor expresó su descontento o resistencia por el carácter poco figurativo, “moderno” o “difícil” de la muestra.

¹⁵ José Ramón Fabelo, *14 tesis sobre...*, p.167.

[...] Las respuestas que rechazan las esculturas presentan, más que la afirmación de un gusto diferente, la dificultad de entender la propuesta de Moore. Por ejemplo, el que dijo que no le agradaba “porque me parece que hay poca variedad en cuanto al tema”. Y agregó en seguida: “además son muy abstractas, no se aprecian los rasgos de las figuras.

[...] Fue en la pregunta siguiente –¿qué no le gustó?– donde surgieron claramente las objeciones [...] Muy pocos expresaron un elogio con argumentos que revelen una valoración estética elaborada; más bien, las contestaciones muestran actitudes receptivas y complacientes.¹⁶

Aquí es importante decir que el arte, como especialización, no sólo se desarrolla en una actividad mecánica, en la creación de obras; sino también en la intelectual. Por ello, el hecho de no hacer arte no significa su incompreensión, y en la mayoría de la población se atiende a lo estético y no a lo artístico cuando se está frente a una obra, pues hoy día, la apreciación de una obra de la antigüedad, como puede ser el *Partenón* de la antigua Grecia o la *pirámide de los nichos* del Tajín, es tan demandante como una de arte contemporáneo, ya sea la obra de Cristina Lucas o de Rafael Cauduro.¹⁷ Existen niveles de sensibilidad y por eso se insiste en su educación. Las licenciaturas y posgrado en estética, arte e historia del arte son buen ejemplo de esta situación, sin embargo no se exigen esos niveles al ciudadano común, pero también es cierto que la educación estética, incluso la más básica, se ha descuidado demasiado. En el mismo texto de Canclini se menciona que “los espectadores que juzgaron positivamente la exposición usaron tres tipos de argumentos: estéticos, afectivos e histórico-artísticos”,¹⁸ sin embargo, las respuestas hacen notar que son los niveles básicos de esas categorías los que se utilizan. Esto nos permite dejar claro que sí existen las categorías en el público y que lo que resta es atenderlas.

¹⁶ Néstor García Canclini, “Henry Moore o las Barreras del arte contemporáneo” en *El público como propuesta*, pp. 107-108.

¹⁷ <http://cauduro.com/> Última revisión: 01- Julio- 2011.

¹⁸ Néstor, García Canclini, *ob. cit.*, p.109.

Aquí se encuentra una de las determinantes en las relaciones del museo de arte, la obra expuesta y el sujeto que la enfrenta. Por eso, para continuar hemos de hacer una breve pausa para diferenciar lo estético y lo artístico, situación que nos ayudará mucho al reflexionar sobre los juicios emitidos en el museo de arte.

Básicamente, lo estético nos es inherente a los seres humanos, a nuestra especie. Es parte de nuestro ser y por ello sentimos. La sensibilidad es parte de nosotros, queramos o no. Incluso, podemos dividir básicamente lo sensible en dos categorías: la percepción y los sentimientos, considerando como producto de ambos un conocimiento sensible. Sin embargo, actualmente lo artístico es una decisión singular y particular de ciertos individuos que desean educar de manera más basta y profunda su sensibilidad, dando sujetos dedicados únicamente a esta área por su conocimiento especializado de la misma; “artistas” que comprenden una esfera estética distinta a los demás por su especialización, que da una perspectiva distinta del mundo que le rodea. He aquí la diferencia entre la expresión del niño o del producto de la terapia psiquiátrica y del trabajo del artista. Este último se ha especializado en esa sensibilidad que todos tenemos y la ha educado de tal manera que puede crear sus productos específicos que llamamos objetos artísticos, ya que “las artes son procesos culturales que presuponen conceptos y convenciones determinadas; lo mismo sucede con las matemáticas o cualquier otra ciencia”.¹⁹ Es notorio que esto también nos ha llevado a un problema del uso de los términos en el diálogo coloquial y, entonces, a confundirlos.

Juan Acha hace esta diferencia de manera muy clara con el siguiente párrafo:

[...] La ventaja de separar [diferenciar] estos dos valores se evidencia también a las copias fieles, en relación con sus respectivos originales; al ver que se trata de una misma imagen, solemos salir del apuro al afirmar que no hay falsificaciones [las imágenes son iguales] sino falsificadores. En verdad la copia conserva el valor

¹⁹ Juan Acha, *Introducción a la teoría de los diseños*, p. 20.

estético del original, más no el artístico. Sólo el original implica aporte o valor artístico pues existió antes que las copias y el aporte sólo puede venir del autor primero. Lo importante, como vemos, no son los productos sino los procesos y las relaciones, las motivaciones productivas y los efectos consuntivos, todos en unidad con el producto en cuestión.²⁰

Por ello, el valor estético, diferente del artístico, se debe comprender desde una rigurosa necesidad para lo humano y no como un apéndice. Estas diferencias –estético, artístico y extraestético– deben conocerse a fondo en el museo de arte para que éste funcione a favor de la sociedad y ésta lo valore positivamente, como algo necesario y útil. Esto permitirá trazar una línea hacia lo que al museo de arte le corresponde y lo que por definición debe reservarse como función particular.

Es necesario aprovechar la amplia y sutil división entre lo estético y lo extra estético de manera axiológica y con ello entender la relación entre museo y sociedad, ya que:

[...] un pensamiento concreto no puede dejar de captar lo difuso de las fronteras entre lo estético y lo no estético. Más que realizar una separación absoluta entre distintas esferas de la actividad humana, se trataría más bien de captar el predominio de una de ellas en las condiciones concretas que caracterizan una situación específica. Ese predominio está asociado no tanto a la naturaleza de la cosa misma, sino a una función real en los marcos de una relación sujeto-objeto, siempre concreta, que designa un “uso” específico para cada objeto dado.²¹

Por ello, reiteramos, lo que importan antes de otro suceso, son las relaciones del museo y la sociedad, y no la de los objetos que resguarda o exhibe. Por eso se ha insistido tanto en presentar un marco teórico para abordar las relaciones y juicios en el

²⁰ *Ibidem*, p. 22.

²¹ José Ramón Fabelo Corzo, *Aproximación teórica a la especificidad de los valores estéticos (I)*, Revista Graffylia, BUAP, año 2 número 4, Otoño 2004, p. 18.

museo de arte. Bajo estos preceptos, discutibles aún, es más rica la reflexión.

También hay que tener presente que “la valoración estética estima el fenómeno en toda su complejidad, puesto que todas las funciones y valores extraestéticos se conciben como componentes del valor estético”.²² Esto se debe a que lo estético está presente en lo extraestético de manera inicial, e incluso, algunas veces, de forma inconsciente, pues se pone atención en el valor prioritario del juicio por sobre su remanente estético. Así, tomar una decisión religiosa, moral, política, científica, económica o jurídica, lleva un atisbo estético, pues se busca la mejor forma del juicio, implicando la sensibilidad del individuo. Claramente se puede ver en los museos que no son de arte y que su exhibición está reforzada estéticamente, y algunas veces hasta rebasada por esa cuestión de la inconsciencia de la relación entre lo estético y lo extra-estético. El museo de Louvre²³ es un gran ejemplo de esto, pues se toma como museo de arte sin serlo. Su museografía apunta a los valores estéticos de lo exhibido de tal manera que parece que se refiere a los valores artísticos.

Es tan tenue la diferencia entre lo estético y extraestético, que parece no existir o incluirse uno a otro, pero así como se hizo con lo artístico y lo estético, es muy importante separarla porque en ello deviene el juicio y las relaciones entre el museo de arte y su entorno, lo que nos llevará a comprender la complejidad de este sistema de relaciones y la diferencia con otros tipos de museos. Entonces podremos analizar a los juicios de valor emitidos por un antropólogo –o cualquier otro especialista diferente al de lo artístico– y sus distintos alcances con el museo de arte, pues sus valores estéticos “diferirán” de los extraestéticos y por lo tanto sus juicios. Un antropólogo, un estudiante de secundaria, un médico, una abogada, etcétera, mirarán distinto una exposición fotográfica de retrato de Annie Leibovitz, como también lo harán un niño, un adolescente, un anciano o un mexicano, un francés, un australiano o todas las relaciones posibles de este juego. Aquí recae la importancia en el discurso museográfico, para que cada sujeto

²² Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, p. 80.

²³ <http://louvre.fr/> Última revisión: 01-Julio- 2011.

y su conjunto tengan algo en común dentro de las salas de exhibición. Este lacónico ejemplo pretende mostrar la importancia de la especificidad en un juicio, pero no de definirlo como subjetivo e infinito según las particularidades del sujeto, sino desde el seno social del que proviene la persona y del que toma ciertos valores.

Así, el significado mismo del concepto “museo de arte”, determina relaciones concretas sobre los valores sociales, como también lo hace el edificio al que se presenta el individuo para entablar dicha relación. Visitar un museo de arte, uno de antropología o de economía, circunscribe ciertas actitudes, de la misma manera que lo hace visitar el museo de arte virreinal o el de arte moderno. No es únicamente lo que alberga el edificio, sino el edificio mismo, su concepto y enunciación lo que determina en ese momento las relaciones para un sujeto concreto.

Tabla 1. Pluridimensionalidad del valor
Fabelo Corzo (2001)

Dimensión	Descripción
Objetiva	En el primero de estos planos es necesario entender los valores como parte constitutiva de la propia realidad social, como una relación de significación entre los distintos procesos o acontecimientos de la vida social y las necesidades e intereses de la sociedad en su conjunto.
Subjetiva	El segundo plano de análisis se refiere a la forma en que la significación social, que constituye el valor objetivo, es reflejada en la conciencia individual y colectiva. En dependencia de los gustos, aspiraciones, deseos, necesidades, intereses e ideales, cada sujeto social valora la realidad de un modo específico.
Instituida	Este sistema instituido puede ser el resultado de la generalización de una de las escalas subjetivas existentes en la sociedad o de la combinación de varias de ellas. [...] Cuando el marco de referencia es el Estado-Nación, el sistema institucionalizado de valores.

²⁴ Fabelo Corzo José Ramón, “*Los valores y sus desafíos actuales*”, pp. 56-58. El cuadro es una copia textual según la propuesta del Dr. Fabelo.

²⁵ *Ibidem*, p. 59.

Por ello es importante atender los distintos tipos de valores que acontecen en la institución designada. A esto hay que agregar ciertos matices en el valor, de los que Fabelo propone tres dimensiones.²⁴ “En cualquier ámbito social [...] es posible encontrar, además del sistema objetivo de valores, una diversidad de sistemas subjetivos y un sistema socialmente instituido”.²⁵

Así, a pesar de ser la dimensión instituida la que pudiese predominar en el museo de arte, la que nos ocupará para entender las funciones del mismo es la dimensión objetiva, pues en ella está la relación del museo con la sociedad y su apreciación; aquella que lo determina objetivamente de manera positiva, negativa o indiferente, como valioso o no.

Con esto se tiene una mejor idea de como el museo se ve envuelto en una serie de relaciones entre las dimensiones del valor, el tipo de valor al que se someta y el grupo de individuos que emitan juicios dependiendo de su relación –directa o no– con el mismo museo.

Con lo anterior, se desea continuar, desde un punto de vista semiológico, la discusión de que existen una serie de tramas de relaciones en el museo de arte, donde los juicios emitidos por los individuos atienden a una situación especial frente a los objetos presentados dentro del museo sabiendo –o no– que se muestran en un contexto distinto. Esto es, un mingitorio o una caja de jabón adoptan dimensiones distintas si se miran en un centro comercial, en una casa habitación o en un museo de arte; incluso, se puede notar una diferencia clara si se esos mismos objetos se muestran en un museo de arte, uno de historia o uno de ciencias ¿A qué se debe esto cuando el objeto es el mismo y sólo cambia el escenario?

Tabla 2. Dimensiones semiológicas del objeto

	Dimensión Funcional	Dimensión Simbólica	Dimensión Estética
Semiótica	Pragmática	Semántica	Sintaxis
Quarante	Funcionalismo	Simbolismo	Formalismo
Löbach	Función práctica	Función simbólica	Función estética
Automóvil	Sedán	BMW	Beattle

²⁶ Danielle Quarante, *Diseño industrial*, 1992.

²⁷ Bernd Löbach, *Diseño industrial*, 1981.

Todo objeto puede descomponerse en tres dimensiones semiológicas según atiendan la semántica, la sintáctica o la pragmática. Quarante²⁶ y Löbach,²⁷ desde el área del diseño industrial lo resuelven como se presenta en el siguiente esquema y que nos funciona para nuestro estudio porque nos enfrentamos a objetos.

Con lo esquematizado se puede ver como un objeto puede reducirse o llegar a ciertos extremos cuando se procura alguna de las dimensiones planteadas, el automóvil es el ejemplo. Sin embargo, no sucede siempre de esta manera y existe más de un matiz entre cada dimensión; más si se trata de objetos depositados en el museo de arte donde la dimensión simbólica que alude socialmente a una instituida en los valores, tiene un peso importante como lo dice Malraux en el epígrafe.

Entonces la institucionalización del museo de arte da prioridad a una función simbólica sobre el objeto y el museo mismo, incluso casi sobre cualquier juicio emitido sobre él; y es de esta manera que se transforma en un templo del arte y en consecuencia, por su función de conservar, termina siendo un almacén sagrado.

Relaciones y juicios

Hasta aquí hemos puesto sobre la mesa las reflexiones que consideramos deben presuponerse para llegar a entender las relaciones que existen en el museo de arte, sus objetos y sus visitantes, y que de estos último permiten juicios sobre los anteriores, lo que era el objetivo de este trabajo. A continuación suponemos un conjunto de situaciones en un museo de arte y lo que de estas devienen. El siguiente cuadro nos permite ver el conjunto de variantes por tomar:

Tabla 3. Museo de arte elementos incluidos en un juicio

Sobre qué se emite el juicio			
Quien emite el juicio	° Edificio ° Colección ° Objeto exhibido ° Exposición		Dimensión semiológica
	Tipo de valor expresado	° Instalaciones ° Servicio ° Administración	
Persona común	Estético	Objetiva	Práctica Simbólica Estética
Trabajador del museo	Religioso	Subjetiva	
	Político		
	Científico		
Especialista	Moral	Instituida	
	Jurídico		
	Económico		
	Artístico		

Ante la pregunta de por qué la *Atenea* de Fidias pervive en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas²⁸ como objeto arqueológico cuando su destino era otro, nos lleva a pensar que regularmente el juicio que se emite es más hacia la obra que hacia la exposición, el edificio o los otros factores que se muestran en el cuadro. Esto es importante porque permite enfocar el conocimiento del sujeto hacia un objeto específico, dando como resultado piezas importantes o sobresalientes del museo, pero sobre todo para enfocar el trabajo mental del sujeto, sea este la imaginación, la memoria o la reflexión. Incluso, hay museos que invitan a que el visitante haga, antes de entrar al museo, una selección de piezas para organizar su visita; ofreciendo también guías para orientarle en su recorrido, lo que da menos libertad al sujeto, pero más certeza de que lo que observa es lo “sobresaliente”, y por tanto, causa mayor satisfacción en la visita y ayuda a ir creando un imaginario colectivo.

Pero no siempre es una pieza o unas cuantas las que dan valor a la experiencia de estar en la exhibición, pues actualmente se trabaja buscando nuevos discursos para la colección permanente, dando exposiciones temporales donde el conjunto es tan valio-

²⁸ <http://www.namuseum.gr/wellcome-en.html>. Última revisión: 01-Julio-2011.

so como las piezas por sí mismas. Un ejemplo es el núcleo de la colección del Museo de Arte Moderno de México denominado Remedios Varo y que ha tenido varias interpretaciones, como son: *Remedios Varo y la literatura*, *Remedios Varo: Arquitecturas del delirio*, *Remedios Varo: Cinco llaves* y *Remedios Varo: Colección Isabel Gruen Varsoviano, en memoria*. Cada una permite una nueva interpretación de la obra de la misma autora con lo que el visitante puede verse enriquecido, pero sobre todo, permite comprender la dinámica de las relaciones en el museo de arte a través de la museografía y sus discursos.

Entonces, a la pregunta sobre la *Atenea* le es paralela otra que ahora nos resulta más importante: como visitante, qué hago frente a la obra. De entrada hay que plantear quién es el visitante, porque si nos referimos a la persona común, tenemos un múltiple número de variantes que también alojan muchas situaciones en el mismo escenario. No es lo mismo una persona que viene del campo a una de la ciudad; como tampoco lo es un niño, un adolescente, un joven, un adulto o un adulto mayor; o la diferencia que existe entre alguien que ha terminado una carrera a quien ha terminado los estudios primarios o no tiene estudios académicos; así podemos seguir y además tomar en cuenta que cada aspecto debe relacionarse con los otros. Por eso la tan acertada reflexión de Acha cuando menciona que lo importante es la relación entre sujeto y objeto y no el objeto en sí. Y es que se refiere al ciudadano común, para el especialista o el trabajador de museo es tan importante uno como otro, la obra y las relaciones; pero para el ama de casa, el oficinista, el cartero, la fan del grupo de moda, el presidente de la compañía, etc., para todos ellos lo importante, antes que nada, deberá ser la relación que establezcan con la obra, después podrán preocuparse por situaciones de especialización pues la primera relación los empujó a ello.

Si bien se nos ha enseñado que hay que planear la visita al museo, hay que indagar antes sobre el autor y la obra, la época y los temas, también hemos olvidado ese encuentro primigenio y básico; he aquí la educación estética de lo primario. No se dice que se olvide de un encuentro educado y preparado en el museo de arte para un mayor regocijo, lo que se dice es que es tan impor-

tante uno como otro. Llegar a una exposición sin saber de qué se trata, ni de quién es, no impide entrar a conocer; como tampoco es necesario tener que guiarse dentro del museo por lo que se ha investigado. Ambas experiencias son invitaciones a una actitud crítica, a cuestionar lo que se tiene y con lo que se conoce; estar dispuesto a ello es ganancia ante las relaciones que se asumen en el museo de arte.

Sigamos entonces con la persona común que ahora está frente al *Ábside de Santa Maria d'Àneu* del círculo del maestro de Pedret en el Museo Nacional de Arte de Cataluña²⁹ en Barcelona, España. El museo proporciona un espacio único para esta obra y el sujeto sólo debe dejarse llevar para apreciarla y conocerla, pero puede que, a pesar de las instalaciones y el tipo de obra que es considerada, no suceda el arrebató ante ella. Si bien dijimos anteriormente que lo valioso tiene que ver con lo significativo, entonces en el primer caso donde la obra arrastra hacia sí, implica una relación significativa para quien es atrapado; en el segundo caso, es obvio que no. Para este punto es importante tener en cuenta dos situaciones además de las planteadas: la primera es establecer una relación particular con la obra, y la otra es conocer la relación que esta tiene con la disciplina del arte y su historiografía. Esto es, a ambos sujetos les parecerá distinta la obra, básicamente a uno le gusta y a otro no, pero ninguno puede negar lo que la obra significa para la historia del arte y el por qué entonces se encuentra considerada una obra maestra y ocupa el espacio destinado en dicho museo. Las relaciones personales –estéticas– con las obras de arte dependerán de las circunstancias de vida de cada sujeto y es donde la dimensión subjetiva del valor aparece; las relaciones artísticas se entrelazarán con el conocimiento que de ellas se tengan y aquí impera la dimensión institucional y luego la simbólica. Así podrá causar distintas impresiones o categorías estéticas *el coloso* de Francisco de Goya o *animales* de Rufino Tamayo, pero difícilmente no podrá tratárseles como importantes obras de arte a menos que eso se desconozca.

Pasemos a otro asunto. Parece ser que estar frente a la imagen *hombre en traje de poliéster* del fotógrafo Mapplethorpe o *el pequeño*

²⁹ <http://www.mnac.cat/index.jsp?lan=002>. Última revisión: 01-Julio- 2011.

jardinero de Pierre y Gilles nos empuja hacia otras esferas del juicio que no es el estético o el artístico a pesar de estar en una exposición de arte, por supuesto, de desnudo. Aunque las obras sean expuestas como artísticas, quien las observa tiene que decidir qué tipo de valor usar para ello, y para nuestro ejemplo, los valores morales intervienen con preguntas sobre por qué exhibir miembros masculinos de esa manera o por qué esas imágenes son consideradas arte. Esto sucede mucho con el arte contemporáneo donde lo que hacemos frente a la obra, es cuestionarla con lenguajes que no le corresponden. Difícilmente podremos responder a las preguntas anteriores porque son juicios morales los que cuestionan como si fueran artísticos o estéticos. De la misma forma, cuándo se escudriña *personajes y perro ante el sol* de Miró como si fuese *la creación de Adán* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina o con los juicios y valores con que se califica la pintura de un niño, la respuesta lleva todas las de perder. Eso en el mejor de los casos porque el símil es que de “pintura” se trata, pero si se busca respuesta al comparar la obra de Jesús Rafael Soto o la de Yvonne Domenge³⁰ como si fuera la de Johannes Vermeer o de Botticelli, la batalla está perdida o se está al filo del hilo negro. Hemos crecido con categorías estéticas y artísticas que aplicamos a la mayoría de obras con las que nos topamos, sin recordar que como producto humano, el arte también deviene de su contexto y por lo tanto su lenguaje difiere. No podemos entender el inglés desde el español o el francés, pero debemos tomar en cuenta que en común son lenguas y eso es lo que nos hace compararlas; eso también nos permite acercarnos a ellas, siempre y cuando no olvidemos que tienen estructuras distintas por sus contextos. El español que hoy hablamos es muy distinto al de hace un par de siglos, incluso, actualmente es notoria la diferencia del lenguaje entre personas de distintas zonas geográficas que lo comparten. Algo similar sucede con el arte y es necesario dar ese paso para evitar esa actitud en contra de su lenguaje. Por eso son tan disímiles el románico o el pop art, pero en común tienen que son expresiones artísticas.

A lo anterior hay que agregar que pese a que la dimensión instituida es la que impera en el museo por sobre las piezas expuestas,

³⁰ <http://www.domemge.com>. Última revisión: 01-Julio-2011.

las otras dos, subjetiva y objetiva, no se apartan del juicio como tampoco lo hacen las dimensiones semiológicas del objeto. Entre ellas hay un juego que termina definiendo las relaciones entre el sujeto y el objeto artístico pues para dos sujetos que saben la importancia de *whaam!* de Liechtenstein para la historia del arte, para uno puede sólo ser la pintura de una ilustración, mientras que para el otro será una buena calcomanía para su auto. *Grosso modo*, la dimensión subjetiva y la instituida se relacionan con la simbólica en el primer caso, en el segundo, la objetiva y la práctica son las que dominan por sobre las otras.

Ahora, es tan válido el juicio moral como el estético o cualquiera que surja en el visitante, pero lo que se intenta mostrar es que el espectador, y “el museo”, como megasujeto, procuren la oportunidad suficiente al juicio y al valor estético y no se vea subordinado por otros valores; que desde nuestra perspectiva aparecen como extraestéticos, dimensionando lo estético como algo bueno, productivo y necesario. El valor estético entonces aparece como una experiencia ineludible que en el museo de arte tiene un nuevo espacio que hay que procurar.

Como se ha visto, las relaciones se definen según la singularidad del que las adopte. Al igual que la diferencia de contextos, un mismo objeto puede ser productor de múltiples lecturas según éstas sean hechas por el visitante que varía constantemente. Incluso, insistiendo, dentro de los mismos grupos de visitantes dependerá simplemente de la intención y la voluntad de la visita, entre muchas otras diferencias. El idioma es otro elemento a tomar en cuenta, pues no sólo se entiende al lenguaje artístico como algo distante, sino a la lengua o dialecto donde la traducción es en sí otro modo del discurso. Sin ir más lejos, el mismo sujeto puede hacer lecturas distintas dependiendo del día que haga la visita o las veces que la lleve a cabo. A esto hay que agregar otros elementos más que se presentan en la emisión de juicios en el museo de arte empezando por sobre qué se emite el juicio pues éste puede ser desde el edificio mismo, la colección que alberga el museo o la que se exhibe. Sencillamente se puede juzgar el servicio y las instalaciones mismas, o el tipo de administración a la que el museo está supeditado.

Las posibilidades son muchas y por ello hay que atenderlas en su justa importancia.

Conclusiones

La pregunta de cómo se percibe una obra como artística cuando esta era estético-religiosa como la *Madonna* de Cimabue es tan importante como el qué hacer frente a ella. Esto, como hemos visto, está determinado por el sujeto y su actitud ante la visita del museo de arte y la pieza en cuestión. Sin embargo hay que tener en cuenta las distintas situaciones que cada sujeto presenta para que su experiencia sea satisfactoria y la tome como valiosa. El público en sí es tan importante como la colección, pero si hemos de atender las relaciones que se dan en el museo, entonces es cardinal.

La democratización del arte depende del museo en cierta medida, su estabilidad, del público que le interesa ¿Para qué exponer grandes obras de arte o nuevos discursos sobre las colecciones si no se dan herramientas para su disfrute y comprensión? Es en el museo donde puede reforzarse y provocarse ese interés a través de experiencias gratas y reconfortantes, de dar herramientas suficientes para la apreciación estética y artística, de generar una actitud positiva hacia la institución misma.

En las relaciones del público, la obra y el museo de arte, éste es lo que la imaginación para el conocimiento.

Bibliografía

- Acha, Juan, *Introducción a la teoría de los diseños*, Trillas, D.F., 1988.
- INBA, *El público como propuesta*, INBA, CENIDIAP, México, 1987.
- Fernández, Luis Alonso, *Museología y museografía*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.
- Fabelo Corzo, José Ramón, “14 tesis sobre los valores estéticos” en *Cuadernos Valeológicos*, Serie: Valores, 1999, N. 7.
- _____, *Los valores y sus desafíos actuales*, BUAP, México, 2001.
- _____, “Aproximación teórica a la especificidad de los valores estéticos (I)”, en Revista *Graffylia*, BUAP, año 2 número 4, Otoño 2004.

García, Canclini, Néstor, “Henry Moore o las Barreras del arte contemporáneo” en Löbach, Bernd, *Diseño industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Quarante, Danielle, *Diseño industrial*, Barcelona, CEAC, 1992.

Montaner, Josep María, *Nuevos Museos. Espacios para el arte y la cultura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

Morawsky, Stefan, *Fundamentos de estética*, Península, Barcelona, 1977.

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

Recursos electrónicos. Última revisión: 01- Julio- 2011:

<http://cauduro.com/>

<http://icom.museum/quienes-somos/la-vision/definicion-del-museo/L/1.html>

<http://louvre.fr/>

<http://mam.org.mx/>

<http://mam.org.mx/museo/la-coleccion>

<http://museoamparo.com/>

<http://www.britishmuseum.org/>

<http://www.domemge.com>

<http://www.franzmayer.org.mx/>

<http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/mener/index.php?id=32/>

<http://www.museoreinasofia.es/index.html>

<http://www.mnac.cat/index.jsp?lan=002>

<http://www.namuseum.gr/wellcome-en.html>

www.templomayor.inah.gob.mx

EL COSMOS, ESPACIO DE LA DIVINIDAD LA ICONOGRAFÍA CÓSMICA DE REMEDIOS VARO

*Ma. De la Luz Bribiesca Orozco*¹

De acuerdo a los textos herméticos, la creación del universo no es un acto realizado en siete días, sino un proceso continuo de derivación de la divinidad en la materia, por voluntad de Dios y de acuerdo a su propia naturaleza. El *Pimandro*, primer tratado del *Corpus Hermeticum*, afirma que el acto creador tuvo lugar por medio de un Verbo luminoso o *Logos*: En una visión infinita bañada de luz aparece un sector de oscuridad y tinieblas a través del cual irrumpe una especie de fuego que emite un sonido indescriptible, mientras que de la luz proviene un Verbo santo: “Esta luz –dice Pimandro– soy yo mismo, el *Noûs*, tu Dios [...] y el Verbo luminoso que emerge del *Noûs* es el Hijo de Dios”.² Entonces Hermes Trismegisto ve reflejado en su propio *noûs* o *mens* un mundo infinito, innumerables poderes y el fuego envuelto por una fuerza omnipotente. Trismegisto pregunta “¿De dónde vienen los elementos naturales? Pimandro responde, de la voluntad de Dios, que ha recibido en sí misma la Palabra [...]”.³

El Dios-*Noûs* engendró un segundo dios, el Demiurgo-*Noûs*, dios del fuego y del viento, quien modeló a los Siete Gobernadores que envuelven al mundo sensible con sus círculos. El Verbo luminoso proviene de la luz y es luz, se transmite como *logos* a tra-

¹ Maestra en Estética y Arte, titulada en 2009. Profesora colaboradora de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Hermes Trismegisto, *Corpus Hermeticum*, en: <http://www.servisur.com/cultural/hermes/index.html>.

³ Hermes Trismegisto, *ob. cit.*

vés del fuego, para dar forma a la materia desde adentro y desde afuera y generar así la estructura del universo. El Verbo se une al Demiurgo porque son de la misma sustancia y juntos mueven a los Siete Gobernadores, de los que depende todo el mundo elemental inferior.

Finalmente, la *Mens* pide a Trismegisto: “contempla el mundo a través de mí y considera su belleza”; le pide que contemple cómo todo está lleno de luz y todo está en movimiento, que mire el orden y jerarquía de los siete cielos y cómo el gran cuerpo está “lleno de intelecto y de Dios, que lo impregna por su exterior y por su interior y vivifica el Todo”. Le pide que no diga más que Dios es invisible, “pues no hay nada más manifiesto que Dios, quien se hace visible en el acto de crear”.⁴

Antes de la ciencia mecanicista, antes de la versión copernicana del universo y las leyes de Kepler, el hombre creía que el mundo era un lugar mágico, donde todo estaba regido por fuerzas divinas. Un lugar creado por el despliegue de la potencia de Dios en el tiempo y el espacio, que se mantenía en existencia gracias a fuerzas vehiculares que llevaban constantemente la virtud de los dioses planetarios hacia todos los seres de la tierra: hombres, animales, plantas y objetos materiales. Este es el cosmos de los heréticos, donde el hombre puede alcanzar el estatus de mago, un ser que a través del conocimiento de la Naturaleza y de su propia naturaleza, de la introspección y de una vida virtuosa llega a adquirir status divino y manipular las fuerzas celestes para influir sobre los eventos de la Tierra y, quizá, del mismo cielo, como expresa Giordano Bruno en *La expulsión de la bestia triunfante*.

En mi tesis de Maestría expongo que en su obra pictórica Remedios Varo nos cuenta la historia de cómo el hombre común se convierte en mago. Pero, la magia sólo es posible en un universo mágico. Por ello, Remedios tiene que inventar una serie de motivos pictóricos para dar forma plástica al mundo metafísico que fluye en la materia pero no es material, formas que proyecten su estructura, elementos y leyes. De esto es que hoy voy a hablar, pero sobre todo deseo mostrar su gran logro al enterar, a quien mira sus

⁴ *Ídem*.

cuadros, del movimiento infinito de la divinidad que se despliega de manera constante en lo creado; frente a la obra de Remedios Varo aparece ante nosotros *El Cosmos, Espacio de la Divinidad*.

Empecemos por la representación variada de la creación, punto inicial del despliegue de la divinidad en el tiempo y el espacio. En ella queda establecida la forma del universo, así como los principios y las leyes que lo rigen. Después veremos su estructura, la creación de los seres que habitan la tierra, incluyendo al hombre, las fuerzas vehiculares que llevan la potencia divina de los niveles superiores del universo hacia la tierra, las fuerzas simpáticas por las que todo lo que existe está en relación constante, y al hombre que, como parte de la misma estructura cósmica, sirve de fuerza vehicular para mantener la creación en existencia.

La creación del universo

En *El flautista* (véase imagen 1) Remedios Varo pinta una alegoría de la creación. Imaginemos un momento anterior: la luz dorada del fondo llena todo; *al principio todo era Luz y la Luz era Dios*. Aparece una zona de oscuridad y tinieblas, la luz dorada y la bruma se entremezclan; Dios y las tinieblas, el eterno principio de oposición que da paso al acto creador. En el cuadro vemos la



Imagen 1. "El flautista", 1955.
Óleo sobre masonite
con nácar incrustado, 75x93 cm.

escena dominada por la neblina entreverada de verde y dorado, colores de la Naturaleza y de Dios, dos fuerzas antagónicas que conjugadas son el principio creador. Remedios usa la técnica surrealista del *esfumado* para crear fondos indefinidos que nos transportan el *phatos* de la realidad. El cielo y el aire que conocemos y demarcan el espacio han desaparecido para dejar lugar a la unión y comunión entre el mundo celeste y el de la materia.

En el centro del cuadro unos volcanes nos hacen pensar en el fuego que irrumpe de entre las tinieblas y que emite un sonido indescriptible, punto de partida de la creación. Las tinieblas se disipan, un flautista que sale de una gran roca ígnea construye, con su música y con la materia primigenia, una torre. No es la luz quien crea el mundo sino este personaje a quien la autora ha pintado la cara con concha nácar, símbolo de la pureza original, con lo que nos indica que es parte de la luz, el Hijo de Dios. Es el dios del fuego y del viento que da forma al universo bajo el principio de la armonía; la roca ígnea es el fuego, la flauta el viento y la armonía.

Todo está en movimiento regido por la armonía divina. Vemos que el flautista usa la materia inicial, representada por los trilobites fósiles, y los acomoda en la estructura, pues está construyendo el universo. Remedios comenta su obra: “la torre es octagonal para simbolizar la teoría de las octavas. La mitad de la torre es como transparente y sólo dibujada porque está imaginada por el que la va construyendo”;⁵ al hacer esta aclaración la autora nos da dos claves importantes: primero, la torre octagonal que está construyendo es un zigurat que, en las tradiciones místico-religiosas está relacionado con la estructura en niveles del cosmos; es la estructura armónica del universo que, de acuerdo a la tradición pitagórica, se rige por la música de las esferas; segundo, el demiurgo antes de construir la torre, la imagina, es decir, que es a través del logos que el Demiurgo crea. Kaplan misma reafirma esta opinión: “[...] este arquitecto órfico construye [...] anteponiendo la mente a la materia [...]”; llamar órfico al arquitecto no puede ser sino señal de que su canto es mágico y, por tanto, su creación es obra demiúrgica.⁶ Podría ser un mago, es verdad, pero como ya vimos, el fondo del cuadro y los atributos del flautista nos hablan de la representación del momento de la creación del universo.

Dos últimos detalles: las líneas que salen de la flauta se mueven en el espacio, entre los elementos, lo que da la idea de que la fuerza fluye de uno objeto a otro, pero es una fuerza proveniente

⁵ Jannet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 177.

⁶ *Ídem*.

del dios, por lo tanto divina. Y, dentro de la torre una escalera indica que es posible ascender y descender por los niveles de la estructura, sin lo cual la magia, como la entendían los filósofos herméticos, no sería posible.

La estructura cósmica

En esta concepción, el universo es el Todo y es divino en sí mismo (véase imagen 2). Un macrocosmo conformado por alma, cuerpo y espíritu. Es una estructura dividida en niveles jerarquizados de acuerdo a su cercanía o lejanía con el origen: el mundo divino o intelectual, primera derivación o emanación del Uno; el mundo celeste, en el que se concretan las virtudes divinas en cada planeta y estrella; y el mundo sublunar o material, la tierra; cada nivel está conformado por seres individuales con características específicas. Entre los niveles y elementos fluyen de manera continua las fuerzas simpáticas y ciertos principios eternos como el eros, que establecen cadenas de relación por las que viaja el espíritu. Así, todo el sistema está en constante relación y participa de la divinidad.



Imagen 2. "Naturaleza muerta resucitando", 1963.
Óleo sobre lienzo, 110x80 cm.

La materia espiritual (el de las cosas celestes) y la materia corporal (el de las terrestres) son de la misma sustancia, por ello, los cuerpos terrestres pueden recibir los influjos que los astros envían a la tierra y así recibir sus virtudes. La *magia naturalis*, principio de movimiento y conservación del universo, no es otra cosa que la canalización de los efluvios de influencia que se derraman de manera natural desde las estrellas y recorren la tierra.

En *Naturaleza muerta resucitando*, Remedios, nuevamente por medio de una alegoría, nos muestra la estructura del universo. En el centro de una habitación hay una mesa sobre la cual flotan platos y algunas frutas que se mueven en órbitas circulares alrededor de una vela.

La escena nos muestra los tres mundos que forman el universo y su relación estructural. El suelo y la mesa corresponden al mundo sublunar, formado por la naturaleza y la vida humana, en donde todo está en movimiento constante; en el suelo vemos crecer una planta y las patas de la mesa, enclavadas firmemente en él, representan cómo la vida humana tiene su base en la propia naturaleza; el mantel de la mesa gira con fuerza y sus faldones se elevan apuntando a niveles superiores. El mundo celeste lo representan los círculos blancos y las naranjas que giran en ellos, especie de sistema planetario; en él el movimiento parece ser más regular y estable, sin embargo eso es sólo en apariencia, pues vemos unas frutas que chocan y otras que explotan, cambios que afectan a la tierra, ya que, como hemos visto, la configuración del cielo rige a la tierra. Entre ambos mundos, los platos flotando me hacen pensar en el mundo social, el de la libertad del hombre, ni mortal ni inmortal, ni de la tierra ni del cielo.⁷ Finalmente, cubriendo todo, la última esfera de cosmos, el mundo divino representado por el interior de una construcción monástica impregnado de una atmósfera de suave tono dorado; lugar lleno de armonía, propio de la divinidad y de la vida religiosa, del eterno *re-ligare* de la naturaleza y lo divino. La idea se refuerza con el piso en decágono; diez, el número de la divinidad en la base o fundamento del universo.

⁷ Pico Della Mirandola, *Oración de la dignidad del hombre*.

En el centro, una vela sirve de eje del movimiento y de conexión entre la mesa y los círculos concéntricos sobre ella; da orden y coherencia a la pintura, como si todos los elementos se organizaran a partir de ella y justificara lo extraño de la escena; la idea del Demiurgo-*Noûs*, del que el sistema recibe la unidad, las leyes y la verdad. Vemos que su flama no cintila, está estática, a pesar de regir el movimiento, lo que confirma aún más la idea de estar representando a Dios, motor inmóvil y causa de todo movimiento.

En opinión de Kaplan, la luz de la vela es el sol. No debe considerarse contradictorio ver al Sol como el Demiurgo o segundo Dios, a pesar de ser uno de los siete planetas. Para Platón era esplendor ininteligible o imagen principal de las ideas y, por su parte, Hermes afirma en el *Asclepio* que el sol ilumina a las demás estrellas “no tanto por la fuerza de su luz, sino a causa de su divinidad y santidad”.⁸

Pero, cuidado, precisamente por considerar la vela como representación del Dios creador, en un primer momento podríamos pensar que la luz viene de la vela y que se difunde por los círculos de los planetas, pero en realidad la luz inunda toda la escena, abarca todas las partes sin venir de ningún lado; en sí, es una luz que simplemente está en todo y no pierde intensidad de manera gradual a partir de un centro. Recordemos que la divinidad impregna la materia y está en todo lo que existe. Y lo mismo sucede con la fuerza y el movimiento que se imponen a nuestra imaginación al mirar el cuadro: se regula por la vela como eje, pero en realidad está en todo; el movimiento del faldón del mantel parte de la base y lo impulsa hacia arriba, el de los platos parece venir de sí mismos pero integrados al Todo, el de los planetas parece estar regido por su propio centro, el sol, que también es Dios, o sea, totalidad.

Completan la iconografía las avejillas revoloteando sobre el sistema planetario y las semillas que salen del choque y explosión de los planetas. Las primeras son símbolo de la fuerza circulante del *spiritu*, en este caso azules, por estar ligado a lo divino. En cuanto a las semillas, hay que recordar que Marcilio Ficino, en

⁸ Hermes Trismegisto, *ob. cit.*

De vita coelitus comparanda, explica que el Intelecto o Mens divina contiene las Ideas y en el alma se encuentran razones seminales, en número equivalente al de las Ideas, que las reflejan y se corresponden con los seres materiales, que están formados por ellas y dependen de ellas.¹⁰

Seres del cielo y seres de la tierra

Microcosmos (véase imagen 3), nos muestra el papel de los planetas como gobernadores de la tierra. Vemos el mismo fondo nebuloso impregnado de luz de *El flautista*, pero las zonas doradas y verdes se han separado y definido, el dorado para el mundo de los dioses, en los que se concretan las virtudes divinas, y el verde para la materia. Aunque la división no es tajante, pues la divinidad impregna todo.



Imagen 3. "Microcosmos", 1958.
Gouache sobre cartulina, 50x100 cm.

En el centro de la parte superior del cuadro un punto blanco representa el origen de la luz, el Empírio, desde donde llegan las potencias divinas a los cuerpos celestes. Capricornio, Sagitario y Escorpio, tres de los planetas gobernadores, toman polvo celeste para alimentar sus naves, a la vez que un sistema de cuerdas y poleas las mantiene unidas al punto de luz original y les transmite

⁹ Marcilio Ficino en Francis A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, p. 81.

su fuerza. Líneas blancas y curvas salen de tuberías de las naves planetarias y descienden hasta el techo de una extraña máquina; representación de los efluvios por los que entran en contacto los mundos y los elementos que hay en ellos y que portan las fuerzas vinculantes o simpáticas. La energía baja por las líneas blancas, representación de los efluvios, hacia un embudo que hay en el techo de una extraña construcción de donde sales animales y hombres, como si fuera una fábrica de los mismos. La energía entra por el embudo que obviamente concentra las energías y potencias de los distintos planetas; recordemos que según las teorías de los mapas astrales, cada ser en la tierra está determinado por los potencias recibidas, en el momento de su nacimiento, de acuerdo a la posición de las estrellas.

Es de notar cómo los animales salen individualizados, completamente determinados según su especie, aun cuando en el interior están envueltos por un manto compartido, como si en el fondo tuvieran la misma sustancia. Sin embargo, los seres humanos no están completamente definidos en el momento de su nacimiento. En el *Asclepio* leemos que al crear al hombre Dios no le dio dones definidos como a los animales sino la posibilidad de convertirse en lo que él deseara; así, a medida que los hombres avanzan se va individualizando y definiendo en esa individualidad. En la pintura vemos a los hombres que salen todos compartiendo la misma túnica, similares en su constitución, pero a medida que van avanzando se van desprendiendo de ella y tomando sus características individuales, como notamos en el personaje rojo que aún va cubierto en parte por la túnica y que nos da la impresión de que al dar los siguientes pasos quedará completamente separado de ella; delante de él, dos hombres que han avanzado algunos pasos más, se han individualizado completamente; para señalar esto, la autora los ha pintado de diferentes colores.

La construcción está sobre una plataforma hexagonal; el seis es, de acuerdo a las tradiciones esotéricas, el número de unión entre el cielo y la tierra, el femenino y el masculino, el Todo y lo múltiple, como la estrella de seis picos. Ya más arriba, al hablar de *Naturaleza muerta resucitando*, habíamos visto cómo, en la iconogra-

fía de Remedios Varo, el número de lados del polígono de la base tiene que ver con los significados de la numerología tradicional y cómo la pintora, al ponerlos en la obra, los usa para fundamentar la idea representada.

No se puede pasar por alto que esta plataforma tiene niveles ni la fragmentación en ella del lado que salen los seres humanos. Pienso que Remedios trata de decirnos que el proceso creativo es un proceso escalonado de derivación de la divinidad, que hay niveles por los que atravesar para llegar al mundo material y, en el caso de los seres humanos, que la creación es inconclusa y no sólo depende de los cielos sino del mismo hombre de acuerdo a su vida en la tierra. La autora, en su comentario a esta obra, nos recuerda los principios que rigen el cosmos: “Por una parte trato de sugerir una especie de determinismo y por otra de armonía [...]”.¹⁰

Las fuerzas simpáticas

Como ya mencionamos, existen fuerzas que recorren el universo llevando los influjos celestes a la tierra, son las fuerzas simpáticas, mismas que Giordano Bruno reduce al *Eros*, al que llama el “vínculo de los vínculos”.

En relación a las fuerzas simpáticas entre los objetos que conforman el mundo material, Bruno en *De vinculi in genere* dice que los objetos se conocen en una relación afectiva, de manera que tendemos hacia algo por apetito de ese objeto, es decir tendemos a él por un impulso erótico. También dice que todo lo que existe se mueve para encontrar un estado de mayor equilibrio, conservar el ser y alcanzar el propio bien, y que este movimiento de atracción o repulsión se produce por las fuerzas simpáticas o antipáticas por las que viajan los impulsos eróticos.¹¹ Ahora bien, cuando algo se mueve causa un desequilibrio en el entorno, de manera que todo tiene que buscar un nuevo acomodo, alejándose unos objetos y acercándose otros, de acuerdo a sus simpatías y antipatías naturales, generando un campo de fuerzas eróticas, “[...] el *spiritus*, convertido en amor, actúa sobre todos los seres vivos y hace que éstos,

¹⁰ Kaplan Janet A., *ob. cit.*, p. 141.

¹¹ Rosario González, *Los heroicos furores, introducción*, p. XX.

por el apetito de *lo otro*, tiendan a modificarse y cumplan de este modo el ciclo del ser. En el movimiento, en la variación de estado, se realiza el vínculo, que se manifiesta de modo diverso según los diferentes casos”.¹²

En *Simpatía* (véase imagen 4) vemos el despliegue de fuerzas que causa el movimiento de un ser que tiende hacia otro en una relación afectiva. Un gato salta sobre una mesa para que su amo juegue con él y lo acaricie; al hacerlo la leche de un vaso se derrama y se riega por el piso. Una gran energía erótica se despliega a causa ese movimiento; en el aire se riegan chispas de energía que rebotan por todo el ambiente. En el fondo del cuadro vemos otro de los elementos iconográficos recurrentes de la pintora: Una puerta se abre en el fondo hacia un lugar indeterminado, se prolonga hacia lo profundo y está iluminada por una luz brillante; lo que quiere decir que la fuerza se ha transmitido al sistema cósmico; sin embargo, la luz es verde, no dorada, porque esta fuerza no viene de Dios, sino que se mueve en la *physis*, es luz de la divinidad en la naturaleza.



Imagen 4. “Simpatía”, 1955. Óleo sobre masonite, 95x83.5 cm.

El hombre como parte de la estructura

El hombre no es ajeno a la estructura, no es algo aparte sino que

¹² *Ibidem*, p. XXI.

integra y está integrado a la misma. La relación con los seres cósmicos a través de los influjos celestes le afectan. Por su condición inteligente, no sólo el cuerpo y el espíritu del mundo se proyectan en él, sino que la mente divina se refleja en su propia mente. Tanto el destino como la libertad de los seres humanos está ligada al cosmos a través de su capacidad de aprendizaje que le permite cumplir con su misión cultural y de gobernador del universo.

En *Tres Destinos*, (véase imagen 5) Remedios nos presenta un grupo de torreones aislados entre sí, pero que a la vez forman un conjunto unido por un laberinto de escaleras entre los cuales están distribuidos; a primera vista los torreones son muy similares, sin embargo sus remates, los cortes de las ventanas y sus bases son todas diferentes. Dentro de cada torre se encuentra un personaje que, al igual que las torres, a primera vista podría parecer similar a los otros dos, cada uno está concentrado en su actividad, viste con un hábito simple, está aislado dentro de un espacio austero donde no cabe más que él. Pero, al detenernos en las imágenes vemos que los cabellos de cada uno son diferentes, y lo mismo pasa con su hábito: uno lleva capucha, el otro es una túnica muy simple y el otro va remangado; también sus actividades son distintas, mientras uno lee, otro bebe y el otro pinta. Todo en este cuadro nos habla de comunión e individualidad enlazados, dentro de un entorno



Imagen 5. "Tres destinos", 1956.
Óleo sobre masonite, 90x108 cm.

que proyecta intimidad, concentración y aislamiento, remarcado por el uso del efecto casa de muñecas, que nos dice Kaplan, la autora emplea “para crear la ilusión de realidad a la vez que hace ver esa realidad como ilusión”.¹³

El fondo, como en otras obras que hemos visto, está formado por una mancha verduzca en la que apenas definida, pictóricamente hablando, podemos distinguir árboles que representan la naturaleza, y en la que resplandece una luz dorada que no viene de ningún lado, simplemente está ahí, por lo que podemos interpretar que nuevamente lo que sucede en la escena muestra la relación entre lo material, lo humano y lo divino, aun cuando, al parecer. Los personajes no son muy conscientes de ello, puesto que se dan la espalda entre ellos e ignoran el exterior. Esta idea se refuerza con la verticalidad de las construcciones, sus remates en punta, la escalera que invita a ascender y descender entre el cielo y la construcción en la tierra; de hecho hay un laberinto de escaleras entre los torreones pero finalmente llegan a una que se pierde en el punto donde la pintora destaca un astro en el cielo.

Sin embargo, la intención de la pintura es muy clara, pues “hijos invisibles” conectan a cada uno de los personajes con los otros, y a los tres en conjunto con una lejana estrella. Nos fijamos que no son simplemente líneas como las de curvas que se mueven en el espacio como en el caso del sonido de la flauta de *El flautista*, o las que salen de las naves de los planetas de *Microcosmos*; en esta ocasión la autora pinta un sistema de cuerdas y poleas que articula la actividad y la conecta al astro; este elemento, junto con el título de la obra no muestran claramente que aun cuando estos personajes no sean conscientes de ello, su destino está ligado por razones astrales; su actividad finalmente se une en el mundo propio de la magia, el cosmos y su estructura.

Un viaje de ida y vuelta

De acuerdo a la tradición hermética, Dios creó al hombre como hermano del Demiurgo. Cuando el hombre vio lo que su hermano era capaz de hacer quiso también crear. Dios le concedió ese deseo

¹³ Jannet A. Kaplan, *ob. cit.*, p. 206.

y lo envió a la tierra con la misión de gobernarla y de conservar la virtud de la creación. Pero también le dio la posibilidad de regresar a la su patria, el cielo, y recobrar su estatus divino. En la misma obra, Pimandro le dice a Hermes “Tú eres luz y vida [...] lo mismo que el padre”, y que si aprende a conocerse como tal, al morir “el cuerpo humano se descompone en sus elementos corpóreos, pero el hombre espiritual asciende a través de la armadura de las esferas dejando en cada una de ellas una parte de su naturaleza mortal y del mal que le es inherente”, y que una vez purificado “entra en la naturaleza ‘ogdoádica[...]’”.¹³ Así, la estructura del universo no sólo tiene canales ascendentes para que desciendan las virtudes hasta la tierra, también es el canal de la ascensión mística.

En *Tránsito en espiral* (véase imagen 6) Remedios nos muestra cómo el hombre se mueve en busca de lo divino. Una serie de personajes viajan por aguas insertas en una espiral que forma una ciudad amurallada y que tiene en el centro una torre elevada. Se trata de un viaje que se da dentro de la vida social, pero que se dirige hacia un objetivo superior, marcado por la torre del centro. La presencia de las aguas entre la muralla no es normal, a menos que pensemos en el significado mitológico de los ríos como límite entre los mundos por los que hay que transitar



Imagen 6. “Tránsito en espiral”, 1962.
Óleo sobre masonite, 100x115 cm.

¹⁴ Hermes Trismegisto, *ob. cit.*

para pasar de uno a otro; además de su sentido de purificación. Detengamos la atención en la corriente del río, el efecto logrado por la pintora es sorprendente, las aguas van y vienen al mismo tiempo, lo que nos dice que el viaje puede hacerse en los dos sentidos; de hecho algunas embarcaciones van hacia el centro y otras parten de él. De igual manera, la bruma del fondo del cuadro, y que parece cubrir todo el cuadro, nos dice, como en *El flautista* y otras pinturas de la misma autora, que la escena se desarrolla en el pathos de la realidad, en el paso del mundo material al divino.

El hombre vehículo de la creación y gobernador del universo

Finalizo con esta bella pintura (véase imagen 7) que nos muestra que en realidad Macrocosmos y Microcosmos son uno; el universo es uno. En él, el hombre es parte integrante y poder creativo. Mantiene el mundo sublunar en existencia, restituyendo las fuerzas primigenias y el orden.



Imagen 7. "Música solar", 1955.
Óleo sobre masonite, 91x61 cm.

En ella, un hombre toca un chelo formado por los rayos del sol, su música es música celeste, es virtud que rige el universo y que llega al mundo para renovarlo. Pero no llega sola; por el paso de las estaciones y las generaciones todo lo que existe en el mundo elemental pierde su fuerza original y, es el hombre el encargado de la conservación de la ley, el gobernador, el que por su calidad de virtuoso y por su conocimiento de la verdad puede llevar la justicia nuevamente a la tierra. Esa justicia ligada al gobierno y a la verdad de los antiguos de la que nos habla Marcel Etienne en su obra sobre los maestros de la verdad.

Vemos en el cuadro la naturaleza prácticamente muerta, que sin embargo está recubierta por una luz blanca invernal, señal de que sólo está decaída o duerme, pues los elementos, como derivación de la divinidad, pueden degradarse y cambiar pero no morir; sólo necesitan bondad para regenerarse. Nuevamente vemos el fondo borroso característico de Remedios, señal de que lo que la acción que nos narra la autora sucede en el *phatos* de lo real, no en la materia, no en lo metafísico, sino en el espacio donde se unen y sucede lo mágico. El espacio se abre y entra un rayo de sol. Un hombrecillo cubierto por un manto formado por el musgo del entorno toma el rayo de sol y lo convierte en música: lo sostiene con amor en su mano izquierda a manera de un chelo, mientras con su derecha desliza un arco por él. El rostro del hombre, en completa tranquilidad transmite la armonía al entorno inmediato que se expande en círculos concéntricos. Todo aquello que entra va siendo tocado por la música revive: la parte del manto del hombre en contacto con el rayo de sol, las florecillas del piso donde llega directamente, la vegetación que empieza a tomar tonos verdosos en donde el sonido llega. Vemos también que en una especie de capullos se forman pájaros rojizos que significan la fuerza creadora.

El hombre está cubierto por una túnica de musgo del mismo entorno que en su base se confunde con el piso, pues sólo siendo naturaleza podría gobernarla. En el ambiente hay un profundo silencio, nuevamente es la música de las esferas la que domina a través del espíritu.

Nuevamente es el universo y la pregunta por nosotros mismos que se presenta a nuestros ojos, tan lleno de misterios como el

que, a pesar de toda la ciencia, encontramos al dirigir nuestra mirada hacia él.

No sé si Remedios conocía los textos de los Neoplatónicos Florentinos o el *Corpus Hermeticum*, pero por sus biógrafos sabemos que frecuentaba círculos herméticos y que su fantasía infantil estaba marcada por el misterio, y por sus críticos, incluyéndome a mí, sabemos que el tema de su obra es la magia. Pero más allá de lo que presenta y representa una obra está su construcción plástica. Mi intensión en este trabajo ha sido hacer énfasis en la creación de la autora de una amplia iconografía para plasmar un idea, que le da sentido y una fuerte coherencia a su pintura y, por tanto, un gran valor. He querido, también, hacer a través de mi plática, una invitación a mirar de otra manera el arte, sí, es verdad, la impresión “digamos” inocente de la primera mirada a una obra es importante, pero sólo paseándonos por ella, encontrando sus recovecos y matices, podemos entender el pensamiento que subyace a su creación y hallar el verdadero disfrute estético.

Bibliografía

- Bribiesca Ma. de la Luz. *Magnun Miraculum, la figura del hombre mago en la pintura de Remedios Varo*, Tesis de Maestría, 2009.
- Bruno, Giordano, *Los heroicos furores*. Ed. Tecnos, S. A., Madrid, 1987.
- Della Mirandola, Pico, *Oración sobre la dignidad del hombre*. Editora Nacional, Madrid, 1984.
- González, Rosario, *Los heroicos furores. Estudio introductorio*, Ed. Tecnos, S. A. Madrid, 1987.
- Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Ediciones Era, S. A. de C. V., México, 1998.
- Trismegisto, Hermes, *Corpus Hermeticum*, Traducción de Sanguinetti, Jorge. 1989. <http://www.servisur.com/cultural/hermes/index.html>
- Yates, Francis A., *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Ed. Ariel, S. A., Barcelona, 1994.

IDENTIDAD FISURADA Y DESEO EN LA OBRA DE FRIDA KAHLO

*Enrique Revilla Cerrillo*¹

Quien se posee realmente a sí mismo, es decir, quien se ha conquistado definitivamente, considera en lo sucesivo que es privilegio suyo castigarse, indultarse, compadecerse así mismo: no necesita ceder eso a nadie, mas sí puede encomendarlo libremente a otro, por ejemplo a un amigo- pero sabe que con ello otorga un derecho y que solo desde la posesión del poder pueden otorgarse derechos.

Friedrich Nietzsche²

¿Es un derecho para los espectadores y los especialistas generar tantas líneas de interpretación en la obra de un artista? La obra se muestra por sí misma, la imagen palpita, la imagen clama, así lo evidente deja de ser evidente por las reinterpretaciones. Lo decisivo es mirar por sí mismo, sin ocultar ningún sentimiento, por lascivo que este sea, así esta será una herramienta que nos enfoque en una reinterpretación. Reinterpretación personal, porque no hay que olvidar que en el arte casi todo es válido y a la hora de mirar y sentir ese es un territorio nuestro y de nadie más.

Una línea indudablemente clara en la iconografía de la artista es su visión a su existencia y en Frida Kahlo esta línea va de la mano con el dolor y el sufrimiento. Estos elementos como piezas clave se expresan claramente en su ya conocido accidente que la postuló en un dolor constante, operaciones y abortos y así su relación

¹ Maestro en Estética y Arte de la BUAP, titulado en 2007.

² Friedrich Nietzsche, *Aforismos*, p. 132.

con este dolor, lo hace un elemento de identidad, y este elemento está estrechamente ligado con un dolor físico sin lugar a duda, un sufrimiento al fin y al cabo y lo interesante de estos elementos es el giro que da ese juego que en momentos nos parece irónico y a la vez con una seriedad monacal y si además le sumamos la ya conocida dualidad que está presente es toda su obra, día/noche, expresados en elementos como la luna y el sol. Parece un juego esta manera de representarse, ya que este sufrimiento se inicia con el dolor corporal y entendiendo el cuerpo como espacio del dolor es también el espacio del placer. Juegos contradictorios. Así como se muestra flagelada muestra elementos eróticos y de placer en su pintura, *dolor y placer* elementos que construyen una obra.

De una manera especial en la naturaleza muerta encontramos reunidos específicamente esos elementos sensuales, aparentemente escondidos pero a la vez descaradamente expuestos, en forma de órganos sexuales, lo sugerente de una obra se pierde, estamos ante lo completamente explícito. “Una de las preguntas capitales del pensador alemán Friedrich Nietzsche ¿cómo se digiere y encausa el sufrimiento sin tener que maldecir la vida?”³

¿Qué es el sufrimiento? En primera instancia. Y ¿Qué es el dolor? Dos palabras que rondaron su significado, acompañaron a Frida durante toda su vida y que ella encausó por medio de su arte. El significado en el diccionario de la real academia de la lengua española reza así: Sufrimiento.- *sentir físicamente, un daño un dolor, una enfermedad o un castigo*. Sufrir.- *recibir con resignación un daño moral o físico*. Dolor.- *sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior y exterior*. Estas definiciones son las más acordes a este estudio, así estos huéspedes se presentan de manera constante en toda su vida. Y así es precisamente como encara el dolor Frida Kahlo. A una temprana edad, el primer acercamiento se presenta en ella en una enfermedad deformante, la polio que sufrió de niña y que le trajo como consecuencia por una parte el dolor físico y el acortamiento de una pierna, y por otro el dolor moral que le aplicaban en forma de burla sus compañeros de escuela, “Frida pata de palo”⁴ le decían con esa

³ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 183.

característica hiriente que tienen los niños entre su mundo y sus juegos, dolor y sufrimiento la acompañaron en este inicio. Un sufrimiento más adelante se presenta en su vida, el ya famoso accidente que le lacera el cuerpo, la columna herida, dolor permanente, huésped que jamás la dejaría, y la matriz dañada que ya no le permitiría procrear y que le traería en el futuro *Sentimiento de pena y congoja*. Así el dolor como parte evidente de su vida, la relación con este dolor-sufrimiento se hace constante y así este dolor se hace un elemento de identidad.

De esta forma en Frida Kahlo la vía de escape a la existencia es el arte, la pintura misma, como un lenguaje de signos expresados por el artista, nos muestra su forma de ver y de sentir su existencia dolorosamente plasmada.

En Frida Kahlo vemos recorrer este camino en primera instancia respondiendo a esta segunda pregunta, ¿cuál es el sentido del dolor? “De él depende totalmente el sentido de la existencia”.⁵ El dolor nos señala el camino a recorrer en la vida, para Frida Kahlo se convierte en un desafío, en un reto cuyo desafío se traduce en amor a la vida como condición de vida, “y lo valioso no es sufrir, sino la manera de reaccionar ante él”⁶ (siguiendo la idea de Deleuze Guilles). Así mismo Frida Kahlo le da sentido a su existencia volcando ésta en el lienzo, nos abre su corazón por medio de la pintura y nos deja ver su dolor, la crudeza se traduce en color y forma. “*Mi nacimiento*” nos muestra que la primera luz de nuestra existencia es al mismo tiempo un sentir de vida, de vida terrenal es sentir el dolor, un dolor físico, hambre, frío, incomodidad que se experimenta al estar fuera del seno materno, donde la sangre placentaria se mezcla con el aire y humedad que se van transformando en una incomodidad que como grito de malestar empuja a desahogar por medio del llanto.

El sufrimiento lacera al hombre y a los animales pero en el hombre adquiere una conciencia que se pregunta por su sentido, nos indigna y en toda su biografía vislumbramos la historia de un

⁴ Hayden Herrera, *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, p. 26.

⁵ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 182.

⁶ *Ídem*.

sufrimiento. Frida Kahlo con una intuición profunda pudo ver esa biografía de dolor que acompaña al hombre y cuando el dolor lo acorrala el hombre regresa a la piedad infantil a esconderse sin enfrentar la vida, sin digerir el sufrimiento, su recurso, la religión como narcótico que hace renunciar al hombre contra la vida y no encararla. Y es precisamente *en la columna* donde vemos como Frida Kahlo encara la existencia representando su propia laceración, esta columna griega que representa el fuerte soporte cultural que sostiene al hombre, también representa un soporte óseo que lo sostiene, lo representa, quebradizo signo del propio rompimiento interno, rompimiento humano, rompimiento de conciencia internamente resguardada, agonía de vida y agonía de dolor. Frida Kahlo supo encarar la vida y a su propia existencia.

El dolor físico y moral estuvieron presentes en la vida de Frida Kahlo así mismo tuvo una experiencia vivísima con el sufrimiento y supo convertirlo en un estímulo de vida antes que una pesantez que suele arrastrar el hombre, el instrumento la pintura, de difícil acceso que solo los espíritus libres son los que miran y entienden su significado oculto. El ideal de hombre es aquel en que las heridas de la vida causan un efecto diferente al hombre ordinario, el rasgo fundamental es el de una enorme capacidad para sentir y como consecuencia lógica una enorme capacidad para sufrir, pero este sufrir debe ser canalizado y dado de sentido, grandes creadores, son al mismo tiempo grandes sufridores. Nos atrevemos a mencionar a Frida Kahlo como ese tipo de ser sufriente que canaliza su sufrir en la creación que se da un sentido catárquico en su creación y que es capaz enfrentar la vida con un fuerte optimismo.

Frida Kahlo, alejada de un aparente pesimismo, supo ver con claridad que el dolor de la existencia humana no tiene remedio, está ahí, está presente en nosotros día con día, de nada valen las ilusiones, las promesas y mentiras para alejarlo de nosotros. Sin embargo, no hay que olvidar el fundamento de la existencia, entonces vemos que la verdadera función del dolor no es ver que la vida es espantosa, sino al contrario permite que el individuo se transfigure, el dolor libera de la individualidad lo lleva más allá, el dolor no tiene remedio, sin embargo su función es permanecer ahí para de una forma permanente abrir al individuo a la vida. El

dolor proviene de nuestra individualidad, en la medida en que no lo podemos superar quisiéramos ser la totalidad, así el sufrir nos abre al mundo.

Naturaleza Muerta

La naturaleza muerta nos introduce a un mundo que es particularmente el del artista, ya que los objetos ahí expuestos hablan de él, nos relatan, nos revelan su vida, y su mundo, así la naturaleza muerta es una sinceridad inmediata. “Los objetos muchas veces rebelan los gustos secretos del artista, en la naturaleza muerta, se agrupan poéticamente con lirismo”.⁷ El artista se proyecta, se desdobra así mismo proyecta su ser, lo plasma en el lienzo y nos revela su esencia, sus inclinaciones a la vida. La naturaleza muerta perpetua el instante de vida del artista. En Frida Kahlo la naturaleza muerta se proyecta con tal fuerza que evidencia lo oculto. En realidad no hay nada oculto, no hay velos hay una intencionalidad marcada con tal incisión que remueve el alma del espectador.

Deseo y Erotismo

Existe una relación entre el erotismo, la belleza y la fantasía. Erotismo, su definición es “exaltación del amor físico en el arte”.⁸ Esta definición en la obra es corta, porque esta va más allá, porque el erotismo envuelve a la obra, pero está y a la vez sugiere, no es de lectura fácil, hace falta sensibilidad y una inclinación a la sensualidad, la fantasía envuelve la obra y se da un juego donde la imaginación personal pone su parte, la imaginación del artista y la imaginación del espectador. Esta tríada erotismo-belleza-fantasía, es la que da una clave para entender el erotismo parcialmente escondido en la obra, aunque en otra obra sugerente y en otras claramente definidas, esta es la clave para entender y abordar esta parte de la obra del erotismo en Frida Kahlo. Este erotismo en Frida Kahlo no se puede entender en un sentido de afecto, de amor, sino como la sensualidad llevada al extremo. En muchas naturalezas muertas encontramos sobre todo una genitalidad, frutos

⁷ Etienne Souriau, *Diccionario de Estética*, p. 514.

⁸ *Diccionario de la Real Academia Española*, p. 641.

que sugieren actos y partes del cuerpo humano. Hablar del erotismo en Frida Kahlo es tocar una parte sumamente interesante de su obra, ya que generalmente los investigadores se enfocan al autorretrato. Para entender y captar el erotismo en la obra de Frida, hay que ser sensibles y perceptivos para ver las formas que nos muestra la obra. En *“Los Frutos de la tierra”* 1938. Óleo sobre masonite. 40.5 x 60. Colección Banco Nacional de México. Para Hayden Herrera “[...] se refieren al ciclo de la vida, el sexo y la muerte. Tres mazorcas de maíz, de las cuales dos están cubiertas y la tercera, desprovista de la folla y la mitad de los granos, simbolizan el paso el tiempo. El tallo de un hongo puesto al revés señala hacia arriba, como un falo o un hueso”.⁹

En la pintura *“Xóchitl, flor de la vida”*, 1938, de dimensiones pequeñas, Óleo sobre lámina, 18 x 9.5 cm. Colección particular México. Evidentemente, esta pintura tiene clara la connotación sexual, por un lado se proyecta su obsesión a la fertilidad, transformándolas en genitales masculinos y femeninos, una vagina recibiendo al órgano masculino que deposita el esperma. Frida le da esa forma a la flor que evidentemente es la flor de la vida, que da vida. “La concentración de líneas oscuras en la apertura del brote representa el vello púbico o de espinas estas fibras espigadas le dan a la flor una apariencia abiertamente sexual e implícitamente peligrosa”.¹⁰

En *“Naturaleza Muerta”*. 1942, Óleo sobre lámina, 63 cm. Colección Museo Frida Kahlo. México, DF. en este tono, se observa el zapote con connotaciones vaginales, la media calabaza también y las pepitas son espermatozoides, que parecieran querer fecundarla. En *“La novia que se espanta de ver la vida abierta”*. 1943 Óleo sobre tela. 63 x 81.5. Colección Jacques y Natasha Gelman, México. En esta naturaleza muerta hay varios elementos a destacar, en primer lugar las frutas evidentemente tropicales, los cortes de las sandías, piña, cocos, plátanos, una papaya, dos aguacates y una naranja, todo ello sobre una mesa de color amarillo.

sobre todo destacan las frutas que representan los genitales masculinos y femeninos (papaya y plátano) en el intento de lograr un

⁹ Hayden Herrera, *Frida, Una biografía de Frida Kahlo*, p. 192.

¹⁰ Courtney Gilbert, *Catálogo Frida Kahlo 1907/2007*, p. 250.

círculo perfecto. Ambos muestran la imposibilidad de la felicidad perfecta, en la medida en que el deseo carnal constituye un obstáculo, pueden verse tres pequeños aguacates [por cierto, también se considera a dicho fruto como poseedor de propiedades afrodisíacas] [...] las frutas que se abren de manera sensual formando un círculo de yin y yang; los dos cocos forman el centro de su respectiva forma de yin o yang. El elemento derecho yin tiene su coco bocabajo y muestra sus características femeninas en su extremo superior con la papaya abierta; su dirección apunta hacia abajo, como conviene al yin. El elemento izquierdo yang, con su movimiento hacia arriba, hace que los ojos del coco y los plátanos que apuntan hacia abajo, muestren características de los genitales masculinos. Ambos están unidos el uno al otro, en un festín suntoso donde se complementan entre sí: la naturaleza de las cosas, plena de gozo entretejiéndose la una en la otra.¹¹

Se observa un búho y un grillo y como elemento singular una muñeca, y en la parte inferior el título de la obra *La novia que se espanta de ver la vida abierta*.

En la obra “*La Flor de la Vida*”. 1943, Óleo sobre masonite. 28 x 19.5cm., Colección Fundación Dolores Olmedo, México. Se repite esa obsesión con la fertilidad, otro ejemplo de transformar la flor en genitales masculinos y femeninos. “Comporta otros elementos que vuelven más explícita la cualidad híbrida, humano-planta, de la pintura”.¹² Tiene una forma como de un ser extraño que intenta dar pasos:

no es la representación de la figura femenina. El brote central tiene la forma tanto de un falo, como de un útero, y la cabecita que surge de la cima de la flor también sería la punta de un pene. Una explosión de líneas doradas que irradian desde la punta de la flor representa los estambres alrededor de un pistilo central, que a la vez sugiere una secreción de esperma [...] el sol resplandeciente y la centella de la luz encima encarnan el calor poderoso

¹¹ Helga Prignitz-Poda, *Catálogo Frida Kahlo 1907/2007*, p. 224.

¹² Gilbert Courtney, *Catálogo Frida Kahlo 1907/2007*, p. 250.

y la cualidad evanescente del orgasmo [...] en la flor de la vida, la sexualidad no solamente se traduce en términos del placer sexual, sino que también significa reproducción [...] los brazos que se extienden desde la flor central, también se asemejan a trompas de Falopio que culminan en brotes abiertos, más que en ovarios.¹³

En *Naturaleza muerta con perico y bandera*, 1951, Óleo sobre masonite. 27.5 x 39.2 cm. Colección de Díaz Ordaz, México. En esta naturaleza muerta Frida Kahlo muestra gran maestría en el acercamiento a la realidad de las frutas, pero atrás de esta representación existe un significado oculto:

la mayoría de las frutas aparecen en pareja, incluso algunas que están abiertas parecen las partes íntimas del cuerpo humano, lo que da pie a la sospecha de que sean metáforas de ambivalencia de la vida sexual de la pintora. Por un lado, reflejan el delicioso sabor de su vitalidad, su amor por la vida, pero también el sufrimiento de una sexualidad insatisfecha, después de haber sufrido, en 1950, una estancia hospitalaria de nueve meses y haber tenido múltiples operaciones en la columna vertebral. La mitad del mamey, ubicado en el centro de la composición, recuerda, con su carne roja, a la vulva de una mujer. Sin duda no es casualidad que, directamente al lado derecho, se asoma, entre las demás frutas, la punta de un plátano macho, como símbolo masculino, opuesto al femenino del mamey, acercándose en diagonal hacia la abertura del sexo femenino. También el melón cortado a la mitad, que se encuentra en la orilla izquierda de la pintura, demuestra su interior de color miel, similar a los labios de una vulva. Pareciera que las semillas esparcidas fueran espermatozoides, en su camino a la fecundación.¹⁴

En *Naturaleza muerta con sandías*. 1953 Óleo sobre masonite. 39 x 59 cm. Colección Museo de Arte Moderno, México D.F. En esta naturaleza muerta vemos como Frida ordena la composición de las frutas:

¹³ *Ibidem*, p. 250.

¹⁴ Andrea Kettenmann, *Catálogo Frida Kahlo 1907/2007*, p. 325.

Kahlo centra su composición en torno a semilla negra que se encuentra en medio del mamey, la cual crea un vacío oscuro y una imagen de fertilidad. La implicación erótica, sexualizada, de la imagen de Kahlo es clara: muchos historiadores del arte han subrayado que las rebanadas de sandía y de mamey se asemejan a los labios que rodean al clítoris. La obra de Kahlo, por lo tanto, complica y transgrede la noción tradicional de que una naturaleza muerta, en cuanto tema doméstico, es un género apropiado para las artistas mujeres, ya que no guarda relación con el estudio de la forma humana desnuda [...] el uso de la fruta como equivalente de los genitales femeninos trae a colación desconcertantes asociaciones con el cuerpo femenino como puerta de entrada a la vida y como un reino oscuro que evoca gran incomodidad e incluso la muerte un lugar de placer y terror simultáneo como lo hizo ver Freud. La ecuación hecha por Kahlo entre el cuerpo femenino y la fruta indica que sus últimas naturalezas muertas obedecen a dos objetivos que constituyeron fuerzas primordiales a lo largo de toda su carrera: fueron formas de provocar desconcierto y reflexión en el espectador, y un método para desvanecer las fronteras entre la tela y la vida.¹⁵

Conclusión

En la tradición mexicana la sangre es cotidiana para el mexicano, los sacrificios aztecas son tan familiares desde la historia que vemos desde la infancia, la fiesta brava es tan cotidiana que no nos asusta ver que un toro atravesó, hirió o mató a un torero, que si los asaltos, que si las muertes son tan familiares. Al ver la obra de Frida Kahlo vemos una parte que nos pertenece como mexicanos por eso la lectura es más bien franca.

Siguiendo esta línea el hombre realiza su autenticidad en la autotranscendencia y Frida Kahlo trascendió simplemente siendo ella misma, arrojándose sin ningún temor al arte, al arte vivo palpitante principalmente el de sus autorretratos, así hay que mirarla, así el legado de Frida Kahlo sigue vivo, la obra que se gestó en

¹⁵ Terri Geis, *Catálogo Frida Kahlo 1907/2007*, pp. 338 y 339.

el llamado movimiento Nacionalista, vio la luz y se insertó en la vanguardia mexicana, sigue el eco nacionalista que sobrevive en el arte mexicano. Así, la obra de Frida Kahlo está marcada y transita entre el mundo indígena, la Revolución Mexicana, la vanguardia y el nacionalismo.

¿No es acaso la filosofía una pregunta constante sobre la vida, sobre el dolor y la finitud humana? En la obra de Frida Kahlo vemos una constante, la unión intrínseca del dolor y la vida que se ata y desata este para hacer ver al espectador que el dolor es una manera de ver la vida, nos recuerda que estamos vivos, que sentimos y que nos apiadamos ante el dolor ajeno. Es una llamada, es un recordatorio a nuestra propia vida y a nuestro propio dolor. La vida no es ajena al dolor, pero no es lo mismo ver el dolor ajeno que el propio, quizá lo evadimos, y nos decimos; eso le puede pasar a otro pero a mí no. Esta obra nos hace reflexionar precisamente sobre ese punto, el dolor ajeno y el dolor propio, al verlo, es una llamada, un bálsamo y una contemplación a la vida misma, un encararnos a la realidad enmascarada y disfrazada de cotidianidad que nos seduce, a lo efímero, lo momentáneo y lo placentero que es el mundo en que vivimos. Al verlo debemos pensar en que la obra encierra un mensaje, oculto para el que no quiere ver pero claro para el que ve y siente una realidad, que es la vida misma con todas sus cualidades y desavenencias.

Cada individuo tiene una forma muy particular de ver la vida y es precisamente como le ha ido en ella, así conforme nos reconocemos seres con una historia única y diferente, entenderemos planamente la vida propia y la de los demás.

Precisamente lo valioso es comprender con el dolor, de nada vale esconderse hay que encararlo, no podemos evitar el sufrimiento y el dolor, si vamos a sufrir, lo haremos pero al mismo tiempo saber ser optimistas.

El cuerpo como espacio del dolor, moral y físico, somos seres vulnerables y en general son otros los que nos infligen el dolor. Así el cuerpo es el espacio del placer con el amor y el placer físico. Dolor y placer se entretienen en la obra pictórica de Frida Kahlo.

Bibliografía

- Deluze, Guilles, *Nietzsche y La Filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Friedrich, Nietzsche, *Aforismos*, Edhasa Editorial, España, 1997.
- Gesi, Terri, *Catálogo de Frida Kahlo*, 1907/2007.
- Gilbert, Courtney, *Catálogo de Frida Kahlo*, 1907/2007.
- Herrera, Hayden, *Una biografía de Frida Kahlo*, Editorial Diana, México, 1996.
- Kettenmann, Andrea, *Catálogo de Frida Kahlo*, 1907/2007.
- Prignitz-Poda, Helga, *Catálogo de Frida Kahlo*, 1907/2007.
- RAE, *Diccionario de La Real Academia de la Lengua Española*, Editorial Espasa, 2001.
- Souriau, Étienne, *Diccionario de Estética*, Akal Editorial, Madrid, 1998.

LA INTENSIDAD DE RESPLANDORES ABISALES
EL PINTOR ARTURO RIVERA
Y EL POETA FRANCISCO HERNÁNDEZ¹

*Berenize Galicia Isasmendi*²

Después del disfrute que por separado se obtiene de las obras del poeta Francisco Hernández y el pintor Arturo Rivera, artistas mexicanos contemporáneos, es inevitable notar la similitud temática que los relaciona, no sólo como partícipes de una misma generación, sino también de un parecido tratamiento en parte de su poética. Así, al observar las imágenes en los cuadros, por momentos le parece a la mente estar leyendo un verso del poeta, o es el poema quien remite al mundo del pintor, ya que de manera inmediata, sin proponérselo, quien ve o lee puede percibir lo escrito en términos visuales y el cuadro a manera de figuras retóricas.

Confrontar parte de la obra de ambos artistas implicó retomar dos términos claves: Écfrasis y Paralelismo. El primero lo abordé al saber que Francisco Hernández visitó a Arturo Rivera e hizo el escrito “*Ejercicios escriturales a propósito de Kubrick, Holbein y Arturo Rivera*”, (usado por el pintor para el catálogo de su exposición “*Despojos*”). A la manera de James Heffernan, al definir el término écfrasis, Francisco Hernández llevó a cabo una representación verbal a partir de una representación visual; entonces parte de su poesía constituye, citando a Gombrich, el “paralelo literario más próximo a la imagi-

¹ Este texto es un fragmento de la investigación para la Tesis de Maestría, la cual se publicó parcialmente como libro en 2009 por la BUAP y Linajes Editores.

² Maestra en Estética y Arte por la BUAP, titulada en abril de 2008. Profesora colaboradora de la FFyL y docente a nivel bachillerato en la BUAP.

nería” de Arturo Rivera. La écfrasis se da específicamente en el análisis de las obras y sus poemas o escritos correspondientes: “*María*”, “*El hambre del pintor*” y “*Ejercicios de la buena muerte*”.³

Del segundo término, paralelismo, hay una mención y ejemplificación específica en los demás cuadros y poemas. Hablando de este concepto, se debe hacer un poco de historia, ya que la noción del paralelismo entre las artes no es nueva si se recuerda a algunos estudiosos, sólo por mencionar a tres, están: Horacio quien en su “*Arte poética*” habla sobre el quehacer del poeta y va dando también semejanzas importantes al decir que pintores y poetas gozan de la misma libertad, mientras no caigan en la contradicción de lo que están tratando, afirmando que:

la poesía es como la pintura: una cosa te gustará más, si la miras de más cerca; otra te gustará más si la miras de más lejos. Ésta requiere ser mirada a media luz; estotra no teme la luz plena y resiste al ojo penetrante de la crítica. Aquella te agradó la primera vez; aquella otra te agradará mil veces que la veas.⁴

Un segundo autor que habla del paralelismo es Jean Mukarovsky, quien lo aborda en su libro “*Escritos de estética y semiótica del arte*”, cuando dice que poesía y pintura se acercan si se pone prioridad en su convergencia con respecto a “las imágenes ópticas”, cuando evocan las cosas y sus características. Así en la poesía, “los adjetivos, sustantivos y verbos”, no representan como en un cuadro sino que “significan” logrando ese asemejarse a la imagen. Otro estudioso de la correspondencia entre las artes es Étienne Souriau, para quien ésta siempre existe debido a la fraternidad inherente entre los artistas; porque ya sea hablando de “las sonoridades de las sílabas en poesía” o de las “líneas y colores en el cuadro, [estos] pueden constituir los elementos [de por sí disparejos] de una misma acción sublime”.⁵

³ Las imágenes y poemas utilizados se encuentran al final del texto a manera de Anexo.

⁴ Horacio, *Arte poética*, p. 179.

⁵ Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, p. 137.

En esta investigación busqué esbozar parte de los postulados que se configuran en las poéticas de Francisco Hernández y Arturo Rivera; para obtener ejemplos de la relación y afinidad entre sus obras. El análisis de sus manifestaciones artísticas lo hice valiéndome de la iconología⁶ y la iconografía⁷, en base a los estudios que hicieron Erwin Panofsky y Ernst Gombrich. A la manera de Gombrich en su libro *“Imágenes Simbólicas”* usé el término de “programas”,⁸ pero aquí, no es este el que media entre el escrito o poema y el cuadro, sino que unas veces apliqué a los primeros o al segundo la función de programa. Teniendo presente que, de manera evidente, para el poeta Francisco Hernández varios cuadros de Arturo Rivera fueron programas en algunos de sus poemas o escritos. El hecho de llamar programa unas veces al cuadro, al poema o al escrito corresponde a que “conociendo estos textos y la imagen, el iconólogo procede a tender un puente entre ambas orillas para salvar el foso que separa la imagen del tema”,⁹ o el tema de la imagen.

Entonces la identificación de un posible “programa” ayudó a esbozar posibles significados de las obras, dando paso a algunos de los temas recurrentes como son, entre otros: lo sagrado, a través de la religión católica y la mitología griega, el creador, el autorre-

⁶ Iconología: “originalmente se usaba como una ciencia productora de imágenes al servicio de los artistas y no como un instrumento de interpretación o método de investigación histórico artístico. Su nuevo significado es dado por la escuela de Viena y el Instituto Warburg”. José, Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*, p. 110. La iconología, en palabras de Fernández Arenas, lleva a cabo “una valoración estética de la obra de arte, no sólo como hecho estético, sino como hecho histórico”, para lo cual el estudioso debe conocer “documentos”, contemporáneos de la obra a analizar, de todas las índoles [socioeconómicos, poéticos...], porque ésta es una “historia de las ideas visuales.” En base a esta ciencia y atendiendo a términos de Panofsky, se debe buscar el significado “profundo intrínseco”, entendido como símbolo cultural y principio subyacente de una ideología, modificado por el artista y condensado en su obra.

⁷ Iconografía: entendida en palabras de Fernández Arenas, es una “historia de las imágenes”, “si se puede hacer corresponder una ilustración compleja con un texto que dé cuenta de sus principales rasgos, puede decirse que el iconógrafo ha demostrado lo que pretendía” Ernst, Gombrich, *Imágenes simbólicas*, p. 17.

⁸ Programa entendido como libreto basado en ciertas convenciones de la época a la que pertenece la obra.

⁹ Ernst Gombrich, *ob. cit.*, p. 18.

trato, la muerte, el erotismo y la mujer, englobados todos en el realismo y lo maravilloso.

En relación con los temas recurrentes, estas obras se encuentran anegadas de símbolos y metáforas que se resignifican o atienden a su significado “original”, sabiendo que “el lenguaje artístico es polisémico-connotativo”,¹⁰ por lo que intenté traducir los significados de dichos símbolos así como distinguir nuevas metáforas en busca de algunos de sus posibles valores, constancias y cambios. En palabras de Lukács, citado por José Fernández Arenas en su libro *“Teoría y metodología de la historia del arte”*, identifiqué una posible “historia ideológica mostrada en imágenes”,¹¹ la que me ayudó a establecer las relaciones básicas más importantes entre Arturo Rivera y Francisco Hernández.

Así, se puede afirmar que los mundos de la poesía de Hernández y la pintura de Rivera con su terror y sensualidad, a manera de resplandor, sorprenden sin repeler. Con un magnetismo que nos mantendrá viéndolos, leyéndolos y sintiéndolos aún más para identificar la razón de su poder y el origen de su encanto visual. Y se comprenderá la interrogante de Bataille “¿Cómo no ver, entonces, hasta qué punto el horror fascina y cómo su fuerza bruta puede romper con lo que asfixia?”.¹²

*Afinidad en las poéticas del pintor Arturo Rivera
y el poeta Francisco Hernández*

1. Lo sagrado a través de la religión católica

Como se mencionó en el preludio, hay cuatro obras¹³ en las que se tiene la innegable presencia del paralelismo estético, específicamente de la llamada écfrasis. El primer par de ejemplos es el cuadro “*María*” (véanse Imagen y Poema 1) y su parte correspon-

¹¹ *Ibidem.*, p. 123.

¹² George Bataille, *Historia del ojo*, p. 126.

¹³ Los cuadros de los siguientes ejemplos: “*María*”, “Ejercicios de la buena muerte” y “El hambre del pintor”, son recreados directamente por el poeta Francisco Hernández, después de su visita a la casa-estudio del pintor Arturo Rivera, en sus libros “*Óptica la ilusión*” y “*Soledad al cubo*”, específicamente en el primero, el poeta hace ensayos sobre diferentes artistas.

diente del escrito “Ejercicios escriturales a propósito de Kubrick, Holbein y Arturo Rivera”. El cual surgió cuando el poeta Francisco Hernández visitó al pintor Arturo Rivera en su estudio y uno de los cuadros que vio fue éste, el de “María”.

Ambos, Arturo Rivera y Francisco Hernández, se admiran y se aprecian; será porque sin confesárselo se reconocen unidos por un innegable halo de genialidad. Encontrando, por sino y fuerza propia, su pertenencia a “*the dark side of the moon*”; es decir, comparten, no ya la idea de la noche, que algunas veces puede evocar destellos blancos iluminándolo todo, sino el espacio más alejado, la completa y compleja oscuridad del nictálope, que los ha llevado, a la manera de Lope de Vega, a “*caer de un cielo y ser demonio en pena y de serlo jamás arrepentirse*”.

Rivera nombra directamente y sin necesidad de adornos, a su obra: “María”, la cual es utilizada por Francisco Hernández como especie de “programa”, de inspiración para evocar la historia de la Magdalena en base a las imágenes metafóricas y simbólicas. Tal representación se da partiendo de la visión que en Occidente y a partir del Papa Gregorio Magno se prefiguró de ella como la prostituta arrepentida convertida en santa. El significado o propósito del cuadro es la penitente, que después de tanto y ya en el hastío, por pagar sus culpas, nos afronta con los ojos desorbitados, enmarcados por su rostro inaguantable, de muerta. El color tremendamente oscuro de su piel evoca el relato original de Domenico Cavalca, en el que se menciona el cuerpo de María “negro y seco”¹⁴ no por la falta de vida sino por el sol del desierto.

A pesar de ya no estar rehecha con su atributo principal, el largo cabello, símbolo del peligro sexual y seducción que ella representa, la cubre un manto, metáfora de siglos atrás, viejo y sucio, que lejos de revestirla de santidad también habla de un peligro, le cubre el sexo y la esconde insinuando lo que queda de su existencia. Está sostenida por los “*varejones*” y hasta ayudada por las piedras simbólicas que, aquella vez, gracias a Jesús no la lapidaron. La casa y cueva de María de Magdala, metáfora del aislamiento,

¹⁴ George Duby y Michelle, Perrot, *Historia de las mujeres. 2. La Edad Media*, p. 443.

es una bodega donde ella permanece inmóvil en la interminable expiación, “*trata de volar y no puede*” porque sus piernas, su carne culpable y existencia mortificadas han sido puestas en las “*bolsas negras de las lágrimas*” que se han llenado de ellas, pero también del dolor. La voz lírica refleja miedo y no compasión hacia la “*María*” de Rivera porque sabe que ella ya no pide ayuda, observa y lo que queda por hacer sería “*cortarle las uñas*”, quitarle esos pedazos secos que la sostienen y están unidos a lo que todavía permanece de su carne y pregunta “*¿quién se atreve?*”, quién se atreve a acercársele y tumbar a la persecutora, para que deje de observarnos y aún más no trate de alzar el vuelo tras nosotros.

“*María*” y su parte correspondiente del escrito “*Ejercicios escriturales a propósito de Kubrick, Holbein y Arturo Rivera*” sirven de partida para uno de los temas fundamentales en la obra de ambos creadores, lo sagrado, visto específicamente en este caso, desde la religión católica. Así, las metáforas y símbolos que se ofrecen están conformados(as) en base a dicho tema, la historia de la Magdalena, para dar pie a la actualización de la imagen. Ahora ya no es la Magdalena que sufre y se arrepiente con el castigo para convertirse en santa, ya no es la misma a la que su culto se impulsó durante la edad media como “*bienvenida pecadora*”;¹⁵ porque ya no busca una redención posible ni por ser pecadora ni por ser mujer.

Ya nadie, contrario a lo que el religioso Geoffroy de Vendôme proclamaba, ve en esta protagonista alguien en quien querer encomendar “*el alma y el cuerpo*”. En lugar de mostrarse agotada por los sacrificios está harta de ellos, la prometida santidad no llega, por eso nos afronta y no está en actitud de súplica, con esto sus características se han secularizado para dotarla de una fuerza atroz que la lleva, más allá de las imágenes sangrantes de las iglesias, a mover al espectador en retirada, a saber que después de verla la visión de las demás Marías desaparece.

2. *El pintor y la creación*

Como segundo par de ejemplos presento el cuadro “*El hambre del pintor*” (véanse Imagen y Poema 2) y el poema “*El hambre del pintor*

¹⁵ *Ibidem.*, p. 64.

(*fragmentos*); los cuales evidentemente retoman a una figura clave, el pintor, protagonista presentado a manera de alegoría, en donde la característica principal que le acompaña, el hambre, puede personificar a la vez un vicio y una virtud, también lleva consigo uno de sus atributos¹⁶ principales: el pincel. Aquí, el pintor es entendido como un anhelante que a fuerza de darlo todo por su pintura no sólo se alimenta de ella física y espiritualmente, sino que también, la conceptualiza como toda su cosmogonía. Antes de alimentarse, el pintor de Rivera se encuentra en los huesos y se le ve lastimero, es un adicto que necesita recuperarse, confirmar a través de la pintura la valía de su existencia.

En “*El hambre del pintor*”, ambos Rivera y Hernández, también coinciden en remarcar la relación inherente del hambre con la obsesión creadora y que llevará al artista a la entrega para poder fusionarse con ella, volviéndose extensiones uno del otro, a manera del mítico ouroboros el artista es mezcla de dragón y serpiente, entonces, termina comiéndose a sí mismo. Por esto “*el hambre del pintor mueve cortinas*”, descubre lo oculto en cada obra gracias al eterno retorno que conlleva el veneno y el antídoto en la cola de pincel y aceites, necesarios para continuar la autofecundación, la “*Certeza ante el Deslumbramiento*” de la creación. Es perder y recuperar la razón, la vida, a través del mismo acto: pintar.

Dentro de la temática del creador y la importancia para él de la mirada, a través del ojo como símbolo, se encuentra también el siguiente par de ejemplos: el poema “*Séptimo*” (véanse Imagen y Poema 3) y el cuadro “*El veedor*”, en los cuales hay un juego del, en palabras de Francisco Hernández, “*mirar y no mirar*”. La vista es la protagonista y sobre ella se recrean diferentes presencias, partiendo del cuadro, en un primer plano se encuentra, a manera de símbolo de la mirada el espejo como atributo, redondo, pequeño, forma de ojo, parece indicar que sostiene el reflejo del ave repugnante, jalada en el aire por una vena intensamente roja. El espejo es lo “*que sin verte mira/ acodándose en el pensamiento redondo de tu imagen*” que obtiene

¹⁶ “Objetos reales y convencionales que sirven para reconocer al personaje que acompañan” en José, Fernández, *ob. cit.*, p. 167. Para Gombrich son una característica de las personificaciones, amplían y refinan la definición al proporcionar nuevas comparaciones, metáforas o símbolos del concepto central.

valía y forma por ese ojo escrutador. En segundo plano se ubica el hombre cuyo antifaz, metáfora, ha vuelto a sus ojos “*únicamente lo sombrío dejado por el vendaval en el mantel polvoso*”. Nosotros, detrás de él, creemos que sabe de la presencia del ave que le clava su único ojo, no por la vista sino por su actitud de rosario en mano; manos “*llenas de élitros*”, alas que protegen del silencio del ave que sólo observa en espera tal vez de que el hombre se destape y la afronte directamente, ojo a ojo. La voz lírica ha descubierto el por qué del silencio y le dice al ave: “*callas así porque cuando se cierran los ojos de las cosas, no podrás contemplar tu repentina desaparición*”.

Con “*Séptimo*” y “*El veedor*”, se ubica en el ojo el “asiento del poder más profundo y característicamente humano”.¹⁷ Permitiendo otorgar diferentes valores, el espejo sólo refleja, mira sin mirar, en su calidad de objeto, parafraseando a Merleau-Ponty, puede ser símbolo de que ves y al mismo tiempo puedes ser visible, pero aquí no le basta al ave, ya que ésta no lo observa y le urge saber que realmente es mirada, por eso se le impone al hombre. La consciencia del ave la ubica por un lado como alegoría (poseedora de una característica humana) y por otro le hace saber que puede desaparecer si aquél hombre no la observa, por su parte, el hombre puede mirar pero se niega a hacerlo.

Retomando la presencia de los diferentes ojos y sus poseedores, en el cuadro y el poema, en el del ave se encuentra el, mencionado por Eduardo Cirlot, “conturbador” poder de la mirada, mal de ojo, aquél que el hombre del antifaz niega y rechaza, sabe que algo atroz puede suceder si lo afronta, tal vez a la manera de un ave medusa. A diferencia del ojo del espejo, los ojos del ave y el hombre son, a su manera, símbolo de: “conocimiento, mente, vigilancia (y) protección”.¹⁸

Uniendo los ejemplos en donde hice hincapié en la temática del artista, del creador y como parte de éste al ojo, así como el significado simbólico de la mirada, Merleau-Ponty dice que es por medio del cuerpo como el “pintor cambia el mundo en pintura”. Así, el cuerpo lo coloca dentro del “mundo de lo visible” y es gracias a la

¹⁷ Juan-Eduardo Cirlot, *El ojo en la mitología*, p. 14.

¹⁸ J.C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, p. 133.

mirada por la que este se ofrece; pero no sólo el artista visual ya que todos los creadores en mayor o menor medida aprehenden el mundo a través de la mirada. La visión es tan indispensable en el quehacer de Arturo Rivera y Francisco Hernández que me atrevo a afirmar que su ojo es resultado de “eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano”,¹⁹ ya sea recreando a través de palabras o imágenes. Aquí se debe tomar en cuenta que tanto Arturo Rivera como Francisco Hernández se dedicaron en una etapa de su vida al diseño, actividad que los influenció positivamente, siendo un dato que ayuda, en parte, a entender por qué son marcadamente visuales.

Continuando con este tema se debe partir hacia otra vertiente presente en Francisco Hernández y Arturo Rivera, el voyerismo, en la entrevista que realicé al pintor, dijo: “ves distinto porque el voyeur es el que está viendo, el instrumento primordial del pintor es el ojo, es un lenguaje visual, es como el oído para el músico”,²⁰ relación entre el que ve y el que es visto; la cual no necesariamente tiene que limitarse a lo sexual sino darse como una posibilidad de enfrentarse y aprehender lo que nos rodea como en el caso de “*El veedor*” y “*Séptimo*”.

Durante todos los ejemplos ya citados y los que menciono más adelante, Francisco Hernández y Arturo Rivera siempre mantienen el voyerismo, la vigilancia, a veces insinuándose y otras como observadores directos y obscenos de animales, personas u objetos, o también como protagonistas. Siempre como un medio para abrir dolores, obsesiones y miedos. Sobre esto Arturo Rivera también ha dicho “para el pintor en general y en mi caso particular, el primer lenguaje que aprendí directa, inmediatamente fue el visual. Yo soy voyerista”.²¹ Así también, Francisco Hernández dijo en la entrevista que me otorgó: “Soy un observador, como un periodista y apunta y apunta y apunta. Jorge Guillén decía –ser es la absoluta dicha– y ver es la absoluta dicha, también”.²² Para Walter

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, p. 21.

²⁰ Berenize Galicia Isasmendi, “Entrevista al pintor Arturo Rivera” en Berenize, Galicia Isasmendi, *Ese oscuro recinto interminable*, p. 97.

²¹ Ernesto Lumberras, *El ojo del fulgor. La pintura de Arturo Rivera*, p. 11.

²² Berenize Galicia Isasmendi y Rubén, Márquez Máximo, “Entrevista al poeta Francisco Hernández” en Berenize, Galicia Isasmendi, *Ese...*, p. 82.

Schurian la idea de un observador, del voyerista “abierto o encubierto”, es parte de todos los afectos al arte y éste fue establecido por Sigmund Freud como:

Parte del entramado psíquico del individuo, no se circunscribe sólo a la contemplación de las cosas e imágenes prohibidas, sino que representa por regla general una de las necesidades básicas del ser humano: la curiosidad, la mirada indagadora, la voluntad de comprender.²³

3. *El autorretrato y la muerte*

El tercer par de ejemplos, el cuadro *“Ejercicios de la buena muerte”* (véanse Imagen y Poema 4) y su parte correspondiente en el escrito *“Ejercicios escriturales a propósito de Kubrick, Holbein y Arturo Rivera”*, retoman la noción del retrato. Ambos artistas ofrecen una misma visión de la muerte de Arturo Rivera, en donde se sabe que siempre “las máscaras son una forma de ejercitar la identidad” (Hernández, 2002, 95), de dar diferentes posibilidades al ser a través de la imaginación. El tema de la muerte es una constante indispensable en la poética de ambos artistas, en este par de ejemplos, es presentada a manera de alegoría personificada como virtud. Nuevamente Francisco Hernández se inspira ante un cuadro de Arturo Rivera y recrea en su idioma personal el *“Ejercicios de la buena muerte”*. Este autorretrato no es el único de Arturo Rivera, pero sí el primero en donde pinta su existencia física entregada completamente a lo inmune del tiempo. Sin pretender ser una ostentación simplista de valentía, este cuadro es a la manera del último autorretrato de Rembrandt, signo de sabiduría premonitoria, elemento que diferencia la sensibilidad artística de las demás. Rivera siempre ha afrontado de manera consciente que “cuando naces se inicia la muerte, empiezas a descontar los días”.²⁴ Entonces en el escrito del maestro Francisco Hernández y el cuadro de Arturo Rivera, a la muerte omnipresente en la vida se la debe ejercitar, estimular y adiestrarla para poseer la virtud de una “buena muerte”.

²³ Walter Schurian, *Arte fantástico*, p. 28.

²⁴ Teresa Del Conde, *Voces de artistas*, p. 174.

Los diferentes elementos que convergen en el cuadro y el poema hacen la metáfora de esta buena muerte y es para ese ejercitarla que “grita el cerdo disecado, por eso aletea el halcón con dientes de infortunio, por eso crece en el vacío la momia del amor”. Los tres seres se encuentran emergiendo de la obscuridad, uniendo el hilo de diferentes realidades, observando a la manera de los presentes en la “Lección de anatomía del Dr. Nicolaes”; pero también se encuentran acompañando al creador anatomista que, aún tendido, los sigue recreando e invocando. La voz lírica fija su mirada en “Arturo sin corazón, a la luz de una lámpara roja”, será porque la fuerza de la existencia en ambos artistas se encuentra en ese órgano, del que proviene todo lo que son, cuya vivacidad parece, por un momento, ya haber sido extraída por la lámpara. Pero a pesar del intenso matiz, ésta “existe solamente como espaviento de la nada”; demostración de simple objeto en contraposición del cuerpo de Rivera y la atracción que este ejerce.

En la posición de esta buena muerte, la voz lírica ve y habla de Holbein y su “Cristo muerto” de ataúd y andamio, sólo que el cuerpo de este Arturo se encuentra todavía en la plancha, con su gorro blanco y el cubre bocas amarrado al cuello pero girado en la espalda; es la obsesión por el cuerpo la que le lleva a pretender realizarse a sí mismo la autopsia. El pintor, además de la postura del Cristo, recupera el vientre cubierto por el manto blanco, pero en este autorretrato, en ese preciso espacio simbólico de los espermas se conjuran a manera de elementos metafóricos y atributos, como brújulas, el arte y ciencia de “los violinistas y los astrónomos”, quienes indican: “ejercítate en la composición. Une los triángulos, las cantidades, los sonidos”. En base a una suerte del geómetra perfecto de Kepler, para medir el tiempo universal de la vida y la muerte, en busca de un predecir la ubicación pasada y presente de este cuerpo celeste, resultado de infierno y tierra.

La idea de la muerte vista alegóricamente, personificada como virtud (positiva) y vicio (negativo), da paso al siguiente par de ejemplos: “Angelito” y “La garganta del ángel” (véanse Imagen y Poema 5), los cuales son aprehendidos en base a saber que se ofrece la historia de dos momentos consecutivos, la presencia del sonido

y el silencio, y lo que acontece al derredor cuando estos son producidos por un ángel.

El sonido comienza cuando el antagonista se interna en el sueño, se “*tiend[e] a descansar*”; es una historia metafórica de amor, vida y muerte. Es de muerte en el “*aire invernal*” porque “*el ángel canta*”, exhala destrucción pero al mismo tiempo hay amor y vida en el antagonista, que escucha al ángel pero no le teme, está ajeno al dolor porque ese canto se vuelve atrozmente tierno cuando se conjura con el sonido del amor en “*la boca que se inflama*” y que sólo éste entiende. Y a las preguntas sobre la belleza y lo terrible del ángel cuando “*enmudece*” el antagonista sólo ve, que la primera permanece intacta: ángel tiernamente infantil y que al encontrarse ante la presencia del amor son los sueños caleidoscópicos quienes le dan resonancia a su “*voz cuando se aleja*”.

Pero, en la segunda parte del poema, descubrimos que para el antagonista el ángel dejará de cantar y morirá “*si te sueña mudo*” si sabe que estás indefenso, propenso al canto que sin el amor se vuelve muerte y deja de parecerte “*timbre perfecto*”. Entonces la voz lírica tal y como lo hiciera Rainer M. Rilke, afronta que “la belleza no es nada sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces de soportar, lo que sólo admiramos porque serenamente desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible.” Así, descubre al pájaro crucificado de garganta negra, sigue siendo hermoso pero lacerante, es el canto que se aleja de la garganta del que ya no ama. El antagonista muere convirtiéndose en reflector de sombras y el ángel de muerte, ruinoso, se entiende “*sombra de árbol derribado*”.

En los diez ejemplos anteriores, ya se hizo mención de algunos temas recurrentes en las obras de Arturo Rivera y Francisco Hernández, como lo sagrado, la religión, el creador, la visión, el voyerismo, el autorretrato y la muerte. Viéndolas en conjunto, puede enfocarse a las diez obras, desde la perspectiva de los llamados, no sólo retratos ni efigies sino “mitos visuales”. El retrato es la versión que se hace de una persona en cuanto a la decoración, hecha a base de su propia individualidad, para Bernard Berenson, en el “arte del retrato, el artista toma a su cargo, una realidad objetiva”. La efigie, en cambio, es más cercana al mito,

porque engrandece las cualidades de la persona. Entonces, la noción de “mitos visuales”, se entiende en cuestión de grados, es un término utilizado por Berenson, quien dice es logrado por el artista cuando se ve como el resultado del “precipitado de una mente que ha estado fermentando con las sensaciones, emociones e impulsos que ha recibido del contacto con un objeto o acontecimiento vivificante”, y que como tales tienen características heroicas, trascendentales.

Por lo tanto, los cinco poemas o escritos y sus cuadros correspondientes de “*María*”, “*El hambre del pintor*”, “*El veedor*”, “*Ejercicios de la buena muerte*” y “*Angelito*” se ofrecen no sólo mediante el trazo y las palabras descriptivas o la realidad objetiva del sujeto, sino también a través de la representación de una esencia real que nos lleva a lo maravilloso para intensificar y reactualizar la vida y la experiencia. Así, los adjetivos de real y maravilloso, se instauran también como dos características esenciales en la obra de Francisco Hernández y Arturo Rivera, porque son los que ayudan a determinar su estilo; términos que sólo sirven a manera de ayuda y no como categoría irremovible. Dichos elementos son dados tanto en Rivera como en Hernández, en la forma y contenido de sus obras, a través de la imaginación que se percibe en el hecho artístico, por momentos llegando a mezclarse y fundirse. Instalándonos así dentro de lo que algunos estudiosos han llamado, desatinadamente para mí, como “Realismo Fantástico”.

Al hablar de una identificación de estilo, de la obra de Rivera se ha dicho que “hay realidades que no existirían realmente de no ser porque [él] las ha pintado”.²⁵ Con respecto a la obra de Hernández, Vicente Quirarte lo llama “heredero de los malditos” y Jorge Esquinca menciona elementos realistas en su obra. Sobre el realismo, el pintor Arturo Rivera dijo que se habla de un “realismo de intensidades en el sentido de que dentro de un realismo desde el punto de vista también visual, basándote en la real objetividad, hay otros realismos que se combinan”²⁶ y que van saliendo a la luz,

²⁵ Gerardo Estrada, y Carlos, Blas Galindo Mendoza, *El rostro de los vivos. Arturo Rivera*, sin p.

²⁶ Berenize Galicia Isasmendi, *Entrevista al pintor Arturo...*, p. 109.

en este caso realismos maravillosos. También el maestro Francisco Hernández reconoce las mezclas de lo fantástico y lo maravilloso:

Es muy difícil, se conectan mucho, es difícil establecer una diferencia, lo fantástico no tiene que ser realmente maravilloso siempre, puede ser verdaderamente terrible. Y lo maravilloso no tiene por qué ser siempre fantástico, entonces son ambivalencias un poco extrañas, pero muy difícil de decidirme por uno porque son distintos, no podría tomar partido por uno de los dos.²⁷

Puedo afirmar que identifico tanto a Arturo Rivera como a Francisco Hernández, de realistas, y aunque con diferentes y posibles adjetivos me inclino, en un primer acercamiento, por el de lo maravilloso.

4. *Erotismo. La violencia, el sacrificio, la muerte y lo grotesco en el humano*
 Todos los ejemplos mencionados sirven, como ya se mencionó, para significar lo real maravilloso; pero también los temas del dolor y el placer como partes del gran círculo de las pasiones humanas, que dan paso para remarcar otro elemento esencial en la poética de Arturo Rivera y Francisco Hernández, el erotismo. Con George Bataille sabemos que el erotismo, en esencia secreto y privado, se puede encontrar en todo lo que se refiere al hombre y es uno de los aspectos de su vida interior, por lo que a él nunca debe accederse o permitir que se le represente “fuera de los movimientos de la pasión”. Para ahondar en el tema analicemos el cuadro “*Herodes y sus verdugos*” y el poema “*Gritar es cosa de mudos*” (véanse Imagen y Poema 6), sabiendo de antemano que en ambas obras “cada uno relata a su manera/ los gritos la angustia/ las sonrisas violentas de los niños flotantes/ el silencio que reina/ después de la catástrofe”.²⁸

En “*Gritar es cosa de mudos*” el protagonista, personificación de un Jesús, sabio y demasiado humano, va recorriendo y entendiendo lo que pasa, aunque ignora “*si sea el momento exacto*” sabe que debe contarnos toda la emoción “*que se está ahogando dentro y fuera*

²⁷ Berenize Galicia Isasmendi, *Entrevista al poeta...*, p. 92.

²⁸ Francisco Hernández, *Poesía reunida*, p. 131.

de" él. Este narrador ayuda a recorrer también el cuadro de "*Herodes y sus verdugos*" y en ambas obras se le puede identificar enojado, asombrado y melancólico porque su autosacrificio se le regresa en vano, los Herodes se repetirán como una condición atrozmente humana. No sólo se han matado menores de dos años, el ansia de poder golpea, y todos con inocencia indefinida, pero inocencia al fin, mueren. Hay "*escamas infantiles, el sabor de la miseria*", piel muerta que se reparte entre el ambiente. Los espejos, el narrador ve los espejos que "*multiplican el número de hombres*", diría Borges, y su carácter de "*abominables*" se remarca porque repiten indiferentes e incansablemente a los verdugos y las muertes.

Los espejos son, tal vez, todos los ojos que ven estas imágenes y no articulan respuesta. Desde arriba la voz lírica, Jesús, habla en singular a un cadáver, alegoría de sufrimiento y muerte, y baja "*para oler el aceite que [le] untaron en las orejas*", extrema unción, pero dónde están los religiosos que untaron los óleos, ¿serán lo verdugos jugando al poder? ¿Será la religión ya viciada? Y continúa la voz lírica, "*el desterrado*", al que la maldad no le permite permanecer en este mundo, diciendo al cadáver: "*hojeo tus párpados en busca de la última palabra cuyo significado te dolía*", en su afán de sufrir por nosotros sigue lacerándose imaginando ecos de palabras que los muertos ya no repiten, pero que parecen emanar de ellos. A pesar de sabérselo todo de memoria, las imágenes, los silencios y las ausencias, nuestro Jesús no se acostumbra ahora ni nunca, está deprimido, se ve a sí mismo en el cuadro y en el poema subiendo, regresando, después de acercarse al cadáver, para ser empotrado, para verse ínfimo, fragmentado, en una cruz o en una pared, como su atributo: "*pellejo temblando como gelatina*". Al culpable de las muertes, Arturo Rivera en su cuadro le grita ¡Herodes!, y Jesús, la voz lírica, dice: "*sólo su nombre retuerce mi ocio y me reanima*". Electroshock, lo reanima no para que sienta gusto ni mucho menos placer, lo revive una y otra vez para confirmarle que "*gritar es cosa de mudos*".

"*Herodes y sus verdugos*" y "*Gritar es cosa de mudos*" son unidos por el tema de la muerte, el cual recuerda el erotismo de lo sagrado, de Georges Bataille, en el que se encuentra la presencia directa del sacrificio. En el cuadro y en el poema el sacrificio es "la viola-

ción ritual de una prohibición”: matar, que por un lado implica la muerte violenta, en primer lugar de un ser discontinuo, los niños; en segundo lugar de otro protagonista, Jesús, que es sacrificado de forma simbólica, porque se le fragmenta, se destruye la imagen de madera que pende de la cruz o se empotra en la pared. Los dos tipos de muerte sirven a Herodes y a los partícipes de la matanza para acceder a lo sagrado, entendiéndolo último como la “continuidad del ser a quienes participan en un rito solemne”.²⁹

El rito se puede entender en el cuadro y el poema como solemne, sólo para quienes dan la muerte porque, recordando la historia bíblica de Herodes, el deseo de continuidad en ellos se traduciría como mantener el poder sobre los demás; ya que en ambas obras, no sólo se ha dado muerte sino que se busca aún más, acabar con “los huesos de los vencidos, se destruye su historia, su pasado y futuro, porque se destruye su semilla”.³⁰ Al hablar de la muerte se debe también hacer mención de los cadáveres, los cuales implican una violencia que actuó en contra de aquél que yace, pero que también atacará a los demás, a quienes observan, por ser reflejo del acto violento. Así, recordando a Georges Bataille, pueden darse dos maneras contrapuestas de reaccionar ante los cadáveres. Por un lado el “horror” de estar ante ellos que lleva a remarcar el apego a la vida. Por otro, el sentimiento de respeto ante lo desconocido que es la muerte, esto último, para el autor conlleva también algo “terrorífico”, propio de lo que no comprendemos. Es claro que los muertos, los niños y Jesús, han sido tomados por la fuerza a través de una violencia extrema, con la cual los verdugos que llevan a cabo el crimen, “revelan la carne”, dan paso, citando a Bataille, a la convulsión de los “órganos pletóricos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de [su] voluntad reflexiva”.

La muerte violenta, representada en estas imágenes poéticas y pictóricas, nos permite a quienes permanecemos vivos identificar

²⁹ George Bataille, *El erotismo*, p. 27.

³⁰ Françoise Héritier-Augé, “*El esperma y la sangre: en torno a algunas teorías antiguas sobre su génesis y relaciones*” y “*Mujeres ancianas, mujeres de corazón de hombre, mujeres de peso*” en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano, Parte tercera*, p. 169.

³¹ *Ibidem.*, p. 169.

que “el gran pavor es morir en lugares remotos y que los huesos sean triturados bajo el diente de las bestias”.³¹ Terminar como desterrados de todo lo que nos identifica en vida. Al tratar lo terrible en la naturaleza humana, se debe también hablar de la llamada “sensualidad aberrante” y el contraste que se mantiene entre lo humano y lo animal, vinculado a la naturaleza. A pesar de que en lo humano la violencia no está suprimida completamente porque el hombre nunca podrá darle un no definitivo. Ejemplos de exceso claro, en que la violencia supera a la razón, son el cuadro “*Herodes y sus verdugos*” y el poema “*Gritar es cosa de mudos*”. Los personajes que atacan en estas obras matan y obtienen placer y excitación a través de dar la muerte y dolor a otro. Así, en quien cae la ruina y el desgaste es, de manera egoísta, sólo en los niños y Jesús y no en el atacante. La muerte tiene un halo de terrible ya que se puede matar y, dirá Bataille, “hasta comer” a otro hombre.

En los ejemplos anteriores la animalidad del acto hace que se experimente angustia y entre más grande sea ésta, el placer será mayor, porque “más fuerte será la conciencia de estar excediendo los límites, conciencia decidida por un éxtasis de alegría”.³² Desde esta perspectiva se puede afirmar que el goce halaga y se encuentra dentro de quien lleva a cabo la violencia extrema, “mientras el efecto de [1] crimen” que se comete se encuentra fuera de él y por lo tanto no le afecta.

Comentarios finales

El paralelismo específicamente entre pintura y poesía ha sido uno de los pensamientos recurrentes en la historia del arte, los estudiosos se han basado en éste para ejemplificar parte de sus teorías, sabiendo que al final todas las artes tienen el mismo valor, con lo cual se entiende el importante comentario que sobre la correspondencia entre éstas hizo el pintor Arturo Rivera en la entrevista otorgada:

Pienso que hay una correspondencia total y absoluta, hay un lugar hasta el fondo que se llama lugar común, pero hablando positiva-

³² George Bataille, *El...*, p. 151.

mente del lugar común, ahí tú puedes hablar con cualquier artista la problemática. Yo digo que el problema de la pintura y la literatura, de todas las artes, todo es un problema que tú planteas y resuelves, o hay veces en que te pones planteamientos muy difíciles, a veces no los puedes sortear, eso es la pintura, estar poniéndote, por ejemplo, metas, como la altura, poniendo un centímetro cada vez más alto, planearte cosas.³³

A su vez, el poeta Francisco Hernández también une las artes sin darle primacía a ninguna y mencionó, en la entrevista que me otorgó: “yo creo que la poesía hace el mundo más soportable y la poesía que hay dentro de la música, de la pintura, dentro de la danza, el teatro, del cine, lo hacen más soportable”.

Es importante tener en cuenta que no se puede ni se pretende con este escrito, parafraseando a Arnold Hauser, hablar de un “paralelismo perfecto en el enfoque estilístico de las distintas artes y géneros”, en el caso específico de Arturo Rivera y Francisco Hernández, porque debería existir “un grado de desarrollo en que el arte ya no tiene que luchar con los medios de la expresión, sino que en cierta medida puede elegir libremente entre diversas posibilidades formales”.³⁴ Por ejemplo, que pudiera aceptarse que un pintor crea también a través de la escritura. Puede ser que en algunos ejemplos de este libro dicho paralelismo no se recree perfectamente, pero hay que tomar en cuenta que es lógico que haya poemas y cuadros que no pueden explicarse como ilustración directa de, parafraseando a Gombrich, un “programa” dado. Pero sí, se demostró que algunos de los símbolos, metáforas e imágenes de uno y otro artista guardan comparación y cercanía, lo cual se remarca si sabemos que “por lo que respecta a la obra como tal, no hay límites en cuanto a las significaciones que pueden leerse en ella”,³⁵ ya que se instaura una especie de “idioma” siempre nuevo sin significados fijos:

Las obras de la poesía viven no sólo en la forma que los profetas les

³³ Berenize Galicia Isasmendi, *Entrevista al pintor Arturo...*, p. 109.

³⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, p. 186.

³⁵ Ernst Gombrich, *ob. cit.*, p. 18.

dan, sino también en la que les atribuye la posteridad. Toda época cultural tiene su Homero propio, sus Nibelungos propios. Cada época se compone para sí estas obras al explicárselas conforme a su propio sentido. Todo intento de explicación en serio, realizado desde el espíritu de un presente vivo, profundiza y amplía el sentido de las obras.³⁶

Remarcando no sólo la idea del paralelismo, sino también de la écfrasis, en el arte de Arturo Rivera y Francisco Hernández, estos conceptos se vieron gracias a que ambos son contemporáneos “en tiempo y espíritu”, citando a Lumbreras. Es decir que no sólo pertenecen a un mismo periodo de desarrollo, ya que como se demostró parte de las obras ejemplificadas convergen y se reflejan a veces sin pretenderlo. El pintor Arturo Rivera, en la entrevista que me otorgó, al hablar de su vínculo con el poeta Francisco Hernández comentó: “Yo creo que estamos igual de locos, pero no sé, (su talento) es buenísimo, pero cuál sería la relación, lo que pasa es que Francisco y yo pertenecemos a *the dark side of the moon*, estamos hablando ya de tesituras en ese sentido, en la obra hay tesituras”.

Hablando de estilos creo que ambos artistas coinciden, en parte, a que son “realistas maravillosos”, porque expresan y recuperan por un lado, su cotidianeidad y por otro, una suerte de mezcla inquietante que aunque puede ser terrible es atrayente y siempre genera una respuesta ya sea a favor o en contra y nos llevan a reconstruir y replantear nuestro mundo.

Así, poeta y pintor también se relacionan cuando el pintor Arturo Rivera afirma, en la entrevista mencionada, que es un pintor poeta: “siento que en mi pintura hay poesía y filosofía, pero no sé, no sé cómo decírtelo, yo solamente lo siento [...] hay pintores poetas, yo considero que soy un pintor más poeta”, y Francisco Hernández un poeta pintor, ambos recrean visualmente, por ejemplo símbolos, pero también se basan en la concepción de imágenes, de metáforas, no es sólo descripción y retrato de lugares reales, es esa mezcla de lo maravilloso que transmuta sus obras y hace que enriquezcan el mundo dentro y fuera del arte, su apropiación de

³⁶ Arnold Hauser, *ob. cit.*, p. 211.

temas al parecer trillados como el de la Magdalena, pero que ellos reactualizan de manera seductora y asombrosa. A partir de ese real maravilloso, también se remarca un punto o temática de unión indiscutible entre ambos artistas: lo terrible, característica ya dada por algunos estudiosos: “como en algunos grandes poetas, hay en los cuadros de Arturo Rivera una exploración de –lo terrible–, entendido esto último como una de las dimensiones de la vida”.³⁷

También con respecto a Francisco Hernández, Vicente Quirarte dice que su obra artística, su poesía, es de las “que más lúcida-mente ha explorado el corazón de las tinieblas”.³⁸ Concluyendo la relación entre el pintor Arturo Rivera y el poeta Francisco Hernández, y después de convivir con su arte por años, los ubico, al igual que varios críticos, como figuras centrales, nacionales e internacionales, que ayudan a dar un respiro y cause al arte actual. Son artistas que se comprometen con su obra y lo que esta representa, así, a través de su quehacer artístico se entienden claramente las importantes palabras de Herbert Read:

Es la voz del poeta que logra transportar al pedestre y al vano a nobles alturas; la misma voz de Hölderlin diciéndonos que un pueblo sin la religión de la belleza habita una tierra desolada; la misma voz de Platón, aconsejando la visión de la armonía absoluta como el único remedio para los más profundos dolores del alma. Detrás de todas estas voces se halla la convicción de que lo que llamamos arte y que [algunos tratan] demasiado superficialmente, como un adorno de la civilización, es realmente una actividad vital, una energía de los sentidos que debe convertir continuamente la muerte corriente de la materia en radiantes imágenes de vida.³⁹

Bibliografía

Bataille, George, *El erotismo*, Tusquets Editores, España, 2003.
 _____, *Historia del ojo*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.

³⁷ Alberto Ruy Sánchez, *Aventuras de la mirada*, p. 141.

³⁸ Francisco Hernández, *Poesía...*, p. 2.

³⁹ Herbert Read, *Imagen e idea*, p. 216.

- Berenson, Bernard, *Estética e historia en las artes visuales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978
- Cirlot, Juan-Eduardo, *El ojo en la mitología*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1992.
- Cooper, J.C., *Diccionario de símbolos*, Ediciones G. Gilli, México, 2000.
- Del Conde, Teresa, *Voces de artistas*, CONACULTA, México, 2005.
- Duby, Georges y Perrot, Michelle, *Historia de las mujeres. 2. La Edad Media*, Taurus, España, 2001.
- Estrada, Gerardo y Blas Galindo Mendoza, Carlos, *El rostro de los vivos. Arturo Rivera*, Instituto nacional de Bellas Artes-Landucci Editores, México, 2000.
- Fernández Arenas, José, *Teoría y metodología de la historia del arte*, Editorial Anthropos, España, 1990.
- Galicia, Isasmendi Berenize y Márquez, Máximo Rubén, "Entrevista al poeta Francisco Hernández" en Galicia Isasmendi, Berenize, *Ese oscuro recinto interminable*, Linajes Editores y la BUAP, México, 2009.
- _____, "Entrevista al pintor Arturo Rivera" en Galicia Isasmendi, Berenize, *Ese oscuro recinto interminable*, Linajes Editores y la BUAP, México, 2009.
- Gombrich, Ernst H. J., *Imágenes simbólicas*, Alianza Editorial, España, 1983.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Editorial Labor, España, 1988.
- Héritier-Augé, Françoise, "El esperma y la sangre: en torno a algunas teorías antiguas sobre su génesis y relaciones" y "Mujeres ancianas, mujeres de corazón de hombre, mujeres de peso" en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano, Parte tercera*, Taurus, España, 1992.
- Hernández, Francisco, *Óptica la ilusión*, CONACULTA, México, 2002.
- _____, *Poesía reunida*, UNAM, México, 1996.
- _____, *Soledad al cubo*, Editorial Colibrí, México, 2001.
- Horacio, "Arte poética", Editorial Porrúa, México, 1977.
- Lumbreras, Ernesto, *El ojo del fulgor. La pintura de Arturo Rivera*, Círculo de Arte, México, 2000.

- Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Editorial Paidós, España, 1986.
- Mukarovsky, Jean, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1977.
- Paz, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, México, 2005.
- Read, Herbert, *Imagen e idea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Ruy Sánchez, Alberto, *Aventuras de la mirada*, Ediciones de la Biblioteca del ISSSTE, México, 1999.
- Schurian, Walter, *Arte fantástico*, Taschen, Alemania, 2006.
- Souriau, Étienne, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

PÁGINAS CONSULTADAS EN INTERNET/ Última consulta abril: 2011

<http://www.mackeygallery.com/artists/rivera/02.html>

<http://www.enfocarte.com/2.13/rivera/ejercicio.html>

http://www.arteven.com/arturo_rivera.htm

ANEXO/ PINTURAS Y POEMAS



Imagen 1. "María", Arturo Rivera, 1999.
Óleo sobre cobres a la Creta sobre tela. 120x80 cm.

Poema 1

Ejercicios escriturales a propósito de Kubrick, Holbein y Arturo Rivera
(Fragmento)

8

Mi cabeza da vueltas. Se topa con María Magdalena que
trata de volar y no puede.

Sus piernas son sólo varejones clavados en la tierra.

¿Qué órganos contienen las bolsas negras de las lágrimas?

¿Quién se atreve a cortarles las uñas a los tullidos?

(Hernández, 2002, 94)



Imagen 2. "El hambre del pintor", Arturo Rivera, 2000.
Óleo sobre cartón y madera. 34,5 x 39,5 cm.

Poema 2

El hambre del pintor
(Fragmentos)

I

El cielo del pintor cuelga de un hilo: del hilo de su hambre. El suelo del pintor cuelga de un hilo de sus pies. Pintar es pisar el hambre, pasar el hambre, posar el hambre.

II

El hambre del pintor mueve cortinas. La música de Bach es sólo otro instrumento del pintor. Con ella define veladuras para después, con ella también entre los dientes, aplicarlas.

III

El hambre del pintor luce su cabellera rubia que en realidad es negra. Y cuando los truenos restiran el firmamento, se rapa hasta borrar por completo su paleta de canas.

IV

El hambre del pintor no responde al nombre de Flor o de Dolores; se llama Certeza ante el Deslumbramiento. Luz al final del Túnel. Liguero púrpura en las caderas de una ventana.
(Hernández, 2002, 61)

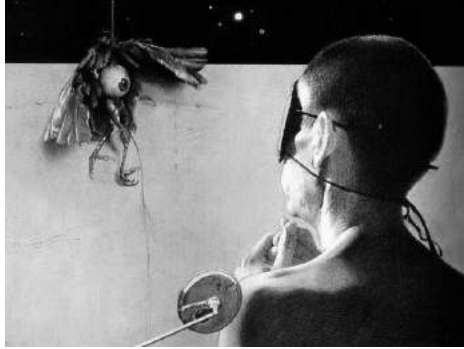


Imagen 3. “El veedor”, Arturo Rivera, 1990 (de la serie Historia del ojo).
Grafito y acuarela sobre papel, 42, 5 x 56, 5 cm.

Poema 3

SÉPTIMO

Sabes que no miras lo que ves, porque tus ojos son únicamente lo sombrío dejado por el vendaval en el mantel polvoso, en lo que tiene de abandono aquello que nos observa desde la visión.

Lo que no ves resulta el combate nocturno que inicia la cigarra contra el girasol bajo el degüello de las granadas.

Lo que sin ver te mira corre por la tersura del durazno acodándose en el pensamiento redondo de tu imagen.

El ramo que te vigila desde su vaso sabe que has olvidado tu primer recuerdo entre los párpados translúcidos de la oscuridad completa.

Tus manos están llenas de élitros para el silencio: giran sin recorrer los pétalos caídos y se detienen sobre el pequeño resplandor del fruto donde el cristal se astilla sin saberlo.

¿Miras así porque tu reflejo se aproxima a la hoja en blanco que es un sediento témpano de hielo?

Callas así porque cuando se cierran los ojos de las cosas, no podrás contemplar tu repentina desaparición.
(Hernández, 1996, 105)



Imagen 4. “Ejercicios de la buena muerte”, Arturo Rivera, 1999.
Óleo sobre tela. 125 x 300 cm.

Poema 4

Ejercicios escriturales a propósito de Kubrick, Holbein y Arturo Rivera

1

Nacer es un ejercicio. Pintar es un ejercicio. Destruir es un ejercicio. Detener imágenes del movimiento es otro ejercicio.

5

Los dedos en el piano, ejercitándose. El pincel en el cuello, ejercitándose. La luz sobre la tela, ejercitándose. La vida con la muerte, ejercitándose. El amor y el olvido, en un círculo diminuto, ejercitándose.

7

Arturo oprime un botón y el vals se transforma en música de Pergolesi. Su Stabat Mater. Camino hacia el fondo del estudio y me detengo ante el autorretrato de Arturo sin corazón, a la luz de una lámpara roja. Ahí se me aparece Holbein otra vez, haciéndome evocar su Cristo gangrenado, que lleva ya tres días ejercitándose para llegar al cielo de la fosa común.

Pienso. Sí, se trata de ejercitar las tibias y los húmeros, de acelerar la corriente sanguínea, de pulir el oficio de ser clavos. Por eso grita el cerdo disecado, por eso aletea el halcón con dientes de infortunio, por eso crece en el vacío la momia del amor.

8

El cadáver de Arturo respira. Entra en calma su voz apresurada para decirnos:

—Los ladrillos están pintados. Los latidos también. El paisaje es la cara de mi ausencia. Las máscaras son una forma de ejercitar la identidad.

—Si te fijas— prosigue el cadáver de Arturo—, la lámpara existe solamente como aspaviento de la nada. Los colores son alucines del cristalino. Las ventanas fueron abiertas para inventar a Dios. Observa: las texturas son costillares pulverizados, no hay superficies ni fronteras, los violinistas y los astrónomos tienen, si escuchas, cuatrocientos dedos. Ejercítate en la composición. Une los triángulos, las cantidades, los sonidos. ¿Cuánto dura la veladura de la vela? La claridad es otro invento de las ventanas.

(Hernández, 2002, 93-95)



Imagen 5. "Angelito", Arturo Rivera, 1995.
Óleo sobre tela/madera. 65 x 81 cm.

Poema 5

La garganta del ángel

I

Me tiendo a descansar. El ángel canta. En el aire invernal flota la muerte que ciegos pordioseros representan colgados de arbotantes sin fijeza.

La garganta del ángel me contiene. El canto se adelgaza en el sonido de nuestro amor en calma: es el conjuro que repite la boca que se inflama.

¿Pierde belleza el ángel si enmudece? ¿Es terrible su voz cuando se aleja?

las respuestas provienen de los sueños que, con sus ecos de cristal cortado, perfeccionan la música vertida en la canción que alumbra mi reposo.

II

Me tiendo a descansar. El ángel calla. No se percibe nada de su aliento humeante, de su timbre perfecto donde rojos vitrales se astillaban.

LA INTENSIDAD DE RESPLANDORES ABISALES

Siento su lejanía en la garganta como el agua que falta en el desierto. Busco su libertad entre la hierba, miro su esclavitud en las estrellas, por los frescos del templo lo confirmo: el ángel canta si te sueña mudo y en estatua de nadie te convierte al ver sobre la curva de tu espalda su esbelta sombra de árbol derribado.

(Hernández, 1996, 333 y 334)

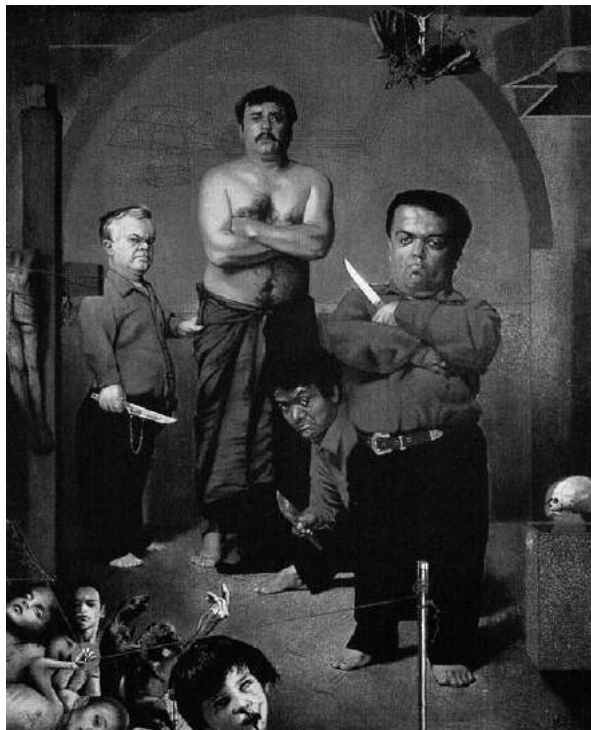


Imagen 6. “Herodes y sus verdugos”, Arturo Rivera, 1995.
Óleo sobre tela/madera. 148 x 122 cm.

Poema 6

Gritar es cosa de mudos

Carajo, esto es el acabose.

Aunque ignoro si sea el momento exacto

–uno nunca sabe

cuándo cerrar la boca o cuándo unas palabras graves

nacerán en la frente– pero a dar curso vengo

a todo lo que se está ahogando dentro y fuera de mí:

las escamas infantiles,

el sabor de miseria,

la impasible visión de los espejos.

Bajo el viento abro el tercer postigo.

Veo cómo las hojas se espuman y se esfuman;
veo caballos del alba pasar a tumbos
sobre el lomo del río;
niños sin frazadas; árboles huecos
que cayeron del cielo;
gritos hundidos dentro de sí mismos: los veo ser
descubiertos
por luciérnagas y alertados por un perro de aguas
que conoce años ha la suerte de los náufragos.
¿Y?

Ahora yo, oteando tu cadáver a última hora
vestido con ropa limpia, oigo el triste silbato
que me obliga a bajar apresuradamente de la cubierta
para oler el aceite que te untaron en las orejas.
En tu garganta hay címbalos,
peces que no conocían la superficie del mar.
Y ahora yo el desterrado lluevo sobre los cirios,
doy vueltas y vueltas a tu cuerpo sin sangre
y me detengo.

Como si entrara a una librería desconocida
hojeo tus párpados en busca de la última palabra
cuyo significado te dolía.

¿Quién se cortó la lengua ante el espejo?

Mis huesos, sin otra cosa que calor,
se van agazapando en las esquinas.

Mis cabellos cuelgan de la levadura
de los árboles, mis duelos se nutren en el plato
del vagabundo y llego ante él sin vísceras.

Con el pellejo temblando como gelatina
me empotra en la pared: lo escucho.

Sólo su nombre retuerce mi ocio y me reanima.

Pero yo, siempre yo por debajo de todo,
sigo pensando que gritar es cosa de mudos
y que escuchar es intercambiar ecos
con barcos fantasmas o con muertos
que han perdido la esperanza de vengarse.

(Hernández, 1996, 17 y 18)

OCTAVIO PAZ: EL LENGUAJE, LA HISTORIA Y EL TIEMPO

*Rodolfo García Cruz*¹

En Paz, el devenir es esencialmente diálogo entre el hombre y el mundo. Entre ambos, media, naturalmente, el lenguaje. De esa relación emanan, entre otras, la concepción del tiempo y la actitud ante él; es decir, la historia. Sin embargo, el prestigio del lenguaje como un constituyente de la realidad ha sufrido distintas variaciones que han puesto en crisis no sólo la relación del hombre con su entorno, sino al propio hombre en la conciencia de su ser. El problema se agudiza cuando descubrimos que la lengua con la que el poeta trabaja sus obras es la misma que habitualmente usamos; la lengua es un bien común, un instrumento institucional de asimilación. La poesía se opone a la lengua como un instrumento institucional de asimilación, que pese a ser un bien común, petrifica su cualidad creadora.

Para Paz, las instituciones del poder son las máscaras del monopolio del lenguaje convertidas en monólogo opresor, la mentira hecha institución. Precisamente, esa relación entre el hombre y el lenguaje es lo que conduce a Paz a hacer una revisión de la actitud del hombre frente al tiempo y la historia, pues ambas se subsumen en un concepto cultural regulador que determina la organización social.

En el prólogo al libro *Quetzalcóatl et Guadalupe*, de Jaques Lafaye, Paz comienza así: “La imaginación es la facultad que descubre las relaciones ocultas entre las cosas”. Ahí mismo, Paz analiza los medios y fines que unen tanto a poetas como a científicos e

¹ Maestro en Estética y Arte por la BUAP, titulado en noviembre de 2009.

historiadores: el poeta se relaciona con fenómenos pertenecientes al mundo de la sensibilidad, el hombre de ciencia investiga los hechos y los procesos naturales y el historiador trata con los acontecimientos y personajes de sociedades pasadas. Todos ellos, dice Paz, en el “descubrimiento de afinidades y repulsiones secretas” de sus materias, tienen un mismo fin: hacer “[...] visible lo invisible. Poetas, científicos e historiadores nos muestran el otro lado de las cosas, la faz escondida del lenguaje, la naturaleza o el pasado”.² Sin embargo, son distintos los resultados de cada una de estas indagaciones. El poeta produce metáforas y es su aspiración la creación de una imagen única en la que se resuelva “en su unidad y singularidad la riqueza plural del mundo”; el científico, que sistematiza fenómenos naturales, “reduce a los individuos a series, los cambios a tendencias y las tendencias a leyes”. Así, mientras que para el poeta repetir constituye una degradación del lenguaje, para el científico es un logro. La excepción es mérito del poeta y la repetición es mérito del científico, pues confirma la regularidad que luego ha de plantearse como hipótesis. Entre ambos, dice Paz, se encuentra el historiador: “Su reino, como el del poeta es el de los casos particulares y el de los hechos irrepetibles; al mismo tiempo, como el científico con los fenómenos naturales, el historiador opera con series de acontecimientos que intenta reducir, ya que no a especies y familias, a tendencias y corrientes”. El historiador en su afán por encontrar coherencia en los movimientos históricos comparte los intereses del científico al equipararlos al orden y las leyes de la naturaleza, pero las formas en que el historiador expresa sus resultados no son propiamente los de la ciencia. Sus resultados lo acercan más a las labores literarias, “[...] la fábula poética: novela, drama, poema épico. Los sucesos históricos riman entre sí y la lógica que rige sus movimientos evoca, más que a un sistema de axiomas, un espacio donde se enlazan ecos y correspondencias”. De este modo, Paz relaciona al trabajo del historiador con el del científico por el descubrimiento y al del poeta por la creación; no obstante:

² O. Paz, “Orfandad y legitimidad” en *El peregrino en su patria. Historia y política de México...*, p. 224 y ss.

A diferencia de la ciencia y la poesía, la historia no inventa ni explora mundos; reconstruye, rehace el pasado. Su saber no es un saber más allá de ella misma; quiero decir: la historia no contiene ninguna metahistoria como las que nos ofrecen esos quiméricos sistemas que, una y otra vez, conciben algunos hombres de genio, de San Agustín a Marx. Tampoco es un conocimiento, en el sentido riguroso de la palabra. Situada entre la etnología [descripción de sociedades] y la poesía [imaginación] la historia es rigor empírico y simpatía estética, piedad e ironía. Más que un saber es una sabiduría. Ésa es la verdadera tradición histórica de Occidente, de Heródoto a Michelet y de Tácito a Henry Adams.³

Esta glosa nos muestra el modo en que el lenguaje hace posible las correspondencias entre poesía, ciencia e historia como instrumentos de la razón y la imaginación, y que sirven para una mayor comprensión del mundo y de las relaciones del propio hombre en el cosmos.

Al recordar a su maestro Ortega y Gasset, Paz revalora las creencias como el sustrato latente que convive y combate con las ideas. “Un hombre se define más por lo que cree que por lo que piensa”. Ortega, dice Paz, repensó el número de ideas, que no es infinito; esas variaciones de las ideas originales y sus conceptos –movimiento, identidad, la substancia y el cambio, el ser y los entes, lo uno y lo múltiple, etcétera– dejaron de ser puros conceptos para la contemplación de las esencias, y tras repensar la tradición filosófica culmina en una pregunta: el para qué y el cómo de las ideas, y las inserta en la vida humana haciéndolas así cambiar de naturaleza: ya no son esencias para la contemplación etérea, sino instrumentos de la razón. “Objetos mentales que usamos y vivimos. Las ideas son las formas de la convivencia universal”. Así, la cuestión sobre las ideas llevó a Ortega y Gasset a investigar lo que subyace a ellas: “no el principio de razón suficiente sino el dominio de las creencias informes”. Al respecto de la noción de creencia, Paz retoma la postura de Dumezil: “son estructuras psíquicas elementales de una

³ *Ibíd.*

sociedad lo mismo en su lenguaje que en sus concepciones del otro mundo y de ella misma.” En su crítica, según Paz, para Ortega y Gasset las ideas y los conceptos filosóficos, de gran influencia en nuestros países:

Dejaron de ser entidades fuera de nosotros y se convirtieron en dimensiones vitales. Su enseñanza consistió en mostrarnos para qué servían las ideas y cómo podíamos usarlas: no para conocernos a nosotros mismos ni para contemplar las esencias sino para abrirnos paso en nuestras circunstancias, dialogar con nuestro mundo, con nuestro pasado y con nuestros semejantes.⁴

Así, el lenguaje no sólo se constituye como medio para la articulación de la realidad y para su comprensión, también como manifestación de las creencias nos anuncia una sabiduría vital e informe que espera ser develada. Si las ideas han dejado de ser una pura especulación y han pasado a formar parte de una experiencia vívida, al lado de la palabra poética y su iluminación imaginativa, las creencias conforman un estrato donde es posible revelar el lado oculto de las cosas, una esencia individual y silenciosamente aglutinadora que se nos presenta como posibilidad humana para abrirnos paso ante nuestra actualidad, sus circunstancias y ante los otros: unidad o totalidad, opresión o libertad. El lenguaje poético es asumido pues como visión, como medio de revelación y asociación imaginativa entre objetos disímiles, entre disciplinas humanísticas y científicas; tiene el poder de mostrar al mundo más allá de la mirada sistemática de las instituciones: en ello consiste la libertad del arte. “Una de las funciones cardinales de la poesía es mostrarnos el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo. Pero la religión y sus burocracias de sacerdotes y teólogos se apoderaron de todas esas visiones, transformaron las imaginaciones en creencias y las creencias en sistemas”.⁵

⁴ Cfr. “El cómo y el para qué: Ortega y Gasset”, en *Fundación y disidencia. El dominio hispánico*, tomo III de *Obras Completas*, México, FCE, 1997. p. 297. (Antes publicado en *Hombres en su siglo*. Barcelona. Seix Barral, 1983).

El lenguaje poético en Octavio Paz no funciona exclusivamente para la comprensión y revelación del mundo, también posibilita la confluencia entre todos los seres y los objetos del entorno que lo conforman. La creación artística no es una pura reproducción de la realidad ni se reduce al uso de formas canónicas determinadas, ya que esto supondría al poeta como la voz intermediaria entre los sistemas que lo han absorbido o lo subyugan. El poeta, por virtud del principio metafórico del lenguaje, es ante todo un transfigurador: un creador de imágenes. La imaginación poética y su principio metafórico de transfiguración hacen posibles las topofesías⁶ con que el hombre describe y anuncia otros reinos dentro de éste. El mundo es esto que experimentamos y algo más: ese “más allá mental, donde los objetos se sitúan. Por la imaginación el hombre coloca frente a sí al objeto [...]”. El escritor, como parte de una evolución cultural y perteneciente a una época determinada, debe ser –para Paz– un conciliador de mundos y civilizaciones, de ideas y creencias. Y aunque este proyecto se presenta irrealizable, ya muestra una característica esencial del quehacer artístico y del artista: la disidencia y el carácter de rebeldía ante los sistemas totalizantes.

Paz se vuelca al estudio y comprensión de otros pueblos, su cultura y civilizaciones con el afán de hacer posible la visión de la totalidad mediante el descubrimiento de “conjunciones y disyunciones” elaboradas mediante el lenguaje.

En esta titánica empresa la aspiración es comprender la realidad como una totalidad, al tiempo que busca hacerse de una visión global de cada una de las identidades excepcionales de los elementos que la conforman.

Con base a este ideal, Paz escribe que “La poesía fue la verdadera religión y el verdadero saber,” luego de que la crítica filosófica del siglo XVIII mermara al cristianismo como fundamento de la sociedad puesto que, aunque la filosofía se mostraba contundente en sus afirmaciones, los pueblos y aún unos cuantos filóso-

⁵ O. Paz, *Los hijos del limo*, en el tomo I de *Obras Completas. La casa de la presencia. Poesía e historia*. México, FCE, 1999. p. 377.

⁶ La topofesía describe un lugar imaginario, por ejemplo los lugares de la *Divina comedia*. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica*. México, Porrúa, 1997.

fos no podían negar que los libros sagrados y los mitos contenían una verdad ineluctable, persistente y no sistematizada, una verdad poética.

Y aunque el arte mantiene su independencia con respecto a otros sistemas de conocimiento, a otras creencias, a otras formas de indagar el ser, hay algo que la une a ellas: la imaginación. “En esas tentativas por encontrar un fundamento anterior a las religiones reveladas o naturales los poetas hallaron muchas veces aliados en los filósofos”.

La influencia de Kant fue decisiva en la segunda fase del pensamiento de Coleridge. El filósofo alemán había mostrado que la “imaginación trascendental” es la facultad por la cual el hombre despliega un campo, un más allá fundamental, donde los objetos se sitúan. Por la imaginación el hombre coloca frente a sí al objeto; por tanto, esta facultad es la condición del conocimiento: sin ella no habría ni percepción ni juicio. La imaginación trascendental es la raíz, como dice Heidegger, de la sensibilidad y del entendimiento. Kant había dicho que “la imaginación es el poder fundamental del alma humana y el que sirve a priori de principio a todo conocimiento. Por medio de ese poder, ligamos, por una parte, la diversidad de la intuición y, por la otra, la condición necesaria de la intuición pura.”⁷

Sin embargo, si al principio poetas y filósofos se oponen mediante la imaginación y la crítica racional a los dogmas religiosos intentando refundar la palabra poética en el hombre —en el sentido de que es móvil de la imaginación que hace posible los juicios— “El poeta no ve en sus imágenes la revelación de un poder extraño. A diferencia de las sagradas escrituras, la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo.” Y así, “movido por la necesidad de fundar su actividad en principios que la filosofía le rehúsa y la teología sólo le concede en parte, el poeta se desdobra en crítico”.⁹

⁷ *Ibid.* En el capítulo “El verbo desencarnado” de *El arco y la lira* aparece casi idéntica esta cita. Ahí Paz comenta: “razón e imaginación (‘trascendental’ o ‘primordial’) no son facultades opuestas: la segunda es el fundamento de la primera y lo que permite percibir y juzgar al hombre”; en ese ensayo, Paz cita a Heidegger y su *Kant y el problema de la metafísica*. FCE, 1954.

Poema crítico. Si no me equivoco, la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquél poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación. La poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema (ningún acto, inclusive puro e hipotético: sin autor, tiempo ni lugar, abolirá el azar), salvo si el poema es simultáneamente crítica de esa tentativa. La negación de la negación anula el absurdo y disuelve el azar.⁹

Esta crítica pues, ha de comenzar con una crítica al lenguaje y los fenómenos que derivan de ella, a la que no escapa el propio poema y el poeta, operación que más tarde Paz habría de denominar como *meta-ironía*.¹⁰ El poeta, pues, aspira a devolver al lenguaje su principio metafórico en contra de la lengua petrificada y opresiva de las instituciones del poder; se opone a los dogmas de la religión que usa el poder de la palabra poética para establecer reinos ajenos al hombre, y también batalla contra los ideales de la razón, que tienen como base “la imaginación trascendental” y que luego son desvirtuados por el poder institucional en su propio beneficio.

Imaginación y crítica son los dos elementos nodales en la poética de Octavio Paz.

⁸ O. Paz. *ob. cit.* *El arco y la lira*. pp. 229-230.

⁹ *Ibid.* p. 262. Paz análoga el poema de Mallarmé a un sistema solar. No la disposición lineal del verso similar tiempo moderno; sino su organización simultánea relativa a un centro, lo que lo hace relativo a un todo.

¹⁰ Al analizar la obra de Duchamp, Paz recuerda que éste autor funda sus creaciones plásticas en el poder creativo-destructivo del lenguaje y sus juegos de palabras: “Su fascinación ante el lenguaje es de orden intelectual: es el instrumento más perfecto para producir significados y, asimismo, para destruirlos. El juego de palabras es un mecanismo maravilloso porque en una misma frase exaltamos los poderes de significación del lenguaje sólo para, un instante después, abolirlos más completamente. Para Duchamp el arte, todas las artes, obedecen a una misma ley: *la meta-ironía* es inherente al espíritu mismo. Es una ironía que destruye su propia negación y, así, se vuelve afirmativa. La mención de Mallarmé tampoco es accidental”. Cfr. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México, ERA, 1995. p. 19. Publicado después en *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*, tomo VI de *Obras Completas*. México, FCE, 1995. p.133. Sobre el mismo tema, véase *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974. p. 154; y luego publicado en *Obras Completas*, tomo I, FCE, México, 1999. p. 418.

El poder crítico de la lengua y su principio metafórico sitúa al hombre en dos planos posibles: ante el tiempo histórico e irreversible y, simultáneamente, ante la visión de un tiempo original, un constante recomienzo donde se hace factible la facultad imaginativa y creadora del hombre en la conformación de su ser.

Por obra de la imaginación el hombre sacia su infinito deseo y se convierte él mismo en ser infinito. El hombre es una imagen, pero una imagen en la que él mismo encarna. El éxtasis amoroso es esa encarnación del hombre en su imagen: uno con el objeto de su deseo, es uno consigo mismo. Por tanto, la verdadera historia del hombre es la de sus imágenes: la mitología.¹¹

La poesía en Paz, siendo crítica, no logra pactar con el espíritu de uno u otro sistema racional y, al mismo tiempo, como producto imaginario, tampoco se emparenta a las revelaciones de éste u otro dogma eclesiástico.

Siempre independiente, la poesía está situada a caballo entre el movimiento revolucionario como producto de la razón y a las posibilidades visionarias unificadoras de distintos dominios de la religión. En esta tensión heterodoxa podemos hallar a los poetas románticos: William Blake, Wordsworth, Coleridge, Yeats, Hölderlin y Novalis, Pound, Baudelaire y Breton, y con ellos se evidencia el permanente ideal romántico en Paz y su actitud bifrontal: la vigilia reflexiva y la entrega a la visión creadora de la imaginación.

¹¹ *Ibid.* p. 233. Importante es hacer notar la noción de mitología. Kirk hace notar que el término es ambiguo y distingue “el estudio de los mitos o un conjunto de mitos”; agrega que, para Platón *mythología* significaba “hablar o contar historias”. Así, si la palabra poética es transfiguración, es relato de un hecho: expresión de algo. En Paz, la historia no sería exclusivamente el dato de los hechos en sí, sino el relato que nos hemos hecho de ellos, la explicación, reconstrucción y recreación de ellos apoyado en imágenes: “la historia es rigor empírico y simpatía estética, piedad e ironía”. Para el concepto de *mytho* véase *La naturaleza de los mitos griegos*, G. S. Kirk. Barcelona, Ed. Labor, 1992. p. 17. En Paz, la imaginación poética antecede a los mitos, pues “Sin la imaginación poética no habría ni mitos ni sagradas escrituras; al mismo tiempo, también desde el principio, la religión confisca a los productos de la imaginación poética. La seducción que ejercen sobre nosotros los mitos no reside en el carácter religioso de esos textos—esas creencias no son las nuestras—sino en que en todos ellos la fabulación poética transfigura el mundo y la realidad”.

Una característica constante en estos poetas románticos es su actitud ante el mundo y la historia pues todos ellos, a tiempo y en su tiempo, manifestaron un abierto repudio a la “modernidad”. El triunfo de la revolución científica, de Copérnico a Newton, consistió en mostrar con cálculos matemáticos ciertas leyes físicas que pudieron expresarse luego en ecuaciones numéricas. El avance científico hizo posible el desarrollo tecnológico mediante la fuerza del vapor, el cual ayudó a consolidar la Revolución Industrial y, simultáneamente, permitió a los filósofos aplicar un razonamiento “científico” en la configuración de las sociedades para dar paso a la Ilustración, movimiento que impulsó la Revolución Francesa. Los hechos humanos destronaron al poder divino y consolidaron en su lugar a la historia, con ellos habría nacido la constante confusión social expresada en guerras y disturbios sociales.

Así, por ejemplo, para Wordsworth y Coleridge, en la Naturaleza era posible encontrar un poder viviente y un Espíritu Divino, mismos que eran concitados y habitaban en la imaginación poética tanto como en la magia; mientras que en poetas como Hölderlin y Novalis, esos poderes eran susceptibles de hallarse en el alma nacional de un pueblo, en su folclore, en sus leyes, en sus héroes o santos pero, sobre todo, en el poder razonante del lenguaje mismo de cada nación, lo que luego vendría a dar en un nacionalismo exacerbado por la idealización de la Edad Media y el Sacro Imperio Romano.¹²

Sin embargo, sería Baudelaire la figura central en la que Paz habría de consolidar su poética, pues el poeta francés —a diferencia de los primeros románticos que encontraron en la naturaleza los poderes originales y armónicos, y de los otros, que apelaron a la razón mediante la palabra— llevó la naturaleza al ámbito del pecado original cuando afirmaba que toda belleza y virtud derivaban de la imaginación poética y de su poder de trastocar las impresiones mundanas, al mismo tiempo decía que permite, mediante la analogía y la metáfora, la creación de otros mundos en éste. Baudelaire es, quizá, el primer poeta que descubre a la crítica en

¹² David A. Brading, *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*. México, FCE, 2002. pp. 28-39.

su función creadora. Esta postura de Baudelaire permitió ubicar al poema como una entidad independiente, dinámica, con vida y estructuras propias, lo que más tarde habría de consolidarse con Mallarmé y su *Un coup de dés*, tanpreciado para Paz.

Bajo esta perspectiva, Paz recuerda el ensayo de Novalis *Europa y la cristiandad* y pone de relieve esta doble faz de la poesía: “es la más revolucionaria de las revoluciones y, simultáneamente, la más conservadora de las revelaciones, porque no consiste sino en restablecer la palabra original”.¹³

En su ensayo “Modernidad y Romanticismo”, Paz hace un balance entre estas dos tendencias y subraya, en primer término, que la palabra modernidad es elusiva y transitoria pues “Hay tantas modernidades y antigüedades como épocas y sociedades”; luego, hace un balance entre distintas épocas y resalta lo característico de ellas: el *cambio*, pero este cambio surge de una crítica “entendida ésta como un método de investigación, creación y acción”. Este método pues, enjuicia tanto a la religión como a la filosofía; a las costumbres como a las instituciones; a las certidumbres, a las tradiciones y los valores; es reflexión sobre la sexualidad, la sensibilidad y las pasiones y “al final, la crítica encarna en la historia”. Es por este motivo que Paz sitúa el nacimiento de la edad moderna en el siglo XVIII pues éste, “fue un siglo rico en proyectos de reforma social y en utopías”, ya que:

La utopía es la otra cara de la crítica y sólo una edad crítica puede ser inventora de utopías; el hueco dejado por las demoliciones del espíritu crítico lo ocupan casi siempre las construcciones utópicas. Las utopías son los sueños de la razón. Sueños activos que se transforman en revoluciones y reformas. La preeminencia de las utopías es otro rasgo original y característico de la Edad Moderna. Cada época se identifica con una visión del tiempo y en la nuestra, la presencia constante de las utopías revolucionarias delata el lugar privilegiado que tiene el futuro para nosotros. El pasado no

¹³ Paz, *Los hijos del limo...* p. 236. El tema del libro surge del curso *Charles Eliot Norton Lectures* que nuestro autor dictara en Harvard entre 1971 y 1972.

es mejor que el presente: la perfección no está atrás de nosotros sino adelante, no es un paraíso abandonado sino un territorio que debemos colonizar, una ciudad que hay que construir.¹⁴

Otro rasgo característico de la modernidad es la oposición que surge entre el tiempo cíclico de la antigüedad y, con él, el de la Eternidad frente al tiempo lineal e irreversible de la historia. La modernidad, agrega Paz en el mismo texto, comienza con un pasaje decisivo, que es el de la “Redención: el descenso de Cristo y su sacrificio representan la intersección entre la Eternidad y la temporalidad, el tiempo sucesivo y mortal de los hombres y el tiempo del más allá, que no cambia ni sucede, idéntico a sí mismo siempre”. De esta manera, Paz destaca, finalmente, una filiación polémica entre romanticismo y modernidad pues tanto en uno como en otra conviven la función crítica y el cambio, ya que el Romanticismo hace la crítica de la razón crítica y opone al tiempo de la historia sucesiva, el tiempo del origen antes de la historia; al tiempo de las utopías, el tiempo instantáneo de las pasiones, el amor y la sangre:

El romanticismo es la gran negación de la modernidad tal como había sido concebida por el siglo XVIII y por la razón crítica, utópica y revolucionaria. Pero es una negación moderna, quiero decir: una negación dentro de la modernidad. Sólo la Edad Crítica podía engendrar una negación de tal modo total.¹⁵

Paz encuentra a la transgresión como punto constante de confluencia entre romanticismo y modernidad, por su carácter dominante pero, agrega: tales transgresiones, a fin de cuentas, se manifiestan en dos modos: la analogía y la ironía. Por un lado, la analogía es “la visión del universo como un sistema de correspondencias y la visión del lenguaje como doble de universo”, mientras que por el otro lado, la ironía es “El agujero en el tejido de

¹⁴ Cfr. “Modernidad y Romanticismo”, en el Tomo I de Obras Completas “Poesía y Modernidad” de. *ob. cit.*, p. 502.

¹⁵ *Ibid.* p. 503.

las analogías, la excepción que interrumpe las correspondencias [...] La ironía es la disonancia que rompe el concierto de las correspondencias y lo transforma en galimatías”. Así, por un lado, la analogía está emparentada con el tiempo cíclico y sus muertes y resurrecciones, mientras que la ironía tiene como esencia “al tiempo sucesivo que desemboca en la muerte”, pues ella es la “manifestación de la crítica en el reino de la imaginación y la sensibilidad”:

Doble transgresión: la analogía opone al tiempo sucesivo de la historia y a la beatificación del futuro utópico, el tiempo cíclico del mito; a su vez, la ironía desgarrar el tiempo mítico al afirmar la caída en la contingencia, la pluralidad de dioses y de mitos, la muerte de Dios y sus criaturas. Doble ambigüedad de la poesía romántica: es revolucionaria, no con, sino frente a las revoluciones del siglo; al mismo tiempo, su religiosidad es una transgresión de las religiones cristianas.¹⁶

De este modo, la filiación de Octavio Paz con sus predecesores románticos consiste principalmente en denunciar el divorcio entre la revelación poética y la razón, que encontraron sus dominios naturales en los dogmas religiosos y en la aplicación de la razón práctica en las sociedades y sus políticas. Como en los románticos, también en Paz la palabra poética, como base de la “imaginación trascendental” kantiana, busca restablecer el “estado original” de la humanidad, anterior a los dogmas de la iglesia o del estado, al tiempo en que los juicios críticos emanados de ella permiten al hombre ser capaz de revelarse a sí mismo en su capacidad de infinito, esto es, en su participación real en el saber de lo que hay por saber, pero sin dejar de dar paso a la libertad imaginativa. La palabra poética es pues, como ha dicho Paz, *la otra voz*, una voz que nos habrá de revelar el propio ser.

También encontramos en la poética paceana esa necesidad por hallar los vínculos, “el lado oculto de las cosas” que la imaginación devela mediante el decir poético a través de una operación analó-

¹⁶ *Ibidem*, p. 504.

gica, metafórica y, a la vez, enuncia lo distintivo en cada elemento de la realidad con lo que el hombre al fin, ha de situarse justamente como parte de una totalidad, en un cosmos, como una “idea palpable y sensible”.

De este modo es posible decir que en Paz la persistencia romántica consiste en una actitud libertaria a través de la poesía y su lenguaje los cuales buscan, mediante el poder transfigurador de la imaginación poética y la intuición, el restablecimiento del estado original del hombre y la configuración de su ser, siempre cambiante, siempre creador, frente a las pretensiones científicas y petrificantes de las instituciones y los dogmas religiosos pues, más allá del saber pretendidamente científico o racional, existe un sustrato de creencias, una sabiduría que determinan la actitud del hombre ante la realidad, ante el mundo y ante sí mismo.

Esta oculta ánima que mociona al hombre tiene hondas raíces con las que es posible hacer convergencia no al hombre con los cotos de una sociedad, o una civilización, o sus ideas, un nacionalismo, o un regionalismo, sino al hombre con su carácter universal: el hombre frente el hombre mismo. La poesía permite al ser humano una libertad que trasciende lo puramente histórico, lo individual, y que constituye, simultáneamente, un tiempo arquetípico.

En Paz, la posibilidad libertaria del hombre descansa en una base estética, como un conglomerado de imágenes originales que permite fundir la vida, la poesía y la historia en el poema, pues “A semejanza de la percepción ordinaria, la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad”.¹⁷

El hombre y su lenguaje, su capacidad de crear sistemas de comunicación, hace posible la configuración de su propio ser cohabitando con los otros y con el entorno abriéndose paso a las circunstancias y constituyéndolas él mismo, saciando, como dice Paz, “su deseo de infinito constituyéndose él mismo en infinito”.

A un lado de la historia, como revelación de las relaciones entre los hombres, se encuentra la crítica del tiempo. Esencialmente, según Paz, han sido tres las actitudes del hombre occidental desde el lenguaje frente al tiempo y la historia.

¹⁷ Octavio Paz, *ob. cit.*, pp. 114-126.

El tiempo cíclico postula la eternidad y en él se halla un centro inamovible e invariable. Los conceptos de Dios, del ser y de la sociedad se presentan como elementos aglutinadores en los que se disuelven las diferencias y con ellos y a través de ellos se desenvuelve el desarrollo histórico que exige al pasado como referencia repetible; tanto el dogma, como la verdad revelada y la escolástica son referentes comunicativos, y sus representaciones evocan esas ideas matrices; la analogía y la alegoría son los más frecuentes recursos lingüísticos.

La época moderna ha de consolidarse en la concepción del tiempo lineal. La fe cede terreno a la razón negando así al pasado como emblema de perfección y es su objetivo dar con el futuro, que está regulado por las ideas de continuidad y de progreso, como ideas unitarias que se apoyan simultáneamente en los seres y la utilidad. La anulación del pasado exaltará la noción del progreso cuya referencia principal ha de ser el avance tecnológico, la funcionalidad y la practicidad como soportes de utilidad. En este lapso impera el lenguaje técnico y tecnológico.

La época contemporánea es el tiempo actual, en el que aparece la disidencia del lenguaje y de los actos libres contra todo sistema petrificante. El *aquí* y el *ahora* se presentan como revelaciones que taladran los sistemas impositivos. Si en el tiempo cíclico imperaba el monólogo dogmático regido por una idea inamovible e invariable, y en la moderna impera el discurso sustentado en el progreso y en sus avances tecnológicos, en la época contemporánea los actos libres dispersan esos centros fijos y quiebran el trayecto lineal de la época moderna para hacer posible la visión del mundo como multiplicidad. Atracción y dispersión son las notas que hacen factible al hombre trascender más allá de leyes sistemáticas. El instante recobra su sentido vigoroso mostrando así una marcada fragmentación: “la multiplicidad comunitaria: la otredad”.¹⁸

Si la época moderna se funda en la crítica y en la ironía –que permiten ver los acuerdos y desacuerdos existentes entre los sistemas analógicos–, en la época contemporánea serán los actos libres,

¹⁸ Jorge Rodríguez Padrón, *Octavio Paz*. Colección Los poetas. Madrid, ed. Júcar, 1975.

no sistematizados, teñidos de rebeldía e irracionalidad, como el amor, la pasión, el deseo y la imaginación, los que permitirán crear nuevas analogías equiparables a la conformación del universo y la física actual: dispersiones, conjunciones. Otras analogías cósmicas que dejan entrever al universo y al hombre mismo confrontado en constante transformación. Estamos frente a las puertas de otro tiempo, el de la significación de lo otro, la alteridad que antecede al tiempo histórico y que hace factible dar con el tiempo original. El amor se confirma como la libertad en el deseo y la poesía como móvil puro y transformante en el lenguaje, sin embargo:

El instante es el tiempo del placer pero también el tiempo de la muerte, el tiempo de los sentidos y el de la revelación del más allá. Creo que la nueva estrella –esa que aún no despunta en el horizonte histórico pero que se anuncia ya de muchas maneras indirectas– será la del *ahora*.¹⁹ La poesía y el amor, en tanto lenguaje y alteridad, en tanto experiencias particulares y comunes, sensibles y suprasensibles, han de emanar y confluir en el cuerpo. Pero si nos descubren la otredad, ¿qué hacer para salvar las distancias propias de lo puramente individual con lo comunitario?

Para Paz la mitificación del pasado como posibilidad no aliena un estado de inmovilidad, o de pura contemplación, más bien invita al cambio sobre una base ideal, al tiempo que denuncia el estado actual de nuestra condición.

La naturaleza religiosa de las manifestaciones culturales originales tenía a su favor que ayudaba a la afirmación colectiva de la sociedad; simultáneamente salvaguardaba los principios fundamentales tanto de la cultura como de la civilización desde el punto de vista cosmogónico, incluso político y social. Lo que tenía en su contra era que la participación individual era casi nula. El individuo pertenecía a un grupo social, a una clase específicamente educada con un propósito también específico, por eso era difícil que el individuo fuera reconocido por una creación libre o liberataria; es decir, por una creación que escapara a los cánones y fi-

¹⁹ *Ob. cit.*, “Poesía de convergencia”, p. 516.

nes. Pero al contrario, una exacerbada individuación supondría la imposibilidad de constituir sociedades e instituciones fuertes y estables que hicieran factible la permanencia de culturas y grupos humanos. El debate se centra, a fin de cuentas, en la libertad; esto es, la conjunción de la voluntad individual frente al otro y la aceptación mutua de esas voluntades, o en el otro extremo, el derecho individual a negarlas.

Paz, en su *Discurso Inaugural de la Feria de Frankfurt*, que se celebró el 29 de septiembre de 1993, y que estuvo dedicada a México y su cultura, declaró que aunque un escritor no representa a una nación, o a un pueblo, su literatura sí tiene como “misión presentar al mundo en su inmensa y contradictoria variedad. No al mundo en su totalidad, tarea imposible, sino este o aquel aspecto de la realidad. La presentación asume muchas formas: es descubrimiento o invención de realidades, es sátira o es transfiguración”. Esta contradicción entre la vida individualidad y la comunitaria, que asume muchas formas, se expone evidentemente en nuestra nación, y desde su literatura, porque ésta brota del “choque violento entre la civilización mesoamericana y la España del Imperio y la Contrarreforma”:

Desde su origen, la literatura mexicana se ha distinguido por dos rasgos en apariencia contradictorios y que, no obstante, la constituyen: la tendencia hacia lo universal y la atracción hacia lo propio. Alas y raíces.²⁰

Como nuestro autor lo confirma, en el fondo subyace una relación contradictoria entre la modernidad y su valores y la mexicanidad, cifras en las que bien podemos equiparar lo común y lo individual; extremos que, por otra parte, nos dejan entrever la actitud poética y personal de Paz: la presencia sustancial de lo *otro*:

Los escritores de hoy tenemos que aprender, otra vez, la vieja palabra con que comenzó la literatura moderna: el monosílabo *No*.

²⁰ Cfr. “Elogio de la negación”, en *Ideas y costumbres II, Usos y símbolos*, tomo X de *Obras Completas*. México, FCE, 1996. p. 678.

Siempre he creído que la poesía –sin excluir a la más negra, a la que brota del horror y el desastre– se resuelve siempre en una celebración de la existencia. La misión más alta de la palabra es el elogio del Ser. Pero, antes, hay que aprender a decir *No*. Sólo así podremos ser dignos y, tal vez, decir ese gran *Sí* con que la vida saluda diariamente al día que nace.²¹

La poesía, más allá de experiencias personales o comunitarias, es “elogio del Ser” y, en ella y por ella es posible vislumbrar la totalidad en la multiplicidad y la experiencia común en la individual: la *otredad*. La imaginación, como dijo Paz, es “la facultad que descubre las relaciones ocultas entre las cosas”. El poema, encarnación de un acto libertario tanto del lenguaje como del hombre, es también crítica, reflexión en el lenguaje y hacia él mismo: es tiempo vivaz frente al tiempo histórico. El poeta, al producir metáforas, aspira a la creación de una imagen única en la que se resuelva “en su unidad y singularidad la riqueza plural del mudo”; así, la poesía es vivacidad, acto voluntario, imaginativo y libertad incluyente, elogio del Ser en el que confluyamos todos.

No obstante, el tiempo humano, que hace posible la poesía, es también su cifra capital.

Cierro los ojos y veo pasar los autos
se encienden y apagan y encienden
se apagan
Todos vamos a morir
¿sabemos algo más?
[...]

Y en Octavio Paz, la conciencia de finitud es motivo que exalta la vivacidad del tiempo, tanto en el amor como en la poesía:

Conmigo no empezó el mundo
no ha de acabar conmigo
Soy

²¹ *Ibíd.*

un latido en el río de latidos
Hace veinte años me dijo Vasconcelos
“Dedíquese a la filosofía
Vida no da
defiende de la muerte”
Y Ortega y Gasset
en un bar sobre el Ródano
Aprenda el alemán
“y póngase a pensar
olvide lo demás”

Yo no escribo para matar el tiempo
ni para revivirlo
escribo para que me viva y reviva

(“El mismo tiempo”)

Bibliografía

De Octavio Paz

- Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp.* México: Era, 1995.
El arco y la lira. 3ra. edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
La casa de la presencia. Poesía e Historia. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, s.f.
Corriente alterna. México: ed. Siglo XXI, 1967.
Excursiones / IncurSIONES. Dominio extranjero. México: Círculo de lectores / Fondo de Cultura Económica, 1999.
El fuego de cada día. Barcelona: Seix Barral, 1989.
Fundación y disidencia. Dominio hispánico. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. 2ª. Edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974.
Hombres en su siglo. España: Seix Barral, 1983.
Ideas y costumbres I. La letra y el cetro. México: Fondo de Cultura Económica, s.f.

- Ideas y costumbres II. Usos y costumbres.* Galaxia Gutemberg, 2003.
- Itinerario.* México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- El laberinto de la soledad.* México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- La llama doble.* Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Miscelánea I.* Tomo XIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Miscelánea II.* Tomo XIV. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Miscelánea III. Entrevistas.* Tomo XV. México: Círculo de lectores / Fondo de Cultura Económica, 2002.
- “La nueva analogía” en *Los signos en rotación y otros ensayos.* Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- El ogro filantrópico.* México: ed. Joaquín Mortiz, 1979.
- El peregrino en su patria: historia y política de México.* México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Primeros escritos.* México: ed. Vuelta, 1998.
- Primeras letras, (1931-1943).* Enrico Mario Santí comp. México: Vuelta, 1988.
- Los privilegios de la vista: arte moderno universal.* Tomo VI. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Los privilegios de la vista: arte de México.* Tomo VII. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- “Raíz del hombre”
- “Respuesta y algo más a Emmanuel Carballo” en *México en la cultura*, 7 de febrero de 1960.
- Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.* México: Fondo de Cultura Económica, 1983
- Tercer taller poético*
- “Vigilias, diario de un soñador” en *Primeros Escritos.* México, ed. Vuelta, 1998.
- Vuelta.* España: Seix Barral, 1989.
- Sobre Octavio Paz
- Brading, David A., *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana.* México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Fuentes, Carlos, “El tiempo” en *Aproximaciones a Octavio Paz.* Ángel Flores (comp.). México: Joaquín Mortiz, 1974.

- Krauze, Enrique, "Octavio Paz. De la revolución a la crítica" en *Travesía liberal*. México, Tusquets, 2003.
- Rodríguez Padrón, Jorge, *Octavio Paz*. Madrid: Júcar, 1975.
- Santí, Enrico Mario, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Introducción a El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Stanton, Anthony, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: El Colegio de México, 1998.
- Ulacia, Manuel, *El árbol milenario. Un recorrido por la obra poética de Octavio Paz*. Barcelona: ed. Galaxia Gutenberg, 1999.
- Verani, Hugo, *Bibliografía crítica de Octavio Paz, 1931-1996*. México: Colegio Nacional, 1997.

General

- Baudelaire, Charles, *Diarios íntimos*. México: Premiá, 1987.
- Bachelard, Gastón, *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1997.
- Blake, *Songs of innocence and experience*. USA: Penguin, 1995.
- Bodei, Remo, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid: Visor, 1990.
- Borges, Jorge Luis, *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- _____, *Prosa*. Barcelona: ed. Círculo de lectores, 1976.
- Cano, José Luis, *Antonio Machado. Poesía y prosa. Biografía*. España: ed. Bruguera-Libro, 1984.
- Caruso, Igor A., *La separación de los amantes*. México: Siglo XXI, 1985.
- Caso, Alfonso, *El pueblo del sol*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Castillo, Jorge Silva, *Gilgamesh o la angustia por la muerte, poema babilonio*. México: El Colegio de México, 2002.
- Claude Fell, *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*. México: SEP, 1976.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 1998.

- Diccionario usual de la Real Academia Española*, tomo III, Madrid, ed. Gredos, 1990.
- El diccionario usual de la Real Academia Española* versión 1739 y 1780.
- Eliade, Mircea, "Estructura y función de los mitos" en *Mito y Realidad*. Colombia: ed. Colección Labor, 1994.
- _____, *Mito y Realidad*. Colombia: ed. Colección Labor, 1994.
- Eliot, T. S., "Crítico al crítico", *Crítico al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- _____, *Función de la poesía y función de la crítica*, trad. de Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Tusquet, 1999.
- _____, *The complete poems and plays 1909-1950*. Estados Unidos: Harcourt Brace, 1962.
- Engleber, Omer, *La flor de los santos*. México: Librería parroquial de Clavería, 1985.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, tomo 57. Madrid-Barcelona: Espasa-Calpe, 1989.
- Fernández, Justino, *Estética del arte mexicano*. México: UNAM, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg, *Mito y Razón*. España: Paidós Studio, 1997.
- García Bacca, Juan David, *Introducción general a las enéadas*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Garibay K., Ángel María, *La literatura de los aztecas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____, *Historia de la literatura Náhuatl*. México: Porrúa, 2000.
- Gómez de Silva, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Diccionario usual de la Real Academia Española*. Tomo III. Madrid: Gredos, 1990.
- González Padilla, M. E., *Poesía y teatro de T.S. Eliot*. México: UNAM, 1991.
- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedad indígena y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Hamburger, Michel, *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía mo-*

- terna de Baudelaire a los años 60*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Hipócrates, *Tratados hipocráticos*. Madrid: Gredos, 200.
- Homero, *Odisea*, edición de José Luis Calvo. México: Rei, 1992.
- Kirk, G. S., *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: ed. Labor, 1992.
- Krauze, Enrique, “Octavio Paz. De la revolución a la crítica” en *Travesía liberal*. México, Tusquets, 2003.
- _____, *Travesía liberal*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- La Santa Biblia*, versión de Casiodoro de Reina. Revisada por Cipriano de Valera, 1602.
- Ladrón Guevara, Moisés y Claudia Kernik (ant.), 1888. *Thomas Stearns Eliot, Giuseppe Ungaretti, Antología conmemorativa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1988.
- León Portilla, Miguel, *El reverso de la Conquista*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- _____, *Los antiguos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Liotard, *La condición postmoderna*. México: ed. Rei, 1993.
- Martínez, José Luis, *Netzahualcōyotl, vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Miquel, Ramón, *La soledad*. México: ed. Planeta, 1989.
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1998.
- Papaioannou, Kostas, *La consagración de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Piña Chan, Román, *El lenguaje de las piedras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Platón, *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1997.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*.
- Rivas López, Víctor Gerardo, “Del más feo de los hombres” en *Reflexiones filosóficas sobre lo humano*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.
- Séjourné, Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*
- Soustelle, Jacques, “El estado mexicano y la religión” en *El universo de los aztecas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Szasz, Thomas, *El mito de la psicoterapia*. México: ed. Premiá, 1986.

Wordsworth, William, *Preludio*, trad. de Antonio Resines. Madrid: colección Visor de poesía, 1980.

Xirau, Ramón, *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. México: FCE, 2001.

Zolla, Elémire, *Androginia*. Madrid: Debate, 1990.

IMPLICACIONES ESTÉTICAS DE LA ENSEÑANZA ACTORAL EN EL SIGLO XXI

*Magdalena Moreno Caballero*¹

Tratar de ser personas. Crisis de lo humano, parece ya anunciar la impronta esencial del arte de la personificación que es el teatro. “Persona”, expresión en que se funda el proyecto del hombre como humano. Persona es una palabra teatral. Gracias al teatro las personas aprendimos a concebirnos como personas, es decir construcciones únicas e irrepetibles de una conciencia capaz de imaginar la propia identidad al comprender la diferencia; conciencia misma que alcanza para ser sujetos de una libertad que asume humanidad y en ello encuentra la dignidad y la soberanía que nos construye entonces. Somos pues sujetos de relaciones en su más humana expresión, esas que llamamos relaciones personales.

Yo, he de sintetizar humildemente, me he dedicado prácticamente desde que egresé de la Maestría, al ejercicio de la docencia. Fui convocada para ser parte del equipo de profesores de una de las más prestigiadas Universidades del país. Y desde el principio, me encargaron la titánica tarea de impartir la asignatura de “técnicas de actuación” en la licenciatura en teatro.

Etimológicamente, pedagogía significa “el que guía el camino”. Alguien que se dedica a la enseñanza de la actuación debe ser capaz de replantearse una progresión lógica de contenidos que conduzcan al aprendizaje de ese arte o, mejor dicho, al aprendizaje de su manera de concebirlo. Debe también, sustentar y fundamentar su punto de vista en una argumentación lógica. Lo anterior consti-

¹ Maestra en Estética y Arte de la BUAP, titulada en julio de 2008.

tuye el discurso de la actoralidad. El término progresión aplicado a la pedagogía implica, en el entendido por Morris Savariego en su libro *Indeterminación*, crecimiento paulatino, acumulación, continuidad y sentido. Conlleva además según el autor, a la existencia de un punto de partida, una meta y un desarrollo gradual para el aprendizaje. Es decir, una teleología. Un discurso sobre la actoralidad supone en el entendido de Savariego, la existencia de una perspectiva específica y única que ilumine y explique congruente-mente el fenómeno de la actuación.

He de confesar que de primera instancia recurrí a mis viejos apuntes de esa misma asignatura con el fin de estructurar mi pensamiento de una forma más académica, menos práctica. Había pasado poco menos de una década desde que yo, como estudiante en esa misma casa de estudios, tomaba esas notas que me servían ahora de referencia. No había pasado tanto tiempo...

Recordé, reacomodé y me dispuse a formar actores comprometidos y sensibles: actores estetas. A ese primer grupo les proporcioné la experiencia de la indeterminación y la estructura de un método de actualidad. Mis alumnos sudaban y con cada esfuerzo parecían comprender y comprometerse con la experiencia sensibilizadora cuasi mística. Sin embargo sucedió que, luego de recorrer el hermoso trayecto hacia lo sensible, teníamos que volver a la convención ficcional y concretar lo aprendido en una forma dramática.

Por ese tiempo leí de Valeria Plaza, estudiosa del teatro contemporáneo, la noticia del retorno al teatro hacia una suerte de "realismo sucio". *Realismo sucio*, término muy querido por la literatura norteamericana de los años setenta el cual, pretende reducir la narración a sus elementos fundamentales. Dicho movimiento se caracteriza por su tendencia a la sobriedad, la parquedad y la precisión extrema en el uso de las palabras. "Se debe volver al realismo" proclamaba, debido a que en la actualidad, la vida y la realidad son un simulacro con pretensiones de verdad.

Esta postura me quedaba cosida al cuerpo. Mis alumnos y yo buscaríamos el retorno al origen desde la esencia misma por medio de la síntesis realista. Escogimos *El pelícano* de August Strindberg. Analizamos texto, montamos, ensayamos y estábamos listos. Yo había logrado mi "misión en la vida"...

Fue entonces que sucedió la debacle. En el momento en que se anunció la tercera llamada, todo se esfumó. Conocimiento, compromiso, sensibilidad. Y se tornó un carnaval de mascarones y botargas vacías y rudimentarias. ¿Qué fue lo que pasó? No podía comprender la traición y menos aún concebir que ellos no se hubieran dado cuenta de lo hecho. Y esto habrá que subrayarlo, los estudiantes no se percataron nunca del fenómeno acontecido. En fin, no me explicaba cómo y dónde había perdido el camino. Me sentí decepcionada. Pero no de ellos, sino de la actitud romántica con que había tratado de aplicar la idea de “artista heroico” que planteaba Nietzsche en su libro *El origen de la tragedia*.

Sucede constantemente que los aspirantes a actores, sin saber porqué, no hallan la identificación con los procesos creativos o peor aún, con los conceptos promovidos que debieran manejar. Ocurre además otro fenómeno igualmente interesante: la apatía por ciertas estructuras o métodos de creación de manera inconsciente. ¿Por qué después de abrir espacios sensibles, cuando el proceso demanda la re inserción en la estructura ficcional el aspirante regresa a los esquemas que no aportan nada? ¿Por qué los actores al aprender las herramientas y reglas de lo que se considera de la actuación, pierden vida?

Sabemos que estudios realizados por reconocidos estetas tales como Jean Mukarowsky o Adolfo Sánchez Vázquez, proponen que todo artista debe sujetarse a la incipiente condición de estar regimantado a su contexto histórico y por tanto, trabajar supeditado a él –aunque no deliberadamente–, puesto que no puede escapar a su tiempo y por ende, a las perspectivas estéticas determinadas por el mismo. Esto es, que el contenido de la obra artística –lo estético– se encuentra en dependencia de las características y consecuencias del contexto histórico.

Hoy por hoy, no podemos pasar por alto, que vivimos a una velocidad cada vez más vertiginosa. Las modificaciones en el pensamiento y la perspectiva del mundo que antes se daban a lo largo de décadas e incluso siglos, ahora suceden en años e incluso meses. El imparable avance en la tecnología y su uso desmesurado, la promiscuidad de la información, el poder del entretenimiento, la globalización y la fractura de instituciones que el propio paso del

tiempo ha evidenciado como inútiles, modifican y reestructuran el carácter sensible del ser actual, esto es, su perspectiva estética. Recordemos que el universo estético está conformado por objetos y procesos sensibles que por su forma, se han vuelto significativos. Ahí estaba mi error. Yo había guiado sin atender el momento histórico.

Aún no terminaba de reponerme cuando ya estaba bajo mi tutela un segundo grupo al que debía enseñar las herramientas. Pero no estaba dispuesta a cometer los mismos errores. Esta postura posmoderna donde la vida real, sería la vida teatral, mientras que la realidad sería una especie de ficción, es más bien una estrategia intelectual, porque la verdad es una preocupación moral y por ende, intelectual, pero no artística.

Decidí enseñar lo mismo pero cambiar la estrategia. Esto es, atender al modelo estético que, ajeno a mí, determinaba el devenir de los procesos creativos y establecer un diálogo real que permitiera el libre flujo del conocimiento. Partir de una ruta que generara interioridad atendiendo además, alternamente, a la posmodernidad. Modifiqué la perspectiva estética, pero no la de ellos, sino la mía. Los resultados fueron sorprendentemente inversos.

No es mi intención a través de estas líneas proponer un método actoral como alternativa pedagógica, pero sí de subrayar la necesidad de atender la importancia de una estética de la recepción dentro del ejercicio docente, la cual consista en cuestionar cómo el aspirante a actor se apropia del teatro mismo, cómo descubre e incorpora la función poética y posteriormente, cómo entra en el mundo de la creación artística.

La estética de la recepción es una corriente de crítica literaria que surge en Alemania a finales de los 70 y tiene como principales maestros a Jauss e Iser; la cual tiene una aplicación potencial práctica en el ejercicio de la escena. En su fundamentación de la hermenéutica en la estética de la recepción, Gadamer propone una prolongación de la necesidad de “comprensión” planteada por toda obra de arte al conjunto de los procesos históricos: una obra de arte es un producto cultural que ha de ser comprendido históricamente. El receptor de la obra no parte de cero; es consciente de que está en una situación que lo envuelve en el seno de

la tradición. La aceptación de tal situación no es un defecto de su capacidad de reflexión, sino la realidad histórica misma que lo define. A esa situación le corresponde evidentemente un cierto horizonte que puede estrecharse o ampliarse, pero que sobre todo le permite situar las cosas en su ámbito. A partir de lo anterior y atendiendo al suceso registrado pueden rescatarse las siguientes características de desarrollo en el proceso actoral:

Conocer al aspirante. Debemos saber, aunque parezca obvio que el aspirante procede del mundo real y por tanto, está sujeto a una serie de determinantes adquiridos para su subsistencia que lo configuran como individuo; pero que al mismo tiempo desea participar de algún modo en la experiencia colectiva del teatro. Debemos tomar en cuenta además, que el aspirante real no es una página en blanco y que acude al aula con una serie de expectativas creadas por informaciones que proceden de los medios de comunicación, comentarios o lecturas. Es decir, no llega a nosotros desarmado, trae en su cabeza una predisposición más o menos vaga e informe (y nosotros pondremos otra cosa en ella). Este actor tendrá que entrar en una especie de juego, de diálogo y es preciso que sea instruido sobre las reglas del juego. Necesita que le enseñemos cuáles son los códigos en los que va a producirse ese diálogo: normas, reglas, principios estéticos que pertenecen al lenguaje teatral. Pero también requiere ser instruido acerca de cuál es el mundo del que hablamos. Por último debemos estar conscientes de que el aspirante puede desertar en cualquier momento de la ficción o del conocimiento si éstos no son afines a él, por lo tanto, es nuestro deber generar identificaciones y estructuras que le permitan el libre flujo creativo y acoten lo más posible la falta de fe.

Construir al actor ideal. Consiste en transformar al actor en un receptor implícito, libre de certidumbres, expectativas individuales, prejuicios y suposiciones. Esto es, antes que nada, generar “el espacio vacío”, “la indeterminación” constante que permita la transformación de un ente real (es decir, sujeto a la realidad) en un ente ideal actoral, es decir un receptor de conocimiento implícito que accione y reaccione. José Sanchis Sinisterra en su artículo *Dramaturgia de la Recepción* dice: “un receptor implícito es una figura intertextual, un componente de la estructura presente y

actuante como destinatario potencial de todos y cada uno de los efectos diseñados en el tejido discursivo de la obra”.²

Para efecto de conducir efectivamente al actor, podemos decir que es posible diseñar una especie de estado puntual del gusto, de las preferencias del aspirante a actor con el fin de que éste encuentre una inmediata identificación con el conocimiento y estabilidad entonces, un espacio asertivo de creación.

El pacto enunciativo del juego. El juego posibilita el acceso a una realidad diferente donde el estudiante puede encontrar su naturaleza más profunda. Habría que enseñar al actor a liberar las tensiones cognitivas de lo empírico a través de la imaginación, por ejemplo, a través de la transmutación del lenguaje. El estudiante a través de la evasión del lenguaje utilitario y didáctico adquiere la posibilidad de proponer un lenguaje más libre y abierto. Esto es, la naturaleza ficcional del lenguaje posibilita el extrañamiento enunciativo: el estudiante se fascina por la situación comunicativa y se articula con los procesos de significación y emoción que en la escena se van diseñando.

La acción como creación. En este punto, habrá que subrayar que la transmisión de conocimiento –actoral en este caso– no es un proceso unilateral, no es una donación de significados que emite el docente, sino un proceso interactivo basado en un principio de retroalimentación, en el que el guía propone una serie de estructuras indeterminadas de significado y el actor completa dichos espacios vacíos con su propia experiencia vital, con su cultura, con su imaginario. Es ahí donde se produce un movimiento verdadero que deviene en la experiencia estética.

Suspensión de la condición de “verdad” y “certeza” de lo real y lo empírico. Asimilar el hecho de que la ficción posmoderna implica acceder una realidad subvertida donde las leyes de “realidad” se inviertan o cobren otra dimensión.

La ficción aporta otras funciones pragmáticas, referenciales y denotativas: delibera del principio de realidad para pasar al principio del placer. La ficción creada sobre una estructura subvertida adquiere verosimilitud en el interior de la propia lógica. Para en-

² José Sanchis Sinisterra, *Dramaturgia de la recepción*, p. 15.

tender mejor esta aseveración, el formalismo de Jakobson explica que la capacidad del lenguaje para crear una realidad específica depende de las determinantes propias del discurso y refiere, en palabras de Jakobson en su libro “La función poética”: “la palabra es sentida como tal palabra y no como mero sustituto del objeto nombrado”.

El actuar hoy sigue implicando, atender a lo interno. Pero por otras vías, con nuevas formas e imágenes, en un nuevo lenguaje con otro tono, e incluso en un nuevo ritmo. Es de vital importancia comprender en la praxis que los paradigmas que nosotros defendemos no tienen mayor sentido en los jóvenes si no se transmiten en sus propios canales. Al final, el objetivo del arte es generar encuentros. La implicación más importante consiste pues, en modificar la acepción estética, la del docente. No trabajar en términos de esencia. Erradicar ante la tarea de “enseñar a crear”, la actitud mística y reflexiva y convertir este proceso en un movimiento intrínseco y natural. Lo anterior tiene que volverse un proceso profundamente humilde sin otras expectativas que el lograr vivir. De tal forma que se retorne al origen natural. Establecer que en la medida que el aspirante genere identificación –no conceptual sino orgánica– con el conocimiento, también en esa medida se reestablecerá el gusto por vivir los espectáculos. Porque un espectador que presencie vida en el escenario experimentará una catarsis verdadera, quedará tocado para siempre y buscará seguir siendo testigo del fenómeno tantas veces como pueda. Jauss, en su texto *La literatura como provocación*, se refiere a lo anterior diciendo:

Por eso, la identificación estética no equivale a la adopción pasiva de un modelo idealizado de conducta, sino que se realiza en un movimiento de vaivén entre el observador, estéticamente liberado, y su objeto irreal. Ello sucede cuando el sujeto que disfruta estéticamente, adopta toda una escala de posturas [tales como el asombro, admiración, emoción, compasión, enternecimiento, llanto, risa, distanciamiento, reflexión] e introduce, en su mundo personal, la propuesta de un modelo, aunque también puede dejarse llevar por la fascinación del simple placer de mirar, o caer en

una imitación involuntaria [...] La historia del concepto Catharsis parece algo así como el intento, siempre renovado, de romper la evidencia inmediata de la identificación estética y de imponer al receptor un esfuerzo de negación para liberar su reflexión estética y moral frente a la fascinación de lo imaginario.³

Lo importante en una disciplina como el teatro, la actuación específicamente hablando, es generar una ficción. Ficción que está supeditada a convenciones, es decir, acuerdos tácitos entre espectador y el propio creador. Esto conlleva necesaria e indiscutiblemente a generar códigos expresivos por medio de los cuales se expresará y comunicará un discurso. Esos códigos son los que habría que modificar. Pensar y enseñar, en los términos que planteaba McLuhan: “el medio es el mensaje”. Hacer actuar debe implicar enseñar a hacer uso de los códigos actuales con el objeto de no acrecentar la distancia.

La actuación es un arte hipotético. ¿Quién podría imaginarse abandonar su yo personal y convertirse en alguien más? Hacerlo de forma realista –frente a un público o equipos técnicos y cámaras– conlleva tanto una forma única de confianza en uno mismo, como un desprendimiento de la propia personalidad. Cuando el actor está trabajando, debe abandonar su vida, pero sin abandonarla. Debe olvidar el lugar de donde viene, su trabajo, su familia, las conversaciones del día... todo debe dejarse atrás para poder involucrarse en la vida del personaje que está creando y sin embargo no debe perder su identidad.

En ese sentido para efecto de enseñanza es tan importante recuperar el vacío y la sensibilidad del actor, como atender a las formas expresables; ayudar a los actores a abrir sus instrumentos, a ampliar su imaginación y por tanto, a aumentar su habilidad a través de estructuras que provoquen. No perdamos de vista que la actuación no es un proceso natural y solo por medio del esfuerzo integral puede parecer que lo es: ser personas.

³ Jauss Hans Robert, *La literatura como provocación*, p. 234.

Bibliografía

- Fabelo Corzo, José R., *Los valores y sus desafíos actuales*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 2001
- Gadamer, H.G., *Warheit und methode*. Tubingen, Alemania, 1960.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Editorial Taurus. España. 1987.
- Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Editorial Taurus, España, 1992.
- _____, *La literatura como provocación*, Edit. Península, España, 1976.
- _____, *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Editorial Visor, España, 1995.
- Mcluhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 1996.
- Mukarowsky, Jan, *Signo, función y valor estético como hechos sociales*, Plaza y Janés Editores Colombia, 2000.
- Nietzsche, Friederick, *El origen de la tragedia*, Editorial Alianza, España, 2005.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, Editorial Grijalvo, México, 2005.
- Sanchis Sinisterra, José, *Dramaturgia de la recepción*, Cuadernos de ensayo teatral, Ediciones y producciones escénicas Paso de Gato, México, 2007.
- Savariego, Morris, *Indeterminación*, Primer cuaderno de pedagogía Casa de teatro, Publicaciones teatrales Escenología, 2006,
- Vargas, Arístides, *Texto negro*. Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana. Editada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT SEGUNDA ÉPOCA / AÑO 18 / NÚMERO 35-36 / 2009 / ISSN 1851-023X

LA DIFÍCIL CUESTA DEL CINE MEXICANO

*Javier González Juárez*¹

Época histórica o etapa estética aspectos que por antonomasia son compatibles en la historia del cine mexicano y de hecho han caminado juntos desde los inicios del cine en México. Basta con recordar las primeras escenas realizadas por los enviados franceses de los Hermanos Lumière, Claude Ferdinand Bon Bernard y a Gabriel Veyre, quienes retrataron a la perfección la imagen que promovía al entonces Presidente de México Porfirio Díaz.

Es cierto que en esas escenas no mostraban alguna situación ficción como en la actualidad lo muestra un film en el cual una madre lucha por que su hijo pequeño sea dado de alta de un hospital psiquiátrico. Sin embargo hay también diferencias digamos paternalistas entre la etapa histórico-estética porfiriana y la etapa antihistórica-semiestética calderonista o de la “guerra contra el narcotráfico”.

La diferencia es que el gobierno porfiriano sí estaba interesado en incluir al arte cinematográfico, ya sea como detonante económico o para dar un sentido estético reflexivo al afrancesado país mexicano. En la etapa postfoxista no se sabe en realidad cuál es la función del cine en México, pero de hecho y se agradece que no sea un medio de promoción del Presidente del empleo porque entonces sería caer en un retroceso, pero tampoco se ve que tenga un apoyo paternalista como el que se ha venido dando antes de que entrara el Gobierno del cambio al poder.

Hace algunos años atrás, recuerdo con profunda nostalgia, el Doctor Fabelo me preguntaba por qué mi insistencia en fragmen-

¹ Maestro en Estética y Arte de la BUAP, titulado en 2005.

tar históricamente y por etapas al cine mexicano, la respuesta es compleja pero no difícil de explicar: en la década de los años 70 el entonces presidente Luis Echeverría otorgó estímulos y ayudas financieras a los productores cinematográficos con el fin de realizar cine de calidad y también se otorgó la libertad de expresión temática en este medio.

Fue así que históricamente se ha venido dando una tendencia en estimular y apoyar la producción cinematográfica en México. Es cierto que con el ascenso al poder de López Portillo el estímulo se siguió otorgando pero a gente extranjera relegando a los nacionales a que hicieran cine como fuera, provocando con esto que nuestros compatriotas cayeran en los excesos de un cine comercial que rayaron en deficiencias temáticas y artísticas con promoción a la imagen de ciertos actores-cantantes o los desnudos y alburas sin sentido.

Después del terremoto del 85 la temática se enfocó al cine de la vecindad, de la pulquería, era el renacimiento de ese cine del arrabal, las ficheras, del albur; después de esto el cine mexicano respiraba con aventuras de los cachunes, de los galanazos adolescentes Pedro Fernández y Luis Miguel, de la entonces adolescente Lucerito, de las aventuras del Chanfle y su pandilla, de los grupos Magneto y Garibaldi, e incluso el renacimiento noventero de las aventuras de la Chilindrina.

Por fortuna a mediados de los 90 la temática se volvió casi como es la vida real y se construyó un cine mexicano que era ya autocrítico y que tuvo que emular, por momentos, a su antagonista el cine gabacho para sobrevivir: artistas de renombre, el llamado de algún cantante de ranchero, la creación de un soundtrack de la película y sobre todo la formación de asociaciones que estuvieran encaminadas a producir cine o también conocida como inversión privada.

De hecho los integrantes de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas solo se interesan y se pelean en que sean premiados y no tanto en valorar el asunto estético, es más la cuestión monetaria y cómo no hacerlo si la competencia hollywoodense es férrea y la gente que acude a las salas de cine prefiere gastar su dinero en ver películas con explosiones magistrales que

ver una película nacional ya que aún piensan que nuestro cine es deficiente.

Tal vez, siendo demasiado fatalistas, pudiera casi afirmar que el futuro del cine mexicano es el videohomme y no por la calidad temática sino porque los exhibidores cinematográficos prefieren también reeditar su economía y proyectar por semanas películas al estilo del superhéroe Iron Man que proyectar películas que nos muestren al héroe nacional Pancho Villa en Chicogrande.

Por otra parte el gobierno del cambio está más interesado en ganarle la guerra a los narcotraficantes, que invertir dinero en arte y cultura y en este rubro entra nuestro cine, pero esa es decisión sólo de Calderón y de su flamante Secretario de Educación Pública Alonso Lujambio, ya que según este sexenio la cultura y las artes forman parte de la educación en México.

LA MÚSICA COMO PRIMERA EXPERIENCIA ESTÉTICA

*Rosario de la Luz Meza Estrada*¹

La música es la primera actividad artística con la que el ser humano puede tener contacto: la experiencia dice que los niños que tocan algún instrumento musical presentan cambios favorables de conducta y aprovechamiento escolar. Estos cambios se presentan en edades muy tempranas y no sólo practicando instrumentos, se ha demostrado que el contacto con la música, bailada, cantada o escuchada, estimula el intelecto de niños menores a los 3 años, bebés y, tal vez lo más extraordinario, en pequeños que aún se encuentran en el vientre materno, es decir la música y el sonido nos permite tener contacto y enriquecer el mundo y el desarrollo de los seres humanos desde edades asombrosamente tempranas.

Se podría afirmar que la música ha estado presente en la vida de todo ser humano, muy probablemente este arte haya sido uno de los factores de evolución del hombre pues se han realizado muchos y variados estudios e investigaciones sobre el efecto de la música en el cerebro. Todas estos concluyen en que la música tiene grandes efectos en el cerebro, pues al escucharla y sobre todo al practicarla, cantando o interpretando un instrumento, varias zonas cerebrales trabajan simultáneamente, estimulando el trabajo conjunto de los dos hemisferios cerebrales y todo esto ocurre aún en bebés no nacidos.

Los recién nacidos y los bebés no nacidos no son seres pasivos y contemplativos, como hasta hace poco se creía. La vida en el úte-

¹ Maestra en Estética y Arte por la BUAP, titulada en junio de 2005. Docente en la Escuela de Artes BUAP.

ro los bebés en desarrollo tienen contacto, y aprenden de la vida exterior, principalmente mediante el sentido del oído y el sentido del tacto porque el sentido de la vista termina de desarrollarse en meses posteriores al nacimiento, pues en el vientre materno la luz que llega al feto es mínima; el líquido amniótico no permite que el bebé pueda recibir estímulos por medio del olfato, y algo muy similar ocurre con el gusto pues los sabores que el bebé percibe se reducen a los cambios mínimos que existen en el líquido amniótico. Pero el mundo auditivo del bebé no nacido es muy diferente a las otras percepciones sensoriales, ya que el sentido del oído le permite enriquecer su pequeño mundo y tener contacto con el mundo exterior porque los sonidos son estímulos que de una u otra forma sí atraviesan el líquido amniótico y llegan al bebé, este fenómeno es totalmente aprovechable, pues la audición se puede estimular y, de acuerdo a las investigaciones al respecto, tener bebés que desarrollen diferentes facultades humanas, antes o de mejor manera, que los niños que no se estimulan con música y sonido antes de su nacimiento. Entre estas facultades podemos mencionar la experiencia estética. “Algunos experimentos realizados con animales demuestran que el feto afectado de sordera sufre al nacer un retraso cerebral mucho más importante que el de un feto afectado por ceguera”.² Lo que hace suponer que estas experiencias auditivas no sólo son enriquecedoras para los bebés sino también necesarias para su completo desarrollo.

Del mismo modo los estudios realizados en mujeres que vivieron su embarazo en lugares con sonidos muy fuertes, tales como lugares cercanos a fábricas o aeropuertos, mostraron que sus hijos nacían, frecuentemente, de forma prematura o con poco peso. No sólo el volumen de los sonidos puede afectar a los seres humanos, también la altura de los mismos tal como lo podemos constatar en las investigaciones del psicólogo francés Alfred Tomatis:

Tratando estas discapacidades [psíquicas y de aprendizaje] a través de la audición, comprendió que las diferentes frecuencias y ritmos

² Gabriel Federico, *El embarazo musical. Estimulación, comunicación y vínculo prenatal a través de la música*, p. 39.

de sonidos tenían efectos notablemente diferentes en el estado anímico de sus pacientes. Los estímulos de alta frecuencia tendían a dar los mejores resultados, aumentando el grado de energía y generando tranquilidad, mientras que los sonidos de baja frecuencia solían resultar desorientadores.³

Aunque Tomatis se refiere a pacientes que no son precisamente niños pequeños, objetivo de este trabajo, es una referencia que puede ayudar a explicar las preferencias acústicas.

El oído es el sentido que se forma más rápidamente en el feto, pues es a partir del segundo trimestre de gestación que el bebé ya puede escuchar los sonidos del mundo exterior, principalmente los agudos, por lo que no es extrañarse que dentro de las preferencias acústico musicales de los bebés recién nacidos, se encuentren precisamente los sonidos agudos y del mismo modo prefieran las voces femeninas a las masculinas. “Los sonidos agudos son los que mientras estaban en el útero se diferenciaban más de la atmósfera sonora [...] También podemos ver que a la hora de elegir juguetes o sonajeros prefieren los que tienen sonidos más agudos”.⁴

El sentido del tacto también es partícipe de la experiencia sonora de los bebés en el vientre materno, pues los sonidos graves, más que escucharlos, los sienten mediante las vibraciones producidas en el líquido amniótico, en las paredes uterinas, en los órganos y huesos de la madre y en los suyos propios, sin embargo, aunque estos sonidos también son percibidos por los bebés en el vientre materno, hay una notable discriminación hacia éstos, ¿será la forma de percepción o sólo que al estar acostumbrados a la voz, generalmente aguda de su madre, se habitúe más a los sonidos agudos? Sería un interesante tema de investigación, cabe mencionar lo que al respecto se comenta en el video de National Geographic “Mi cerebro musical” que dice que los sonidos agudos son los que más actividad cerebral producen.

³ Don Campbell, *El efecto Mozart para niños. Despertar con música el desarrollo y creatividad de los más pequeños*, p. 30.

⁴ Gabriel Federico, *ob. cit.*, p. 57.

El papel de la madre es fundamental en el desarrollo integral y por índole estético del bebé pues, las experiencias auditivas, musicales y estéticas de los bebés en el vientre materno, dependen mucho de las experiencias de la madre, porque el estado de alteración o bienestar de ella, se transmiten a su hijo mediante las hormonas segregadas de acuerdo a su estado de ánimo, y es muy probable que éstas experiencias se reflejen en la vida, incluso adulta.

Los bebés por nacer aprenden lo que escuchan sistemáticamente, aprenden a través del estado emocional de la madre, identificando su estado de ánimo. Cuando una mamá está contenta, produce hormonas endorfinas; por el contrario cuando está tensa o angustiada, produce hormonas de estrés.⁵

Apoyando esta idea y refiriéndose a la educación, Lorraine H. Newman en su libro *La música de Mozart y su efecto en bebés* (2008) dice: “Todo lo que vive la madre, el bebé lo vive con ella”.⁶

Esto explica por qué es común que los gustos de la madre se vean reflejados en sus hijos y si bien es cierto que en un principio muchas vivencias del bebé, incluidas experiencias estéticas, no son sino respuestas meramente orgánicas del bienestar o malestar de su madre, poco a poco se van independizando de lo fisiológico y paulatinamente, en etapas posteriores, se centraliza en estados racionales aunque, aún en edades adultas, no se separa del todo de la parte orgánica, pues siempre habrá cambios químicos y fisiológicos, por mínimos que estos sean, ante reacciones de agrado o desagrado, de gusto o disgusto, es decir al tener una experiencia estética.

Autores como Gabriel Federico y Don Campbell, están de acuerdo en que al escuchar música, las mujeres embarazadas deben disfrutar el evento, y no dan mucha importancia a la calidad artística de la música escuchada y respectivamente comentan:

⁵ *Ibidem*, p. 147.

⁶ Lorraine Newman, *La música de Mozart y su efecto en bebés. Estimulación verbal, motriz y musical para mejorar actitudes, conocimientos y habilidades del bebé*, p. 23. y 32.

El tipo de música que una mujer embarazada escucha no es tan importante como el estado anímico que tiene al escucharla y, por supuesto, la actitud que toma al oírla, ya que eso es lo que el bebé por nacer asocia y relaciona con esa música.⁷

No es necesario ser músico profesional y ni siquiera cantar siempre entonado para introducir música en la vida de nuestros hijos. Ni lo bien que toques una melodía en el piano ni tu gracia para bailar importan tanto como la pasión y la alegría con que compartes el mundo del sonido con tu hijo.⁸

¿Considerar o no la calidad de la música, desde un punto de vista humano, estético y artístico, que escuchan las mujeres embarazadas? Todo depende de la finalidad que se desea obtener con ello: si sólo se quiere establecer y reforzar el puente emocional madre-hijo o además de esto, ir formando musical, estética y culturalmente al bebé. Es importante considerar que la madre se convierte en una portadora de distintos valores, entre los que se encuentran los estéticos, y la música es una fuerte e importante herramienta para la transmisión de los mismos.

Por un lado la música actúa incrementando la actividad cerebral como menciona Gabriel Federico:

Ciertas melodías ayudan al bebé por nacer a desarrollar sus ondas cerebrales y su sistema nervioso, estimulando el aprendizaje auditivo, la preparación verbal y musical y la memoria. Como también ayudan a disminuir las tensiones, apoyando el crecimiento y desarrollo de la inteligencia kinestésica. En relación con lo biológico y lo fisiológico, el trabajo de musicoterapia durante el embarazo permite aumentar los metabolismos y favorece los intercambios celulares, incrementa el consumo de oxígeno, acelera o disminuye la respiración, facilita la digestión, actúa en forma directa sobre el pulso y la presión arterial y sobre el sistema nervioso.⁹

⁷ Gabriel Federico, *ob. cit.*, p. 106.

⁸ Don Campbell, *ob. cit.*, p. 35.

⁹ Gabriel Federico, *ob. cit.*, p. 90.

Es decir, la música funciona como una doble herramienta que incrementa la capacidad cerebral y al mismo tiempo transmite toda una cultura y por tanto una serie de valores estéticos, todo desde el vientre materno, lo que sólo puede realizarse con este arte: la música, pues debido a que sólo el sentido del oído se encuentra lo suficientemente desarrollado para recibir estímulos externos al útero y los demás sentidos no, así como que sus habilidades motrices y de lenguaje no están lo suficientemente desarrolladas para comunicarse con el exterior, es la música el único arte que funciona como transmisor temprano de valores estéticos y al mismo tiempo causante de experiencias estéticas en seres humanos tan jóvenes.

“Se ha dicho mucho sobre los cuidados fisiológicos de la futura madre [...] pero poco es lo que se ha aconsejado sobre cómo nutrirse emocionalmente”¹⁰ y cómo nutrirse artística y estéticamente, porque “Estos bebés estimulados desde el vientre materno tendrán más posibilidades de vincularse con lo artístico, y mostrarán mayores tendencias a la creatividad, desde muy temprana edad”.¹¹ Haciéndolos muy sensibles a todo ello, principalmente si la música escuchada tiene una alta calidad estética.

Los ultrasonidos han permitido ver las conductas de los niños en el vientre de su madre, siendo un buen medio para constatar las reacciones de gusto o disgusto ante los sonidos y la música; así mismo las reacciones y conductas de los recién nacidos ante música y distintos sonidos permiten conocer mucho sobre las experiencias acústicas de los bebés en la vida intrauterina, por ejemplo la forma en que los niños recién nacidos reaccionan ante grabaciones de los sonidos del vientre materno, los sonidos a los que se exponían comúnmente, tales como la voz de su padre, o la música que escuchaba su madre al estar embarazada; por lo general la respuesta era que los niños se tranquilizaban o buscaban la fuente de sonido con la mirada o girando su cabeza; estas reacciones no sólo demuestran que “el bebé no sólo oye, sino que tiene preferencias auditivas”,¹² es decir su gusto y sensibilidad estética se empiezan a

¹⁰ *Ibidem*, p. 89.

¹¹ *Ibidem*, p. 90.

¹² *Ibidem*, p. 45.

formar por medio de la audición, desde la vida intrauterina. En otras investigaciones en las que se expone a bebés con algunos meses de nacidos a diferentes voces femeninas, siempre parecen preferir la voz de su madre; lo mismo ocurre cuando el niño escucha la música que su mamá escuchaba al estar embarazada, es común que se tranquilicen o busquen la música mostrando preferencia por ésta, como lo describe Gabriel Federico:

cuando los fetos están expuestos al estímulo de una música que ya conocen, se quedan quietos, como si estuvieran disfrutando de esas melodías. [...] y lo que más nos llamó la atención fue que si desplazábamos la fuente emisora del sonido, se movían buscando la ubicación hasta que la encontraban y ahí se quedaban quietos.¹³

También han existido experiencias en las que los bebés muestran rechazo por ciertos sonidos o música como el caso que describe el mismo autor, Gabriel Fabián Federico en su libro *El embarazo musical*:

Una paciente me comentó que le ponía a su bebé recién nacido, música de Bach. Como decía la tapa del compact que le habían regalado, la música era muy tranquila, pero su bebé al oírla se alteraba mucho y se ponía muy inquieto. Después de analizar la historia de su embarazo, descubrimos que ella ponía esa música en su panza cuando ella estaba en reposo. Debido a un accidente tuvo una complicación en su embarazo que la obligó a permanecer en reposo absoluto durante 6 meses. El hecho era mientras ponía esa música para que su bebé se relajara, ella no dejaba de pensar en su accidente y cómo podía haberse evitado. Entonces, lo que sucedió fue que ella estaba convencida de que esa música tranquila calmaría a su bebé, pero con esas melodías también le transmitía el grado de ansiedad y angustia, y eso tuvo sobre su hijo un efecto contrario al que ella pensaba: lo alteraba.¹⁴

¹³ *Ibidem*, p. 51.

¹⁴ *Ibidem*, p. 120.

Con las experiencias anteriormente descritas se puede observar que los niños al nacer ya muestran reacciones de preferencia o rechazo hacia la música, y que éstas tienen su origen en aspectos de índole biológico o fisiológico, basados en las experiencias que su madre les transmitió química y orgánicamente al llevarlos en el vientre, sin embargo puede ser una explicación al porqué hay cosas y vivencias que simplemente nos gustan o no nos gustan, músicas por las que sin saber porqué nos atraen fuertemente o por las que sentimos repulsión sin mayor explicación, pues estas preferencias se quedan grabadas de manera primeramente orgánica y en algún momento de nuestras vidas se convierten en valores estéticos.

La música es un arte cuyos elementos, a saber: ritmo, melodía y armonía, obedecen a distintos aspectos del ser humano, entre los que se encuentra el biológico. Así lo afirma Edgar Willems en su libro *El valor humano de la educación musical*:

Por simple introspección descubrí, así, que los tres elementos fundamentales de la música son tributarios de tres funciones humanas diferentes: El ritmo es realizado, en la práctica, por funciones fisiológicas; la melodía por la sensibilidad afectiva; y la armonía, por la mente, capaz de llevar a cabo la síntesis y el análisis.¹⁵

Y es que los seres humanos tenemos marcado un ritmo biológico para muchas de nuestras funciones orgánicas vitales, tales como el latir del corazón, el respirar, el hambre, el caminar, entre otras, que de alguna manera se reflejaron en la música al imitar estos ritmos vitales de manera consciente y deliberada, empleando el propio cuerpo y posteriormente instrumentos musicales u objetos que funcionaban como tales.

Pero no sólo al ritmo se le puede relacionar íntimamente con lo biológico, otros aspectos como los intervalos, base de los sistemas musicales, pues sobre estos se establecen las escalas empleadas por cada cultura, también mostraron referencias biológicas en algunos estudios hechos con bebés, como es el caso de los realizados por la doctora Trehub. En estas investigaciones

¹⁵ Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*, p. 75.

Los bebés mostraron tener predilección por los acordes denominados de cuartas y quintas. [...] Por el contrario, los pequeñines detestaron el acorde separado por seis medios tonos, conocido como tritono, [...] casualmente esta vibración musical es tan confusa e inestable, que en la edad media se le identificaba con el diablo, lo que parece marcar una preferencia de origen biológico que explicaría, por qué, [...] todos los pueblos han utilizado en su música acordes creados con base en cuartas y quintas exactas.¹⁶

Podría refutarse que no fue lo biológico sino lo cultural, lo transmitido por las mujeres a sus hijos, sin embargo recordemos que en última instancia esto se remonta primeramente a situaciones hormonales, biológicas que luego se convierten en estéticas, de acuerdo al desarrollo de cada ser humano.

En un principio lo estético y lo orgánico están fuertemente unidos, al menos en cuanto a música se refiere. Lorraine Newman comenta al respecto:

Los seres humanos poseemos ciertos conocimientos innatos de componentes musicales [...] los niños de manera espontánea y sin conocimiento musical, sonríen cuando escuchan un cierto tipo de uniones de sonidos, y en cambio muestran malestar ante otros sonidos universalmente aborrecidos. [Al parecer] Los bebés nacen predispuestos, orgánicamente, para percibir la altura, el volumen, el contorno melódico y la estructura rítmica de la música.¹⁷

Por su parte Don Campbell (2001), autor del *Efecto Mozart*, apoya esta idea y no sólo reconoce los aspectos musicales, también puede reconocer en la música características más relacionadas con lo estético que con lo meramente musical, tal como el carácter de la música.

¹⁶ Lorraine Newman, *ob. cit.*, p. 60.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 59-60.

Todos los estudios sugieren que los niños son tan capaces como los adultos, si no más, de comprender el sentido emocional de la música. En un estudio realizado en 1994 se comprobó que niños sin ninguna formación musical eran capaces de identificar las emociones evocadas por diversas piezas musicales tan bien como los adultos expertos en música.¹⁸

El mismo *Efecto Mozart*, se basa en una idea más bien de índole orgánica: “En toda música de Mozart, hay una constante de 0.5 segundos, entre una onda musical y otra. Esta constante de 120 por minuto, no se observa en ningún otro compositor”.¹⁹ Esta constante es muy semejante al latido cardiaco de los bebés en el vientre materno, es tal vez que por esto se reconocen en ella y se identifican y por lo cual la música de Mozart sea tan recurrida para mejorar el desarrollo de niños y bebés.

Estas ideas, si bien han llamado la atención de músicos e investigadores de otras áreas a partir de la segunda mitad del siglo XX, no son nuevas pues en varias civilizaciones ya se había contemplado de alguna manera los efectos que tiene en los bebés, el que las madres escuchen música. Así lo comenta Campbell en el Efecto Mozart para niños:

La centenaria práctica asiática del Tae-gyo se centra en educar al bebé en desarrollo exponiendo a las madres embarazadas a la música y a otros intereses artísticos. [...] Desde tiempos remotos la música ha formado parte del proceso físico del parto, desde las danzas y cantos rituales prescritos en Nigeria a las danzas del vientre de Oriente Medio, movimientos que tenían por finalidad ayudar a las mujeres a traer un hijo al mundo.²⁰

Edgar Willems, en su libro *El valor humano de la educación musical* describe una anécdota de Zoltán Kodály “En un artículo de Kodály”, gran educador musical húngaro, leímos en 1966:

¹⁸ Don Campbell, *ob. cit.*, p. 88.

¹⁹ Lorraine Newman, *ob. cit.*, p. 5.

²⁰ Don Campbell, *ob. cit.*, pp. 41 y 66.

Hace alrededor de dieciséis años, la Unesco organizó una conferencia sobre la educación musical y ante la pregunta: “¿cuándo conviene comenzar el estudio de la música?”, respondí: “Nueve meses antes del nacimiento”. Desde entonces cambié de parecer y hoy respondería: “Nueve meses antes del nacimiento de la madre”.²¹

En estas líneas podemos darnos cuenta que dos de los más importantes educadores musicales del siglo XX sabían que la cultura musical se iba adquiriendo desde el vientre materno, pues al gestar un ser humano su cultura estética y musical de alguna manera ya se encuentra predeterminada por la cultura en la que nazca y la madre será la primera transmisora de la misma.

Todo indica que desde el vientre materno, el ser humano tiene contacto con los sonidos y la música, por lo que nace con la capacidad para gozarla plenamente, tal como lo dice Lorraine Newman “Por increíble que parezca, los niños [y bebés, incluso desde el vientre materno] sí son capaces de procesar la extrema complejidad de la música y, además, disfrutarla”.²²

Bibliografía

- Campbell, Don, *El efecto Mozart para niños. Despertar con música el desarrollo y creatividad de los más pequeños*, Urano, Barcelona, 2001.
- Federico, Gabriel, *El embarazo musical. Estimulación, comunicación y vínculo prenatal a través de la música*, Kier, Argentina, 2005.
- Newman, Lorraine, *La música de Mozart y su efecto en bebés. Estimulación verbal, motriz y musical para mejorar actitudes, conocimientos y habilidades del bebé*, Orión Gamma, México, 2008.
- Willems, Edgar, *El valor humano de la educación musical*. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2002.

²¹ Edgar Willems, *El valor humano de la educación musical*, p. 32.

²² Lorraine Newman, *ob. cit.*, p. 33.

EL RELATO SIMBÓLICO EN LA DANZA DE LOS TEJONEROS

*Isabel Galicia López*¹

Dentro de las actividades que ponen de manifiesto la sensibilidad y creatividad humana, está la Danza en un lugar preponderante, dada la frecuencia y la ocasión, generalmente de socialización, en que esta se desarrolla. En todos los grupos humanos se danza con diversos motivos y en circunstancias parecidas. Muchos estudiosos de los fenómenos dancísticos han hecho varios intentos por definir y clasificar las distintas formas de bailar tomando en cuenta diversos indicadores y categorías; en este texto no será posible profundizar en tales clasificaciones, únicamente se mencionará que la Danza de los Tejoneros de la Región del Totonacapan², objeto de este estudio se ubica dentro de las llamadas Danzas Colectivas, nominación que alude a aquellas manifestaciones dancísticas que se ejecutan en conjunto y con una motivación que cada individuo comparte con el conjunto de bailarines y con su grupo social en general. Según Ossona “La danza[...], aparece como un hecho colectivo, una actividad ineludible, en cuya realización cada participante se funde en la acción, la emoción y el deseo, con el cuerpo general de la comunidad”.³ En la Danza colectiva se crea una relación entre el tiempo, el espacio y la energía corporal, en la que se establecen, a partir del movimiento individual, movimien-

¹ Maestra en Estética y Arte de la BUAP, titulada en febrero de 2002.

² Totonacapan es el nombre de la región geográfica que habitan las etnias totonacas y cuyo territorio está ubicado en la Sierra Madre Oriental, dentro de los actuales Estados de Puebla y Veracruz, en México.

³ Paulina Ossona, *La Educación por la Danza*, p. 16.

tos grupales, con diseños espaciales, por medio de los cuales se construye un discurso dancístico, con una intención de mostrar imágenes que estructuran un relato simbólico basado en la cosmovisión indígena. La misma autora establece que estos sentimientos están cercanamente relacionados con las necesidades materiales del grupo tales como: necesidad de amparo, alimento, defensa, conquista, procreación, salud, comunicación, etc., pero además los movimientos ordenados en tiempo y espacio, que componen una danza colectiva ritual, funcionan también, como un medio de expresión de sentimientos que son parte de la vida espiritual e intelectual tanto de los individuos como de su grupo social. En la Danza colectiva se crea una relación entre el tiempo, el espacio y la energía corporal, en la que se establecen, a partir del movimiento individual, movimientos grupales, con diseños espaciales, por medio de los cuales se construye un discurso dancístico, con una intención de mostrar imágenes que estructuran un relato simbólico basado en la cosmovisión indígena.

La importancia de la Danza tradicional, colectiva y ritual en la vida de los totonacas es muy grande, es parte de la fiesta patronal y está vinculada con muchos aspectos de su vida comunitaria de su entorno físico y de su cultura en general. La mayor parte de las Danzas indígenas que se bailan en el Totonacapan son de carácter religioso, en unas este rasgo es más fuerte que en otras; algunos antropólogos estudiosos del sincretismo pagano religioso han realizado intentos de clasificación de ellas, según el grado de simbolismo religioso que cada una lleva implícito, pero dado que es difícil determinar cuantitativamente este factor, es mejor señalar que hay Danzas cuyos personajes centrales no están, de manera determinante ligados al simbolismo católico que actualmente profesan en su mayoría los totonacas, sino a otros elementos simbólicos relacionados con dos vertientes importantes de su vida, una es la relación que establecen con su entorno físico y social, en su cotidiana lucha por su supervivencia y la otra está ligada a elementos simbólicos que han heredado de la ancestral cosmovisión de los pueblos mesoamericanos. Estos habían desarrollado concepciones místicas, religiosas, artísticas, éticas, estéticas, etc., que están relacionadas entre sí; cohesión que probablemente im-

primió a estas culturas, tal fuerza que siguen presentes, elementos de aquellos saberes y creencias, en el vivir de los indígenas de hoy. Una de estas Danzas que fluctúan entre lo religioso cristiano, lo pagano, lo ancestral y lo contemporáneo, lo mítico y lo lúdico es la llamada de Tejoneros, también nombrada de Patrianos, de Matachines, de Matarachines, de Huehues, de Payasos, Danza de Xcut, vocablo totonaca que significa tejón. A pesar de las diversas denominaciones que los totonacas dan a esta manifestación dancística, el tema de la misma, gira en torno a un personaje central: el tejón. Este pequeño mamífero que es un habitante común del matorral, —como se nombra en el Totonacapan a las tierras no cultivadas, es decir, el bosque— se desplaza hacia las siembras para devorar las semillas o los tiernos brotes del maíz; por esta razón, los indígenas lo consideran un animal perjudicial y lo combaten colocando trampas y cazándolo cuando esto es posible; pero los mestizos de la región, quienes además son dueños de las porciones más grandes de tierra cultivables, se ocupan de cazarlo con armas de fuego como la escopeta. La cacería del tejón es el tema central de la danza cuyo significado e interpretación es el objeto de este trabajo; dicha cacería es realizada por mestizos, por eso los personajes que intervienen en ella son mestizos, hombres y mujeres, quienes son representados por danzantes que, para caracterizarse como tales, complementan su atuendo con máscaras de madera. Tres o más payasos forman también parte de esta representación; estos son ataviados al estilo del arlequín italiano, probable influencia de la migración de italianos a la sierra norte poblana ocurrida en el siglo XIX. Un lugar especial de la danza lo ocupa un anciano mestizo que es el que carga la escopeta y baila sosteniéndose de un bastón. Otro personaje, de suma importancia tanto por su ejecución como su interpretación, es un perro que acompaña al anciano cazador, es éste el único personaje animal de la danza que es representado por un danzante humano ya que los otros seres no humanos del argumento como son el tejón y un pájaro carpintero son: el primero, un animal disecado y el segundo, una talla de madera articulada de tal manera que pueda, al ser manipulada, mover su cuello para dar “picotazos”. Además de este títere, hay otros dos del llamado estilo guiñol, que también son tallados en

madera de cedro y que representan a San José y la Virgen María. Esta Danza serrana es muy original dentro de las de su género, porque su ejecución requiere de una especie de biombo poligonal sujeto al piso, dentro del cual se encuentra enterrado un altísimo mástil de tarro⁴ que lleva oculto en su interior, un sistema de poleas que hacen subir y bajar en el exterior del mástil tanto al pájaro carpintero como al tejón. La música que acompaña a los danzantes mencionados, es tocada con dos instrumentos, un violín y una guitarra ancha llamada quinta huapanguera.

Argumento de la danza de tejoneros

El maíz es la base de la alimentación de los indígenas mexicanos, no es extraño que aparezca como un elemento importante dentro de las manifestaciones de su subjetividad. La Danza como manifestación de sentimientos, emociones y en general de la totalidad del ser humano, es un complejo imaginario que involucra dentro de sus formas y elementos a los medios esenciales de la supervivencia. La Danza, como producto estético abarca elementos que son parte de la vida cotidiana, si el maíz es necesario para la subsistencia, es preciso procurar su cultivo; el tejón es una amenaza para éste, pues al desenterrar y devorar la semilla recién plantada o comer los pequeños retoños, diezma los plantíos y evita que lleguen al término deseado de la cosecha. Los indígenas les colocan trampas y ocasionalmente los cazan, pero son los mestizos los que de manera continua salen con sus escopetas a cazarlos, no hay que olvidar que las tierras y las siembras son en su mayor parte propiedad de ellos y de manera inmediata resultan perjudicados en su economía, así pues la cacería del tejón parece ser un asunto de mestizos, por ello, para matar al tejón, se organizan y arman al más anciano con una escopeta –representación dancística del viejo–; es él quien lleva el arma de fuego porque es el de mayor experiencia y el más sabio. Van todos comandados por los payasos de entre los que se destaca un jefe, el payaso mayor– capitán de la Danza, éste marcha al frente de la cuadrilla, va flanqueado por ambos lados por otros dos payasos comandantes o capitanes de

⁴ Largas y fuertes cañas de una especie de bambú, que crece en esa región.

fila; atrás de ellos se colocan los mestizos y sus mujeres, así como el viejo y el perro y se lanzan hacia el matorral en busca del tejón. San José y la Virgen María cuidan mientras tanto las siembras. La expedición es descubierta por un pájaro carpintero que emerge de la floresta subiendo por un asta de tarro –fornada con papel de colores, del llamado de china, o con hojas de plátano–, picoteándolo para avisar al tejón del peligro que corre, al llegar el pájaro a la cúspide del tarro, pica un sistema de pequeñas jícaras armadas como pétalos de flor que se abren y dejan salir una bandera mexicana y una lluvia de confeti. El pájaro comienza a bajar siempre picando el tarro y ahora rasgando el papel y dejando caer confeti que previamente se colocó entre el tarro y el forro. El tejón escucha al pájaro, pero es osado y se aventura a subir por el tarro, los cazadores lo descubren e intentan dispararle, pero el viejo mestizo a quién se le ha encomendado la tarea, es ya muy torpe y no consigue afinar su puntería, mientras el perro ladra avisando a toda la cuadrilla la presencia del tejón; los mestizos, concentrados en bailar no hacen caso, el perro entonces, avisa a los payasos y le quita el rifle al viejo dándole al payaso mayor quién finalmente dispara y mata al mustélido; éste cae y en el acto es atrapado por el perro que se apodera de él y no permite que nadie lo toque porque es su presa. Se inicia aquí un juego con los pequeños niños totonacas que presencian esta Danza, quienes corren tras el perro que finge huir para conservar su presa, los niños juegan a quitársela y el perro a defenderla. Después de un rato de juego, el payaso mayor le quita el tejón al perro y se lo da al viejo quién baila ostentando al tejón como trofeo de cacería; el tejón ha muerto y la cosecha simbólicamente es salvada. Toda esta historia ocurre entre vigorosos zapateados que ejecutan los danzantes en los diferentes sones que componen la Danza. Los *Xcutinín* –danzantes– bailan siempre en una coreografía circular alrededor del mástil. La Danza concluye cuándo la cuadrilla vuelve a hacer su formación inicial y se retiran bailando con su “Son de la marcha” hacia la casa del capitán o la del mayordomo de la fiesta ya que se baila siempre con motivo de una fiesta patronal o religiosa.

Nociones de juego y fiesta en las danzas indígenas totonacas

El juego ha sido considerado como una especie de descarga de energía vital que, encontrándose excedida busca una liberación, obedeciendo a un impulso de imitación y de ejercitación de facultades, cumpliendo así funciones de relajación. No siendo una actividad exclusiva del hombre, lo que de serlo implicaría su carácter racional, ha sido también considerado como una actividad instintiva de los animales jóvenes, destinada a la preparación para la vida adulta. Pero realmente el juego es mucho más que eso, es algo más que el relajamiento de tensiones y práctica ejercitante de la edad temprana, ni siquiera entre los animales es algo tan limitado –los animales adultos también juegan–. Como actividad vital, el juego ofrece una gama muy amplia de consideraciones, que no sería posible agotar sin desviar del objeto de este estudio; por tal motivo, sólo se tratará desde la perspectiva que ofrece, como parte del contexto de una danza y de sus nexos con la fiesta.

Cuando se juega, se delimitan espacios tangibles o intangibles donde se establecen reglas específicas, que operan solo en ese espacio, y donde ese juego significa algo, es decir, que tiene un sentido; en esa significación y en ese sentido el juego tiene un elemento inmaterial o imaginario; el juego se da en un espacio imaginario, donde la acción lúdica descansa en la idea del “como si”, –en el juego se plantea, hacer ficticiamente algo, “como si” fuera real– que a pesar de las reglas no establece límites y que le confiere al juego una propiedad de libertad. En el juego, puede decirse que en estrecha relación con el “como si”, hay una peculiaridad que lo vincula de manera casi total con la estética y esa es la intensidad, o la pasión, con la que es capaz de involucrar al jugador en la actividad lúdica. Huizinga ubica este sentimiento como la esencia del juego “[...] la peculiaridad del juego, profundamente enraizada en lo estético [...] [es] la intensidad del juego y, precisamente en esta intensidad, en esta capacidad suya de hacer perder la cabeza, radica su esencia, lo primordial”.⁵ En la Danza de Tejoneros la acción lúdica, está presente todo el tiempo, podría decirse incluso que toda la Danza es un juego; los payasos –o capitanes– danzan,

⁵ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, p. 13.

jugando constantemente entre ellos y con los otros danzantes, el perro, en su danzar, gasta bromas a sus compañeros de cuadrilla, también a los espectadores y hasta a los transeúntes; el desarrollo de la Danza se da siempre en un clima que oscila entre lo serio y la ironía, entre lo real y lo ficticio, quizá porque la vida del hombre como parte del cosmos se da en un continuo devenir entre lo que puede negarse y lo que no, y lo que puede afirmarse y lo que no, y es sólo el espíritu humano lo que irrumpe negando o afirmando lo imposible, es decir, imaginando, “solo la irrupción del espíritu, que cancela la determinabilidad absoluta, hace posible la existencia del juego, lo hace pensable y comprensible. La existencia del juego corrobora constantemente y en el sentido más alto, el carácter supralógico de nuestra situación en el cosmos. Los animales pueden jugar y son, por tanto, algo más que meras cosas mecánicas. Nosotros jugamos y sabemos que jugamos; somos por tanto, algo más que seres de razón, puesto que el juego es irracional”.⁶ En este saber que jugamos, como lo menciona Huizinga estriba el “como si”, es decir, sabemos que, como creación humana, el juego y la Danza entran en el terreno de la realidad imaginada; dice Huizinga, como “[...] cierta figuración de la realidad mediante su transmutación en formas de vida animada”.⁷ La creación de una realidad alterna, o de otra forma de vivir la realidad, que caracteriza al juego, es su vínculo con la Danza y con la Estética. En la Danza el acontecer está previsto, en el juego es aleatorio, esta diferencia no excluye, –como ocurre en los ejemplos citados– la afinidad de estas manifestaciones de la cultura, que comparten, no sólo espacios sino otros elementos, como ritmo, armonía y orden, que son cualidades propias de la Estética.

En el caso de las Danzas serranas, en donde el juego frecuentemente forma parte de ellas, éste encuentra relación con lo místico, en tanto que en su asociación con Danzas sagradas, se relaciona con el culto. El culto según Huizinga, es “[...] suprema y santa gravedad”;⁸ pero el juego además de tener orden, puede

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁸ *Ibidem*, p. 32.

ejecutarse con mucha seriedad, como en el caso del ajedrez o los juegos olímpicos, por tanto el juego no se excluye del culto, por lo contrario, en el caso de las Danzas serranas, que nos ocupan, lo complementa; y es que ambos, tanto el juego como el culto se ocupan de transportar a los participantes a otro mundo o a otro tiempo diferente del común y corriente en donde: el juego transporta al hombre a un mundo imaginario en el que puede realizar lo deseado, donde puede ejercitar, armonizar, ganar o perder, reír, cantar, correr, actuar, etc., en fin vivir sin más límites que lo aleatorio, y el culto, a través del rito, lo transporta al espacio donde puede orar, cantar, sacrificar, danzar –y jugar– para conseguir la comunicación con la deidad y congraciarse en ella.

El juego adquiere un aspecto sagrado al relacionarse con Danzas cuyo simbolismo lleva implícita la comunicación con la deidad. En esta medida el juego hace posible, dentro del contexto de las Danzas indias, una relación entre lo sagrado y lo profano. Otro aspecto de esta relación puede encontrarse en el uso que el hombre hace de su cuerpo al danzar; el cuerpo humano es comúnmente considerado como contrario a lo sagrado, o sea profano; y en las Danzas sagradas, el hombre emplea precisamente su cuerpo para crear, mediante el movimiento simbólico, la comunicación con la divinidad. Mediante la Danza el hombre trasciende lo profano de su cuerpo y momentáneamente lo convierte en objeto sagrado del culto.

La fiesta requiere también de una delimitación de espacio y tiempo e igualmente que el juego, goza de ese principio de libertad temporal que la hace al mismo tiempo única y conjugadora de la Danza y el juego, así como de otras formas de liberación y placer. “Ayer u hoy, la fiesta se caracteriza siempre por la Danza, el canto, la agitación, el exceso de comida y de bebida. Hay que darse por el gusto, agotarse, hasta caer enfermo. Es la ley misma de la fiesta”.⁹ Las fiestas patronales de los pueblos indios de México conjuntan en un todo, imaginario y real el culto, la danza, la música y el juego como elementos del momento de irrupción, de transgresión del tiempo cotidiano a un espacio temporal de confluencia

⁹ Roger Caillois, *El Hombre y lo Sagrado*, p. 110.

de lo sagrado y lo profano, donde llegan a habitar los hombres y los dioses. “los indios Cora de la costa mexicana del Pacífico denominan sus fiestas sagradas de la mazorca tierna y del tueste del maíz –juego de sus dioses mayores–”.¹⁰ Cuando se celebra la fiesta patronal, en torno del santuario se congrega la comunidad para vivir un momento de misticismo y alegría, en ella se ora, y se degustan placeres gastronómicos; hay recogimiento que después da paso a los excesos, pero sobre todo se ora, se danza y se juega. Es un tiempo-espacio creado, cuyo recuerdo permanecerá ligado a la alegría y la libertad. Como señala Huizinga “Su efecto no cesa con el término del juego, sino que su resplandor ilumina el mundo de todos los días y proporciona al grupo que ha celebrado la fiesta, seguridad orden y bienestar, hasta que vuelve de nuevo la temporada de los juegos sagrados”.¹¹

La fiesta aparece entonces, en una dialéctica de los opuestos, como lo contrario, pero necesario, es decir, lo opuesto complementario; o la vida común y corriente ocupada en el trabajo y al cumplimiento de las normas sociales, así como a las restricciones naturales o creadas, que mantienen el orden del mundo, se opone la efervescencia y la alegría de la fiesta. La fiesta es un espacio en el tiempo en el que el hombre crea un fugaz mundo en donde sus emociones se intensifican y donde encuentra momentos perentorios de libertad. Caillois lo refiere así “Se comprende que la fiesta, representando un tal paroxismo de vida y resaltando tan violentamente sobre las pequeñas preocupaciones de la vida diaria, parezca al individuo como otro mundo, donde se siente sostenido y transformado por fuerzas que lo rebasan”.¹²

De lo anterior podemos entender que en la fiesta se crea un mundo excepcional, una *supra realidad* en donde los hombres encuentran un tiempo de metamorfosis no sólo de sus personas y de su colectivo, sino de muchos aspectos de su entorno que en ese momento cambian su aspecto y su intensidad. Uno de los mo-

¹⁰ Huizinga *ob cit.*, p. 36. Este autor cita el calificativo –juego de sus dioses mayores– como una referencia de K.T.H. Pteus, Die Najarit, Expedition, I. 1912. p. 106.

¹¹ *Ídem.*, p. 27.

¹² Caillois, *ob. cit.*, p. 111.

mentos en la vida de las culturas indias, que desborda elementos de su simbólica y su Estética, es la fiesta patronal o fiesta colectiva, donde participa toda la comunidad en mayor o menor medida. En ella, las Danzas sagradas desarrollan un papel muy importante tanto por su contenido simbólico que realza la solemnidad del culto, como por la relevancia que dan a la Estética de cada cultura.

La Danza también es parte de *el costumbre*, o la costumbre, que es el ritual propiciatorio que los indígenas realizan para asegurar o propiciar el éxito de sus labores agrícolas, garantizar la bondad de sus cosechas y el bienestar de la comunidad. Por medio de estas ceremonias, la fiesta patronal y *el costumbre*, estas etnias buscan como lo expresa Ichon “[...] el reaseguramiento periódico del equilibrio material y espiritual del grupo [...]”¹³ y dentro de ellas como acontecer del tiempo *supra real*, las danzas juegan un papel trascendental puesto que, a través de sus elementos simbólicos ostentados tanto en la indumentaria que portan los danzantes, como en los diseños del movimiento grupal y corporal individual, buscan trascender lo objetivo de su entorno, a lo espiritual o subjetivo que es la comunicación con la deidad. Utilizando la objetividad de su cuerpo, los danzantes indígenas hacen posible –mediante la expresión corporal–, el tránsito de lo sensible a la comunicación espiritual; expresando lo intangible –la oración, el sentimiento– a través de lo visible que es el movimiento. En otras palabras, logran que el movimiento haga visibles los conceptos. Trascienden, entonces, la objetividad de su cuerpo como instrumento de labor, transformándolo en el medio de expresión de su subjetividad; es decir: llevan el movimiento más allá de lo ordinario y lo cotidiano; y auxiliados por su simbología, llegan a un plano extraordinario.

En términos espaciales las Danzas indias están impregnadas de simbologías que representan las relaciones que se establecen entre el cuerpo como espacio vivo y el espacio propiamente dicho, por ejemplo, como la oposición entre el lado derecho y el izquierdo, relacionados con oriente y occidente respectivamente, el lado derecho y oriente significan luz en tanto que el sol nace en ese punto cardinal; en consecuencia izquierdo y poniente se relacio-

¹³ Alain Ichon, *La religión de los totonacas de la sierra*, p. 29.

nan con las tinieblas porque en occidente se oculta el astro rey.

También existe la relación norte –lugar del frío o del invierno– y sur –lugar de lo cálido o del verano–,¹⁴ así como relaciones de arriba-abajo conectadas con los conceptos de cielo y tierra y otra relación que establece los nexos adentro-afuera. Todos estos simbolismos, hacen del *espacio dancístico* un *espacio vital*, en el cual por medio del movimiento se establece un orden en un microcosmos –es decir se transforma–, representando mediante imágenes creadas el cosmos o totalidad.

Esta noción de espacio vital transformado, lo expresa Eliade de la manera siguiente “[...] todo territorio que se ocupa con el fin de habitarlo o de utilizarlo como ‘espacio vital’ es previamente transformado de ‘caos’ en ‘cosmos’; es decir, que, por efecto del ritual, se le confiere una ‘forma’ que lo convierte en real.”¹⁵ El carácter ritual de la Danza indígena queda comprendido en función de una transformación del esquema espacial que se da gracias a las relaciones corpóreo-tempo-espaciales que se entretujan en la Danza.

Concepción del mundo y del cosmos

Para intentar penetrar el simbolismo de rituales y Danzas de los totonacas es necesario considerar la supervivencia, en su cultura actual, de elementos tanto de la religión como de la cosmogonía prehispánica del Totonacapan; pero, ya sea por razones históricas o de otra índole, la cultura totonaca no contó con cronistas o historiadores como ocurrió con la cultura náhuatl. Es poco lo que se ha logrado saber del pensamiento y religión de ese pueblo antes de la llegada de los españoles. No obstante lo anterior, es posible suponer que los antiguos totonacas hayan compartido semejanzas culturales con otros pueblos prehispánicos, en primer lugar con los nahuas ya que estos últimos, habiéndolos conquistado ejercieron sobre los primeros dominio e influencia; también se han hallado similitudes entre el Totonacapan y el mundo Maya por su cercanía geográfica y porque lingüísticamente están emparentados, según lo refieren Garma y Masferrer: “El totonaco [...] junto con el Tepe-

¹⁴ Caillois, *ob. cit.*, p. 66.

¹⁵ Eliade Mircea, *El Mito del Eterno Retorno*, p. 24.

huan forman parte del Tronco macromaya".¹⁶ Pero independientemente de las relaciones históricas que se puedan encontrar, conviene establecer nexos con teorías que se remontan, no al origen o cosmogonía de una cultura en particular, sino a generalizaciones acerca de lo simbólico como manifestación de aquello que los hombres hemos llamado *cultura*, que teniendo particularidades y diferencias entre un grupo humano y otro, obedece a patrones generales en tanto manifestaciones de lo humano. En este sentido es necesario referir aquí las consideraciones que Eliade propone con respecto de las creencias arcaicas que conciben todo hecho ritual humano como una reproducción o repetición de un acto primordial relacionado en un tiempo mítico o tiempo original en que el cosmos fue creado a partir del caos. En otras palabras, lo hecho por el hombre obedece a una forma o plano realizado anteriormente en el momento de transformación del caos en *cosmos*.¹⁷ Esta teoría presupone un prototipo extrahumano que sirve de modelo al hombre para estructurar todo de acuerdo a esa forma original. Esta repetición de modelos encuentran su sentido, según Eliade, en una renovación constante de los actos originales que otorgan al acto humano un carácter de trascendencia que lo valida:

Los actos humanos, naturalmente los que no dependen del puro automatismo [...] están vinculados [...] a la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplo mítico [...] El acto no obtiene realidad, sino en la medida en que renueva una acción primordial.¹⁸

La realización de estas reproducciones o repeticiones se basan entonces, en modelos o formas que Eliade llama *arquetipos*. De estos actos de reproducción, este autor establece tres grupos:

¹⁶ Varios, Garma y Masferrer, *Etnografía Contemporánea de los Pueblos Indígenas de México*, p. 321.

¹⁷ La creación considerada como acto transformador que, a partir de la confusión y el desorden del caos, crea un todo ordenado: *el cosmos*.

¹⁸ Eliade, *ob. cit.*, p. 18.

1º los elementos cuya *realidad* es función de la *repetición*, de la *imitación* de un arquetipo celeste;

2º los elementos: ciudades, templos, casas, cuya realidad es tributaria del simbolismo del Centrosupraterrestre que los asimila a sí mismo y los transforma en “centros del mundo”;

3º los rituales y los actos profanos significativos que sólo poseen el sentido que se les da porque repiten deliberadamente tales hechos planteados *ab origine* por dioses, héroes o antepasados”.¹⁹ En este último grupo quedarían comprendidos el ritual –incluyendo a las danzas– y el mito.

En consecuencia, el mito es la repetición de arquetipos o hazañas heroicas, mediante el cual el hombre se crea un modelo o paradigma que le da sentido o *realidad* a los hechos de su vida cotidiana, en tanto que el tiempo cotidiano es considerado como tiempo profano. Esta forma de entender el tiempo ordinario como profano, implica su contraparte, es decir, el tiempo sagrado o tiempo mítico que es aquel en donde tuvo lugar la creación; la repetición de este momento, asegura una regeneración periódica del tiempo, es decir una ‘creación nueva’, en donde todo vuelve a comenzar y en consecuencia todo lo pasado queda borrado. En términos reales esto supone una negación de la historia puesto que ella ofrece el tiempo como una sucesión de hechos irreversibles. Según Eliade hay una necesidad de supresión del tiempo histórico o profano. “Para el hombre tradicional, la imitación de un modelo arquetípico es una reactualización del momento mítico en que el arquetipo fue revelado por vez primera. Por consiguiente [...] suspenden el transcurso del tiempo profano, la duración [...]”.²⁰ Hay entonces una necesidad de narrar y repetir los hechos acontecidos en el tiempo mítico, o tiempo sagrado, que han dado origen a las cosas que conforman el cosmos para vivir en un continuo presente y para que quede garantizado –en ese periódico renacimiento– el retorno cíclico del modelo, de lo que antes fue, como lo mencio-

¹⁹ Eliade, *ob. cit.*, pp. 18 y 19.

²⁰ *Ibidem*, p. 89.

na Eliade, del “eterno retorno”, “[...] el ‘primitivo’, al conferir al tiempo una dirección cíclica, anula su irreversibilidad. Todo recomienza por su principio a cada instante. El pasado no es sino la prefiguración del futuro. Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva”.²¹ Por medio del mito el hombre primitivo le da al tiempo un sentido metahistórico que le permite pensarse a sí mismo como especie dentro del cosmos, como en una eterna renovación, en donde la innovación –lo totalmente nuevo– y lo irreversible no tienen cabida.

Las etnias totonacas, como sociedades agrícolas tradicionales conservan en el mito esa significación metahistórica en la que, la existencia del hombre dentro del cosmos tiene una razón de ser y por lo tanto de permanecer. La presencia de los mitos entre los totonacas se manifiesta no sólo de manera verbal, a través de la tradición oral, sino que se entrelaza en un tejido que relaciona al mito con otras manifestaciones culturales como la fiesta y la Danza.

*Algunos mitos de la cosmología de los totonacas,
relacionados con la danza de tejoneros*

El maíz es la base de la alimentación de la población indígena en México, no es de extrañarse que el cultivo de este cereal y todos los problemas inherentes a él, sean asuntos recurrentes en la mitología totonaca, dentro de su panteón religioso existe una deidad concebida como *espíritu de maíz*, según lo refiere Sevilla “El espíritu del maíz es considerado entre los indígenas una deidad e incluso, para ciertas culturas es el dios principal”.²² Entre los totonacas el padre dios del maíz es un músico que seduce a una joven y le engendra un hijo; mientras esperan el nacimiento del niño, el hombre toca y toca el violín, cuando le preguntan quién le enseñó a tocar, el responde “[...] la música brota de mi corazón [...]”,²³ las autoridades piensan que quiere adueñarse del poder mediante la música y considerándolo un peligro, lo matan. Cuando nace el niño, es tan pequeño que muere y su madre lo entierra; de la tumba nace

²¹ *Ibidem*, p. 100.

²² Amparo Sevilla, *Cuerpos de Maíz: Danzas Agrícolas de la Huasteca*, p. 25.

²³ Ichon, *ob cit.*, p. 73.

una milpa magnífica con doce mazorcas que dan al Oeste y trece al Este;²⁴ de ellas la madre desgrana maíz tierno que arroja al río, uno de esos granos cae sobre el caparazón de una tortuga; y de ese tierno grano nace un niño a quien la tortuga pasea convirtiéndose en su pilmama y lo cuida mientras él crece. Cuando el niño ya pesa mucho la tortuga lo deja a orillas del río donde éste junta espuma del agua con unos carrizos y se enfrenta a un caimán al que le corta la lengua y a partir de ella junto con los carrizos y la espuma –las nubes–, fabrica el rayo. El niño también enseña a los peces del río a huir y desconfiar del hombre.²⁵ Nombra a su madre *abuela de todas las criaturas* y la enseña a tocar el violín y el arpa además de enseñarla a cantar ‘el costumbre’.²⁶ También entabla un duelo con los truenos y les gana cuatro veces; les enseña entonces a hacer caer la lluvia mandándolos a los cuatro puntos cardinales. Finalmente él decide nacer cada año y crecer para alimentar a los hombres pero a su vez pide ser alimentado con ofrendas y ‘el costumbre’. Según Ichon el dios del maíz es “[...] el civilizador, el inventor de la agricultura; el anti-cazador, podría decirse, puesto que enseña a los animales a escapar del acoso de los hombres [...] El mito es el del dios agricultor oponiéndose al dios cazador; e ilustra el pasaje de uno a otro modo de vida”.²⁷ Puede observarse la relación del dios del maíz con aspectos musicales, su padre es el inventor de la música y él mismo es músico y compositor, en tanto que crea los sones y cantos del ritual para enseñarlos a su madre quien transmite estos conocimientos a los hombres. Este arquetipo da lugar a la repetición, en este caso *el costumbre*. Pero más allá, de ser la Música el elemento fundador de este ritual; la Música que acompaña los ritos sagrados “[...] simboliza la naturaleza en su aspecto transitorio y cambiante; es lo relativo pero contiene una realidad subyacente, el Absoluto [...] significa la armonía de las esferas [y] de la vida”.²⁸ De acuerdo con esta cita, tanto el joven dios del maíz como su padre son poseedores del poder

²⁴ *Ibidem*, p. 74.

²⁵ El niño dios del maíz no es partidario de la pesca y probablemente tampoco de la caza, pues él instituye la agricultura haciéndose él mismo planta de maíz.

²⁶ Ichon, *ob cit.*, p. 73.

²⁷ Ichon, *ob cit.*, p. 77.

²⁸ Cooper, J. C. *Diccionario de Símbolos*, p. 122.

armonizante de la vida al que tanto temen los otros dioses, mismo poder con que el héroe obsequia a los hombres, como Prometeo, es decir, la Música aparece aquí en una doble función: la primera, como elemento armonizador de la vida humana así como influencia de la naturaleza “La música en su origen tiene una función mágica: dar al hombre influencia sobre la naturaleza, cosa que los dioses no pueden admitir”.²⁹ La Música se convierte entonces, en un elemento primordial, puesto que es creada a la par que el dios, confiriéndole esto un origen divino, que da lugar a la otra de sus funciones la de ser “[...] acompañamiento ceremonial; enmarcadora del ritual y en sí misma es plegaria y ofrenda”,³⁰ es entonces a la vez relativa y absoluta, relativa porque complementa la ceremonia, pero también absoluta porque por sí sola la Música es un todo.

El mito del maíz y otros mitos prehispánicos tienen elementos y personajes que en algunos casos son comunes y que están presentes también en la Danza de Tejoneros, por tal motivo, se citan, aunque de manera breve, algunos de ellos. El mito del nacimiento del dios del sol narra que en un principio no había astro solar sino solamente luna, pero en cierta ocasión es descubierta una gran roca muy caliente; las autoridades locales deciden partir la roca para saber que hay dentro de ella, entonces son llamados los animales –que para ese entonces eran hombres– para que intenten horadar la roca; entre los llamados está el pájaro carpintero que “[...] tiene el pico de fierro y el copete rojo [...]”,³¹ después de muchos intentos de varias aves, un pequeño pájaro logra hendirla, dejando ver en su interior una yema de huevo. Las autoridades deciden que una virgen debe tragar la yema para ser fecundada, seleccionan entre sus jóvenes y eligen una huérfana cuyo bien confeccionado *quechquemitl*³² resiste y no es quemado por la yema

²⁹ Ichon, *ob cit.*, p. 89. Este autor señala en esta misma página una coincidencia importante entre el dios del maíz y los héroes del *Popol Vuh Ixbalanqué y Hunahpu*, cuyo padre aparece también como el inventor de la Música.

³⁰ *Ídem*.

³¹ Ichon, *ob cit.*, p. 63.

³² Quechquemitl; prenda de algodón que cubre el torso femenino. Es elaborado por las mismas mujeres indígenas en telar de cintura y de su habilidad para

ardiente; la joven ingiere la yema y queda encinta. Después del tiempo de gestación humana, nace un niño que sabe hablar y que anuncia a su madre que partirá hacia el cielo; antes de partir dona a los hombres el fuego. La luna que ya existía en forma de un hombre llamado Manoel, se encela del joven sol y también anuncia que marchará al cielo antes que él; pero como gusta de pasar el tiempo seduciendo mujeres se distrae y el sol comienza primero su camino, acompañado de su perro y apoyado en un bastón de seis metros de alto; como sabe que Manoel lo seguirá deja al perro en un cruce de tres caminos para que le informe mal a su contrincante, sobre el camino que ha tomado. El perro logra desviar a Manoel, pero cuando éste se da cuenta regresa y pregunta al perro por dónde se fue el sol; el perro se niega a contestar y es castigado por Manoel quitándole el habla –antes todos los animales hablaban–; por más intentos de Manoel, no logra alcanzarlo y el sol sale triunfante por el Oriente “[...] todo nuevo, todo bello. Amanecía. Manoel persigue siempre al sol sin lograr atraparlo [...] el sol es el dios del mundo de los hombres. Se llama Francisco”.³³ Este mito totonaca a su vez está relacionado con otro de origen maya que cita Ichon y que relata que el maíz estaba oculto a los hombres dentro de una montaña rocosa de donde fue hallado y extraído por “[...] el ejército de las hormigas que hicieron un túnel hasta el escondrijo y comenzaron a sacar los granos cargados en su espalda [...] Bien pronto otros animales, y luego el hombre aprendieron a apreciar este nuevo alimento. Pero solamente las hormigas podían penetrar hasta el lugar en donde estaba guardado. El hombre ruega a los dioses de la lluvia que lo ayuden a llegar hasta la reserva. Tres de los dioses intentaron sucesivamente hendir la roca con sus relámpagos; pero fracasaron. Entonces el principal dios de la lluvia, el más viejo, después de haberse negado muchas veces, se deja persuadir para que ensaye su habilidad. Envía al pájaro carpintero a picotear la roca para buscar el lugar más frágil. Cuando el pájaro lo ha encontrado el dios le ordena pro-

confeccionar una prenda fuertemente entramada, depende la valoración que de ellas hagan en tanto tejedoras de los lazos domésticos familiares.

³³ Ichon, *ob cit.*, p. 66.

tegerse en una hendidura mientras él trata de hendir la roca. El dios viejo lanza entonces con todas sus fuerzas su relámpago más poderoso al lugar más débil y la roca se desgaja. En el momento preciso en que el relámpago golpea la roca, el pájaro carpintero, desobedeciendo la orden recibida, saca la cabeza. Un pedrusco se la alcanza y lo hace sangrar en abundancia desde entonces el pájaro carpintero tiene la cabeza roja”.³⁴

Por otro lado y como ya se dijo antes, las culturas precolombinas a más de ser influenciadas unas a otras entre sí debido a su natural convivencia, reciben también de manera determinante la influencia de los pueblos nahuas, uno de los cuales, el azteca, lo somete y les obliga a permear en sus propias creencias las que los mexica han creado o extraído de otras, como es el caso del dios tolteca Quetzalcóatl, cuya figura adoptada por los nahuas resalta dentro de su panteón, al grado de convertirse no sólo en el personaje más relevante de la mitología mexica si no de todo el altiplano prehispánico, como lo resalta Séjourné, “[...] la celebridad de Quetzalcóatl sobrepasó los cuadros de su antigua capital. De hecho, constituye el personaje central de la historia mesoamericana”.³⁵ Al parecer los mitos mencionados anteriormente encuentran su fuente en otro relato tal vez de origen tolteca en donde se establece cómo este dios se relaciona con el maíz como fuente de vida. Caso, lo narra así:

Como dios de la vida, aparece Quetzalcóatl como el benefactor constante de la humanidad. Y así vemos que, después de haber creado al hombre con su propia sangre, busca la manera de alimentarlo y descubre el maíz, que tenían guardado las hormigas dentro de un cerro, haciéndose él mismo hormiga y robando un grano que entrega después a los hombres. Les enseña la manera de pulir el jade y las otras piedras preciosas [...] a tejer las telas policromadas, con algodón [...] y a fabricar mosaicos con plumas de quetzal, del pájaro azul, del colibrí, de la guacamaya y de otras aves [...] pero sobre todo enseñó al hombre la ciencia [...] le en-

³⁴ E. Thompson en Ichon. *ob. cit.*, p. 69

³⁵ Séjourné Laurette, *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*, p. 32.

señó el calendario e inventó las ceremonias y fijó los días para las oraciones y los sacrificios.³⁶

La concepción de estos dioses coinciden en éste y otros elementos simbólicos con la máxima deidad cristiana, Jesús, quién también es concebido en una mujer por un espíritu divino. Algunos antropólogos e historiadores opinan que ésta y otras coincidencias influyeron en la aceptación final que los indios hicieron de la religión católica durante la conquista espiritual hecha por las ordenes religiosas llegadas con los conquistadores españoles. Aún en estos tiempos, hay indígenas que por sí mismos así lo refieren como es el caso que cita Sevilla en un estudio realizado entre los indígenas, de la región huasteca “así, el nacimiento del niño Jesús es, para los totonacas, el nacimiento del sol o del dios del maíz. También entre los nahuas de Veracruz se da una conjunción entre dicha deidad, el sol y Jesucristo [...] para los tenek, el dios que trajeron los españoles: ‘es un dios que nosotros ya teníamos, pero con otro nombre, es el dios del maíz’, comenta Flavio Martínez, [...] de San Luis Potosí”.³⁷

Hay otras similitudes entre la simbología de estos dioses –incluido el cristiano– todos ellos se inmolaron en beneficio del género humano. Y regresando a los dioses totonacas y nahuas hay que resaltar dos cosas importantes para este estudio: su intervención en la creación e institución de la música, y la danza como tradición y su relación con los animales y el carácter simbólico de estos.

Danza de tejoneros, danza circular

El círculo es un símbolo universal; los hombres de todos los tiempos han encontrado en el círculo y lo redondo la manera de representar una diversidad de conceptos que están relacionados entre sí, tales como la totalidad, lo infinito, la eternidad, la unidad celeste, los ciclos solares, los movimientos cíclicos, las recurrencias, entre otros.³⁸ En su acepción simbólica el círculo ha logrado abolir las

³⁶ Antonio Caso en *Séjourné.*, *ob. cit.*, pp. 34 y 35.

³⁷ Sevilla, *ob. cit.*, p. 25

³⁸ Cooper, *ob. cit.*, p. 50.

distancias espaciales, es lo que no tiene arriba ni abajo; en el área circular comprendida dentro de la circunferencia, el espacio no existe como distancia, sino como vínculo, porque todos los puntos están conectados con el centro y a su vez el centro conecta con todos los puntos, por lo tanto lo redondo es la realización plena de la correspondencia. El círculo es también el símbolo de la abolición del tiempo porque representa la continuidad, sin principio ni fin, es decir la atemporalidad. “Así el movimiento circular es perfecto, inmutable [...] sin variaciones, lo que lo habilita para simbolizar el tiempo, que se define como una sucesión continua e invariable de instantes todos idénticos unos a otros [...] El círculo simbolizará también el cielo, de movimiento circular e inalterable”.³⁹ Como cielo, simboliza también el mundo espiritual, lo invisible y lo que trasciende. El círculo simboliza el cielo Cósmico y la actividad dinámica en el cosmos así como la armonía. Así mismo el círculo es el símbolo de la divinidad, cuya vida, produce, regula y ordena,⁴⁰ igualmente representa la perfección y lo absoluto. Simbólicamente el círculo y la esfera, es decir lo redondo, es la resolución de representación de todas las posibilidades de la existencia “El círculo es la *rueda de la existencia* que abarca todo lo que se da en el mundo fenoménico”.⁴¹

La imaginación y lo redondo

La imaginación es la que hace posible la simbolización que intenta comprender la totalidad y representarla “A nivel de la imaginación puede comprenderse y captarse que *todo está en todo*”.⁴² Ella es la que nos permite acceder al *todo*, superando los límites de los sentidos; es la gran creadora de imágenes que hacen posible construir la realidad. Sabemos que existe el cosmos como totalidad porque podemos imaginarlo; nuestros sentidos no alcanzan a percibirlo todo, pero la imaginación, trabaja sin cortapisas ni medidas, instrumentando lo que nuestros límites humanos no pueden experi-

³⁹ Chevalier y Gheerbrant. *Diccionario de los Símbolos*, p. 301.

⁴⁰ *Ídem*.

⁴¹ Cooper, *ob. cit.*

⁴² María Noel Lapoujade, *Filosofía de la Imaginación*, p. 236.

mentar. Conduce al hombre a configurar lo no percibido, tanto en el terreno de lo utópico, lo deseado, como en el de lo temido. Es diligente conductora en la creación de creencias colectivas como los mitos y otras formas de expresar, representar o simular el misterio de la totalidad y de lo sagrado como en las danzas colectivas. “[...] la actividad de la imaginación se despliega como: *inocencia* y *simulación*; el maravillarse (Thauma) y la simbolización”.⁴³ Lapoujade aclara en su texto, que el término *simulación*, no lleva, una intención de engaño u ocultación desde el punto de vista ético, sino una capacidad para la sustitución, del hombre primitivo por medio de la cual puede crear imágenes que le permiten comprender el cosmos, “como si” éste fuera de la manera en que simbólicamente es capaz el hombre de representarlo. Sobre ese “como si” kantiano, tan importante dentro de la creación humana, Lapoujade generaliza “[...] el arte, la poesía, la metáfora, el mito, la utopía son posibles gracias a la capacidad humana de simular, entendida como la capacidad de sustituir una cosa por otra, de ‘*hacer como si*’ algo fuera otro”.⁴⁴ Así todo acto imaginativo implica una duplicidad entre lo percibido y lo representado, en donde lo segundo no se limita a lo primero, sino por el contrario actúa libremente, transgrediendo lo dado.⁴⁵ Si lo dado es concreto, la imaginación lo puede representar en abstracto, en otras palabras, la función sustitutiva de la imaginación opera en niveles abstractos que ella puede caracterizar, y sintetizar. “La imaginación hace posible la creación de símbolos figurativos que representan sustitutivamente— conceptos ‘abstractos’ sin correlato empírico”.⁴⁶ La Danza surge de una vivencia imaginaria y toda vez que se da en el espacio, compone y define un espacio imaginario. Y la Danza de Tejoneros es una estructura tal, que compromete, reúne o sintetiza en ella

⁴³ *Ídem*, p. 195.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 204.

⁴⁵ Ma. Noel Lapoujade, Coordinadora. *Espacios Imaginarios*. UNAM. México 1999. p. 16. “[...] se entiende por lo dado, lo que acontece al individuo y de lo cual puede tenerse noticia. *Dado es lo que puede, ‘impactar’ a un sujeto posible.*” (Ante la necesidad de citar 2 obras de la misma autora, en adelante se citará la presente con las letras E. I. y la obra titulada Filosofía de la Imaginación con las letras F. I.)

⁴⁶ Ma. Noel Lapoujade, (F. I.) *ob cit.*, p. 242.

misma diversas de imágenes, ya de movimiento, ya simbólicas, ya plásticas, ya sacras, ya sociales que conjuntadas logran expresar una vivencia imaginaria de un cosmos, en otras palabras crea un espacio imaginario que representa el *todo*. Esta Danza es el resultado de una metamorfosis de la realidad, es decir, una presentación transmutada del cosmos, en tanto éste implica relaciones espacio-temporales simbólicas y vívidas, es pues una representación del mundo, lograda mediante la acción transmutante de la función imaginativa. Si como dice Lapoujade, la imaginación logra “[...] la transmutación de la imagen vívida en una extensión exterior ilimitada, en metáforas del espacio infinito”.⁴⁷ La Danza de Tejoneros es una metáfora de movimiento, o mejor, si es posible llamarla así, metáfora dancística del cosmos, es decir, del *todo*, en donde el *todo* incluye a la creación, a la creación en general y a la primigenia.

La Danza de Tejoneros se traza, se desenvuelve en un círculo, es una Danza de formas redondas, como redondo es su diseño coreográfico y su simbólica incluye seres “redondos”. Bachelard en su *Fenomenología de lo Redondo*, cuando reflexiona sobre la redondez, toma como ejemplos de seres redondos: un pájaro y un árbol. “El pájaro se medita aquí en su vuelo, en su aire libre [...] el ser del pájaro en su situación cósmica, como una centralización de la vida custodiada por todas partes, encerrada en una bola viva, al máximo por consiguiente de su unidad”.⁴⁸ Y sobre el árbol “Para un pintor, el árbol se compone en su redondez”⁴⁹ para Bachelard, el ser es redondo, lo redondo es, según este autor, propiamente la forma de la existencia, “[...] la existencia es redonda [...] lo que queremos decir es la existencia en toda su redondez. No se trata en efecto de contemplar, sino de vivir la existencia en toda su calidad inmediata”.⁵⁰ El espacio dancístico, espacio vital de los Tejoneros es redondo en tanto la diversidad de significados que encierra. El concepto bachelardiano de la existencia redonda implica alcanzar el grado máximo de concentración o de unidad. En el círculo

⁴⁷ Ma. Noel Lapoujade, *ob cit.*, p. 104.

⁴⁸ Gastón Bachelard, *La Poética del Espacio*, p. 277.

⁴⁹ *Ídem*, p. 278.

⁵⁰ *Ídem*, p. 273.

como forma coreográfica, los danzantes de Tejoneros logran un grado de concentración y de unificación por medio del movimiento y del simbolismo que en ese momento, en ese tiempo de Danza conjugan, logrando la unidad total, es decir, la compactación, además de la reunión, como individuos en torno de una experiencia que pisa terrenos de lo sagrado y lo estético, lo primero porque la Danza como rito, o ritual sacro, implica una comunicación con la deidad y por medio del “como si” de la representación dancística (imágenes de Danza) invaden los espacios de la Estética.

Las imágenes de lo redondo son las imágenes del cosmos, así la del círculo es una imagen que conecta simbólicamente del hombre con el cosmos como una especie de vocablo universal. En lo redondo se contemplan simultáneamente el ser y el cosmos, porque ambos son redondos y son como dos cosmos paralelos, uno dentro del ser y otro fuera de él. El danzante aquí, exalta ambas redondeces con su movimiento circular doble, girando alrededor del mástil y girando sobre sí mismo, sus giros son un diálogo de movimiento entre él y el cosmos.

El centro

El centro es, dentro de la simbología universal, uno de los cuatro símbolos fundamentales, representa el principio, lo real y lo absoluto, el punto de coincidencia de los opuestos, el lugar de donde parte el movimiento de lo uno hacia lo múltiple, del interior hacia el exterior, de lo eterno a lo temporal, la convergencia y a la vez la divergencia.⁵¹ Entre los arquetipos o formas primordiales que menciona Eliade, el centro se destaca con un “prestigio” especial.

El simbolismo arquitectónico del centro puede formularse así:

- a) la montaña sagrada –donde se reúnen el cielo y la tierra– se halla en el centro del Mundo;
- b) todo templo o palacio – y, por extensión, toda ciudad sagrada o residencia real –es una ‘montaña sagrada’ debido a lo cual se transforma en Centro;

⁵¹ Chevalier y Gheerbrant, *ob. cit.*, p. 272. Según este Diccionario, los cuatro símbolos fundamentales son: círculo, cruz, cuadrado y centro.

c) siendo un *Axis mundi*, la ciudad o el templo sagrado es considerado como punto de encuentro del Cielo con la Tierra y el Infierno.⁵²

Existe entonces, una significación simbólica que establece al centro como el lugar de conexión de los tres planos cósmicos que marcan las religiones del mundo, dando a este lugar de unión, carácter de tránsito entre los lugares que conecta “El infierno, el centro de la tierra y la puerta del cielo se hallan, pues, sobre el mismo eje, y por ese eje, se hacía el pasaje de una región cósmica a otra”.⁵³ El mismo Eliade menciona que tiene razones para creer que esta “[...] teoría ya estaba esbozada en la época prehistórica”.⁵⁴ La antigüedad de esta idea se destaca aquí, porque, en tiempos contemporáneos es aún vigente para marcar el simbolismo de los templos católicos y de otras religiones como centros del mundo y puertas del cielo, lo que los hace lugares sagrados, habitaciones del dios sobre la tierra y en consecuencia, extraordinarios, formidables, desmesurados y en esa medida terribles,⁵⁵ porque son en centro de unión entre cielo, tierra e infierno.

Una iglesia católica en la población de *Caxhuacan*, Puebla tiene en una arcada inmediata a su portón de entrada, la siguiente leyenda, “*Cuan terrible es este lugar. Verdaderamente ésta es la casa de Dios y puerta del cielo*”.⁵⁶ En el atrio de esta iglesia, inmediatamente a la derecha, saliendo por su portón se encuentra el espacio destinado para la ejecución de la Danza de Tejoneros; es posible distinguir una gruesa circunferencia, más lisa que el resto de la superficie y el centro marcado con unas horadaciones, ahí habrá de colocarse el mástil o asta de tarro (el árbol), después de haber sido limpiado el lugar con agua rociada y una escoba ordinaria.⁵⁷

⁵² Mircea Eliade, *ob. cit.*, p. 25.

⁵³ *Ídem.*

⁵⁴ Mircea Eliade, *ob. cit.*, p. 26.

⁵⁵ El santuario o lugar sagrado es intocable; sin descartar la ambivalencia simbólica del templo, que le hace, además de un lugar terrible, ser ante todo un refugio.

⁵⁶ A este lugar se acudió con motivo de las visitas de campo para la realización de este trabajo.

⁵⁷ Como acción de limpieza rutinaria, este acto es totalmente innecesario e infructuoso, pues, el polvo retirado es casi inmediatamente regresado por acción

El espacio dancístico aparece aquí como una extensión del espacio sagrado que tiende a extenderse o multiplicarse. Gilbert Durand señala el infinito poder de multiplicación y expansión del espacio sagrado. “La historia de las religiones insiste [...] en esta facilidad de multiplicación de los –centros– y en la ubicuidad absoluta de lo sagrado”.⁵⁸ El centro tiene, aparte de la connotación de núcleo o fuerza nuclear, en tanto condensada, también el de fuerza difusora y de emanación; por esta segunda significación el lugar designado como centro es también reconocido como “ombbligo de la tierra” o sea un canal de comunicación y de emanación.

Durand y el relato simbólico en la danza de tejoneros.

Si es posible aplicar lo anterior a la Danza que aquí se estudia, se tiene en función: un tema arquetípico que sería el movimiento cíclico del cosmos, en donde sus tres niveles: inframundo, mundo y cielo están conectados y comunicados mediante el árbol que adquiere relevancia simbólica al estar plantado en el centro del mundo. No se trata ya de un relato mítico, sino de un relato simbólico representado en una Danza, en donde confluyen elementos míticos.

Haciendo una comparación entre esta Danza y el mito, conviene aclarar aquí que, siguiendo a Durand, va a considerarse al mito desde un punto de vista que abarque mayor amplitud que la mera función ritual:

No tomaremos este término en la acepción restringida que le dan los etnólogos que no hacen de él más que el envés representativo de un acto ritual. Aquí se entiende por mito un sistema dinámico de símbolos de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato. El mito es ya un esbozo de racionalización puesto que utiliza el hilo

del viento. Suponemos que es una reminiscencia de algún ritual de limpieza-purificación y delimitación del redondel donde va a efectuarse la Danza.

⁵⁸ Durand Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, p. 237. Ante la necesidad de citar dos obras del mismo autor, en adelante se citará la presente con las letras E. A. I. y la obra titulada *Imaginación Simbólica* con I. S.

del discurso, en el que los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas.⁵⁹

Si bien el mito utiliza el hilo del discurso en su acepción tradicional, como una serie de palabras convenientemente enlazadas que sirven para expresar un pensamiento,⁶⁰ la Danza utiliza un discurso distinto del verbal, un discurso dancístico, en el que con el movimiento del cuerpo se van trazando las figuras simbólicas, en el espacio simbólico también, y se conjuga con otros símbolos, así como, con arquetipos emanados de esquemas semejantes o que guardan entre sí alguna relación. “En la prolongación de los esquemas, de los arquetipos y de los simples símbolos puede retenerse el mito”.⁶¹ Parafraseando a Durand querríamos decir que: en la concreción de los esquemas, en la representación de los arquetipos de los símbolos gestuales espaciales temporales e iconográficos, puede realizarse la Danza. Según Durand los reflejos dominantes generan esquemas –de ascensión vertical, de descenso, de tragamiento, de ritmo, etc.– Los esquemas a su vez dan lugar a los arquetipos –celestes, el árbol, el centro, etc.–, estos aglutinan símbolos que forman constelaciones y estructuras, y estos a su vez pueden ser clasificados en Regímenes. Sigue presente para otra investigación cuáles son los esquemas motivadores de los arquetipos que funcionan como centros de convergencia de los símbolos que conforman la Danza de Tejoneros. Tratando de ubicar los elementos simbólicos de la Danza de Tejoneros según la clasificación de imágenes que propone Durand, se ha elaborado una sencilla tabla (véase Tabla 1).

Conclusiones

La Danza es una representación simbólica de la realidad, consiste en presentar una realidad intangible por medio de otra tangible, y en ese sentido, de sustitución, la Danza es metáfora. Además del lenguaje corporal se establece en la danza un lenguaje coreográfico, cuyos diseños espaciales junto con otros elementos comunican ideas o unidades semánticas por medio de metáforas de movi-

⁵⁹ *Ibidem*, p. 56.

⁶⁰ *Diccionario Larousse*, p. 326.

⁶¹ Gilbert Durand, *ob. cit.*, p. 237.

mientos tales como la imagen del círculo que es una metáfora de los ciclos vitales. La Danza es el resultado de una metamorfosis de la realidad; es una representación transmutada del cosmos. En todas las épocas el hombre ha buscado establecer una comunicación con lo divino mediante el movimiento corporal espacial rítmico, creando así las danzas rituales o danzas sagradas. En la danza colectiva indígena mexicana o danza ritual tradicional –danza autóctona– se establece una relación entre el tiempo, el espacio y el movimiento que genera diseños corporales y espaciales, estos, junto con otros lenguajes integran estructuras simbólicas relacionadas con la vida y el entorno cósmico de los pueblos indios. El juego, la fiesta y la danza irrumpen en los terrenos de lo estético porque descansan en la idea del “como si” kantiano que da lugar a la representación. A través de ella, se transgrede el tiempo, el espacio y los límites humanos, y se trasciende hacia lo supra humano, hacia lo divino. En la representación dancística el “como si” opera para crear, simular o sustituir una realidad impresentable, mediante símbolos gestuales, corporales y coreográficos. La Danza tradicional indígena está vinculada con el mito, éste es el relato de un hecho primigenio, un hecho original en el que a partir del caos, el mundo fue creado. La Danza de Tejoneros es una metáfora dancística del cosmos, que representa tanto la redondez del mismo, como la paradoja de la diversidad en su unicidad.

En la Danza de Tejoneros el centro lo ocupa un árbol de bambú, también llamado tarro, su verticalidad, la perfección de su impulso hacia el cielo y el mero hecho de que sea hueco y tubular refuerzan la idea de medio conductor y vialidad que transporta a un nivel cósmico superior; finalmente esta cualidad de vacuidad es la que hace posible el ascenso a las alturas de los símbolos tónicos y uránicos, en este sentido la Danza de los Tejoneros es la representación simbólica de un rito propiciatorio no solo al ciclo del maíz como fuente de vida, sino a la vida misma en su aspecto cíclico.

Las Danzas indias en general y la de Tejoneros en particular son estructuras simbólicas complejas que combinan diferentes dimensiones semióticas, entre las que se encuentran las siguientes:

Los diseños coreográficos simbólicos.

La gestualidad corporal que se traduce en movimientos con

una intencionalidad específica que a diferencia de lo cotidiano, le imprimen al gesto, un registro estético particular.

La sacralización del espacio dancístico.

La presencia de una iconografía dancística en imágenes relacionadas con el tema o argumento, que imprimen mayor fuerza expresiva a la representación.

Estas manifestaciones de lo imaginario tienen su motivación en factores intrínsecos al ser humano, arraigados en el hombre de manera tan profunda que generan representaciones simbólicas similares en todos los individuos de la especie humana, sin importar diferencias temporales, geográficas o raciales; hay siempre en los productos de la imaginación, algo semejante a grandes patrones o modelos, que generan productos similares, que lejos de establecer diferencias insalvables entre las culturas, las hermana.

La Danza –individual o colectiva, indígena u occidental, actual o ancestral– es como producto de la imaginación, una representación que trasciende los límites temporales, geográficos, raciales y culturales. En ese sentido quedan tareas futuras para seguir buscando razones que hagan de ella, no un motivo de clasificación cultural segregante, sino un factor de unión e identidad, de las diferentes culturas, en lo intrínsecamente humano.

Tabla 1. Elementos simbólicos de la Danza de Tejoneros

Dominante Refleja	Esquemas	Arquetipos	Símbolos Arquetípicos aglutinantes	Símbolos que constelan	Régimen
<i>Dominante Postural</i> Derivados Vista Audio-fonación	Virtualización, esfuerzo de enderezamiento, visión, elevación, <i>Subir</i> <i>Liberar</i> <i>Desatar</i> <i>Desgarrar</i>	<i>La verticalidad ascendente, el cetro, la espada.</i> <i>La luz</i>	El árbol	<i>La escalera, mástil, poste, pájaro solar, el ala, el arma, lo alto, el falo, la virilidad, la masculinidad, el jefe, el héroe, la elevación, el cielo, el aire, el fuego, el sol, la deidad, los santos. (la deidad)</i>	Diurno
<i>Dominante Copulativa</i> Derivados Motores Knésicos Musicales Rítmicos	<i>Vincular</i> <i>Madurar</i> Regresar Enumerar Adelante-futuro Detrás-pasado <i>Intuición del ritmo cíclico.</i>	<i>La repetición cíclica.</i> <i>El renacimiento.</i> <i>La fecundidad.</i> <i>Ciclo agrolunar</i>	El círculo La rueda	<i>El pájaro carpintero, el perro, la caverna, la tumba (el subsuelo), la oscuridad, la feminidad, las tinieblas el hombre viejo, la luna, el sacrificio, la muerte, la música, el payaso.</i>	Nocturno

Dominante Digestiva El vientre	Tragamiento Deglución La caída	El descenso	El centro del mundo	El tejón (animal devorador), la excavación de la tierra, el vientre, el perro, (la tarasca) La penetración del centro, pareja divina cielo-tierra	Nocturno
--------------------------------------	--------------------------------------	-------------	---------------------	---	----------

Bibliografía

- Bachelard, Gastón, *La Poética del Espacio*, FCE, México, 1997.
- Caillois, Roger, *El hombre y lo Sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Cooper, J.C., *Diccionario de Símbolos*, Ediciones G. Gili, México, 2000.
- Durand, Gilbert, *Las Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*, Taurus Ediciones, Madrid, 1979.
- _____, *La Imaginación Simbólica*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1968.
- Eliaade, Mircea, *El Mito del Eterno Retorno*, Emecé, Buenos Aires, 2001.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Alianza Editores, Madrid, 1972.
- Ichon, Alain, *La Religión de los Totonacas de la Sierra*, INI y CNCA, México, 1969.
- Lapoujade, María Noel, *Filosofía de la Imaginación*, Siglo XXI Editores, México, 1988.
- _____, Coordinadora. *Espacios Imaginarios*, UNAM, México, 1999.
- Ossona, Paulina, *La Educación por la Danza*, Paidós Mexicana S.A., México, 1991.
- Sejourné, Laurette, *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*, F.C.E., México, 1994.
- Sevilla, Amparo, *Cuerpos de Maíz: Danzas Agrícolas de la Huasteca*, Ediciones del Panorama de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México, 2000.
- Varios, Gama y Masferrer, *Etnográfica Contemporánea de los Pueblos Indígenas de México Occidental*, INI, México, 1995.

CARTELES QUE SEDUCEN¹

*María Auxiliadora Zamorano Carreón*²

Todo cartel posee una dimensión semiótica y otra estética, en otras palabras, todo cartel tiene la posibilidad de comunicar y también la de despertar procesos imaginativos; sin embargo, de acuerdo a las características de cada proyecto en particular, estas dos dimensiones se manifiestan de diferente forma. Lo que aquí intenta discutirse es la manera en la que lo semiótico y lo estético entran en relación, considerando los objetivos que se persiguen con el diseño, para crear carteles que seducen o, bien, carteles que no. En este texto se habla considerando las propiedades de los carteles no comerciales, debido a que aquellos que pretenden inducir a la compra y no a la reflexión estética, poseen características diferentes que merecen otro estudio.

Jean Baudrillard hace una analogía entre las experiencias sensuales y las experiencias estéticas. El autor hace una distinción entre lo que es la seducción, vinculada a lo femenino, y lo sexual, lo pornográfico, que relaciona con lo masculino. Así, la seducción, consiste en la prolongación del deseo que deriva en la relación estética donde entran en juego las subjetividades humanas, mientras que, el porno, “[...] añade una dimensión a la imagen del sexo, en detrimento de la dimensión del deseo y descalificando toda ilusión seductora”.³ De tal

¹ Extraído de la tesis de maestría “La dimensión estética y semiótica del cartel en la obra de Antonio Pérez Níko”.

² Maestra en Estética y Arte de la BUAP, titulada en Mayo de 2010.

³ Jean Baudrillard, *Duelo. Illusion, désillusion esthétique*. Sens & Tonka. París, 1997. Consultado en Antología. *Estética, arte y posmodernidad*, José Ramón Fabelo Corzo, Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, 2009, p. 2.

manera que, la seducción invita, juega, provoca, ofrece sin ceder plenamente, permite explorar distintas posibilidades; sin embargo, lo pornográfico se muestra tal cual, sin rodeos, sin ninguna otra posibilidad, no pretende más allá de lo que puede observarse a primera vista:

La ley de la seducción es, ante todo, la de un intercambio ritual ininterrumpido, la de un envite donde la suerte nunca está echada, la del que seduce y la del que es seducido, en razón de que la línea divisoria que definiría la victoria de uno, la derrota del otro, es ilegible [...]. Mientras que lo sexual tiene un fin próximo y banal: el goce, forma inmediata de satisfacción del deseo.⁴

Para Baudrillard, entonces, las imágenes pueden ser de dos tipos: por un lado se encuentran aquellas que seducen, que despiertan procesos imaginativos y que permiten que el sujeto entre en una auténtica relación recíproca con ellas como objeto; y, por otro lado, están aquellas imágenes tan explícitas que resulta que “usted no tiene nada que añadir, es decir, que dar a cambio”.⁵ Las imágenes pornográficas no ofrecen al receptor la posibilidad de aportar subjetivamente en su relación con los objetos; la consecuencia lógica de la ausencia de la reflexión es que prácticamente se eliminan las posibilidades de la percepción estética.

Según Baudrillard, la pornografía es el fin de la seducción. Cuando se integran carteles para que quede de manifiesto el dominio de la técnica de representación, en vez de que la intención del diseñador sea crear un objeto que invite al goce estético, la seducción desaparece. Para Baudrillard, las imágenes que se presentan “[...] siempre ajustándose a lo real, añadiendo lo real a lo real para lograr la ilusión perfecta [...]”,⁶ son las que precisamente matan la ilusión. Por lo tanto, “[c]uando más nos acercamos a la perfección de la imagen, más se pierde su poder de ilusión

⁴ Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 28.

⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁶ Jean Baudrillard, *Duelo...*, p. 2.

[...]”,⁷ así que las imágenes hiperreales eliminan la capacidad de imaginar.

Si se considera a las imágenes como representaciones, es decir, como aquello que se presenta en lugar de otra cosa, o bien, si se les admite como significantes que actúan como estímulos sensoriales para evocar significados, “una imagen es justamente una [sintetización]⁸ del mundo en dos dimensiones, aquello que hurta una dimensión al mundo real y por lo mismo inaugura el poder de la ilusión”.⁹ Baudrillard centra aquí su atención en la realidad virtual, a la que considera “el apogeo de esta deimaginación de la imagen, de estos esfuerzos inútiles para hacer que una imagen deje de serlo [...]”,¹⁰ por el intento de asemejarla tanto a la realidad, que deje de ser representación para convertirse en presentación; no obstante, es posible extender esta observación hacia todas las imágenes cuyos creadores centran su atención en demostrar pericia técnica y no en la relación del proyecto con el sujeto.

Las imágenes constituyen una sintetización desde lo real en cuanto a que, si bien omitimos elementos no visuales (sonidos, olores, características táctiles, etc.) e, incluso, dependiendo de la técnica de que se utilice, se llegue a prescindir de características visuales no esenciales, siempre habrá una cierta relación análoga de la imagen con aquello que representa. Es importante puntualizar que, incluso en aquellos casos donde la sintetización es tan radicalizada que se obtiene como resultado una imagen abstracta, que pierde prácticamente por completo su relación con aquello que evoca, la imagen conserva una relación, por mínima que parezca, con lo representado y, gracias a eso, se le reconoce. También es importante mencionar que una imagen puede representar algún concepto ya de por sí abstracto, como la paz por una paloma, donde resulta evidente que la relación entre la representación y lo representado es arbitraria y posible sólo a partir de una convención; no obstante, aún en estas ocasiones, la analogía está presente ya

⁷ *Ídem.*

⁸ La palabra original es “abstracción”; sin embargo, para continuar con la terminología que se planteó en la tesis, se propone el concepto de “sintetización”.

⁹ *Ídem.*

¹⁰ *Ídem.*

que, solamente gracias a ella es posible identificar la imagen de la paloma que simboliza la paz.

Además de deslindarse de la pericia técnica hacia el realismo, los carteles, como composiciones seductoras, poseen otra característica que tiene que ver con el aspecto semiótico, se trata de la polisemia de la imagen. Definitivamente, la polisemia debe delimitarse perfectamente, a partir de la relación entre imagen y texto, para que el cartel pueda cumplir con su función comunicativa; sin embargo, si el cartel se constituye a partir de una imagen demasiado explícita y de una frase que no invite a la reflexión significativa, no habrá polisemia que disfrutar estéticamente.

La seducción se consigue a partir de la intención estética. Es un hecho que puede lograrse un cartel efectivamente comunicativo a partir de una composición donde se presente explícitamente el mensaje con la ayuda de una imagen sumamente detallada, prácticamente eliminando la dimensión estética; con todo, solamente cuando la intención comunicativa se encuentra acompañada de la estética en proporciones similares es posible obtener un cartel que, como objeto, provoque una relación recíproca con el sujeto.

Según Baudrillard, la seducción se relaciona con el deseo que solamente se sostiene con la carencia;¹¹ en el caso de los carteles, se trata de la ausencia de lo unívoco. La seducción no se mueve en el terreno de lo real sino de lo sugerente, “[...] representa el dominio del universo simbólico”.¹²

Cuando la imagen se presenta de manera explícita desaparece la incertidumbre¹³ y no queda más que la relación directa y ordinaria con el objeto. Es la incertidumbre lo que permite la relación estética con el cartel, lo que hace posible que se manifieste la subjetividad humana y que se despierte la imaginación a partir, tanto del disfrute de las diferentes posibilidades significativas del mensaje, como de las técnicas utilizadas en la representación. De acuerdo con lo anterior, un cartel no puede ser considerado “un grito en la pared” como se le denomina tan popularmente, en vez

¹¹ Jean Baudrillard, *De la...*, p. 13.

¹² *Ibidem*, p. 15.

¹³ Cfr. *Ibidem*, p. 26.

de eso, debería denominarse “un susurro”, algo que invita, que sugiere, que no se presenta de manera directa, gritando.

Mientras que la gran mayoría de las imágenes publicitarias, que inundan el ambiente de la sociedad consumista en la que vivimos, se nos presentan detalladamente, explícitamente, pornográficamente (de acuerdo con la propuesta de Baudrillard), el diseño gráfico también produce, especialmente, en el ámbito de lo no comercial, composiciones altamente seductoras: se trata de los carteles que se coleccionan, los que se exponen y se presentan en catálogos.

Nuestro ámbito actual está plagado de imágenes, vivimos rodeados de ellas especialmente de las que tienen algún sentido publicitario; sin embargo, la gran mayoría nos ofrece lo explícito, aún cuando pueden tratarse de imágenes verdaderamente bellas, sea por su ejecución o por su contenido, no invitan al sujeto a participar estéticamente con ellas. Los carteles que seducen no presentan objetos de consumo sino que implican subjetividades que despiertan procesos imaginativos.

En una sociedad tan saturada de imágenes se hace necesario contar, al menos, con algunas que nos permitan imaginar, que nos permitan participar aportando subjetivamente, que nos inviten a reflexionar estéticamente.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean. *Duelo. Illusion, désillusion esthétique*. Sens & Tonka. París, 1997. Consultado en *Antología. Estética, arte y posmodernidad*. José Ramón Fabelo Corzo. Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, México, 2009.
- _____, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 2001.

PIES VERDES PROYECTO DE ARTE URBANO EN PROCESO. REFLEXIONES

*Olga Margarita Zindel Pérez*¹

El arte actual ya no es necesariamente estético o tangible, no se basa ya en una belleza clásica, es algo muy diferente de definir. Hoy el objeto artístico ya no es el fin, lo que cuenta es el proceso artístico experimental.

Me parece que los que nos dedicamos a las artes visuales, siempre hemos tomado el andar como una práctica estética de manera inconsciente. Nos fijamos en las nubes, en la textura de los troncos de los árboles, en los reflejos de los charcos, nuestra mirada siempre está alerta, el ojo ya ha sido entrenado. Este fenómeno de fijarnos con más detalle en todo lo que nos rodea se intensifica al portar una cámara y en el momento en el que descubrimos algo que nos sorprende queremos guardarlo como recuerdo, como una prueba de ese algo tan especial que hemos elegido a través de la mirada y más tarde a través del lente.

El teórico francés de cine André Bazin afirma que:

[o]nly the impassive lens, stripping its object of all those ways of seeing it, those piledup preconceptions, that spiritual dust and grime with which my eyes have covered it, is able to present it in all its virginal purity to my attention and consequently to my love.²

¹ Titulada de la maestría en Estética y Arte de la BUAP en diciembre de 2005. Forma parte del cuerpo académico de la BUAP como investigadora.

² André Bazin, *What is Cinema?*, p. 15.

Si interpretamos su cita podríamos decir que la fotografía rompe con los automatismos perceptivos de la vida cotidiana.³ De algún modo, según Bazin, “[...] the object is freed from the conditions of time and space that govern it [...]”.⁴ La fotografía rescata al objeto fotografiado de su entorno cotidiano y lo transporta a un reino extrañamente diferente en donde puede ser admirado. La fotografía es entonces un “transformador estético” y una mirada sensible, entrenada, podría funcionar de la misma manera, al elegir algo en particular y al convertirlo en algo para ser admirado.

Pongamos por ejemplo un charco en la calle al que le sacamos una fotografía, en ese momento la persona o artista convierte al charco en algo muy especial, lo saca de lo cotidiano.

Con el propósito de encontrar objetos dignos de ser fotografiados o para dejarme sorprender por lugares, elegí el centro de la ciudad de Puebla para deambular sin rumbo fijo. Siempre me ha encantado caminar por las ciudades a nivel de “disfrute improductivo”. Alguna vez leí a un autor cuyo nombre no recuerdo, que para llegar a conocer bien una ciudad había que perderse en ella. Me lancé entonces a la “deriva”, este concepto propuesto principalmente por el situacionismo. Tomé caminatas sin objetivos específicos siguiendo la llamada del momento, sin prejuicios, perdiéndome en el caos citadino, penetrando a través de espacios existentes en la “unidad del tejido urbano”. Me parece que en cuanto encontrarme con un “laberinto como posibilidad de distribución urbanística para crear complejidades y nuevas situaciones transformables”, el intento fue fallido debido al diseño simétrico. Encontré calles paralelas y perpendiculares que caracterizan a la ciudad de Puebla y también me encontré con zonas, situaciones de gran diversidad. Me atrajo enormemente un cierto tipo de plantas que se empeñan con toda terquedad en aparecer y crecer y mostrarse a través de pequeñas grietas de concreto en los lugares menos esperados. Me topé con varios almacenes desbordantes de colorido. Paredes sobre saturadas con mercancía que alimen-

³ Alberto J. L. Carrillo Canán y Marco, Calderón Zacauala, *Bazin, Flusser, and the Aesthetic of Photography*, p. 21.

⁴ André Bazin, *ob. cit.*, p.14.

ta la imaginación. Más adelante descubrí por medio del sentido del olfato una panadería con olor a pan recién horneado. Divisé en seguida un portón de madera de color verde, carcomido y un tanto siniestro de donde entran y salen individuos de vez en cuando, dicen por ahí que es un prostíbulo, me remite a *La casa verde* de Vargas Llosa. De pronto descubrí una entrada muy estrecha a una vecindad, entré sin permiso y me sorprendió un tendedero de ropa que lucía sumamente estético con la ropa muy ordenada, colocada por tamaños y por colores, casi se podría adivinar a quienes pertenecen esas prendas de ropa.

En cuanto a zonas repulsivas encontré pocas, más bien están relacionadas con áreas de circulación en donde hay un exceso de transporte público, en donde se percibe una agresión constante por parte de los conductores irresponsables, se respira el aire contaminado, el ruido es insoportable, las escalas tanto la humana como la de los automóviles particulares, se pierde en esta vorágine de transportes monstruosos. También me disgustó ver la poda innecesaria de los árboles del zócalo de Puebla. En referencia a estas zonas no agradables recordé un texto inspirado en la biografía del autor turco ganador del premio Nobel de literatura Orhan Pamuk en la que describe su ciudad natal Estambul, desde el punto de vista de la amargura. Define la amargura según el mundo islámico, como algo que se evalúa con respecto a los valores de la comunidad, a la amargura de toda una ciudad. Para este autor, “[e]sto significa que hay que observar los lugares y los momentos en que se confunden el sentimiento mismo y el entorno que hace que la ciudad lo sienta”.⁵ Esto se podría aplicar a la ciudad de Puebla de manera crítica:

Me refiero a los limpiadores de parabrisas que acosan en cada esquina, hablo de las ancianas que cargan, hablo de la violencia auditiva y física del transporte público, hablo de los padres que llevan en bicicleta hasta a dos personas a la vez, de las personas tapadas con bolsas de plástico cuando llueve, de las plantas tercas que crecen en el concreto, de los autobuses que compiten de manera agresiva para ganarse el pasaje, de los pordioseros que escul-

⁵ Orhan Pamuk, *Istanbul: Memories and the City*, p. 115.

can la basura, de las tiendas y de las iglesias que venden productos religiosos, de los sube y bajas oxidados en los parques, de los franereros que se apropian de la calles, de las llaves de agua que go-tean, de la enorme cantidad de niños con sobrepeso, de los monu-mentos coloniales abandonados, de los burdeles clandestinos, de las marchas obligadas, del hedor del río Atoyac, de los múltiples espectaculares que nos envuelven, de la nata de contaminación que cubre la ciudad, de la espuma de lluvia ácida que corre por el asfalto, de los cuidadores de autos que silban y nada más silban, de los acosadores tramitadores de tarjetas de crédito, del terminado de muros con pedacería de vidrios, de las mallas electrificadas, de los gases que salen de los mofles, de los innumerables topes, de las multitudes que llenan los autobuses a hora pico, de los que hacen colas larguísimas para recibir un litro de leche, de todos los resi-duos de propaganda de las campañas políticas, de los niños que son obligados a vender dulces en las calles, de las fuentes sin agua, de los árboles podados de manera desmedida, de las sucias calles de la ciudad, de los discursos de los políticos, de los que esperan que todo se les dé, de las casas nunca terminadas de ladrillo con varillas tapadas por cascos de refrescos, de los adornos navideños, de los empleados sindicalizados que sacan su torta y su refresco, de los restos de fruta, verdura y bolsas que quedan como vestigios después de un mercado sobre ruedas, de los puestos infinitos de piratería, de la agresividad auditiva, de los mexicanos que todavía se creen españoles y cecean, de los animales de circo, de las telara-ñas de alambres eléctricos conectados como diablitos, de la mani-pulación constante de los medios, de la neurosis colectiva de todos los que conducen, de los conductores que se estacionan en doble y triple fila, de las adolescentes embarazadas, del amarillismo, de la verificación y de la tenencia por imposición, de la estética de los tinacos, de las vallas limitadoras dentro de los bancos, de los que pintan los topes estropeando el tránsito y piden dinero por eso, de la alteración de las bombas de gasolina, ufffff!!!

Según Pamuk:

[c]uando llegamos a sentir correctamente esta emoción y los pai-sajes, los rincones y la gente que se extiende por la ciudad, cuando

nos formamos en ella, llega un momento en que, mires donde mires, la sensación de amargura se hace tan patente en la gente y en los paisajes como la bruma que comienza a moverse poco a poco en [...] las frías noches [...].⁶

El sentimiento de amargura al que se refiere Pamuk es parecido al del término *tristesse* utilizado por Lévi-Strauss, él mismo nos lo aclara, es algo que afecta no a un solo individuo sino a un entorno, a toda una cultura y a un sentimiento en el que viven inmersas millones de personas.

La propuesta de este proyecto radica en que tomé como base el paisaje urbano y el caminar como práctica estética, así como indican las lecturas de Guy Débord. Este proyecto está contemplado para llevarse a cabo a largo plazo y se considera que esté en constante cambio y crecimiento. Por ahora comenzaré por enumerar varios sitios específicos que me sorprendieron. Estos se encuentran a distancias caminables y rompen con los atractivos turísticos tradicionales pero los propongo como sitios nuevos de interés al recorrer la ciudad, sitios que he elegido, que descubrí en este devenir por la ciudad de Puebla, que me atraieron por motivos diversos y que me han producido “nuevas nociones de placer”. Situaciones que ya no muestran una belleza plástica sino como dice Débord, una “belleza de la situación.”

Estos sitios o situaciones serán documentados y localizados por medio de fotografías para demostrar su existencia y por otro lado se les hará propaganda por medio de mapas que serán distribuidos por toda la ciudad y vía Internet a nivel internacional como “Puebla from a different point of view”. Mi propósito es el de por un lado, siguiendo a los situacionistas, darle un carácter lúdico a ciertos espacios urbanos invitando a los transeúntes y turistas a participar y por el otro el de guiarlos mostrándoles por medio de un señalamiento que marcaré por medio de las huellas de las plantas de los pies a modo de “signo indéxico” (Peirce), a mirar espacios o situaciones extraordinarias o simplemente diferentes. Se trata de motivarlos o invitarlos a que se paren en la posición

⁶ Orhan Pamuk, *ob. cit.*, p. 122.

indicada por la marca con pintura de mis plantas de los pies para que desde esta posición ellos puedan observar esta situación sugerida, es como una sacudida leve para que despierten de su letargo, abran los ojos y descubran lo que les quiere mostrar o tal vez ahí mismo descubran algo nuevo pues la urbe se encuentra en un estado de ebullición constante. Las marcas de los pies serán rodeadas por un círculo verde para hacerlas más notorias a una distancia apropiada para que la observación se lleve a cabo.

1. Sobre la calle 4 Oriente se encuentra una casa pintada de azul llamada “Casa del escorpión” cuya fachada contiene varios faroles colocados al azar y un escorpión esculpido en piedra. Dícese que la dueña era del signo astrológico del escorpión.
2. Sobre la calle 9 Poniente, se encuentra una casa cuya fachada me llamó la atención por estar llena de macetas de talavera y plantitas que brotan por todos lados. La fachada es como un vivero en sí.
3. En el zócalo de la ciudad de Puebla, el año pasado, se llevaron a cabo tristemente podas exageradas e innecesarias de algunos árboles en su mayoría laureles de la india de por lo menos cien años de edad que terminaron por cortarlos. También existen 3 palmeras altísimas. Por parte del ayuntamiento los “expertos” decidieron cortar la más alta porque decidieron que era demasiado alta y que no era un árbol típico de la zona. Un grupo de jóvenes apasionados logró persuadirlos y así lograron salvar esta magnífica palmera. Marcaré las plantas de mis pies en un lugar adecuado para admirarla.
4. Sobre la calle 9 Poniente dícese de la existencia de un supuesto prostíbulo, así me informaron algunos de los transeúntes. Sólo se ve un portón verde que nos remite a *La casa verde* de la novela de Vargas Llosa, de donde salen y entran individuos de vez en vez.
5. Señalaré uno de los más de quinientos ángeles que he pegado como parte de otro proyecto humano que ha logrado sobrevivir en esta urbe. *Ángeles urbanos* es un proyecto que

sigo realizando como arte urbano también a largo plazo. Se trata de una invasión de ángeles en forma de calcomanía en el centro de la ciudad de Puebla.

6. El balcón de los cuatro perros. Casa situada sobre la 9 Oriente. Ya cuenta con mis huellas justo enfrente de la casa.
7. El hombre más fuerte de Puebla. No se lo pierda, se encuentra sobre la 2 Poniente como parte esencial de un gimnasio.
8. La casa del animal (Sol de Puebla).
9. Sobre la 4 Oriente se encuentra la salida de las carretas con cadáveres de la clínica de Xanenetla.
10. El perro guardián rojo. En la esquina de la 9 Poniente y la 3 Sur se encuentra un perro de barro rojo que nos vigila desde su azotea.
11. Sobre la 6 Oriente entre la 4 y la 2 Norte se pueden ver todavía los huecos producidos por los primeros balazos de la revolución mexicana en la casa de la familia Serdán.
12. Desde la esquina de a 7 Oriente y la 4 Sur se alcanzan a ver 4 iglesias desde el mismo punto.
13. Sobre la 9 Sur 301 se encuentra un almacén un tanto sorprendente, por un lado venden ropa para prostitutas y por el otro visten a los niños Dios.
14. Sobre la 7 Poniente entre la 2 Sur y la 16 de Septiembre se encuentra un local en donde ponen marcos, ese local está habitado por un pato que sale por las mañanas a asolearse un rato.
15. Sobre la 9 Poniente hay un árbol con una bugambilia viviendo en simbiosis.

Por el momento estas son las primeras propuestas en sitios que elegí a través de mi deambular por la ciudad. Ya he logrado marcar algunos de estos sitios con huellas de mis pies rodeados por un círculo con pintura verde en el lugar preciso donde uno se tiene que parar para poder observar la situación o el objeto elegido (véanse imágenes 1 y 2).



Imagen 1. Pies verdes



Imagen 2. Pies verdes

Por el momento con esto concluyo mi propuesta y los invito a tratar de descubrir lugares sorprendentes para ser agregados a esta lista y también los invito a experimentar de forma diferente la vida urbana.

Bibliografía

- Bazin, André, *What is Cinema?* Vol. 1, University of California Press, California, 2005.
- Carrillo Canán, Alberto J.L. y Calderón Zacauala, Marco, *Bazin, Flusser, and the Aesthetic of Photography*, Glimpse Magazine: The Society for Phenomenology and Media Vol. 11 and 12, San Diego, California, 2011.
- Pamuk, Orhan, *Istanbul: Memories and the City*, Trans. Alfred A Knopf, Vintage Books, a division of Random House, Inc., New York, 2005.
- Peirce, Charles Sanders, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. (1893-1913)*, Ed. The Peirce Edition Project. Vol. 2. Bloomington: Indiana University Press, Bloomington, 1998.



3

CATÁLOGO “SI A DESTINOS OCURRE LA MAGIA”

BARUCH VERGARA, BERENIZE GALICIA,
ENRIQUE REVILLA, FELISA AGUIRRE,
LUCÍA DEL COMPARE Y MAY ZINDEL

Maestro en Estética y Arte por la
BUAP, titulado en 2004



"Sueño de liberación",
2006 Acrílico sobre tela. 50
x 40 cm.



"Pathos", 2006. Óleo sobre
tela. 100 x 100 cm.



"Baby", 2006. Acrílico sobre tela.
60 x 60 cm.

"Asunción de Anunciación", 2006
Acrílico sobre tela. 100 x 100 cm.





"Espina dorsal", 2010. Óleo y barniz sobre papel. 48 x 34 cm



"Magdala", 2010. Óleo sobre papel. 48 x 34 cm.



"Cae de un cielo, y ser demonio en pena y de serlo jamás arrepentirse", 2010. Grafito, óleo y barniz sobre papel. 48x 34 cm

Berenize G I

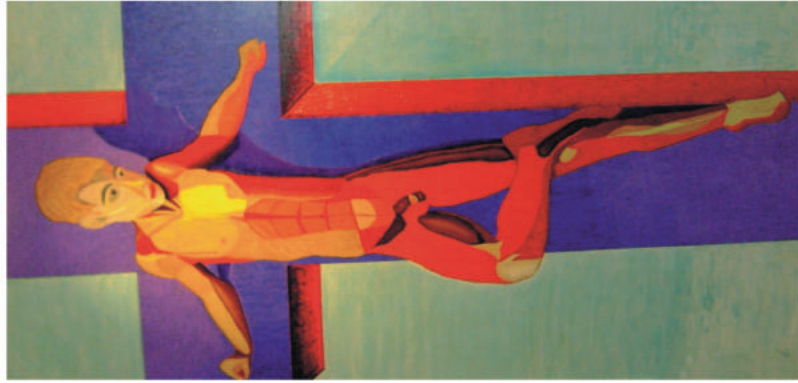


"Coeur", 2009.
Grafito y óleo sobre papel. 24 x 38 cm



"Manzana edénica", 2010. Tinta china sobre papel. 22,9 x 15,2 cm

Enrique Revilla



"Separación", 2009.
Óleo sobre madera.
180 x 120 cm.



"Resurrección", 2008.
Óleo sobre triplay.
80 x 10 cm.

"Salir del dolor", 2010.
Óleo sobre triplay. 120 x 80 cm.





Sin título, de la serie Rostros, 2009.
Acrílicos sobre loneta 81 x 71 x 5.5 cm.



Sin título, de la serie Rostros,
2009. Acrílicos sobre loneta
81 x 71 x 5.5 cm.



Sin título, de la serie Rostros,
2009, Acrílicos sobre loneta
81 x 71 x 5.5 cm.



Sin título, de la serie Rostros,
2009. Acrílicos sobre loneta
81 x 71 x 5.5 cm.



Sin título, de la serie Rostros,
2009. Acrílicos sobre loneta
81 x 71 x 5.5 cm.

Feliza Aguirre



Sin título, 2005. Acrílico
100 x 80 cm,

Lucía Del Compare



"Paloma mensajera", 2007.
Mixta. 80 x 100 cm.

"Eclipse de sol", 2005, Acrílico
100 x 120 cm.



"El ciclo de la vida", 2004.
Dipítulo. Acrílico. 80 x 80 cm.



"El sueño del ángel", 2007.
Mixta. 90 x 50 cm.



May Zindel



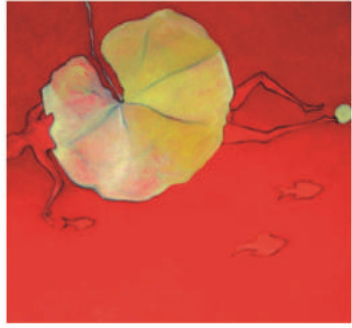
"¿Imaginación o ilusión?"
2010. Óleo sobre tela.
50 x 50 cm



"Libertad", 2010.
Óleo sobre tela.
50 x 50 cm



"Las zapatillas de la novia", 2010.
Óleo sobre tela.
50 x 50 cm



"Sie sagen dass die Liebe
bitter schmeckt", 2010.
Óleo sobre tela. 50 x 50 cm

"Bocas de ceniza 1 y 2", 2010.
Collage, periódico imágenes
sobre acetato, listón, mano de
metal, prismacolor. 90 x 90 cm



La estética y el arte más allá de la Academia se terminó de imprimir en enero de 2012 en los talleres de Prerensa Digital, Caravaggio no. 30, Col. Mixcoac, C. P. 03910, México D.F. Se tiraron 500 ejemplares.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de José Ramón Fabelo Corzo y Berenize Galicia Isasmendi. La redacción y diseño del catálogo fueron realizados por Berenize Galicia Isasmendi. El diseño de portada y diseño editorial se debe a Bertha Laura Álvarez Sánchez (La Aldea, consultoría editorial y gráfica). La formación estuvo a cargo de Irving Juárez Gómez. Fotografía de la portada: Calendario Kryolan 2011 http://laberintosdelarte.blogspot.com/2011_07_01_archive.html, imagen basada en la obra de Paul Gauguin "Mujer sosteniendo una fruta", 1893. Óleo sobre lienzo. 73x92 cm.



Los materiales que nutren este libro parten de un inédito encuentro que los profesores, colaboradores y estudiantes actuales de la Maestría en Estética y Arte (MEYA) de la BUAP sostuvieron con los egresados del programa, ubicados hoy en espacios profesionales que se encuentran “más allá de la Academia” que los formó como maestros en estética y arte. Es el testimonio gráfico de los aportes académicos, investigativos y artísticos que el encuentro condensó entre el 22 y el 25 de junio de 2010. La primera parte, “Desde la Academia”, es una muestra representativa del ciclo de conferencias impartido por los profesores y colaboradores de la MEYA. “De regreso a la Academia”, la segunda parte, incluye trabajos de los egresados de la maestría con avances investigativos logrados con posterioridad a su egreso. Una tercera parte contiene el catálogo de las obras que 6 de los egresados-artistas presentaron en la exposición de artes plásticas “Si a destinos ocurre la magia”.

En alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, *La Fuente* es el título general de la colección de publicaciones de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP que compendia y da a conocer los principales resultados investigativos de sus profesores, colaboradores, estudiantes y egresados.

ISBN: 978-607-487-360-3

