

LA ESTÉTICA, EL ARTE Y SU REENCUENTRO CON LA ACADEMIA



José Ramón Fabelo Corzo
Rodrigo Walls Calatayud
Coordinadores

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Filosofía de La Habana

MMXXII



ACADEMIA
Y EGRESADOS

LA ESTÉTICA, EL ARTE Y SU REENCUENTRO CON LA ACADEMIA

LA ESTÉTICA, EL ARTE Y SU REENCUENTRO CON LA ACADEMIA



Colección

La Fuente

Publicaciones en Estética y Arte de la BUAP y el IF

Vol.
19

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Filosofía de La Habana

MMXXII



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Ma. Lilia Cedillo Ramírez | *Rectora*

José Manuel Alonso Orozco | *Secretario General*

Luis Antonio Lucio Venegas | *Director General de Publicaciones*

Ángel Xolocotzi Yáñez | *Director de la Facultad de Filosofía y Letras*

Araceli Toledo Olivares | *Coordinadora de Publicaciones FFyL*

INSTITUTO DE FILOSOFÍA DE LA HABANA

Georgina Alfonso González | *Directora*

Wilder Pérez Varona | *Subdirector científico*

Yohandry Manzano Castillo | *Jefe del Departamento de Comunicación
y Publicaciones*

Volumen 19

La estética, el arte y su reencuentro con la Academia

Primera edición, 2022

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

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

Tel.: 52 (222) 229 55 00

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

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

© Instituto de Filosofía de La Habana

Calzada 251, Esq. J.

C. P. 10400, Vedado, La Habana, Cuba

Tel.: (53-7) 8320301

ISBN versión digital: 978-959-7197-55-3

ISBN versión impresa: 978-959-7197-54-6

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico



COLECCIÓN LA FUENTE

José Ramón Fabelo Corzo

Director de la colección

Bertha Laura Álvarez Sánchez

Coordinadora editorial

Fernando Huesca Ramón

Gestor editorial

Ana María Aguilar Pumarada

Coordinadora ejecutiva

Marco Antonio Menéndez Casillas

Ana María Aguilar Pumarada

Irving Bautista Santamaría

Juan García Hernández

Rodrigo Walls Calatayud

Mónica Pastrana Cortés

Yanay Prats Herrera

Carlos Alberto Tagle Hernández

Edición y corrección

La Aldea, edición y diseño

Diseño editorial

Juan García Hernández

Community manager

www.lafuente.buap.mx

DOI: <https://dx.doi.org/10.59892/AE1904>



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

LA ESTÉTICA, EL ARTE Y SU REENCUENTRO CON LA ACADEMIA

José Ramón Fabelo Corzo

Rodrigo Walls Calatayud

13

1

DESDE LA ACADEMIA

15

NUEVAS TESIS SOBRE LOS VALORES ESTÉTICOS

José Ramón Fabelo Corzo

17

RESTETIZACIÓN: ENFOQUE ESTÉTICO-POLÍTICO PARA LA EMANCIPACIÓN.

PERSPECTIVAS LATINOAMERICANAS

Mayra Sánchez Medina

83

HEGEL: SISTEMA NERVIOSO, TOTALIDAD Y EMANCIPACIÓN

Fernando Huesca Ramón

101

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MUPAVI Y TESOROS DE CATEDRAL: LA HISTORIA DE TRES RECINTOS CULTURALES TRUNCADOS EN PUEBLA

Isabel Fraile Martín

115

EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DE LA ÉPOCA COLONIAL EN PUEBLA Y SU DESTRUCCIÓN EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Jesús Márquez Carrillo

131

LA CIUDAD Y SUS MUSEOS: ¿UNA REPROGRAMACIÓN CULTURAL DE LA CIUDAD? <i>Emilia Ismael Simental</i>	149
TRABAJO ARTÍSTICO Y PROYECCIONES MULTIMEDIA: LA DISPUTA POR LA ATENCIÓN <i>Alberto López Cuenca</i>	161
DE LA PROBLEMÁTICA DETERMINACIÓN DE LA IMAGEN “ARTÍSTICA” Y LA “COMERCIAL” EN DOS CARTELES CINEMATOGRAFÍCOS <i>Víctor Gerardo Rivas López</i>	177
¿QUÉ ES EL CINE? ¿PARA QUÉ SIRVE COMO MEDIO? ENTRE LA ILUSIÓN Y LA IMAGINACIÓN <i>Alberto J. L. Carrillo Canán</i>	203
ÁFRICA EN LA PRIMERA ÉPOCA DEL DISCURSO NEOZAPATISTA MEXICANO. UN CASO DE RESISTENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES EN UNA ÉPOCA POSCOLONIAL <i>Gerardo de la Fuente Lora</i>	217
2 REENCUENTRO CON LA ACADEMIA	229
CRISIS Y TRANSFORMACIONES DEL ARTE EN EL SIGLO XX <i>José Jayro Bermúdez Martínez</i>	231

<p>NUEVAS FORMAS DE VIVIR EL ARTE. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y LOS DISPOSITIVOS DIGITALES <i>Marisol Hernández Rodríguez</i></p>	249
<p>LA IMPRESIÓN 3D Y EL MOVIMIENTO MAKER: DE LOS “MEDIOS DIY” A LA “CULTURA PARTICIPATIVA” <i>María de Lourdes Fuentes Fuentes</i></p>	261
<p>CROCHET ART: LA RESIGNIFICACIÓN DE LO COTIDIANO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO <i>Valeria Guerrero Garduño</i></p>	279
<p>FILOSOFÍA DE LA BASURA: PARA UNA ESTÉTICA DEL DESECHO <i>José Agustín Genis Castelán</i></p>	293
<p>HACIA UNA ESTÉTICA UNIVERSAL: APROXIMACIONES DECOLONIALES DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ EN <i>INVITACIÓN A LA ESTÉTICA</i> <i>Rodrigo Walls Calatayud</i></p>	303
<p>PUEBLA Y LA HISTORIA DEL CINE COMO CORPUS EN PERPETUA TRANSFORMACIÓN <i>Enrique Moreno Ceballos</i></p>	313
<p>LAS PINTURAS DEL CRUCERO DE LA CATEDRAL DE TULANCINGO. LEGADO DE LOS CONDES DEL VALLE DE ORIZABA <i>María Esther Pacheco Medina</i></p>	321

LOS ESPACIOS INDEPENDIENTES DE ARTE EN MONTERREY EN EL PROCESO DE GLOBALIZACIÓN <i>Roberto Eliud Nava González</i>	339
LA VENUS ABIERTA: DESNUDEZ Y ENFERMEDAD EN <i>INTRA-VENUS</i> DE HANNAH WILKE <i>Adriana Dowling Franco</i>	363
LA ACEPTACIÓN DE LA APARIENCIA DEL PERSONAJE <i>Adrián Romero Rodríguez</i> <i>Alberto J. L. Carrillo Canán</i>	381
LA ESPECIFICIDAD DEL MEDIO ARTÍSTICO ENTRE LA TEORÍA Y LA CRÍTICA DE CINE <i>Miguel Sáenz Cardoza</i>	395
LA CIUDAD CREATIVA Y SUS HABITANTES <i>Emilia Ismael Simental</i> <i>Carlos Talavera Hidalgo</i>	417

PRESENTACIÓN

LA ESTÉTICA, EL ARTE Y SU REENCUENTRO CON LA ACADEMIA

José Ramón Fabelo Corzo¹
Rodrigo Walls Calatayud²

La colección de libros La Fuente, Publicaciones de Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y el Instituto de Filosofía de La Habana (IF), presentan ahora un nuevo texto bajo el título *La estética, el arte y su reencuentro con la Academia*.

Este es el cuarto volumen de La Fuente enmarcado en la serie *Academia y Egresados*. Los tres anteriores llevaron por título *La estética y el arte más allá de la Academia* (2012), *La estética y el arte de regreso a la Academia* (2014) y *La estética y el arte de la Academia a la Academia* (2016). Cada uno de los cuatro libros de la serie ha sido, en buena medida, el producto de alguno de los encuentros de egresados que la Maestría en Estética y Arte (MEyA) organiza periódicamente desde 2010, como parte de la labor de seguimiento de sus exalumnos. La realización del quinto de estos encuentros, en junio de 2022, es un marco propicio para presentar este volumen que, por el tiempo transcurrido desde el anterior encuentro (seis años), incorpora resultados investigativos obtenidos por profesores y egresados en tiempos más recientes.

Un poco metafóricamente hablando, los títulos de los tres primeros volúmenes de esta serie hacían énfasis (el primero) en el ejercicio investigativo que es continuado por los egresados después de su salida de la Academia en que fueron formados, (el segundo) en la práctica, ya hecha tradición en este posgrado, de devolver los resultados obtenidos a esa misma Academia, sirviéndole a ella de retroalimentación y enriquecimiento, (el tercero) en la circularidad total de este movimiento

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

² Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP. Generación 2020.

que nace en la Academia y regresa a ella. En este nuevo volumen hemos querido que el centro de la atención esté en el *reencuentro*, no solo por el hecho obvio de la concurrencia académica de profesores y egresados que cada volumen de esta serie presupone, sino por tratarse, esta vez, de un *retorno pospandemia*, con un sentido que ya es mucho más que académico, humano en la más amplia acepción del término.

Las aportaciones de las que se nutre este libro provienen de dos fuentes académicas principales: por un lado, de los profesores y colaboradores del propio programa y, por otro, de los egresados. En correspondencia con ellas, también son dos las partes que componen la presente obra.

En la primera parte —Desde la Academia— se incluyen 10 textos de la autoría de quienes, como integrantes de la planta básica o como colaboradores recurrentes, han sido por muchos años profesores protagonistas de nuestro programa. Se contemplan aquí, por el orden en que aparecen, trabajos de los doctores José Ramón Fabelo Corzo, Mayra Sánchez Medina, Fernando Huesca Ramón, Isabel Fraile Martín, Jesús Márquez Carrillo, Emilia Ismael Simental, Alberto López Cuenca, Víctor Gerardo Rivas López, Alberto José Luis Carrillo Canán y Gerardo de la Fuente Lora.

La segunda parte del libro —Reencuentro con la Academia— incorpora textos de 13 de nuestros egresados: José Jayro Bermúdez Martínez, Marisol Hernández Rodríguez, María de Lourdes Fuentes Fuentes, Valeria Guerrero Garduño, José Agustín Genis Castelán, Rodrigo Walls Calatayud, Enrique Moreno Ceballos, María Esther Pacheco Medina, Roberto Eliud Nava González, Adriana Dowling Franco, Adrián Romero Rodríguez, Miguel Sáenz Cardoza y Carlos Talavera Hidalgo. Dos de esos textos, los de Adrián Romero y Carlos Talavera, llevan la coautoría de los profesores que fueron sus asesores, el doctor Alberto Carrillo y la doctora Emilia Ismael, respectivamente.

La diversidad temática de las aportaciones de profesores y egresados (estética y teoría del arte; historia del arte e instituciones artísticas; arte, ciencia y tecnología) reproduce el espectro de áreas que aborda el programa y evidencia la huella académica que la MEyA dejó en sus exalumnos, así como el crecimiento académico alcanzado por los mismos.

Mayo de 2022



1

DESDE LA ACADEMIA



DOI: <https://doi.org/10.59892/NT0219>

NUEVAS TESIS SOBRE LOS VALORES ESTÉTICOS¹

*José Ramón Fabelo Corzo*²

El filósofo checo Jan Mukařovský (1891-1975) fue uno de los fundadores del Círculo de Praga. Como se sabe, el origen del Círculo se remonta a 1925, cuando se reúne un grupo de estudiosos del lenguaje de profesiones diversas (filósofos, lingüistas, literatos, estetas, antropólogos) y de diferentes orígenes nacionales, principalmente checos y rusos, estos últimos provenientes del Círculo de Moscú. Entre los autores pertenecientes al Círculo destacan, además de Mukařovský, los también checos Bohuslav Havránek, Bohumil Trnka, Josef Vachek y los rusos Roman Jakobson, Nikolai Trubetzkoi y Petr Bogatyrev. Estos teóricos combinaron el estructuralismo con el funcionalismo, es decir, intentaron sintetizar, dentro de una misma perspectiva teórica, el principio estructuralista, según el cual solo un estudio del lenguaje considerado como totalidad de interconexiones e interdependencias puede ser acertado, con la tesis básica del funcionalismo de que la lengua es un sistema funcional de medios de expresión adecuados a un fin y que, por lo tanto, no se puede dejar de tener en cuenta el sistema extralingüístico en el que se inserta.

¹ Las tesis que aquí se presentan han sido elaboradas a partir del análisis del ensayo de Jan Mukařovský: "Función, norma y valor estético como hechos sociales". (Cfr. Jan Mukařovský, *Escritos de estética y semiótica del arte*, pp. 44-121). Las mismas han sido enriquecidas como resultado del debate que, generación tras generación, sobre ellas hemos sostenido con los estudiantes —la mayoría de ellos hoy egresados del posgrado en Estética y Arte de la BUAP—. Es un trabajo que lleva su huella y ningún marco mejor para incluirlo que el de este libro de la serie Academia y Egresados de la Colección La Fuente. Sirva su publicación, entonces, como reconocimiento a la participación activa y creativa de todos ellos en esos siempre gratificantes cursos de Estética y Teoría del Arte III. El título escogido para el trabajo, "Nuevas tesis sobre los valores estéticos", hace alusión tácita a otro texto al que se le reconoce precedencia con respecto a este. Se trata de las "14 tesis sobre los valores estéticos", publicado originalmente en *Cuadernos Valeológicos* (1999) y reeditado recientemente bajo el título "14 tesis sobre los valores estéticos. A propósito de dos libros de Adolfo Sánchez Vázquez: *Las ideas estéticas de Marx e Invitación a la estética*" (Cfr. José Ramón Fabelo Corzo, coord., *Estética y filosofía de la praxis. Homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*, pp. 177-196).

² Profesor-investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, investigador del Instituto de Filosofía de Cuba.

Las fuentes teóricas de las que, en particular, se nutre Mukařovský provienen de Kant y el formalismo ruso, por un lado, y de Hegel y la sociología marxista, por el otro. Precisamente, la combinación de estas fuentes se pone de manifiesto en una teoría estética que conjuga estructura y función, lo sincrónico y lo diacrónico, lo intra y lo extralingüístico, lo inmanentemente artístico y la función social del arte, asociada esta última a la evolución histórica de la sociedad.

Mukařovský desarrolla una estética semiológica cuya herramienta metodológica fundamental es el signo, portador en sí mismo de dos caras: el significante (o soporte material de la significación) y el significado (o el efecto por el que el significante remite a algo —el denotatum, el referente— que se halla, de hecho, fuera del propio signo). Mukařovský es considerado el primero en Europa en llevar a un campo extralingüístico este método proveniente del análisis del lenguaje (en Norteamérica ya lo había hecho Charles Sanders Peirce) y el primero en el mundo en hacerlo en el campo de la teoría estética.³ Nuestro autor parte de la convicción de que lo estético, debido a que siempre presupone comunicación, puede ser estudiado con las herramientas metodológicas aportadas por la lingüística, pero válidas más allá de ella. Mukařovský está consciente de que el fenómeno estético no es igual ni reducible al lingüístico, por lo que procura una definición del signo mucho más amplia de la que es habitual en los medios lingüísticos: “el signo es un hecho sensorial que se refiere a otra realidad, a la que debe evocar”.⁴ El arte, mirado como hecho semiológico, no puede ser concebido solo como una creación individual en sí y de por sí, sino, además, como un vehículo de comunicación con los demás en determinados marcos sociales. En él se unen la autonomía (dada por el significante, el material trabajado de la obra de arte) y la comunicación (que atrapa el destino o función social del arte, es decir, el significado, en este caso, dado por su significación colectiva).

El tratamiento semiológico del arte le permite al pensador checo avanzar sugerentes reflexiones de naturaleza axiológica. El ensayo “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, escrito por Mukařovský en 1936, sirve de fuente inspiradora a las reflexiones sobre los valores estéticos que a continuación presentaremos en forma de tesis.

³ Cfr. Jordi Llovet, “Jan Mukařovský: un signo nuevo para la estética”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*, p. 23.

⁴ Jan Mukařovský, “El arte como hecho semiológico”, en *ob. cit.*, p. 36.

1. El arte es también, a fin de cuentas, un medio de comunicación, una forma de lenguaje que apela a símbolos. Abordar al arte como lenguaje le permite a Mukařovský resaltar una serie de aristas importantes que mucho tienen que ver con su valor estético y no siempre son fáciles de captar cuando el arte es asumido—de manera aislada e independiente—, o como forma de reproducción de la realidad o como producto imaginario de la creación del artista. Ni la reproducción pura ni la imaginación pura pueden por sí solas explicar la naturaleza del arte y de su valor estético. El arte, para ser arte, debe ser imaginativo, debe ser transgresor y superador de los límites de la comunicación simbólica socialmente normada pero, al mismo tiempo, debe garantizar y promover nuevas formas de comunicación, lo cual presupone cierto anclaje en lo real y lo normado. Si apelamos, incluso, a las formas de arte más apegadas al modo usual de comunicación humana, a aquellas que utilizan al lenguaje verbal como forma fundamental de expresión —las literarias, ya sea en poesía o en prosa— nos percataremos de que no tienen como único y primordial fin la reproducción y comunicación de realidades porque, de ser así, dirían las cosas de manera mucho más simple y llanamente, sino tensionar al lenguaje, exigirle lo máximo que puede dar e, incluso, ir más allá de lo que este normalmente da, introducir nuevos significados y giros lingüísticos; pero, simultáneamente, con el límite de mantener ciertos niveles de comunicación que permitan que el valor estético de la poesía o de la prosa se realice y funcione como tal para otros. El valor estético del arte vive permanentemente de esa tensión entre la norma y su transgresión. Ni siquiera el llamado ‘arte realista’ (cuando es verdaderamente arte) tiene como sentido y destino único la mera reproducción de la realidad, también este busca transgredir lo normado, ir más allá de la realidad, desbordar lo consensuado, aunque nunca hasta tal punto que nadie sea capaz de entenderlo.
2. En principio, cualquier objeto, sea de procedencia natural o humana, puede llegar a desempeñar una función estética y ser, en consecuencia, portador de valor estético. No hay una barrera infranqueable entre el mundo de lo estético y el de lo extraestético. Como afirma Mukařovský:

no existen ni objetos ni procesos que, por su esencia y su estructura, y sin que se tenga en cuenta el tiempo, el lugar y el criterio con que se les valore, sean portadores de la función estética, ni tampoco otros que tengan que estar, en vista de su estructura real, eliminados de su alcance.⁵

Muchos objetos que existen sin una predestinación estética pueden adquirir esta función en determinado contexto. Y a la inversa, obras de arte, creadas como portadoras privilegiadas de valor estético pueden, con el tiempo o con el cambio de contexto, perder esta función, o ser privada de ella bajo la acción premeditada del ser humano. El hecho estético no es explicable por ninguna esencia inamovible, ya sea que se le atribuya a esta un origen ideal objetivo (al estilo de un Platón o un Hegel) o material (como aquellas corrientes que quieren descubrir en la naturaleza misma o en las propiedades y características materiales de los objetos la fuente de lo estético). Ni siquiera aquellos objetos creados por el artista con una intencionalidad estética tienen, por ese solo hecho, garantizada esa función. Pueden desempeñarla tal vez en relación con su creador, pero no necesariamente en un contexto social más amplio y, si esto último no se cumple, se anularía prácticamente su alcance como valor. El valor estético no es en sí mismo un atributo del objeto ni el resultado exclusivo de la plasmación en él de cierto ideal estético. Para que un objeto sea portador de valor estético ha de funcionar precisamente como objeto estético, lo cual presupone la presencia y participación de otros sujetos que así lo perciban y un contexto social que favorezca esa percepción.

3. En buena medida, la separación entre lo estético y lo no estético es el resultado de cierta abstracción que el propio ser humano hace para autoconocerse, para conocer mejor sus propias formas de actividad y el modo en que estas se expresan. Recordemos que, en los primeros estadios de su desarrollo, la conciencia humana es fundamentalmente sincrética y solo después esa conciencia se va diversificando, complejizando, adoptando un diapásón de formas de manifestación más amplio. Al surgir, pre-

⁵ J. Mukařovský, "Función, norma y valor estético como hechos sociales", en *ob. cit.*, p. 47.

- cisamente con la filosofía, los intentos de reflexión sistematizada sobre lo humano y su relación con el mundo, se tiende a analizar por separado las diferentes formas de actividad, a fin de comprenderlas de manera más profunda. Este necesario proceso de abstracción que, con un propósito muy loable, distingue y separa para su estudio a las diferentes manifestaciones de lo humano, muchas veces es llevado más allá de lo exigido para realizar un adecuado análisis. Lo abstracto se queda siendo abstracto y no regresa a lo concreto, el análisis no se complementa con la síntesis, y se genera la errada idea de la independencia total del proceso en cuestión. Así, en buena medida ha ocurrido con el estudio de lo estético, creándose muchas veces la impresión de constituir una esfera absolutamente independiente y diferente con respecto a otras actividades humanas. Ya Marx señalaba que el pensamiento, partiendo de lo concreto sensible, ha de moverse a lo abstracto, y de ahí a lo concreto pensado, a fin de reproducir en el pensamiento lo más fidedignamente posible la propia concreción de la realidad contextualizada del ser humano. Un pensamiento concreto no puede dejar de captar lo difuso de las fronteras entre lo estético y lo no estético. Más que 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 su función real en los marcos de una relación sujeto-objeto, siempre concreta, que designa un *uso* específico para el objeto dado. Por esa razón, aun cuando un objeto haya sido creado con un designio específico para cumplir cualquiera otra función puede, al mismo tiempo, desempeñar una función estética que puede llegar, incluso, a ser predominante cuando se dan las condiciones necesarias para ello.
4. Como se ha visto, no hay una delimitación absoluta y permanente para lo estético en relación con lo extraestético. Mukařovský también reconoce el carácter relativo de las fronteras entre el arte y lo que él llama “fenómenos estéticos extra-

artísticos”.⁶ El criterio delimitador de estas dos últimas esferas es, según nuestro autor, el predominio o no de la función estética: “en el arte, la función estética es una función dominante, mientras que fuera de él, aunque esté presente, su papel es secundario”.⁷ Siguiendo esta lógica, podemos decir que estamos en presencia de un valor estético cuando el objeto cumple una función estética y que tenemos un valor artístico cuando esta función es dominante. Pero, de la misma forma que la realización de la función estética de un objeto depende del contexto situacional, así también el carácter predominante o no de esa función tendrá que ver con un marco concreto e históricamente situado. Así, creaciones que no fueron realizadas para cumplir una función predominantemente estética más tarde se convierten en obras de arte, cuando esa función comienza a prevalecer. Es el caso de las pinturas rupestres de Altamira. También nos encontramos con casos contrarios: obras del pasado creadas con una finalidad preponderantemente estética hoy resultan valiosas en otro sentido, como testimonio, digamos, de ciertos acontecimientos históricos, por lo que su función cognoscitiva resulta ahora más importante desde el punto de vista de la sociedad contemporánea. También pueden ocurrir situaciones como la de un diseñador industrial que tiene una finalidad preponderantemente estética, pero el producto final de su labor cumple, digamos, una función utilitaria que es la determinante. Es posible que sea en el aspecto estético donde el diseñador realice la mayor parte de su creatividad; la otra parte, el lado estrictamente funcional del objeto, él lo garantiza apelando a los conocimientos acumulados de la rama dada del saber. Y, a pesar de que esa función estética puede resultar determinante en la realización mercantil del producto y decidir la competencia ante otros productos que con igual eficacia cumplen la misma función utilitaria, no es ella la preponderante en el objeto, por lo que no podría considerarse obra de arte. Para que el resultado fuese una obra de arte habría que cambiar esa relación, lo

⁶ *Ibidem*, p. 49

⁷ *Ibidem*, p. 50.

utilitario debe pasar a un segundo plano y lo estético al primero. Esto solo sería posible, o bien si lo utilitario se pone entre paréntesis (como puede ocurrir, por ejemplo, en un concurso de diseño realizado con criterio eminentemente estético), o cuando la función utilitaria va perdiendo —con el tiempo— su valor original ante nuevos productos de la misma categoría que cumplen mejor esa función, con lo cual puede quedar resaltado el valor estético del diseño del producto anterior (es el caso de objetos antiguos, muebles, relojes, automóviles, cuyo valor hoy tiene más que ver con el diseño estético que con sus cualidades funcionales como objeto útil). Como señala Mukařovský: “nunca se puede excluir la posibilidad de que la función de la obra haya sido originalmente muy distinta de la que nosotros le atribuimos desde el punto de vista de nuestra escala de valores”.⁸

5. Otro ejemplo interesante traído a colación por Mukařovský es el del cartel. Al respecto dice nuestro autor: “es verdad que el cartel es tema de interés extra-artístico, puesto que su objetivo principal es publicitario; pero, a pesar de esto, es posible seguir, de manera continua, la historia del cartel como fenómeno perteneciente al arte plástico”.⁹ Esta *doble naturaleza* del cartel se explica por el hecho de que un mismo objeto cumple funciones diferentes cuando varía el sistema de relaciones en el que está inserto, cuando interviene en distintos vínculos objeto-sujeto. Un mismo objeto puede cumplir múltiples funciones porque es poseedor de múltiples propiedades y portador de múltiples nexos potenciales con lo humano. Por esa razón el cartel, siendo un objeto publicitario, puede cumplir también una función estética que llega a ser predominante cuando se incluye, digamos, en una exposición de carteles. En el primer caso, lo más importante es la función extraestética, promocional, que busca atraer la atención hacia el evento (no necesariamente artístico o de contenido estético) que el cartel promueve. En el segundo caso, lo predominante es la función estética y el cartel es asumido, entonces, como un fenómeno artístico. En una exposición de carteles se aísla, se abstrae un

⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁹ *Ibidem*, p. 52.

tanto el contenido estético de lo que los carteles originariamente quieren publicitar. De la misma forma, en la medida en que la función primaria, publicitaria, vaya perdiendo su fuerza en el proceso de evolución histórica, destaca el lado estético. Como resultado nos queda una historia de los carteles que posee su propia autonomía como rama de la historia del arte. La función predominante está en dependencia del sistema de relaciones en el que el cartel, en cada caso, está incluido. Estas funciones no se excluyen, sino más bien se complementan. Lo estético refuerza lo publicitario; la calidad de lo publicitado reclama un nivel determinado de realización estética de su imagen promocional. Que resalte más lo uno o lo otro está asociado al *uso* concreto que en cada situación se haga del cartel en cuestión.

6. Parece plausible, entonces, utilizar el criterio sobre el carácter predominante de la función estética para delimitar lo artístico de lo no artístico. Sin embargo, ese criterio, al menos como ha sido formulado hasta ahora, no resuelve el problema de la calidad con que se realiza esa función. Conocemos que muchas obras realizadas con una finalidad artística, es decir, predominantemente estética, no llegan a ser consideradas verdaderas obras de arte porque no reúnen los requisitos de calidad para ello, aunque funcionen con un sentido estético que puede ser predominante o, incluso, casi único. El propio Mukařovský, tal vez sin proponérselo, nos aboca ante esta dificultad cuando compara la prosa y la poesía. Para él la poesía tiene un predominio más evidente de la función estética, mientras que en la prosa se eleva sustancialmente la función comunicativa, que es una función extraestética: “la línea divisoria entre la poesía y la prosa —nos dice— está, hasta cierto punto, determinada por la mayor participación de la función comunicativa —es decir, extra-estética— en la prosa en comparación con la poesía”.¹⁰ Siguiendo inflexiblemente su lógica de razonamiento, tendríamos que concluir que la poesía es más arte que la prosa —ya que en la primera la función estética es más depurada—, aunque estuviésemos comparando una poesía mediocre con una excelente novela. Si nos atenemos

¹⁰ *Idem.*

solo al predominio de la función estética, sin tomar en cuenta la calidad con que esa función es desempeñada, llegaríamos a esa absurda conclusión. Por eso, el criterio del predominio de la función estética podría servirnos para diferenciar lo que es arte de lo que no lo es solo en tanto esfera de la actividad humana, pero no como criterio de calidad para distinguir una verdadera obra de arte. En otras palabras, allí donde predomina la función estética estamos ante la presencia de una esfera de la actividad humana que se llama arte y se distingue de otras como la ciencia, la política, la producción material, que tienen otras funciones preponderantes (sin obviar las relativas y variables fronteras entre arte y no arte). Pero ese criterio es insuficiente para calificar al producto como *obras de arte*. Este último concepto presupone ya no solo el predominio de la función estética, sino también un nivel cualitativo en el cumplimiento de esa función, una calidad determinada. De igual forma, no es el carácter más o menos predominante de la función estética lo que determina el mayor o menor valor artístico de una obra, a riesgo de jerarquizar más a la mediocre poesía que a la excelente prosa. En ambos casos, es decir, en la calificación de un producto como *obra de arte* y en la comparación jerárquica del valor artístico de dos obras, el factor determinante tiene que ser otro.

7. Tal vez la solución a este asunto radique en el modo concreto en que comprendamos el contenido de la expresión *función estética* o *valor estético*. Aunque Mukařovský distingue estos dos conceptos —función y valor— (de la legitimidad de esta distinción nos ocuparemos más adelante), en los marcos de nuestra concepción teórica general sobre los valores, ambos conceptos son muy cercanos, sobre todo si nos referimos al valor en su dimensión objetiva. Recordemos que por valor socialmente objetivo se entiende precisamente aquella propiedad funcional que adquieren los objetos y fenómenos de la realidad al ser incorporados, mediante la praxis, en el sistema de relaciones sociales, propiedad consistente en el hecho de que esos objetos comienzan a desempeñar una función con significación social o humanamente positiva. Como puede apreciarse aquí, el concepto de función se asocia a un criterio de calidad, en este caso,

dado por la positividad que para lo genéricamente humano representa la función de que se trate. En otras palabras, no toda función social desempeñada por el objeto convierte a este en valioso. Para ser valor, esa función debe tener una significación humanamente positiva, es decir, debe favorecer el crecimiento, el progreso, la dignificación, la emancipación del ser humano. ¿Qué significa esto, aplicado a los valores estéticos? ¿En qué radica la presunta positividad de la función estética que permite al objeto ser estéticamente valioso y, en el caso de que esa función sea predominante, constituir una obra de arte? Responder a estas preguntas presupone analizar con más detenimiento la forma en que se realiza la función estética, sobre todo en el arte, que es la esfera de la actividad humana cuyo sentido radica, precisamente, en el desempeño de esa función.

8. El arte presupone una relación artista-obra-público, es decir, sujeto-objeto-sujeto, que podríamos simbolizar de la siguiente manera: S-O-S. La primera parte de esta relación (S-O) abarca el proceso de objetivación de la subjetividad del artista, concretado en el acto de la creación artística. La segunda parte de esta fórmula (O-S) se refiere a la subjetivación nuevamente de la subjetividad objetivada en la obra, pero ya en esta ocasión no por el artista mismo, sino por el público destinatario del arte, *consumidor* de la obra artística. Ya hemos mostrado que el valor artístico no está determinado unívocamente por la relación S-O, ya que el resultado de la creación puede no cumplir una función estética predominante, o no tener esa función la calidad requerida, a pesar de la intencionalidad estética del artista, y, viceversa, puede desempeñar una función estética dominante de elevada calidad aun cuando su creador no se lo haya propuesto. No es, por tanto, la intencionalidad subjetiva del creador el factor determinante del valor estético o artístico de su obra. La relación S-O es una condición necesaria para que la creación sea calificada como obra de arte (solo metafóricamente podría hablarse de obras de arte *creadas* por la naturaleza), pero no determina ella sola su función estética, ni tampoco su carácter o no predominante o su calidad.
9. De lo anterior se deduce que, para determinar la función estética de una obra es necesario situarse en la segunda parte

de esta relación, es decir, en O-S. Pero esto afronta también sus dificultades. En primer lugar, la relación O-S es dinámica, cambiante. Creaciones que inicialmente no tuvieron acogida estética en su público (la obra de Van Gogh, por ejemplo), o que ni siquiera tuvieron público (las pinturas de Altamira), después se convierten en relevantes obras de arte. Significa que en ambos casos la función estética es posterior en el tiempo a la creación misma y, en consecuencia y, por paradójico que pueda parecer, su nacimiento como obras de arte no coincide con el momento (tal vez ni siquiera con la época) en que la obra brota de las manos de su creador. Puede darse el caso inverso: creaciones que originalmente cumplieron un papel predominantemente estético y después asumieron otra función principal. Sirven para ejemplificar los retratos o pinturas de rostros o escenas humanas que con el tiempo adquieren mayor significación historiográfica que estética y se ubican en museos de historia y no de arte. Es el caso también de las que podríamos llamar artes efímeras —artes escénicas como las interpretaciones teatrales o musicales— que, si no fueron grabadas o filmadas, su función estética va palideciendo en la memoria de sus limitados espectadores hasta desaparecer por completo con la vida de aquellos. Las referencias orales o escritas que quedan de ellas hacen que con el tiempo su función predominante pase de ser estética a historiográfica, aun en los marcos de la propia historia del arte. O que sea nuevamente estética, pero de signo distinto, como en el caso de los filmes sobre la vida de grandes cantantes de ópera del pasado. Todo esto indica que la función estética es siempre concreta y, en consecuencia, el universo de obras de arte también lo es. Con un criterio amplio, por supuesto, podríamos considerar como obra de arte todo lo que en algún momento ha tenido una función estética predominante, no importa que ya no la tenga o que no la haya tenido desde el principio. Así, pueden incluirse dentro de la historia universal del arte tanto a las pinturas de Altamira como los cuadros de Van Gogh, los retratos de determinadas escenas históricas y las grandes óperas del pasado que no alcanzamos a escuchar. Sin embargo, eso no significa que, como valores estéticos reales y actuantes, como

obras de arte que funcionen como tales, dejen de tener una existencia concreta e históricamente situada.

10. La segunda dificultad que enfrentamos al asociar la determinación de la función estética a la relación O-S radica en el ya mencionado asunto de la calidad. Función estética puede cumplir, en principio, cualquier objeto, incluso de manera preponderante, pero obra de arte, evidentemente, no puede ser cualquier cosa. Por lo tanto, tenemos la necesidad de hablar de grados o niveles con que la obra cumple su función dentro de la positividad que presupone todo valor estético. ¿Qué, quién o quiénes determinan ese grado o nivel? Por supuesto, no puede ser el artista, cuya intencionalidad subjetiva, como ya vimos, no determina ni siquiera la función estética de su resultado, mucho menos el grado o nivel con que esta se cumple. No puede ser tampoco alguna propiedad inmanente al objeto artístico mismo porque, de ser así, este cumpliría su función estética siempre, para toda época y lugar, y no solo, como fue mostrado, en determinadas condiciones histórico-concretas. Nos queda una única respuesta posible: el público, el destinatario de la obra de arte. Ahora bien, ¿cómo el público puede determinar la función o valor estético de una obra? La respuesta que parece estar más al alcance de la mano es la siguiente: a través de su capacidad subjetiva de valorarla. Obsérvese que con esta respuesta se está haciendo depender el valor estético de la valoración estética, lo cual choca con la concepción general de los valores de la que partimos, según la cual el valor, en su dimensión objetiva, no está determinado por la valoración subjetiva. Sin embargo, esto no es suficiente argumento para desechar la posibilidad de que, en el caso del valor estético, este sí esté determinado por la valoración. Habrá, en todo caso, que demostrar de manera particular esta imposibilidad, lo cual hace necesario continuar analizando la relación estética O-S (obra-público). Quedémonos, entonces, con la hipotética respuesta de que es la valoración subjetiva del público la que convierte en valiosa, estéticamente hablando, a la obra de arte; y tratemos de validar o refutar esa hipótesis a través del análisis ulterior.

11. La pregunta que inmediatamente surge es la siguiente: ¿qué entender por público, la masa de personas que va a la sala de con-

ciertos, al cine, al museo, que se sienta frente a su televisor, o los especialistas y críticos de arte? Si asumimos la primera respuesta y mantenemos la idea de que es el público el que, a través de su valoración, determina el valor artístico, tendremos que llegar a la conclusión de que una obra tendrá tanto mayor valor estético en la medida en que mayor cantidad de personas así la aprecien. Los *best sellers* o los *culebrones noveleros* de la tele saldrían ganando de esta forma. El *rating* sería, entonces, el criterio de lo valioso. Las transnacionales informáticas y de la cultura serían las verdaderas *constructoras* del valor estético, las *hacedoras* de las obras de arte. Pero esto significaría, en buena medida, identificar valor estético con banalidad, con superficialidad, con entretenimiento fácil, con aceptación popular, sin tener en cuenta la calidad y legitimidad de esa aceptación, obviando las posibilidades de manipulación del gusto, o asumiendo esta manipulación como la fuente misma de lo estéticamente valioso. Se tomaría la dimensión subjetiva del valor estético, sociológicamente medible según el grado de aprobación de la obra entre la población general, como el único modo posible de concebir este valor. Su expresión cuantitativa estaría dada por la teleaudiencia, el tiempo en cartelera, la recaudación en taquilla o el número de copias vendidas. Demasiado parecido tendría aquí el valor estético con el valor mercantil como para no pensar en una disolución del primero en el segundo. Nuevamente importarían más el *cambio* que el *uso*, las preferencias y caprichos del mercado que las verdaderas necesidades espirituales, la relación de compraventa que la relación de significación humana. Los valores artísticos serían más un asunto de *marketing* que un objeto de reflexión para la estética. Parece evidente que no puede ser esta la solución definitiva y única al espectro de problemas asociados a una axiología del arte.

12. Podría pensarse, entonces, que quienes definen el valor estético de una obra son los especialistas y críticos de arte, aquellos que mejor conocen la norma, los aspectos formales que definen la supuesta calidad de una obra. No obstante, esta hipótesis también choca con dificultades que parecen irresolubles. Recargar toda la responsabilidad de la determinación del valor de la obra en la figura del especialista o el crítico puede conducir a una

concepción elitista del arte y de su función y valor estéticos, al tiempo que quedaría latente la siguiente interrogante: ¿no pueden equivocarse ellos al juzgar el valor estético de una obra? Indudablemente, la crítica y el análisis especializado del arte utilizan como rasero fundamental las normas y valores instituidos. Esos mismos especialistas se encargan, en buena medida, de dicha institucionalización. Pero en el arte, las normas y valores instituidos son constantemente violados como resultado de la capacidad transgresora inmanente al propio arte, poniendo en tensión una y otra vez la valoración especializada de las cualidades artísticas de la obra. No hay dudas de que los críticos y especialistas tienen mucho que ver con la dimensión instituida del valor artístico, sin embargo, reconocer este hecho resulta insuficiente para comprender la dinámica de esos valores en toda su multidimensionalidad y la permanente posibilidad del paso de una norma a otra. Este paso en el arte no se da como resultado de la actividad especializada de los críticos, sino como producto, en primer lugar, de la creatividad y osadía del propio artista que logra producir una obra que rompe los esquemas establecidos y consigue, por otros medios formales sustancialmente nuevos, atrapar la sensibilidad estética del público.

13. Ninguna de las dos respuestas que acabamos de reseñar parece convincente para explicar los fundamentos del valor artístico. Tanto el público en general como el crítico pueden errar en la valoración de la obra, lo que significa que no son esas valoraciones subjetivas, ni de la masa de espectadores ni de los especialistas (aun cuando estas últimas se puedan convertir en oficiales o instituidas), las que determinan unilateralmente el valor estético de una obra. Ellas permiten aproximar una respuesta al contenido de las dimensiones subjetiva e instituida del valor estético, pero no explican por qué esas dimensiones pueden ser erradas y necesitadas de una rectificación. Quedarnos al nivel de esas dos dimensiones sería preñar de un total subjetivismo la comprensión del valor artístico, introducir una visión completamente relativista en la concepción del arte, privarnos de cualquier fundamento objetivo para orientar la educación estética o la propia crítica de arte. Esta última sería tautológica,

- ya que tendría su base en ella misma, estaría incapacitada para asimilar los cambios de norma, se reduciría a una permanente apelación a su propia autoridad para distinguir lo artísticamente valioso de lo que no lo es.
14. Superar estas dificultades solo sería posible mediante el reconocimiento de una dimensión objetiva de los valores artísticos. ¿En qué consiste esa dimensión? Si, como ya hemos visto, el valor no puede reducirse a la posesión de ciertas propiedades formales por parte del objeto artístico, ni a la capacidad personal de realización creativa del artista ni a la valoración del público o del crítico de arte, solo nos parece plausible la siguiente respuesta: en su dimensión socialmente objetiva, el valor artístico de una obra está determinado por el nivel de enriquecimiento espiritual que genera en quien lo aprecia, por el crecimiento cultural que representa, por el grado de humanización que promueve. Nuestra fórmula de partida quedaría más precisa, entonces, así: S-O-S', donde la diferencia entre S y S' no se reduce a la burda y evidente distinción entre artista y público, sino que se refiere a la distancia que media entre dos momentos de lo social mismo, ya que, a fin de cuentas S, el artista, es síntesis de la riqueza cultural de su época, y S' significa un desbordamiento de lo social, de lo humano previamente existente, resultado de la objetivación e incorporación de la creatividad del artista a la sociedad. La obra creadora ha agregado un *plus* a S.
15. Por supuesto, para que ese *plus* se realice como valor estético, tiene que funcionar como tal y, para ello, es imprescindible la apreciación subjetiva del público, su valoración estética. Esto es lo que ha traído tantas confusiones: el valor estético en su dimensión objetiva solo puede realizarse a través de la valoración estética, pero no es esta última la que lo determina como valor. Por esa razón, podemos hablar de una objetividad del valor estético como una objetividad social, funcional, que no está determinada por la apreciación subjetiva, aunque solo a través de ella funcione y se realice. Esto, además, significa que el desarrollo de la propia capacidad subjetiva de apreciación en el público constituye una condición necesaria para la realización del valor artístico de la obra. Claro, el número de personas que

recibe el influjo enriquecedor de la obra determina no el valor artístico mismo de la obra de arte, sino su nivel de realización social. No obstante, como el valor solo tiene su sentido en la relación funcional que se establece entre el objeto significativo y el sujeto de esa significación, en la práctica lo estético crece, se hace más pleno y lo artístico alcanza un nivel superior cuando se multiplican los sujetos reales y concretos que son capaces de apreciarlo en su valor humanizador. Lo dicho hasta aquí nos indica la importancia de una educación estética que propicie que el propio arte pueda realizar más plenamente su valor. Esa educación ha de ser lo suficientemente flexible y abierta como para promover el desarrollo de una sensibilidad capaz de apreciar el significado estético no solo de las obras ya creadas y atenuadas a los patrones normativos aceptados, sino también del arte innovador, transgresor, nuevo en cuanto a las propuestas estéticas que promueve.

16. La propuesta que acabamos de hacer resuelve muchas dificultades generadas por diferentes concepciones unilaterales del valor artístico. Reconoce la importancia de la realización de la capacidad creadora del artista como condición imprescindible para la existencia y funcionamiento del valor artístico, pero no reduce a ella este valor. Se asume la necesidad de la plasmación de esa capacidad en determinadas propiedades formales del objeto artístico, mas no identifica con ninguna de esas propiedades al valor artístico mismo. Presupone la necesaria existencia de un público capaz de apreciar estéticamente la obra para que su valor funcione y se realice como tal, aunque no interpreta esa apreciación subjetiva como la fuente misma del valor artístico. Admite el importante papel desempeñado por los críticos o especialistas de arte en la institucionalización de determinadas normas y valores estéticos, mas no se atribuye a ellos una autoridad infalible en la definición de lo estéticamente valioso y promueve la búsqueda de un referente objetivo que vaya más allá de la subjetividad del público y del crítico. Todas estas parecen virtudes apreciables en la propuesta teórica que acaba de formularse. No obstante, también ella enfrenta dificultades como las siguientes: a) ¿cómo medir el crecimiento espiritual

que promueve el valor artístico?, ¿en qué radica exactamente el grado de humanización que con él se alcanza?; b) ¿cómo diferenciar el valor estético del arte de otras creaciones también valiosas que, a su vez, generan enriquecimiento espiritual, como es el caso del conocimiento?, ¿qué distingue la humanización alcanzada como resultado de la lectura de un buen libro de ciencias de la lograda como resultado del disfrute estético de una obra de arte? Por el momento quedarán abiertas y pendientes estas preguntas, en espera de que el curso ulterior de estas reflexiones permita aproximarles una respuesta.

17. Una esfera interesante desde el ángulo de la relación entre valor utilitario y valor estético es la artesanía, cuyo origen está asociado a la necesidad de elaboración de objetos de uso cotidiano. En la antigua Grecia, artesano era considerado todo aquel que dominara el *arte* de producir objetos útiles, incluyendo aquí al carpintero, al herrero, etc. Ni el artesano ni el arte eran interpretados en una acepción estrictamente artística en el sentido de una esfera independiente de la actividad humana dedicada exclusivamente al cultivo del valor estético. El arte era entendido como el dominio de la perfección práctica y quien se dedicaba a él era, principalmente, el artesano y no solo el artista. Mas esta idea de la perfección en la confección de objetos útiles le otorgaba a la artesanía, ya desde entonces, cierta connotación estética. Así lo reconoce Mukařovský cuando señala que “la artesanía, que se dedica a la fabricación de objetos de uso cotidiano, ha tenido desde siempre, en la mayoría de sus ramas, un cierto matiz estético, e incluso solía encontrarse en una estrecha coexistencia exterior con el arte”.¹¹ Empero, con la paulatina superación de la labor manufacturera artesanal por la producción industrial en la fabricación de objetos útiles, la artesanía comienza a perder sentido como ámbito fundamentalmente dedicado a satisfacer necesidades de uso cotidiano, pasando a prevalecer en ella el lado estrictamente estético. Nace así, la llamada *artesanía artística*, hecho que Mukařovský ubica a finales del siglo XIX y principios del XX.

¹¹ *Ibidem*, p. 54.

Esta vez la artesanía intenta traspasar sus límites, convertirse en arte [...]; se trataba de un intento de salvar la producción manual, que perdía su sentido práctico en la competencia con la producción industrial; la función estética hipertrófica debía suplir la degeneración de las funciones prácticas de la artesanía, desempeñadas mejor por la producción industrial.¹²

Así, el papel de lo manual en la artesanía adquirió una carga simbólica que le incorporaba un valor adicional a sus productos en comparación con la producción fabril en serie de objetos similares. Lo *hecho a mano* se convertía en carta de presentación y motivo de admiración ante la destreza plasmada, por ejemplo, en la confección de ciertos tejidos. Igualmente, la cultura culinaria le preservaba un espacio privilegiado a la elaboración artesanal de alimentos, espacio que unía en sí mismo lo utilitario y lo estético-simbólico.

18. No obstante, aun cuando lo utilitario, en unos casos más y en otros menos, pueda sobrevivir como razón que explique la pervivencia de ciertas producciones artesanales, en opinión de Mukařovský, la perdurabilidad de este tipo de artesanía —la que él llama *artesanía artística*— solo es explicable por su función estética. Poco a poco, la función utilitaria que le dio origen comienza a palidecer hasta casi desaparecer.

En cuanto la artesanía hubo entrado plenamente en la esfera del arte, es decir, en cuanto tendió a la fabricación de piezas únicas con una función preponderantemente estética, perdió sus propias funciones prácticas: comenzaron a fabricarse recipientes en los que daba “lástima” beber, muebles que nadie “se atrevía” a utilizar [...], vasos, en los que resultaba difícil beber, etc.¹³

Aunque, desde el punto de vista conceptual, estos objetos artesanales siguen identificándose como vasos, sillas o ceniceros, ya desde el punto de vista funcional son más que vasos,

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

sillas o ceniceros, son objetos bellos. Por esa razón, la relación conductual hacia ellos ya no es tanto la de su utilización como objetos de uso cotidiano, sino la de su conservación como objetos decorativos, cuyo limitado *uso práctico*, si en alguna medida perdura, se reduce a situaciones ocasionales (visitas especiales, días de fiesta) con la premeditada intención de incorporar un ingrediente estético a la ocasión.

19. Claro, ha de comprenderse que, Mukařovský está realizando aquí un análisis circunscripto al contexto occidental y, por lo tanto, la relación entre artesanía, por un lado, y producción industrial y arte, por otro, es vista más bien en un sentido diacrónico, histórico-cronológico: la artesanía precede a la industria en la producción de objetos útiles y después la acompaña, como artesanía artística, pero ya con más sentido estético que utilitario. “La artesanía artística —nos dice nuestro autor— fue hasta cierta medida una anomalía, pero, al mismo tiempo, como hemos visto, un hecho indispensable y natural de la evolución de la esfera artística”.¹⁴ Ahora bien, esta interpretación *cronológica* de la relación entre artesanía y modernidad industrial o artística —que, ciertamente, es bastante común a la mirada que tiene Occidente sobre su propia historia— muchas veces es trasladada prejuiciosamente (no nos referimos ya aquí a Mukařovský) hacia el análisis sincrónico de la relación entre la cultura occidental y otras culturas. Así, el uso del calificativo de *artesanía* en relación con la producción cultural de esas otras culturas lleva, semánticamente, cierta carga de colonialidad, una noción sobre el carácter *atrasado* o *inferior* de esos productos en comparación con el *gran arte* de Occidente. En oposición a esa manera de ver la producción cultural, propia de los pueblos no occidentales, se ha buscado designar sus resultados como *arte popular* o *arte indígena*. La intención es loable; sin embargo, son conceptos polémicos por la carga también discriminativa que usualmente tienen en el discurso hegemónico vocablos como *popular* o *indígena*. ¿Por qué no referirse a esos productos simplemente como *arte*?, ¿o como *artesanía* pero, en todo caso, resignificando

¹⁴ *Ibidem*, p. 55.

- y enaltecendo este último concepto y buscando en otro lugar —y no en su presunto atraso— sus rasgos distintivos?
20. Lo que sí ha de quedar claro es que la relación hacia esa *artesanía* no es la misma desde Occidente que desde la perspectiva de los pueblos no occidentales que la cultivan. El valor de la artesanía autóctona, por tanto, no es abstracto, está mediado por la cultura desde la que se evalúa. Obviamente, no es igual la visión que de ella tiene el turista que la que posee el integrante de la comunidad donde ella se produce. Para la comunidad en cuestión, la producción de objetos artesanales tiene que ver, ciertamente, con lo útil. En muchas comunidades, sobre todo indígenas, lo artesanal sigue cumpliendo una función utilitaria y está incorporada a sus usos y costumbres. Pero, con ello, sus productos ya son más que objetos útiles. Poseen cierto valor ritual, de culto. Cumplen una función de defensa y reproducción de la tradición y la identidad colectiva. La artesanía está más apegada a la familia, a la comunidad, a la zona geográfico-cultural, en comparación con el arte moderno occidental, más vinculado a la firma individual. Más que con la transgresión (rasgo que también tipifica al arte occidental), la artesanía de estas comunidades busca, por lo general, la conservación, la resistencia y la re-existencia cultural en los marcos marginales que logra extraerle a la cultura hegemónica, heredera del colonialismo y reproductora de la colonialidad.
21. Precisamente, por su estrecho vínculo con las tradiciones y la identidad, la artesanía adquiere mayor significación turística y económica en los marcos de un mundo cada vez más globalizado. Ello ha traído como resultado nuevas problemáticas, inexistentes o con poco peso en la época de Mukařovský. Es el caso, por ejemplo, de productos artesanales de alguna de nuestras regiones de México o de América Latina, replicados en China, los Estados Unidos o en otros países. ¿Pueden considerarse esos productos como artesanía de la localidad de origen? ¿Son poblanos el mole que se consume en algún restaurante mexicano de Nueva York o la talavera fabricada en China que busca imitar la original de Puebla? ¿Qué pasa con la artesanía cuando se hace predominante en ella el valor de cambio, cuando se inserta en la lógica mercantil globalizada? ¿Dónde queda lo

propio, su compromiso de origen con la localidad? Otro tema de igual interés es el de la apropiación por determinadas marcas de diseños artesanales para producir sus modas. Es el caso de ciertas producciones textiles de la marca Carolina Herrera, por ejemplo, que toma como motivo elementos culturales mexicanos, sin pagar nada por ello. ¿Inspiración o apropiación? ¿Será necesario reglamentar el uso por terceros de productos artesanales de ciertas localidades? ¿Habrà que patentar las artesanías? ¿Y quién se encargaría de ello? ¿Los gobiernos locales? Y, en sentido general, ¿debe o no mediar cierta institución en la relación entre artesano y público? Esa institucionalización de los procesos artesanales ¿no afectaría la esencia misma de la artesanía, conectada de manera natural con la comunidad? ¿No entraña ello una nueva posibilidad de corrupción? En fin, se trata de toda una serie de temas que hacen mucho más compleja la valoración de la artesanía desde el ángulo de su relación con los valores utilitarios, económicos o estéticos.

22. Otra esfera importante para el análisis de la relación entre lo estético y lo extraestético es la religión.

El culto religioso —nos dice Mukařovský— contiene en general una dosis considerable de elementos estéticos; en algunas religiones la estetización del culto va tan lejos, que el arte llega a ser su parte integrante [...]. Para la Iglesia, sin embargo, el aspecto dominante del culto es la función religiosa.¹⁵

En verdad, las relaciones entre arte y religión han sido tan estrechas que puede afirmarse la existencia de una especie de complementariedad histórica entre lo mítico-religioso y lo artístico. La imaginación, la capacidad humana de imaginar, ha servido de puente natural entre arte y religión. Ello ha favorecido el amplio uso que la religión ha hecho del arte en toda época buscando, sobre todo, que la función estética de las obras vinculadas a la religión sirva para atraer hacia la religión a los destinatarios del arte. Allí donde ha predominado el analfabe-

¹⁵ *Ibidem*, p. 55.

tismo o el desconocimiento de la lengua en la que se propaga la religión, las imágenes pictóricas y escultóricas han sustituido a la palabra escrita en la propagación del culto, como sucedió muy habitualmente en el proceso de evangelización que siguió a la conquista y colonización de los territorios que hoy conocemos como América Latina. Esta utilización del arte con una finalidad religiosa ha estimulado sobremanera, históricamente, el desarrollo artístico. Sin la religión, hoy no contaríamos con muchas de las grandes obras que enriquecen la historia del arte universal. Claro que hay diferencias en distintas religiones en cuanto a su relación con el arte. El cristianismo, por ejemplo, tiende a estimular más la mimesis, lo figurativo, mientras que las religiones orientales son más simbólicas, más metafóricas. Cada religión tiene su manera de expresarse. Sin embargo, en cualquier caso, la influencia histórica de la religión sobre el arte ha sido indiscutible. Con el paso del tiempo, los motivos religiosos originales pueden, incluso, quedar subordinados al valor estético-artístico de la obra en cuestión, resaltando más como obra de arte que como expresión doctrinaria de la religión.

23. No obstante, también podemos hablar de una influencia en sentido inverso. En buena medida, las imágenes de las figuras divinas se las debemos a los artistas. Este le ofrece imagen a lo que hasta entonces no la tenía, o puede convertir en figurativa una imagen que antes era abstracta y difusa. El artista también es capaz de cambiar la imagen de acuerdo con un nuevo contexto interpretativo del dogma religioso. Todo ello permite afirmar que no solo la religión ha condicionado al arte, sino que el propio arte ha tenido una influencia recíproca sobre el contenido de la religión, en tanto forma activa de la conciencia social. ¿Cuánto le debe, por ejemplo, a la *Divina Comedia* de Dante la imagen del purgatorio que después se ha recreado tanto en las artes como en la conciencia religiosa contemporánea?
24. Es cierto que no siempre la relación entre arte y religión ha sido armoniosa. En no pocas ocasiones puede percibirse cierta tensión entre el impulso de creación libre del artista y lo doctrinariamente religioso. El predominio de esta última función tiende a limitar y colocar ciertos obstáculos a la creatividad artística.

El encargo religioso al arte presupone un diapasón restringido de posibilidades para el artista. La necesidad de satisfacer el encargo puede significar la introducción en la obra de aspectos, mensajes o reglas ajenos al arte mismo. Sin embargo, esta subordinación del arte a la religión es relativa, incluso en los marcos del propio arte eclesiástico. Se cuenta que el papa Julio II, al mostrar su desacuerdo con ciertas imágenes plasmadas en la Capilla Sixtina, le preguntó a Miguel Ángel si creía que él podía saber más que el papa, emisario de Dios en la Tierra, a lo que el afamado artista respondió: “en cuestiones de arte, sí”. Las revolucionarias innovaciones que Miguel Ángel introdujo en pintura, escultura y arquitectura, muestran la relativa autonomía del arte en relación con la religión, aun cuando el primero se realice por encargo de la segunda. La tensión entre lo artístico y lo religioso puede ser negativa para el arte cuando restringe la creatividad del artista, aunque también puede ser positiva, cuando se convierte en incentivo y motivo de esa creatividad.

25. En relación con la belleza natural, Mukařovský señala: “la naturaleza por sí misma es un fenómeno extra-artístico, mientras no está transformada por la mano del hombre, movida por un afán estético. A pesar de esto, el paisaje puede producir el mismo efecto que una obra de arte”.¹⁶ La explicación de este aparente misterio la encuentra Mukařovský en la siguiente expresión, formulada por el filósofo francés Charles Lalo: “para los espíritus cultivados, el arte se refleja en la naturaleza y le presta su esplendor”.¹⁷ Aquí puede observarse el reconocimiento de la posibilidad de que la naturaleza, siendo un fenómeno no artístico, promueva un efecto estético en el hombre, pero como resultado de que en ella se deposite la sensibilidad humana, sensibilidad cultivada por el arte. Esta es una posición totalmente distinta a la kantiana. Para Kant, el arte es una reproducción de la belleza de la naturaleza a través del genio. La naturaleza es portadora de una belleza superior y primaria. En la posición promovida por el filósofo checo, sin embargo, la visión estética de la naturaleza es

¹⁶ *Ibidem*, p. 56.

¹⁷ *Idem*.

el resultado de la proyección hacia ella de una espiritualidad ya cultivada artísticamente. La belleza natural es, entonces, secundaria y no primaria en relación con el arte. Las dos posiciones aquí descritas, la de Kant, por un lado, y la de Lalo y Mukařovský, por el otro, tienen, cada una, cierta dosis de razón, al tiempo que parecen no tener suficientemente en cuenta ciertos matices. Desde el punto de vista evolutivo-antropogenético, debe haber sido la naturaleza y no el arte (incluyendo en la primera a los propios seres humanos sexuados) la depositaria original de la mirada estética humana. Es lógico pensar así si damos por buena la teoría de la selección sexual de Charles Darwin y somos consecuentes con ella. El gran naturalista inglés sugiere la posibilidad en algunas especies de una suerte de estetización de aquellas relaciones de las que depende una óptima reproducción de la vida. No es casual que Darwin asociara la selección sexual y el origen del hombre en el contexto de su segunda obra más importante.¹⁸ Sin embargo, si nos atenemos al proceso de desarrollo ontogenético del ser humano actual, es bastante probable que su sensibilidad estética se desarrolle primariamente en relación con productos humanos, asociados al lenguaje, la música, las formas, los colores, antes de que esa sensibilidad se proyecte hacia la naturaleza en sí misma. Claro que, en cualquier caso, el efecto estético no es el resultado exclusivo ni de la incidencia del objeto externo (natural o artístico) sobre el sujeto, ni de la pura acción estetizadora del sujeto. Tal efecto requiere de una interacción sujeto-objeto; por un lado, de una determinada corporeidad, de una forma específica de organización de la materia que sirva como estímulo promotor del efecto estético; por el otro, de una subjetividad selectiva que haga suyo ese efecto. Al margen del sujeto humano receptor y activador del efecto estético, ni la naturaleza ni el propio arte serían portadores de cualidad estética alguna.

26. Al referirse a la relación entre función estética y sociedad, Mukařovský escribe:

¹⁸ Cfr. Carlos R. Darwin, *El origen del hombre. La selección natural y la sexual*.

la estabilización de la función estética es un asunto de la colectividad, y la función estética es un componente de la relación entre la colectividad humana y el mundo. Por eso una extensión determinada de la función estética en el mundo de las cosas está relacionada con un conjunto social determinado”.¹⁹

Vincular la función estética a un contexto social determinado es, a nuestro juicio, un acierto del filósofo checo. Hasta aquí estas ideas nos parecen totalmente aceptables. Sin embargo, a continuación Mukařovský señala: “la manera como este conjunto social concibe la función estética, predetermina finalmente también la creación objetiva de las cosas, con el fin de conseguir un efecto estético y la actitud estética subjetiva respecto a las mismas”.²⁰ En nuestra opinión, resulta demasiado inflexible la afirmación sobre la predeterminación de la función estética por la opinión colectiva, pues no permite explicar la transgresión que toda obra de arte representa y le quita fuerza a la creación misma. Es cierto que el contexto social condiciona la creación, ofrece los contornos donde la función estética posee mejores o peores condiciones para realizarse. Empero, la percepción social de la función estética no puede determinar unívocamente ni la creación ni la función estética misma. La apreciación subjetiva brinda el marco para la realización del valor estético, mas no prefigura este valor. La posición sociologista, que aquí se defiende desde el ángulo axiológico, promueve un relativismo social que es tan inoperante como el relativismo individual para explicar el origen del valor estético en su dimensión objetiva. Y se trata de un relativismo social porque se está asumiendo que cualquier contexto social y cualquier apreciación colectiva predeterminan unívocamente el valor estético, con independencia del nivel de legitimidad que tenga ese contexto o esa apreciación. Partiendo de estas premisas tendríamos que llegar a la conclusión de que el arte judío dejó de ser valioso en la época del nacionalsocialismo alemán, o que todo el arte occidental perdió su valor estético en la Revolución cultural china, para volver a adquirirlo después de que estas coyunturas

¹⁹ J. Mukařovský, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en *ob. cit.*, p. 56.

²⁰ *Ibidem*, pp. 56-57.

- sociohistóricas quedaron atrás. Por eso es por lo que hablamos de un relativismo que nos impediría siquiera adoptar una posición crítica hacia fundamentalismos tan aberrantes como el de los talibanes afganos cuando en 2001 decidieron destruir monumentales esculturas budistas por considerarlas ídolos contrarios al Corán. Como no se va más allá de la subjetividad contextual, careceríamos de todo criterio para reconocer un valor estético distinto al asumido por el contexto en cuestión y estaríamos haciendo depender lo artístico de coyunturas históricas y políticas.
27. La propuesta de Mukařovský puede ayudarnos a entender las dimensiones subjetiva e instituida del valor estético, sin embargo, como ya se ha mostrado, ello es insuficiente para explicar la multivariada de expresiones de lo estético, que requiere, además, una referencialidad objetiva. Claro que no deja de tener razón nuestro autor cuando escribe:

La conciencia colectiva es un hecho social: es posible definirla como un lugar de convergencia de los distintos sistemas de fenómenos culturales, como el idioma, la religión, la ciencia, la política, etc. Estos sistemas son hechos reales [...]: su existencia se demuestra con el hecho de que, respecto a la realidad empírica, manifiestan una fuerza normativa [...]. También la esfera de lo estético se manifiesta en la conciencia colectiva ante todo como un sistema de normas.²¹

En efecto, la conciencia colectiva (que tal vez sea preferible llamarla subjetividad colectiva, atendiendo a la unión en ella de lo consciente y lo inconsciente) representa, tal y como aquí se describe, un factor institucionalizador o instituyente de los valores estéticos y, en este sentido, condiciona la creación y la realización de la función y los valores estéticos en su dimensión objetiva, pero —es preciso reiterarlo— no es lo que determina unívocamente al valor mismo en su objetividad funcional.

28. Como señala Mukařovský, “la función estética puede convertirse en un factor de diferenciación social”,²² es decir, en un elemento

²¹ *Ibidem*, p. 57.

²² *Ibidem*, p. 58.

que tiende a reforzar la estratificación dentro de la sociedad. Al mismo tiempo, también sería válida la relación inversa: la diferenciación social marca los niveles de realización de la función estética de determinados productos artísticos. En una sociedad con acentuadas asimetrías sociales, el cultivo de la sensibilidad hacia cierto tipo de obras artísticas está al alcance de un grupo minoritario de la población, generalmente perteneciente a la élite económica, política o intelectual. El acceso a ese tipo de arte, junto a otros elementos estéticos vinculados, digamos, al vestir y a las reglas de conducta, se convierten en símbolos de la pertenencia a esa élite. La importancia que se le atribuye a esa imagen simbólica puede, incluso, conducir en ocasiones a una hipertrofia de lo estético mismo, ocultando insensibilidades, disfrazando vacuas personalidades centradas en la imagen misma que proyectan y no en el placer estético que presupone un espíritu cultivado. En estos y otros casos, lo estético cumple una especie de función compensatoria, presente en aquellos que, a través de la imagen, pretenden compensar u ocultar o bien su pertenencia a clases económicamente inferiores, o bien su carencia de talento o vacío interno. El excesivo decorado exterior en el vestir, en las prendas que se utilizan o en el maquillaje, muchas veces oculta la pobreza de un mundo interior con grandes carencias espirituales y estéticamente insensible ante lo verdaderamente artístico. Vienen a la memoria aquellas excelsas palabras que al respecto escribiera José Martí en misiva a su ahijada María Mantilla:

Es como la elegancia, mi María, que está en el buen gusto, y no en el costo. La elegancia del vestido, la grande y verdadera, está en la altivez y la fortaleza del alma. Un alma honrada, inteligente y libre, da al cuerpo más elegancia, y más poderío a la mujer, que las modas más ricas de las tiendas. Mucha tienda, poca alma. Quien tiene mucho adentro, necesita poco afuera. Quien lleva mucho afuera, tiene poco adentro, y quiere disimular lo poco. Quien siente su belleza, la belleza interior, no busca afuera la belleza prestada: se sabe hermosa y la belleza echa luz.²³

²³ José Martí, *Obras completas*, vol. 20, p. 219.

29. “El objetivo de la función estética —dice Mukařovský— es la consecución del placer estético”.²⁴ No hay dudas de que lo estético se disfruta, se goza, provoca placer. Pero ¿es el placer lo que distingue el valor estético?, ¿o es tal vez el objetivo acompañante? ¿Podríamos afirmar que a más placer, mayor valor estético? ¿No conlleva el criterio único del placer a la no-distinción entre arte y pseudoarte? Más que objetivo o finalidad, el placer representa el modo o la forma en que el valor estético se realiza funcionalmente. No hay dudas de que el consumo estético presupone una sensibilización del receptor y la activación de su esfera emotivo-sentimental. Esta es una de las peculiaridades que distingue el cultivo espiritual en el caso del arte. Sin el placer, el arte no llega a cumplir su verdadera función estética. Una obra artística que aburre o repele a su receptor puede llegar a ser aprehendida por este como objeto de conocimiento o de cualquier otro tipo de trato, pero no como valor estético. Significa que, aun cuando no sea el fin, el placer es un medio y condición para la realización del valor estético.
30. “La función estética —nos dice Mukařovský— significa, pues, mucho más que algo flotante en la superficie de las cosas y del mundo, como se suele considerar a veces. Interviene de manera importante en la vida de la sociedad y del individuo”.²⁵ Esto significa que lo estético no vive al margen, como ámbito immaculado, de la vida social humana. Debido a su capacidad de atraer sobre sí la atención, de estimular la sensibilidad, de convertir en placentera la relación humana con el mundo, lo estético usualmente acompaña y refuerza otros tipos de relaciones, otras funciones y otros valores. “Siempre que en la convivencia social surge la necesidad de poner de manifiesto algún acto, cosa o persona, dirigir la atención sobre ellos, o liberarlos de conexiones indeseables, la función estética aparece como factor adjunto”.²⁶ Más allá de la esfera artística, donde la función estética —sin ser la única— es la principal, lo estético penetra todas las esferas de la vida social asumiendo una función secundaria que tiene como destino en cada caso reforzar o permitir una mejor ejecución de la función principal. Esto es apreciable

²⁴ J. Mukařovský, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *ob. cit.*, p. 58.

²⁵ *Ibidem*, p. 59.

²⁶ *Ibidem*, p. 58.

en los ámbitos económico, social, político, religioso, científico, pedagógico y, en general, en cualquier forma de actividad humana.

31. La estética surge y se mueve durante cierto tiempo tratando de atrapar las normas obligatorias de la belleza. Ya Alexander G. Baumgarten (1714-1762), introductor del término *estética*, la definía como la ciencia sobre las reglas que rigen la percepción sensorial. Estas reglas, asociadas desde entonces y en lo fundamental a la belleza, podían tener un origen metafísico o antropológico, según la cosmovisión de la que se partiera. En el primer caso, se situaba la fuente de la norma estética en algún ámbito trascendental, a priori, suprahumano; en el segundo, “el valor estético y su criterio, la norma estética, eran concebidos como hechos inherentes a la constitución del hombre, es decir, hechos que se desprendían de su condición natural”.²⁷ Más tarde, ante las evidencias de los continuos cambios de las normas, expresados en la variabilidad del arte y de sus cánones, se pasó a la opinión extrema opuesta de un total escepticismo ante la existencia y validez de las normas estéticas: estas normas solo eran atribuibles (a) y deducibles (de) la personalidad del autor. Pero este total relativismo tampoco resultaba convincente, por lo que se intentó inducir empíricamente los modelos de las obras ya creadas y consideradas como excelentes. Esta elaboración inductiva de las normas tenía la dificultad de que partía de una inducción que nunca podía ser completa y, por el hecho de elaborarse a posteriori, su capacidad normativa era muy limitada y ajena a todo arte innovador. La tensión históricamente registrable entre lo normativo y lo variable en el arte solo podía tener, según Mukařovský, una explicación dialéctica:

la contradicción entre la pretensión de la norma a la obligatoriedad general, sin la cual la norma no existiría, por un lado, y su carácter real, tanto limitado como variable, por otro, no es paradójica, sino que puede ser teóricamente comprendida y dominada como una antinomia dialéctica que sirve de catalizador en la evolución de toda la esfera estética.²⁸

²⁷ *Ibidem*, p. 60.

²⁸ *Idem*.

En efecto, el arte es una de las esferas sociales donde más claramente se pone de manifiesto esa dinámica interactiva entre permanencia y variabilidad, entre continuidad y ruptura, entre norma y transgresión, dinámica inherente a todo el acontecer histórico, pero que se muestra con especial evidencia en el ámbito estético-artístico. En este sentido, las normas estéticas son mucho más flexibles, digamos, que las normas jurídicas o que las normas morales, aunque no tanto como para negar su existencia o reducir su validez a la personalidad irrepetible del artista. Tampoco pueden reducirse a la realidad de las obras artísticas ya creadas porque, de esta forma, pueden cerrar el paso a la creatividad diversa. ¿Cómo poder conciliar, entonces, esa tensión entre autoridad y flexibilidad en la norma?

32. Las normas estéticas representan el modo en que se institucionalizan ciertas nociones sobre los valores estéticos en un contexto sociohistórico determinado. Esta versión instituida de dichos valores se apodera de la conciencia colectiva y se convierte en canon para la valoración estética y para la creación de nuevas obras. El contenido de esas normas está, por lo tanto, en dependencia de las características de ese contexto, como también lo están las propias teorías estéticas que intentan explicar la norma. Esto presupone una paradoja si, como en el caso de Mukařovský, se asume a la conciencia colectiva y a la norma misma como la realidad última de los valores estéticos. Si es valioso lo que es aceptado colectivamente y es esto último lo que se convierte en norma, ¿cómo explicar, entonces, las constantes salidas de las normas prevalecientes que la historia del arte nos muestra, promoviendo a la larga nuevos valores artísticos? Por otro lado, si asumimos con Mukařovský que es la conciencia colectiva de cada contexto la que determina lo valioso y, transitivamente, lo normado, no podríamos hablar de mejores y peores normas, puesto que no habría ningún referente distinto a la norma misma para juzgar su validez. Es por eso que, para explicar el carácter cambiante de la norma estética, sujeta siempre a la posibilidad de ser transgredida, Mukařovský apela a una contradictoria afirmación: “la norma estética —sobre todo en su aplicación más específica, la norma artística—, [...] por lo general sirve solo de trasfondo

para una violación permanente”.²⁹ Este planteamiento, además de contradictorio, desvirtúa el sentido de existencia de toda norma social, consistente, precisamente, en ser un regulador y orientador de la actividad humana y no un incentivador de su violación como norma. La norma estética, al igual que cualquier otra, también existe para que sea cumplida y, como tal, intenta desempeñar una auténtica función delimitadora de lo estético con respecto a lo extraestético y, sobre todo, de lo artístico con respecto a lo que no lo es. Pero esto no niega, sino que presupone, la posibilidad de un arte cambiante y abierto. Esta variabilidad es posible no solo como resultado de la transgresión de la norma —lo cual es perfectamente factible atendiendo a que se trata de una norma humana y no de una ley natural—, sino también en los marcos de la norma misma, siempre y cuando esta última sea lo suficientemente flexible como para admitir dentro de sí las innovaciones artísticas. De aquí se deduce la existencia de mejores y peores normas, dependiendo esto último, sobre todo, de la medida en que la norma en cuestión permita una delimitación precisa de lo artístico hasta donde lo artístico mismo ha crecido para la época dada, en su realidad ya consumada y en sus potencialidades latentes. La mejor norma será, entonces, la que mejor oriente una justipreciación estética, así como la búsqueda (o creación) de un valor artístico con existencia objetiva, aquella norma que sea lo suficientemente flexible y abierta como para, además de delimitar lo artístico de lo que no lo es, permitir infinitas posibilidades de creación libre y de transgresión de lo real que no necesariamente signifiquen su violación como norma. Los límites de lo real no tienen por qué coincidir con los límites de lo normado. La norma puede estar abierta no solo a los valores artísticos ya existentes, sino también a los valores potenciales aún no creados por obra artística alguna y, en este sentido, promover un arte abierto a las ilimitadas potencialidades de universalización de lo diferente. Pero todo esto no lo podía entender así Mukařovský debido a que, para él, el valor artístico comienza y termina en la conciencia colectiva,

²⁹ *Ibidem*, p. 61.

en la norma precisamente. Por eso se ve obligado a plantear un supuesto trasfondo violatorio en la concepción de la norma misma. Solo así puede explicar, bajo estas premisas, la creación y la transgresión artística.

33. Es cierto, como señala Mukařovský, que a través de la historia se ha puesto de manifiesto, en no pocas ocasiones, una relación de “intolerancia mutua de las normas estéticas competidoras”.³⁰ Esta relación de exclusión tenía detrás una concepción cerrada e inflexible del valor artístico, que hacía suponer que este solo era alcanzable cuando se diera cumplimiento a ciertas normativas y procedimientos precisos. Se trataba de una especie de fundamentalismo artístico que no pocas veces era expresión, a su vez, de ciertos fundamentalismos religiosos o políticos, promoviendo una relación de intolerancia hacia lo diferente. La idea sobre la incompatibilidad entre normas y valores artísticos de distintas culturas caracterizaba no solo la evolución del arte al interior de una determinada cultura, sino también la actitud hacia otras culturas puestas en contacto por la marcha de la historia. La intolerancia artístico-cultural acompañaba a las relaciones de dominación y de explotación económica de unos pueblos sobre otros. La imagen de la superioridad artística de una cultura servía para reforzar el etnocentrismo y de pretexto ideológico para la exclusión. Aunque las relaciones de dominación hoy perduran, ahora la globalización neoliberal, en buena medida, garantiza los mismos resultados económicos de manera menos ideologizada, como resultado de un automatismo mercantil que por sí mismo reproduce las relaciones de desigualdad y de explotación, sin que sea necesario para ello borrar las diferencias de índole artístico-cultural. La única regla imprescindible es que todos participen del mismo mercado *libre* globalizado, sin barreras políticas o ideológicas. La diferencia misma se ha mercantilizado. Lo exótico, lo que se aleja de los patrones culturales de Occidente, se ha convertido en motivo de atracción turística y en fuente de ganancias para las transnacionales. De ahí que al propio capital le convenga ahora no separar o excluir por

³⁰ *Ibidem*, p. 62.

- razones culturales. La exclusión, en todo caso, llega sola, como resultado de las inefables leyes del mercado y no como producto de una premeditación ideológico-cultural. Esta situación, paradójicamente, ha beneficiado el reconocimiento de expresiones culturales distintas, comenzando a superarse la actitud intolerante hacia ellas. Por eso, la constatación histórica de relaciones de incompatibilidad entre normas no niega la posibilidad de que ahora emerjan normas más abiertas que den espacio a las distintas manifestaciones de lo artístico. El reconocimiento del derecho a la existencia de la diferencia, sobre todo en el ámbito artístico-cultural, ha ganado un espacio, al parecer irreversible, en la conciencia de la época. Cualquiera alternativa al neoliberalismo ha de presuponer la conservación y enriquecimiento de ese espacio conquistado. Desde ahora puede augurarse un futuro de convivencia y aceptación de múltiples expresiones artísticas. Al mismo tiempo ha de evitarse, bajo esta perspectiva, caer en el extremo opuesto de la no-normatividad que, en la práctica, haría imposible la delimitación de lo artístico y del valor estético. Esto último señalaría el límite a la flexibilidad de la norma.
34. Mukařovský muchas veces confunde la norma con lo normal, con lo real. La norma presupone la codificación genérica de determinados procedimientos o presupuestos con una intencionalidad regulativa, es decir, que tiene como un fin la regulación conductual. En el caso de la esfera estética, la norma debe orientar la actividad artística del creador, la apreciación estética del receptor y la delimitación misma de la esfera de lo artístico. Sin embargo, nuestro autor identifica todo lo que sea nuevo, todo aquello que salga de los marcos de lo normal, como una presunta violación de la norma. Es cierto que ninguna verdadera obra de arte puede ser ni reproducida ni reproductora de otras obras ya existentes, por lo que todo arte presupone una transgresión de lo real, un acto de creación que en alguna medida rompe con lo normal, con lo empíricamente acumulado; pero ello no necesariamente significa la violación de la norma. La norma puede ser lo suficientemente amplia como para admitir dentro de sí nuevas transgresiones de lo real. Por eso la creación artística, si bien en ocasiones puede ir más allá de la norma vigente y empujar a la

conciencia estética hacia la aceptación de una nueva norma, en otras ocasiones simplemente significa una salida de los marcos de lo normal, sin que por ello la norma misma se vea afectada. Esto, en buena medida, dependerá del carácter de la norma vigente, de su amplitud y flexibilidad.

35. Dice Mukařovský que “es feo para nosotros aquello que nos parece estar en desacuerdo con la norma estética”.³¹ Tal y como aquí se plantea, lo feo sería la antinorma estética por excelencia. Pero ello presupondría concebir a lo bello, su contrario dialéctico, como la máxima —y casi única— expresión del valor artístico y monopolizador del sentido de la norma estética. Es cierto que durante mucho tiempo se identificó a la belleza con lo estético; y de la misma forma que el bien y la verdad eran, respectivamente, el ideal de la moral y el conocimiento, así, lo bello constituía la máxima aspiración del arte y el núcleo de la norma estética. Sin embargo, con el andar del tiempo y la diversificación de las formas de expresión artística, esta noción se ha ido relativizando y, aun cuando se le siga otorgando a la belleza un papel central dentro de la esfera de lo estético, hoy se reconocen otros valores, como lo trágico, lo cómico, lo sublime, o incluso lo sórdido, que pueden desempeñar un papel protagónico en el arte y caracterizar a plenitud sus obras, sin que ello presuponga necesariamente una disminución de su valor artístico. Es verdad que, en ocasiones, lo feo —como lo reconoce Mukařovský— dentro del arte puede actuar, por contraste, como un elemento intensificador de la belleza, formando parte del efecto artístico. No obstante, esto también ocurre en relación con otros valores, no solo con la belleza, y no únicamente por contraste. Lo feo, digamos, puede ser un recurso acompañante de lo cómico, o un modo de expresión de lo trágico, en obras cuyo sentido artístico fundamental gira no alrededor de la belleza, sino de otros valores.
36. Después de constatar varios casos de normas supuestamente ya trascendidas que resurgen y vuelven a servir como regulador, medidor o estandartes de obras que contemporáneamente se producen en convivencia con otras normas más actuales o de

³¹ *Ibidem*, p. 66.

diferentes procedencias temporales, Mukařovský señala con cierta extrañeza:

hemos indicado ejemplos de anacronismos realmente evidentes en el mundo de las normas estéticas; tales casos son relativamente raros y posibles, solamente bajo condiciones especiales. No obstante, la coexistencia en la esfera estética, a veces muy estrecha, de normas de diferentes épocas, está a la orden del día.³²

Como puede apreciarse, el autor sigue sin admitir, como algo normal y deseable, la posibilidad de la ampliación de la norma para que dentro de ella encuentren espacio las normas particulares anteriores y las nuevas. No toma en cuenta que la relación entre valores estéticos surgidos en distintas épocas o en distintos contextos geoculturales no es de exclusión antagónica, a pesar de haber sido creados bajo el prisma de diferentes normas estéticas. Esto último presupone que es perfectamente posible (e incluso procurable) la pervivencia y simultaneidad de valores estéticos de diferentes signos. No se trata de *anacronismos* o *casos raros*, sino de una enriquecedora actitud abierta hacia las más diversas expresiones de lo humano. Claro, ha de tenerse en cuenta la época en que Mukařovský escribe su texto, tiempo en que aún imperaban los *manifestos* de las diferentes escuelas artísticas, con una relación de exclusión hacia otras expresiones. Para ese momento, por lo general, las normas de cierta dirección artística tendían a negar las de otras. La observación que hace Mukařovský acerca de que la coexistencia “de normas de diferentes épocas está a la orden del día” apunta hacia una tendencia que no era todavía dominante en aquel momento, pero que ya hoy se ha hecho mucho más nítida: la búsqueda de una norma más general y flexible, incluyente de lo de aquí y lo de allá, de lo pasado, de lo presente y, en la medida de lo previsible, de lo futuro.

37. Mukařovský establece un paralelismo entre la estratificación social y el orden jerárquico de los valores artísticos: “la relación entre la jerarquía estética y la jerarquía social es irrefutable.

³² *Ibidem*, pp. 71-72.

Cada clase social e incluso cada medio (por ejemplo, el campo, la ciudad) tienen su propio canon estético, que pasa a ser uno de sus rasgos más característicos".³³ Tiene razón nuestro autor al vincular lo estético con lo social y lo contextual. Sin embargo, a pesar de que las clases altas tienen más tiempo y posibilidades para el cultivo de la sensibilidad estética, no necesariamente la *jerarquía* social se corresponde con la jerarquía de valores estéticos, al menos en su dimensión objetiva. Aceptarlo entrañaría una subvaloración del arte popular, mantenida en muchas ocasiones por las clases dominantes como signo de su elitismo. Brillantes expresiones artísticas en la música, en la danza, en el teatro, en la artesanía, han tenido un origen popular. El menosprecio del arte popular se emparenta con los prejuicios todavía existentes en relación con el arte no occidental. Parten de la misma raíz: la conversión del gusto de los grupos dominantes en paradigma de la más alta jerarquía estética. Es cierto que, por lo general, a los integrantes de las masas populares les ha faltado tiempo y preparación artístico-profesional para crear y apreciar los valores estéticos asociados, digamos, a expresiones artísticas como la pintura o la escultura. Sin embargo, no es menos cierto que muchas veces a los representantes de las llamadas clases altas, prejuiciados ante la posibilidad de una contaminación de su espiritualidad, les ha faltado sentido común para justipreciar la más genuina creación popular. No ha de olvidarse que el surgimiento del arte como esfera autónoma de la actividad humana estuvo asociado a la división social del trabajo, a la separación del trabajo espiritual y material, convirtiéndose, a partir de entonces, en símbolo de estratificación social, pero, antes de eso, estuvo inserto como elemento de la producción y reproducción de la vida, íntimamente vinculado a la actividad manual, a la producción material. El surgimiento del arte como esfera autónoma representó un gran paso en el desarrollo de lo estético, pero no hizo desaparecer aquel vínculo originario y los valores estéticos a él asociados.

38. ¿Puede hablarse de un progreso en el arte? ¿Cuál sería su sentido? ¿En qué medida se diferencia del progreso en otras

³³ *Ibidem*, p. 73.

esferas, como el conocimiento o la técnica? Mukařovský no parece tener dudas en este sentido: “es posible hablar de una auténtica jerarquía de cánones estéticos —nos dice—, en la cumbre de la cual se encuentra el canon más reciente [...]; mientras que los cánones más antiguos [...] se encuentran en la parte inferior de ella”.³⁴ El camino que va desde lo antiguo hasta lo reciente o lo actual es, para él, el mismo camino que va desde lo inferior a lo superior. Por cuanto, en la concepción de nuestro autor, los valores artísticos dependen de las normas vigentes y las normas guardan entre sí una relación de exclusión, entonces, el arte actual sería portador de los valores artísticos supremos, mientras que el arte anterior sería, en todo caso, expresión de valores inferiores desde el punto de vista artístico. Los presupuestos de partida conducen a Mukařovský a esta comprensión mecánica del progreso artístico.

39. Reconociendo como justa la aceptación de un progreso en el arte, nos parece que este progreso, a diferencia de lo que ocurre en la ciencia o en la tecnología, no tiene como característica o rasgo fundamental la sustitución de lo viejo. En el caso de la ciencia, las nuevas teorías, aun cuando puedan incluir como casos particulares a las anteriores, sustituyen a estas últimas debido a que poseen mayor nivel de generalidad y una superior capacidad explicativa de los fenómenos reales. En la evolución de la técnica sucede algo similar. El viejo arado es sustituido por el nuevo, la máquina de vapor es superada por los motores de combustión interna. En resumen, en uno y otro caso, lo anterior es desplazado por lo más reciente en la medida en que lo nuevo desempeña la misma función con mayor eficacia, ya sea que se trate de explicar la realidad o del desempeño de determinada función útil. Pero en el caso del arte, el progreso se da no tanto por sustitución, sino por incorporación. Esto es así debido a que entre los distintos valores artísticos de diferentes épocas no hay necesariamente una relación de exclusión o de antagonismo. El surgimiento de un nuevo valor artístico no implica la eliminación de los valores anteriores. Esto, en buena medida, explica la

³⁴ *Ibidem*, p. 72.

universalidad y transtemporalidad del valor artístico. Los nuevos valores del arte presuponen un progreso no en el sentido que sean superiores a los valores artísticos de otras épocas, sino, sobre todo, porque incrementan la riqueza cultural-artística del ser humano. El hecho de que hoy seamos estéticamente sensibles no solo a formas de arte contemporáneas, sino también, digamos, ante la presencia de una escultura griega, nos indica que la sensibilidad actual no se opone a las sensibilidades anteriores, sino que, en buena medida, las incorpora en los marcos de una capacidad sensible más amplia y enriquecida.

40. Es cierto que, subjetivamente, lo nuevo en el arte provoca un impacto que al inicio puede generar cierto rechazo por romper con lo habitual, pero, más tarde, al afirmarse como valor artístico, tiende a eclipsar el reconocimiento de los valores anteriores. Lo nuevo, bajo el influjo de ciertas modas y de su inmediatez, es interpretado muchas veces como el *non plus ultra* de lo artístico. Sin embargo, esta impresión subjetiva puede resultar efímera y ser sustituida por su contrario cuando lo nuevo deja de serlo. La interpretación del arte que le es contemporánea al sujeto que lo juzga corre el riesgo, precisamente por el peso de esa contemporaneidad, de subvalorarlo al inicio y de sobrevalorarlo después. En buena medida, el reconocimiento subjetivo del verdadero valor de la obra es mejor apreciable desde la distancia histórica de su creación, cuando su propia perdurabilidad como valor estético permite juzgar más objetivamente y de manera menos pasional su impacto dentro del desarrollo del arte y compararlo con otras manifestaciones de mayor o menor trascendencia.
41. El arte siempre se produce en una situación histórico-concreta particular. El cambio de las condiciones sociales y de la concepción del mundo prevaleciente genera, con frecuencia, un arte nuevo y distinto. No obstante, una cosa es el condicionamiento sociohistórico del arte y otra cosa es el nivel de trascendencia de su valor artístico. El surgimiento del arte siempre es históricamente situado, pero la vigencia de su valor puede ser transtemporal y transespacial, es decir, puede mantener su valor estético en condiciones que no son similares a las que condicionaron su surgimiento como arte.

42. Mukařovský hace referencia a tentativas de educación artística que buscan homogeneizar el gusto estético como medio o factor de unión social. Este intento de equilibrar el gusto puede producirse, según el autor, “al nivel más alto posible: la norma estética más reciente y, por consiguiente la más alta, debe convertirse en la de todos”.³⁵ Pero puede también hacerse, en opinión suya, mediante

la unificación del gusto sobre el nivel medio; sus síntomas son, por ejemplo, en la literatura el realismo socialista como regreso al cliché poco refrescado de la novela realista, es decir, al canon más antiguo, ya en considerable declive; y en la arquitectura el clasicismo de compromiso.³⁶

Por último, existen intentos de encontrar ese equilibrio en lo que Mukařovský considera el nivel más bajo. Así,

L. N. Tolstoi en su tratado *¿Qué es el arte?* exigía, con la misma finalidad de llegar a la igualdad social, la unificación del canon estético de manera que se eliminasen precisamente las cumbres de la jerarquía estética, propagando la generalización del canon popular.³⁷

A través de estas ideas, nuestro autor sigue manifestando la misma interpretación errada de la jerarquía estética, que identifica el supremo valor con el canon o la norma más reciente vigente en la clase más alta. Ya nos hemos referido críticamente a esta opinión suya. Podríamos ahora agregar que, por otro lado, más que cuestionarse el nivel desde donde ha de realizarse la equiparación del gusto —alto, medio o bajo—, lo que deberíamos preguntarnos es si esta unificación del gusto representa realmente un ideal plausible y deseable. ¿Por qué no plantearse mejor la diversificación enriquecedora de los gustos? Mukařovský está pensando en una estandarización y está trayendo ejemplos de ideas que buscan también estandarizar, como si ello fuera condición para la unificación social. A ello habría que responder que, más que de igualar gustos

³⁵ *Ibidem*, p. 74.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Ibidem*, p. 116, n. 48.

arriba o abajo, de lo que se trataría es de diversificar, dándole entrada a elementos de distintos lugares y procedencias sociales. Esto resultaría enriquecedor, porque no estamos hablando de ideas políticas que sí pueden ser excluyentes unas con otras, o de normativas morales que pueden oponerse entre sí, sino de valores artísticos que no presuponen ninguna relación de antagonismo. Mukařovský, por el contrario, está asumiendo la necesidad de una socialización sobre la base de un mismo patrón uniformador de todo lo diverso, como si cualquier diversidad entrañara injusticia. Lo diverso puede, ciertamente, ser expresión de desigualdades en el acceso a la cultura, pero puede también ser manifestación de riqueza cultural traducida en variedad de preferencias. En este sentido, es necesario distinguir las diferencias de gusto por preferencias de aquellas derivadas de desiguales oportunidades de educación y cultivo del gusto. El ideal social no puede ser, por tanto, la homogeneización del gusto estético. Lejos de garantizarse con ello más altas cuotas de justicia social, buscar su materialización implicaría un empobrecimiento espiritual de la sociedad. Este fue uno de los graves errores que cometió el llamado *socialismo real*, que confundió justicia con estandarización, uniformidad, homogeneización, incluso en la esfera del gusto estético, llegando a estigmatizar a aquellas individualidades que, por sus gustos o preferencias, salían de la norma establecida.

43. Al mismo tiempo, a nuestro juicio, en las palabras de Mukařovský arriba citadas hay una incorrecta interpretación de lo que fue el *realismo socialista* como *política* y como *movimiento artístico*. La intención que tuvo como política —aunque frustrada, por supuesto— no era unificar el gusto al nivel medio, sino a lo que se creía el nivel más alto posible. Por otro lado, como movimiento artístico que nació espontáneamente como respuesta al legítimo derecho del arte y los artistas de aportar al conocimiento y análisis de la nueva realidad socialista, no representó un regreso mecánico al realismo francés y ruso del siglo XIX (como afirma Mukařovský),³⁸ sino que, en buena medida, significó un nuevo tipo de *realismo* acuñado por el apellido de *socialista*. Su regreso al realismo que,

³⁸ *Ibidem*, p. 116, n. 50.

aunque de distinto signo, representaba un acercamiento a un canon anterior, no tenía por qué significar una disminución del valor estético, como afirma este autor. De hecho, bajo este canon fueron producidas excelentes obras, y el canon mismo, que nació al interior del arte por el impacto de los acontecimientos históricos que se iban produciendo, era perfectamente legítimo como forma de expresión artística. En este sentido, fue producto de las infinitas posibilidades de manifestación de lo estético. El gran error consistió, precisamente, en su transformación en política cultural oficial y excluyente en la URSS y otros países socialistas; en asumirlo como dogma con una intención monopolizadora del arte, subordinándolo, de por siempre, a la intencionalidad política; en su uso como criterio deslegitimador de cualquiera otra forma de manifestación artística, desacreditando todo arte que no tuviera una clara definición políticamente revolucionaria. Tal vez la expresión extrema de lo anterior lo constituyó la Revolución cultural china, que intentó destruir físicamente todo el patrimonio cultural engendrado bajo un *contexto burgués*. Es por eso que la *política del realismo socialista* fue un ejemplo del intento de predeterminación unilateral del valor estético desde su versión instituida. Esta quiso, por medio de comisarios políticos o de sectores excesivamente politizados del arte, predeterminar la creación y la función (o el valor) estéticos y, de hecho, sirvió para excluir, discriminar y hasta perseguir otras manifestaciones artísticas que podían ser también aportadoras a las cultura nacional y universal, aunque no fuera en forma de *realismo socialista*. Mas, a pesar de la voluntad social expresa, la *política del realismo socialista* no logró agregar esteticidad a los productos que se crearon bajo esta intención, ni logró quitársela a los que no se adscribían a sus normativas. Considerar, como pretendía la política dogmática del *realismo socialista*, que el arte es solo conocimiento politizado de la realidad, y nada más, puede conducir a empobrecerlo y perder de vista otras múltiples posibles funciones sociales del arte que lo hacen valioso para la sociedad. Claro que siempre el arte de alguna manera refleja la sociedad en que se produce, por el simple hecho de que se da en ella y de que el artista no puede dejar a un lado su propia *socialidad* al producirlo, pero no siempre

el conocimiento abarca toda su función social. El valor del arte, como hemos visto, radica en el enriquecimiento espiritual que es capaz de promover en su público; este enriquecimiento puede ser en términos de conocimiento, pero puede ser también, como veremos más adelante, en muchos otros sentidos. Entonces, en conclusión, podemos decir que el hecho de que el socialismo haya generado una nueva tendencia realista era lógico y legítimo. Que intentara convertirla en política cultural excluyente y criterio único de lo artístico fue una intromisión violatoria de la especificidad del arte.

44.

Con la autonomía de la norma estética —dice Mukařovský—, está asimismo relacionado en este medio el derecho del autor, reconocido en una medida considerable por la sociedad, de deformar, en la esfera del arte, también otras normas además de la estética (por ejemplo, las normas éticas), mientras estas funcionen en tanto que componentes de la estructura artística, es decir, estéticamente.³⁹

Esto es cierto, en el arte es moralmente admisible lo que fuera de él no lo es. Al artista se le otorga, por parte de la sociedad, como una especie de licencia especial que le permite dibujar escenas, expresar conductas, que serían rechazadas moralmente y, tal vez, incluso jurídicamente, en la vida real. Este interesante asunto ha sido objeto de las más diversas actitudes filosóficas, desde la censura que les dirigió Platón a los poetas por falsificar la realidad y no presentar siempre conductas y actitudes moralmente reproducibles por los integrantes de la república ideal, hasta la posición de un Hegel que ve en la inmoralidad dentro del arte una forma de incentivar conductas opuestas, en los marcos de una finalidad moralizadora inherente a todo arte. De cualquier forma, en ambas posiciones opuestas hay un elemento común: el reconocimiento de la función educadora del arte y de su impacto sobre la moral pública. Este reconocimiento puede ser un importante punto de partida para el análisis de la relación entre valores artísticos (estéticos) y valores extraestéticos.

³⁹ *Ibidem*, p. 77.

45. En relación no solo con los valores morales, sino con cualquier contenido extraestético dentro de la obra, Mukařovský señala lo siguiente:

la valoración estética estima el fenómeno en toda su complejidad, puesto que todas las funciones y valores extra-estéticos se conciben como componentes del valor estético [...]; la valoración estética concibe la obra de arte como un conjunto (una unidad) cerrado y actúa de manera individualizante; el valor estético en el arte se manifiesta como único e irrepetible.⁴⁰

Parece muy atinada la idea de la incorporación de componentes extraestéticos al valor estético, que adoptan dentro de la obra en su integridad una función estética. Estos componentes, de las más diversas procedencias, son coloreados o matizados estéticamente dentro de la obra y subordinan su función original —aquella que normalmente tienen fuera del arte— a la función estética primordial. De esta forma, la obra de arte se nos presenta como una totalidad única, singular, irrepetible, donde todo contribuye al desempeño de su función estética. En buena medida, lo estético mismo es el resultado de esa síntesis.

46. La otra observación que puede hacerse en relación con las palabras anteriormente citadas del autor es la identificación que en cierta medida este hace entre valoración y valor estéticos. Hasta aquí ha venido utilizando estos conceptos como sinónimos, sustituibles el uno por el otro, con lo cual, lo objetivo y lo subjetivo dentro de lo estético no quedan claramente delimitados. Consciente de esa dificultad, Mukařovský escribe:

la problemática del valor estético tiene que ser investigada, pues, en sí misma. Su problema fundamental consiste en la validez y alcance de la valoración estética. Partiendo de ella, se nos abre el camino hacia dos lados: hacia la investigación de la variabilidad del acto concreto de la valoración y hacia la averiguación de los requisitos noéticos de la validez objetiva (es decir, independiente del receptor) del juicio estético.⁴¹

⁴⁰ *Ibidem*, p. 80.

⁴¹ *Ibidem*, p. 81.

- Aquí el autor se está planteando problemas cruciales: ¿en qué medida una valoración estética es cierta o atinada?, ¿hasta dónde alcanza a reproducir un contenido que la trascienda? Es este el problema de la verdad valorativa, el asunto de la posibilidad de un contenido objetivo reproducido en la valoración estética. Esta cuestión se vincula con otra: la de la objetividad del valor estético. No puede reconocerse la existencia de una valoración verdadera si no se admite un valor objetivo por ella captado. Pero ¿cómo compatibilizar esa admisión con la constatable variabilidad de las valoraciones estéticas? Si las valoraciones varían de una época a otra, de un contexto social a otro e, incluso, de un sujeto a otro, dentro de la misma época y contexto, ¿es, entonces, admisible un alcance objetivo ante tanta variabilidad? ¿Cuáles serían los requisitos epistemológicos —que Mukařovský califica como *noéticos*— de la validez objetiva de la valoración? Variabilidad de las valoraciones, objetividad de los valores y veracidad del juicio estético son tres problemas íntimamente vinculados y el autor se percata de ello. Hasta ahora, Mukařovský ha estado viendo a la valoración como fuente del valor estético pero, al mismo tiempo, reconoce que no toda valoración puede constituirse en esa fuente, sobre todo tomando en cuenta la variabilidad de esas valoraciones. ¿Cómo solucionar este dilema?
47. Debido al carácter funcional del valor artístico en su dimensión objetiva, este depende del tipo de relación O-S (obra-público) que se establezca cada vez. Objeto y sujeto, recordemos, no constituyen dos sustancias invariables y no guardan entre ellos, por esa razón, una relación sustancial, sino funcional. Esta relación varía de acuerdo con las condiciones de tiempo y lugar. En cada caso, el objeto, aun cuando se trate de la misma obra de arte, es distinto, porque es diferente el contexto social en el que se inserta y otro es el sujeto para el cual desempeña su función de significación estética. Por esa razón, la posible transtemporalidad y la transespacialidad del valor artístico no debe identificarse con su invariabilidad. A pesar de que una obra mantenga su alto valor dentro de la jerarquía artística, en cada situación su valor será diferente. Todo esto es muy bien comprendido por Mukařovský. Al respecto nos dice:

aunque una obra determinada esté valorada positivamente en dos épocas diferentes, el objeto de la valoración resulta ser cada vez otro objeto estético, es decir, en cierto sentido, otra obra de arte. [...] A menudo se observa en la historia del arte cómo el valor de una obra determinada se convierte, con el transcurso del tiempo, de positivo en negativo, de superior o excepcional en mediano y viceversa. Es muy frecuente el esquema de un ascenso repentino, seguido de un descenso y de otro ascenso, pero esta vez alcanzando ya otro grado de valor estético. [...] En cambio, hay obras artísticas que se mantienen durante mucho tiempo, sin ningún descenso, a nivel alto; son los llamados valores “eternos”, como por ejemplo, en la poesía, los poemas de Homero, valorados a partir del Renacimiento; en el arte dramático las obras de Shakespeare o de Molière, en la pintura las obras de Rafael o de Rubens. Aunque cada época vea estas obras de otra manera [...] estas obras ocupan siempre, o casi siempre, el lugar más elevado en la escala de valores estéticos. No obstante, sería un error comprenderlo como invariabilidad [...]: hay diferencias entre las obras cuyo valor sentimos como “vivo” o “histórico”, o “representativo” o “escolar” o “exclusivo” o “popular”, etc. Con todos estos matices, alternándose progresivamente, o realizándose simultáneamente varios de ellos, la obra artística puede permanecer siempre entre los valores “eternos”, y esta permanencia no será un estado, sino [...] un proceso.⁴²

Claro que Mukařovský utiliza a la valoración como criterio para mostrar la movilidad del valor artístico, debido a que, para él, este último depende de aquella. Ciertamente, la valoración puede ser un indicador (recordemos que el valor artístico solo puede realizarse a través de la valoración estética), pero solo eso, un indicador y no un criterio infalible. Sobre la valoración ocasional del arte influyen factores coyunturales (políticos, religiosos, económicos, modas, etc.) que no necesariamente afectan el valor objetivo de la obra, aunque este no pueda ser temporalmente realizado en toda su potencialidad. Estos factores alteran, sobre todo, la dimensión subjetiva del valor artístico y no tanto —aunque también algo, debido a su influencia sobre la realización del valor— a su dimensión objetiva. El valor estético, en cuanto

⁴² *Idem.*

entidad funcional objetiva y a pesar de ser también muy variable, es mucho más estable que la valoración estética. Para una misma época y en un mismo contexto, las valoraciones subjetivas pueden ser muy diversas; sin embargo, el valor estético, debido a que constituye una relación funcional objetivada socialmente y dependiente de lo genéricamente humano en un marco sociohistórico determinado, posee una definición mucho más precisa, no atendida a las muy cambiantes valoraciones subjetivas. Así y todo, tiene mucha razón el autor al indicarnos la variabilidad del valor artístico, variabilidad atendida sobre todo al cambio del objeto, del sujeto genérico y de su relación en cada contexto social diferente.

48. “La sociedad —dice Mukařovský— crea instituciones y órganos mediante los cuales influye sobre el valor estético, regulando la valoración de las obras de arte”.⁴³ Aquí, evidentemente, el autor está teniendo en cuenta factores institucionalizadores de los valores estéticos, es decir, aquellas instancias que generan en el mundo de lo artístico esa tercera dimensión de los valores —la instituida— a la que ya hemos hecho referencia, la cual tiene como finalidad intentar socializar sus criterios sobre los valores estéticos, convertirlos en comunes para la totalidad social. Entre esas instancias, el autor reconoce a

la crítica, el peritaje artístico, la educación artística (incluyendo en ella las escuelas artísticas y las instituciones cuyo objetivo es la educación de la percepción pasiva), el mercado de las obras de arte y sus medios publicitarios, las encuestas sobre las obras de más valor, las exposiciones artísticas, los museos, las bibliotecas públicas, los concursos, los premios, las academias, y a veces incluso la censura.⁴⁴

Estos factores tienen una influencia real sobre la conciencia social y condicionan en buena medida las valoraciones que sobre determinadas obras de arte se difunden en el contexto social. Debido a su carácter oficial e institucionalizado, el valor artístico instituido favorece u obstaculiza la realización misma del

⁴³ *Ibidem*, p. 83.

⁴⁴ *Idem*.

valor objetivo de la obra, aunque no necesariamente exista una total correspondencia entre ambas dimensiones. Aun cuando Mukařovský no distingue el plano instituido como una dimensión especial de los valores, sí reconoce que estas instituciones “son exponentes de unas tendencias sociales determinadas”,⁴⁵ lo cual significa que pueden ser portadoras de criterios errados, parcializados, excesivamente matizados desde un punto de vista político, económico o religioso y que, por lo tanto, no son portavoces de un juicio infalible sobre los valores estéticos.

49. Precisamente, al referirse a la movilidad de los valores estéticos, Mukařovský señala:

El valor estético ha resultado [...] ser un proceso cuyo movimiento está determinado, por un lado, por la evolución inmanente en la propia estructura artística [...] y, por otro, por el movimiento y los cambios de la convivencia social. El puesto de la obra artística en un grado de la escala del valor estético, y su permanencia en el mismo; en algunos casos el cambio de su situación o incluso su exclusión absoluta del sistema del valor estético, dependen de otros factores más que de las propiedades de la propia creación material del artista, que es la única que permanece, que pasa de una época a otra, de un lugar a otro, de un medio social a otro.⁴⁶

Como puede apreciarse, el autor no concibe al valor como un estado permanente, asociado exclusivamente a las características materiales de la obra, sino como un proceso dependiente del contexto social y de la estructura artística predominante en la propia subjetividad social de dicho contexto, por lo que en su concepción —al igual que en la nuestra— el valor artístico de la obra no depende tanto de la relación artista-obra, sino fundamentalmente del vínculo obra-público. Recordemos que en nuestro esquema S-O-S el aspecto determinante del valor artístico, en tanto relación funcional, es el segmento O-S o, más precisamente, O-S', donde (') representa el *plus* incorporado por la obra al sujeto, es decir, el enriquecimiento espiritual que provoca en él. Por supuesto que

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 84-85.

este *plus* o enriquecimiento dependerá de la estructura previa de la subjetividad social, del lugar donde esté situado el sujeto genérico —que no por serlo deja de tener siempre una ubicación histórico-concreta—, de la época a la que pertenezca, del nivel de enriquecimiento previo que ostente. Esta circunstancia determina la variabilidad del valor estético según el contexto. A pesar de la perdurabilidad que puede tener este valor, con independencia de su universalidad espacial, su contenido funcional varía en cada caso. Por lo general, sigue siendo valor estético, pero de distinto signo. *En la medida en que aumenta la distancia temporal o espacial entre el momento y lugar en que fue creada la obra y el momento y lugar en que esta es apreciada, los elementos históricos, antropológicos, arqueológicos, los signos de identidad cultural, inherentes a la obra, cobran mayor importancia en su valor estético.*

50. El curso reflexivo que sigue Mukařovský lo lleva a plantearse seriamente el problema de la objetividad del valor artístico. Varias interrogantes que se formula y la respuesta tácita que ellas presuponen le inducen a aceptar la necesidad del reconocimiento de esta dimensión de los valores estéticos.

¿Cómo explicar —se cuestiona— [...] el hecho de que, entre obras de la misma corriente artística, e incluso del mismo artista, es decir, entre creaciones surgidas aproximadamente dentro del mismo estado de la estructura artística y bajo las mismas condiciones sociales, haya algunas que parecen tener, con toda evidencia, más valor que otras? ¿No será esto un indicio del hecho de que la concentración de la atención [...] sobre una obra determinada puede basarse, por lo menos en algunos casos, en un valor estético objetivamente superior? ¿Cómo comprender, si no es admitiendo la existencia de un valor estético objetivo, el hecho de que una obra de arte pueda ser considerada como valor estético positivo aun por aquellos críticos que desde otro punto de vista tienen una postura de rechazo violento respecto a ella? [...] Finalmente, es necesario recordar que cada intento para imponer un nuevo valor estético en el arte, igual que cada contraataque contra aquel, se organizan en nombre del valor objetivo y duradero.⁴⁷

⁴⁷ *Ibidem*, p. 85.

¿Cómo explicar esa dimensión objetiva?, se pregunta el autor, y rechaza tanto la respuesta del objetivismo axiológico tradicional como aquella otra que se basa en determinadas características antropológicas comunes a todos los seres humanos. En relación al primer caso plantea:

el punto de partida elegido, por ejemplo, por la filosofía escolástica consiste en la distinción entre el ideal invariable de la belleza y sus realizaciones variables, y puede parecer válido solo mientras se deduce de todo el sistema metafísico; fuera de él tiene el valor dudoso de una salida por necesidad.⁴⁸

Con respecto a la segunda propuesta, reflexiona:

[P]odríamos tener en cuenta [...] la constitución antropológica del hombre, común a todas las personas, y válida como base de la relación invariable entre el hombre y la obra; relación que, proyectada en un fenómeno material, podría parecer el valor estético objetivo. Sin embargo, el inconveniente consiste en el hecho de que la obra artística como conjunto [...] es, en toda su esencia, un *signo* que se dirige al hombre como miembro de una colectividad organizada, y no solo como una constante antropológica.⁴⁹

51. Del rechazo a estas propuestas pasa el autor a formular la suya propia: “el punto de partida que se nos ofrece para responder a esta pregunta es el carácter de signo (semiológico) del arte”.⁵⁰ El signo, en tanto que sustituye una cosa y se refiere a ella, tiene como función fundamental la comunicación. También el arte cumple esa función, solo que, con atributos particulares, diferentes de cualquier otro signo comunicativo. Mukařovský no duda de que el arte busca transmitir un mensaje: “Una obra poética o pictórica —dice— contiene, por regla general, un mensaje; [...] así la comunicación, es decir, el tema (contenido), forma parte del concepto de la pintura y la poesía. La pintura y la poesía son

⁴⁸ *Ibidem*, p. 86.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 87.

artes temáticas”.⁵¹ Ahora bien, el mensaje artístico no implica necesariamente un apego estricto a la realidad. Trayendo a colación el caso de la creación poética, el filósofo checo señala:

el problema de si el acontecimiento narrado había sucedido o no, perderá importancia vital para el receptor (lector); [...] la cuestión de la base real del acontecimiento narrado, mirándola desde la óptica de la estructura de la obra y del modo en que está representada, se distingue fundamentalmente del problema del alcance realmente comunicativo del acontecimiento narrado.⁵²

Muchas veces el mensaje de “la obra no alude a la realidad descrita directamente por ella”.⁵³

52. Esta propuesta de Mukařovský de concebir al arte semiológicamente, como una especie de signo con una función comunicativa encargada de transmitir ciertos mensajes, es totalmente compatible con nuestra concepción del valor artístico como aquella relación funcional siempre concreta que se establece y reestablece una y otra vez entre obra y público y fomenta, en este último, un determinado enriquecimiento espiritual. De hecho, sin la comunicación, sobre la que centra su atención nuestro autor, no se produciría el efecto que nosotros atribuimos a la realización del valor artístico. Pero esa comunicación no consiste en la transmisión de realidades frías y terminadas, como muchas veces ocurre en el caso de la transmisión de conocimientos, ni en el dictado de inflexibles códigos de conducta, como hace habitualmente la comunicación imperativa de contenido moral o religioso, sino que se trata de la transmisión de un mensaje que llega de una manera indirecta, figurada, incitando a una interpretación autónoma sobre aspectos que son de por sí significativos para el sujeto receptor. Así lo aprecia Mukařovský:

[L]a obra artística, en tanto que signo, adquiere una relación indirecta (figurada) respecto a los hechos importantes de la vida del receptor

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibidem*, p. 88.

⁵³ *Ibidem*, p. 89.

y, mediante ellos, respecto al conjunto de valores representado por el universo entero del receptor. Y así, la obra de arte adquiere la capacidad de aludir a realidades que no son aquellas que representa, a sistemas de valores que no son aquellos de los que ha surgido ella misma, y que no constituyen la base sobre la que está construida.⁵⁴

Es así, precisamente, como se produce el enriquecimiento espiritual del que hablábamos. Como diría Hans-Georg Gadamer,⁵⁵ el receptor se *autocomprende* mejor a través de la obra, pero no en el sentido de que disponga de una esencia previa ahora descubierta, sino por la revelación de una especie de *autoesencia* nueva, enriquecida precisamente por la obra. En la apreciación de una obra de arte, el receptor conecta el mensaje que logra captar de la obra con todo su mundo experiencial, con todo su torrente de vivencias existenciales acumulado, a través de cuyo prisma comprende y siente la obra. Como resultado de esta puesta en movimiento de su *concepción del mundo* frente al impacto de la obra, aquella sale enriquecida. El sujeto se ha hecho distinto; ahora *comprende* y se *autocomprende* mejor: ha crecido su sensibilidad.

53. Al referirse a las llamadas *artes atemáticas*, sobre todo a la música, Mukařovský señala:

La música, de acuerdo con su esencia, no comunica mediante recursos como una cita, una cita autorizada, etc. [...] A pesar de que una manifestación musical no comunique, puede establecer aquella relación auténtica de manera muy intensa con esferas extensas de la experiencia vital del receptor y, por lo tanto, con los valores válidos para aquel, relación que hemos constatado como característica de las manifestaciones con función estética dominante en las artes temáticas.⁵⁶

La inexistencia de un tema explícito no presupone, en este caso, una experiencia estética vacía, sin contenido, atendida solo a la pura forma. En buena medida, el contenido no explícito de

⁵⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁵⁵ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, p. 138.

⁵⁶ J. Mukařovský, "Función, norma y valor estético como hechos sociales", *ob. cit.*, p. 90.

la música es aportado por la sensibilidad del creador cuando la produce, del intérprete cuando la ejecuta y del receptor cuando la escucha. No importa que esos contenidos no coincidan; en cada caso, el sujeto de la experiencia estética incorpora su propia vitalidad, sus sentimientos, la asociación con experiencias propias, con vivencias pasadas. Las múltiples formas en que la música se vincula con el mundo cosmovisivo y emocional de quienes la ejecutan o escuchan no podían ser tenidas en cuenta por el compositor. Precisamente esa forma, aparentemente sin contenido, bella y armoniosa sin más, es la que permite un amplio diapásón de posibilidades interpretativas. Muy elocuente en este sentido es la cita de Oscar Wilde que trae a colación Mukařovský:

Cada vez que toco alguna composición de Chopin, tengo la sensación como si llorara por los pecados que no he cometido nunca y como si estuviese triste a causa de tragedias que nunca he vivido. Me parece que la música provoca siempre esta sensación. Le crea al hombre un pasado que no conocía y lo llena de una atmósfera de tristeza que sus lágrimas no han descubierto todavía. Me puedo imaginar a un hombre que, después de haber vivido una vida perfectamente gris, al escuchar por casualidad una composición singular, descubre que su alma, sin que él lo supiese, pasó por experiencias terribles y conoció placeres asombrosos, feroces amores románticos o grandes abnegaciones.⁵⁷

Esta poética forma de expresar la experiencia estética nos muestra la relación creadora que se establece, en este caso, por el ejecutante de una pieza musical, relación que también puede ser establecida por el receptor.

La música [...] —nos dice Mukařovský— descubre con más claridad que las artes temáticas el carácter específico del signo artístico. ¿Cuál es, pues, el soporte de su significación? No es el contenido, puesto que no lo hay, sino los componentes formales: el nivel del tono, la formación melódica y rítmica, el timbre, etc..⁵⁸

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

Precisamente, esto permite un alto nivel de creatividad, de flexibilidad en la interpretación, en la incorporación de lo propio. Aunque, debido a su carencia temática, el caso de la música es, en este sentido, muy evidente, lo mismo, en mayor o menor medida, está presente en cualquier acto de apreciación artística. La auténtica relación hacia una auténtica obra de arte es siempre creadora y, por consiguiente, enriquecedora. El asunto no consiste en que el arte enseñe a todos lo mismo (como lo pretendería hacer la ciencia), sino en que promueve en cada cual una postura interpretativa propia. “Por eso [...] la relación auténtica sirve mucho más para conseguir una postura general respecto a la realidad que para aclarar cualquier realidad particular. [...] Esta es, precisamente, la característica general del arte en cuanto signo”.⁵⁹ En eso consiste la aportación del arte a la espiritualidad humana, en un *enriquecimiento cosmovisivo*, más que en un enriquecimiento cognoscitivo particular.

54. Al referirse a la pintura en tanto signo, Mukařovský dice: “ni siquiera una mancha de color es solamente un fenómeno óptico, sino también significativo. Ya la calidad del color por sí misma tiene posibilidades significativas de gran alcance”.⁶⁰ Esta carga de significación es aportada, en buena medida, por el propio receptor. La existencia de pruebas psicométricas como el Rorschach⁶¹ sirve, por analogía, para mostrar lo que en alguna medida ocurre en la apreciación artística, de manera más evidente cuando se trata de contenidos atemáticos: el sujeto incorpora su propia creatividad, proyecta su subjetividad, su sensibilidad, su capacidad de imaginación. Claro que en la propia obra pictórica también podemos encontrar plasmados propósitos semánticos incorporados por el propio artista. Recordemos que los signos siempre funcionan en un determinado marco social, que es el que aporta, las más de las veces por convención, el contenido semántico del signo.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 90-91.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 92.

⁶¹ La prueba Rorschach, que debe su nombre a su creador, Hermann Rorschach (1884-1922), es una técnica de psicodiagnóstico que consiste en la interpretación codificada de la proyección que de sí mismos realizan las personas que son sometidas, mediante él, a un estudio de personalidad. Los sujetos estudiados deben interpretar las figuras contenidas en un conjunto de 10 láminas, figuras formadas por diferentes manchas de tinta sin un contenido temático preciso.

Así, por ejemplo, el color azul, sobre todo cuando rellena de manera continua la parte superior de la superficie del cuadro, evocará, incluso en una obra privada de toda reproducción concreta, la significación del “cielo”; rellenando la parte inferior de la superficie del cuadro, será interpretada significativamente como “agua”.⁶²

Este ejemplo nos muestra cómo el color, como resultado de una convención social, tal vez no escrita, tal vez no formulada como norma, pero sí asumida por la conciencia social, adquiere dentro de la obra un determinado significado. En este caso el artista *juega* creativamente con este contenido semántico que ya de hecho está incorporado a la comunicación social del medio que habita.

Los componentes de una obra de pintura son, pues, factores significativos, igual que los componentes lingüísticos de una obra poética: no obstante, por sí mismo, estos componentes no están unidos a una realidad determinada con una relación directa, sino que —como sucede con los componentes de una obra musical— son portadores de una energía significativa en potencia, que, emanando del conjunto de la obra, determina una postura ante el mundo real.⁶³

A pesar de que hay siempre un contenido transmitido mediante la obra, que permite la comunicación con el receptor, no es esencial la relación de ese contenido con la realidad misma; no tiene por qué ser una mera reproducción de esa realidad; la transmisión puede ser, como en la música o en la pintura abstracta, atemática, puramente emocional; el tema se lo incorpora el receptor.

La verdadera relación con la realidad es, en este caso, múltiple, y alude a hechos conocidos por el receptor, hechos que, sin embargo, no están y no pueden estar pronunciados ni indicados en la obra misma, porque forman parte de la experiencia íntima del receptor. Estos hechos reales pueden ser múltiples, y la relación de la obra de arte respecto a cada

⁶² *Ibidem*, p. 93.

⁶³ *Idem*.

uno de ellos es indirecta, figurada. Los hechos con los que puede estar confrontada la obra de arte en la conciencia y la subconciencia del receptor, están integrados en una postura intelectual, emocional y volitiva global que el receptor adopta frente a la realidad. Las experiencias que vibran en el receptor gracias al impacto de la obra de arte transmiten, pues, sus movimientos, a la imagen global de la realidad en la mente del receptor. El carácter indeterminado de la relación auténtica de la obra artística está, pues, compensado por el hecho de que el individuo receptor no responde a la obra con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su postura frente al mundo y la realidad.⁶⁴

55. De la comparación del arte temático con el aтемático puede establecerse cierta regla: *mientras más preciso y determinado sea el contenido temático de la obra, menos creatividad e imaginación precisa de su receptor*. No obstante, esto no implica mayor o menor nivel jerárquico en cuanto al valor estético. El hecho de que el contenido de una obra sea más figurado y que, por lo tanto, admita más posibilidades interpretativas, estimulando en mayor grado la creación o la imaginación del receptor, no la convierte por eso en más valiosa que aquella otra obra más realista, más *adecuada* a la realidad misma y con un mensaje semántico más preciso. Desde el arte abstracto hasta la reproducción documental de la realidad, hay todo un amplio diapasón de posibilidades artísticas que no implican necesariamente un aumento o un decrecimiento del valor estético. Este cambia su signo, pero no su nivel jerárquico. En ambos casos extremos se trata del otorgamiento de una mayor prioridad circunstancial a una determinada función extraestética, incorporada e integrada a la función estética; en el primer caso, la imaginación, la creación propia; en el segundo, el conocimiento de la realidad. Ambas posibilidades, al ser adecuadamente explotadas por el receptor, incrementan su riqueza espiritual, lo elevan sobre su nivel de humanización previo, al tiempo que generan el goce o el disfrute estético. En eso radica su valor.
56. Este análisis nos lleva a adelantarnos un tanto a una conclusión que vendrá después como resultado de la propia lógica reflexiva

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 93-94.

del autor estudiado, referida a la importancia de lo extraestético en la composición del valor estético. En cierto sentido, puede afirmarse que el valor estético es una especie de síntesis de valores extraestéticos. En algunas obras tiene mayor preponderancia un tipo determinado de valor extraestético, mientras que en otros casos el valor extraestético principal es diferente. Allí donde se le otorga un mayor papel al conocimiento, nos encontramos con expresiones más realistas del arte. Es el caso, digamos, del arte documental, que es tan válido como el arte abstracto, en el que el componente cognoscitivo está prácticamente relegado a un plano secundario y donde, sin embargo, resaltan otros elementos incentivadores de la imaginación y de la interpretación creativa. Se trata, en ambos casos, de valores estéticoartísticos integrales que, como totalidad, llevan dentro de sí a lo extraestético pero, en diferentes *aleaciones*, con distintas composiciones. Podríamos decir que lo cognoscitivo y lo imaginativo están contenidos en ambos casos; sin embargo, su proporción es radicalmente distinta.

57. Mukařovský se hace la siguiente pregunta: “¿la interpretación de una obra artística en tanto que signo es, entonces, únicamente individual, diferente e incomparable según cada individuo?” Y se responde:

la obra artística es un signo y, por lo tanto, ya por su esencia, un hecho social; la postura que el individuo adopta frente a la realidad no es una propiedad personal exclusiva; en personalidades fuertes está predeterminada hasta cierto punto y en los menos fuertes totalmente, por las relaciones sociales en las cuales el individuo se encuentra integrado. Y así, el resultado al que se llega analizando el carácter de signo de la obra artística, no lleva en lo absoluto al subjetivismo estético: sirve únicamente para probar que las relaciones en que entra la obra artística como signo ponen en marcha la postura del receptor frente a la realidad; y el receptor es un ser social, miembro de una colectividad.⁶⁵

Estas palabras, inobjetablemente ciertas del autor, nos llevan a algunas reflexiones complementarias y a proponer una nueva

⁶⁵ *Ibidem*, p. 94.

regla (derivada de la anterior, registrada dos tesis atrás): *mientras más preciso y determinado sea el contenido temático que transmite una obra, más unívoca, común y generalizada es la interpretación que demanda ese contenido. Y viceversa, mientras más abstracta sea la obra, más posibilidades interpretativas de su contenido abre.* Ahora bien, como el propio Mukařovský dice, el signo es un hecho social. Ello significa que siempre funciona en un marco históricamente situado. Por lo tanto, ni la interpretación de una obra con contenido temático preciso será absolutamente unívoca, sino dependiente en alguna medida del marco social en que esa obra se interpreta, ni la interpretación de una obra abstracta será absolutamente variable y relativa, ya que el propio marco social tiende a dar cierta unidad interpretativa a los signos.

58. En cuanto al subjetivismo al que Mukařovský hace referencia en la cita anterior, es necesario aclarar algo: el subjetivismo estético no radica en admitir la posibilidad de que distintos sujetos realicen una interpretación diferente del significado temático de una misma obra. Esto sucede y, en determinados casos, como en las obras de arte abstracto, es lógico, bueno, deseable, que así ocurra. Es algo previsto en la concepción misma de la obra abstracta. El subjetivismo radica en hacer depender el valor estético de la obra de las diferentes valoraciones subjetivas de la misma. Pero ya hemos visto que el valor estético de una obra no está determinado por un significado semántico fijo que deba ser reproducido homogéneamente por los distintos sujetos receptores. Una misma obra puede generar diferentes interpretaciones semánticas en distintos sujetos y para todos ellos funcionar como valor estético. Aunque una obra de arte puede transmitir conocimiento, no es el elemento cognoscitivo el que determina su valor estético. No estamos en la esfera de la ciencia, sino del arte. El peso de la objetividad del conocimiento en la ciencia, el apego a la verdad como núcleo axiológico, presupone un grado mucho mayor de homogeneidad en la interpretación de sus resultados. En la ciencia sí es esencial la correspondencia entre el contenido semántico del conocimiento que se transmite y la forma en que este es interpretado. Por eso, ese contenido debe ser más preciso y uniformemente registrado por los sujetos receptores. Pero ese no

es el caso del arte, donde lo impreciso, lo indirecto, lo figurado, lo metafórico, lo imaginativo, presuponen siempre la posibilidad de un acercamiento interpretativo plural a su contenido semántico. El valor estético del arte radica, precisamente, en esas posibilidades que abre y que permiten, a través de cualquiera de ellas, disfrutar estéticamente la obra y enriquecerse espiritualmente.

59. Al hacer ya explícita su opinión sobre la importancia de los valores extraestéticos en el arte, Mukařovský señala:

[S]i las relaciones auténticas establecidas por la obra de arte se refieren a la manera como el individuo y la colectividad conciben la realidad, llega a ser evidente que la cuestión que es particularmente importante en vista de nuestro objetivo es la de los valores extra-estéticos contenidos en una obra de arte [...]. La obra de arte, aun cuando no contenga juicios de valor pronunciados de manera directa o encubierta, está impregnada de valores. Todo en ella [...] es portador de valores [...]. La obra artística interviene, gracias a su multiplicidad, no solo en cosas particulares, sino en el conjunto de la realidad, y afecta a la postura global del receptor frente a ella [...]. Y puesto que cada uno de los componentes de la obra de arte, sea “el temático” o “el formal”, adquiere en el contexto de la obra aquella múltiple relación auténtica, estos componentes se convierten en portadores de los valores extra-estéticos.⁶⁶

Pudiera, entonces, decirse que no existe el valor estético puro, que este es siempre síntesis de otros valores. Por eso, el arte siempre, además de provocar el goce estético, cumple otras funciones extraestéticas incorporadas e integradas a su función estética principal. Estas funciones extraestéticas no son solo una ni la misma siempre. Atribuir una única función extraestética al arte ha sido, en buena medida, el error de muchas de sus interpretaciones unilaterales. Así, la política del *realismo socialista* magnificó y absolutizó la función cognoscitiva de corte político en detrimento de otras posibles funciones y de sus respectivas expresiones artísticas; las distintas religiones han exacerbado en muchas ocasiones la función del arte como medio de comu-

⁶⁶ *Idem.*

nión de Dios u otras figuras divinas con los seres humanos; las interpretaciones subjetivistas del valor artístico han hecho un excesivo énfasis en los imaginarios subjetivos que el arte promueve, haciendo abstracción de otras funciones importantes suyas. Ninguna de estas funciones por separado alcanza para definir la esencia del arte. La obra de arte puede transmitir conocimiento, estimular la imaginación, afianzar una postura política, despertar un sentimiento religioso, redondear una opinión moral. Cualquiera de estos aspectos puede caracterizar el enriquecimiento espiritual que provoca en su receptor, pero no necesariamente han de darse todos al mismo tiempo ni en la misma proporción, como tampoco ninguno de ellos presupone, por sí mismo, un mayor valor estético. Eso sí, siempre se realizan a través del disfrute estético. Ese es su signo distintivo.

60. Señala Mukařovský que:

Los valores extra-estéticos contenidos en una obra de arte forman [...] un conjunto, pero un conjunto dinámico, no mecánicamente estabilizado [...]. La unidad de la obra artística [...] no tiene el carácter de una suma mecánica, sino que se le presentan al receptor como una tarea, cuya realización es necesaria para eliminar las contradicciones que aquel encuentra en el transcurso del complejo proceso de percepción y valoración de la obra.⁶⁷

Esta idea de comparar la percepción de la obra de arte con una *tarea* está también en H. G. Gadamer⁶⁸ y significa que la obra mueve toda la estructura cosmovisiva del receptor. Más adelante Mukařovský señala: “los valores extraestéticos en el arte no son, pues, solo asunto de la obra de arte misma, sino también del receptor. Naturalmente, este aborda la obra con su propio sistema de valores, con su propia postura frente a la realidad”.⁶⁹ Es precisamente en esa relación entre dos sistemas de valores que se realiza el valor estético de la obra.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 95.

⁶⁸ Cfr. H. G. Gadamer, *ob. cit.*, p. 137.

⁶⁹ J. Mukařovský, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *ob. cit.*, p. 95.

La influencia del valor estético —agrega nuestro autor— no consiste en absoluto en absorber y reprimir los demás valores, sino en que [...] introduce todo el conjunto de valores, contenidos como unidad dinámica en una obra de arte, en contacto con el sistema general de aquellos valores que constituyen las fuerzas motrices de la práctica de la vida de la colectividad receptora. [...] Se produce, pues, una tensión mutua, y en ella consiste la propia significación y la acción del arte.⁷⁰

No es esencial, en este sentido, que haya una plena coincidencia entre los valores que la obra refleja y los valores que porta el receptor. Como dice Mukařovský:

[O]curre con mucha frecuencia, e incluso casi siempre, que una parte, a veces considerable, de los valores percibidos por el receptor en la obra artística está en contradicción con el sistema válido para aquel mismo. Esta contradicción y la tensión que desprende de ella se produce de la manera siguiente: o el artista que ha creado la obra pertenece al mismo medio social y a la misma época del receptor, y entonces las contradicciones entre los valores efectivos para este y los valores contenidos en la obra son la consecuencia del desplazamiento de la estructura artística, conseguido intencionalmente por el artista; o la obra proviene de un medio temporal y socialmente diferente que el receptor, y en ese caso las contradicciones dentro de los valores extra-estéticos son inevitables.⁷¹

Sobre el primer caso, puede agregarse que muchas veces el énfasis que la obra pone en un antivalor tiene la intención de resaltar la importancia de su valor correspondiente. Sobre el segundo, hay que decir que el contraste puede servir para conocer y comprender mejor posturas y actitudes de otros ámbitos o para reforzar el sistema de valores propio. No es descartable aquí el influjo que puede ejercer una obra hacia el cambio de valores en su receptor.⁷² Este influjo puede ser negativo, sobre todo en el

⁷⁰ *Ibidem*, p. 97.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 95-96.

⁷² A modo de ejemplo podría mencionarse el impacto social y cultural que el filme cubano *Fresa y chocolate* tuvo en la isla caribeña, contribuyendo significativamente al levantamiento de una conciencia crítica hacia la homofobia y otras formas de discriminación. Sobre la huella que dejó aquel filme en la sociedad cubana, *cfr.* Fernando Ravesberg, "Cuba y la vi-

caso del pseudoarte, de escaso alcance estético, cultivador e incentivador de una admiración banal por antivalores abstractos como la violencia, el egoísmo, el machismo, el sexo deshumanizado.

61.

La obra artística —dice Mukařovský— aparece finalmente como un conjunto real de valores extra-estéticos, y únicamente como dicho conjunto. [...] Si nos preguntamos en este momento, dónde se ha quedado el valor estético, veremos que se ha disuelto en los distintos valores extra-estéticos y no representa, propiamente, nada más que la denominación global de la integridad dinámica de las relaciones mutuas de aquellos.⁷³

Es por esa razón que el arte ha sido reducido indistintamente a su expresión realista (conocimiento), a su expresión ideológica (política), a su misión como comunicador con Dios (religión) o a su expresión hedonista (disfrute, goce estético). El arte ha sido todo eso y mucho más. Si alguno de estos elementos pudiera distinguirlo, es precisamente el último, el disfrute y el goce estético, pero no como fin abstracto en sí mismo, sino sobre todo como el medio propiamente estético en que lo extraestético promueve un enriquecimiento cosmovisivo. En otras palabras, el arte es una especie de síntesis de valores extraestéticos que, a través del disfrute estético, genera un enriquecimiento espiritual en quien así lo asimila.

62. Mukařovský vuelve sobre el asunto de la objetividad del valor estético en los siguientes términos:

[E]l valor estético objetivo (es decir, independiente y duradero) tiene que ser buscado, si es que existe, en el artefacto material, el único que dura sin cambios, mientras que el “objeto estético” es variable, siendo determinado no solo por la construcción y por las características del artefacto material, sino también por el estado evolutivo correspondiente de la estructura artística inmaterial. El valor estético independiente (suponiendo que exista), inherente al artefacto material, tiene, en comparación con el valor estético del objeto en un momento dado, un

gencia de la película *Fresa y chocolate*”, *Diario Público Virtual*; Abel Sierra Madero, “Réquiem para Diego” (Entrevista con el actor cubano Jorge Perugorria), *La Jiribilla Virtual*.
⁷³ J. Mukařovský, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, *ob. cit.*, pp. 96-97.

carácter solo potencial: el artefacto artístico material construido de tal y otra manera tiene la capacidad, sin que se tenga en cuenta la situación evolutiva de la estructura artística en cuestión, de provocar en la mente de los receptores “objetos estéticos” con un valor estético actual positivo. [...] Podemos juzgar, pues, que el valor independiente del artefacto artístico será tanto más grande, cuanto más numeroso sea el conjunto de valores extra-estéticos que el artefacto logre atraer y cuanto más potente sea el dinamismo con el que sepa regir la relación mutua entre aquellos.⁷⁴

En relación con estas palabras de Mukařovský cabe hacer varios señalamientos. Por un lado, es evidente que el autor sigue sintiendo la necesidad de buscar el lado objetivo del valor estético. Sin embargo, al identificar objetividad con independencia y durabilidad invariable (un prejuicio que tal vez hereda de las concepciones objetivistas tradicionales) no le queda otro remedio que remitirse a una abstracción: el “artefacto material artístico”, desubicado histórica y socialmente. Pero, de esta manera, la objetividad se le convierte en irreal, con un “carácter solo potencial”, consistente en una presunta capacidad abstracta de ese artefacto de provocar en la “mente de los receptores ‘objetos estéticos’ con un valor estético actual”, independientemente de quiénes sean esos receptores ni dónde estén situados. Puede observarse aquí lo que resulta de una *concepción sustancialista* de la relación sujeto-objeto: en un lado, una sustancia invariable —el artefacto material—, por el otro extremo, otra sustancia —la mente del sujeto—, donde único cabe ubicar, para Mukařovský, al objeto variable que, de esta forma, deja de ser objetivo para quedar reducido a una imagen de aquel artefacto inamovible. No es casual que el autor vuelva a dudar de la existencia de esa objetividad (“suponiendo que exista”—dice—). La identificación de objetividad con permanencia e invariabilidad no le permite a Mukařovský percatarse de la existencia de un objeto estético social que no es más que el resultado de la siempre inevitable ubicación de aquel *artefacto material* en una determinada posición en el sistema de relaciones sociales. De esa posición concreta

⁷⁴ *Ibidem*, p. 98.

emana su valor objetivo, ciertamente cambiante con el cambio del propio sistema de relaciones sociales y de su posición dentro de él, pero no por eso menos objetivo para cada realidad histórico-concreta. Se trata, en todos los casos, de una relación funcional que, aun cuando varíe de un contexto a otro, puede mantener su matiz estético, promover el disfrute y seguir cumpliendo, aun de distintas maneras, su papel como factor de enriquecimiento espiritual. Por otro lado, no es menos cierto que la obra creada (sin necesidad de encerrarla en la abstracción de un *artefacto material* inamovible y sin ubicación social) puede albergar mayores o menores potencialidades para una realización duradera de su valor estético. Ello estará en dependencia del grado de trascendencia espacial y temporal de los valores en ella compendiados. Los valores son siempre concretos, pero eso no significa que no puedan ser universales, válidos para distintos contextos humanos, aunque en cada uno de ellos adquiera un signo específico. Así, una obra literaria como *Romeo y Julieta*, la famosa tragedia shakespeariana, en nada reducible a ningún *artefacto material*, al evocar un valor humanamente universal como el amor, enfrentado a grandes desafíos y tratado de una forma bella, promueve un disfrute estético que tendrá su variación específica en cada contexto humano, pero que en todos ellos logrará su realización como valor estético. En otras palabras, *el valor estético potencial de la obra será tanto mayor y más duradero en la medida en que sea capaz de imbricar y poner en dinámica un mayor volumen de valores humano-universales.*

63. ¿Dónde queda, después de este análisis, la *forma* y su papel en la obra de arte? Al respecto, Mukařovský nos dice:

el análisis de la “forma” no debe ser limitado al mero análisis formal; y por otro lado tiene que quedar claro que solo toda la construcción de la obra artística, y no únicamente su parte llamada “contenido” entra en relación activa respecto a los valores vitales que rigen el comportamiento humano.⁷⁵

⁷⁵ *Ibidem*, p. 97.

Aparentemente, esto pudiera entrar en contradicción con la idea acerca de la importancia de la forma en el arte. No es así en realidad; en el arte nunca encontramos una forma pura, desprovista de contenido. Pero, al mismo tiempo, en comparación con otros contextos donde la relación entre forma y contenido es más directa y univalente, en el arte es más variable, más dinámica, más indirectamente relacionada con el contenido que transmite, más abierta, más espiritualizada, más atendida a la interpretación propia, particular y creativa del receptor y, por eso mismo, más bella, con toda la indeterminación y ausencia de precisión conceptual de esta categoría, justamente como síntesis formal, estética, de un cúmulo de valores extraestéticos contenidos en el objeto artístico.

64. Esta concepción de Mukařovský, consistente en comprender al valor estético-artístico como síntesis de valores extraestéticos, resulta muy fecunda y nos ofrece una visión diferente a la de la mayoría de las teorías estéticas que tienden a concebir al arte como un fenómeno enclaustrado en una esfera fija, incontaminada, del quehacer humano. La propia historia del arte se nos presenta bajo un prisma diferente cuando la analizamos a la luz de la relación de lo estético y lo extraestético. Desde esta perspectiva, el arte parece haber atravesado, al menos, cinco etapas fundamentales: una primera, en la que surge sincréticamente unido a determinadas *funciones vitales, utilitarias*, del ser humano, asociadas a la intención de garantizar la supervivencia misma y donde lo estético y lo extraestético forman una simbiosis de difícil delimitación en la relación sujeto-objeto; hay una segunda etapa, al menos en el mundo occidental y a la altura de la cultura griega, donde el arte comienza a tener ya un sujeto preponderante —el poeta, el escultor— y, en este sentido, empieza a verse como una actividad profesional más, al lado de otras labores *artesanales*, pero que sigue teniendo su sentido social básico fuera de la relación puramente estética: *en la educación*, como instrumento para la formación de las virtudes de los guardianes de la república (Platón) o como medio para la depuración del espíritu (la *catarsis* de Aristóteles); la tercera etapa se caracteriza por la concepción del arte

como un complemento subordinado a un valor extraestético fundamental —*el valor religioso*— que copa el sentido social de su existencia como actividad humana. Posteriormente tenemos una cuarta etapa, correspondiente más o menos a la Modernidad, en la que *el arte cobra la apariencia de una vida autónoma* como esfera independiente de la sociedad. A esta última etapa pertenecen, precisamente, aquellas teorías estéticas que han intentado descubrir una esencia propia del arte, reduciéndolo a alguno de sus atributos: la forma, el goce, la imaginación, el conocimiento. Si en las tres primeras fases, la relación del arte con determinado aspecto preciso del mundo extraestético era evidente —la utilidad, primero; lo moral-pedagógico, después; y lo religioso más tarde—, ya en la Modernidad el arte no se vincula a un solo valor extraestético ni al mismo siempre, lo cual creó la impresión de su total autonomía con respecto a lo que estaba fuera de él. En realidad, la sucesiva *liberación* del arte con respecto a la función utilitaria, primero, a la función pedagógica, después, y a la función religiosa, más tarde, no significó su aislamiento con respecto al mundo social extraestético, sino que le permitió convertirse en su expresión sintético-sensible, ya sin estar subordinado a un único valor extraestético preciso, pero, en alguna medida, evocándolos a todos.

65. Luego vendría, por último, la etapa del arte que convencionalmente podemos llamar *posmoderno*. Diferentes criterios se han utilizado para tratar de ubicar las fronteras cronológicas de su inicio. No puede decirse que esas fronteras sean precisas. Sin embargo, desde el punto de vista del eje que nosotros aquí deseamos seguir, es decir, desde la perspectiva de la relación entre arte y vida, entre valores estéticos y extraestéticos, nos parece importante distinguir tres fases fundamentales de esta última etapa: las vanguardias del siglo XX, el expresionismo abstracto y el arte contemporáneo. Solo ahora diremos que tal vez el rasgo distintivo fundamental de esta última etapa es que ella, en cierto sentido, reproduce, sintéticamente y un tanto a la inversa, la lógica seguida por esa relación en las etapas anteriores. De un arte disuelto en la vida (las vanguardias) se pasa a una forma extrema del formalismo y del arte por el arte (expresionismo

abstracto), y de ahí a algo ciertamente insospechado en la época de Kant: la vida disuelta en el arte (de lo que son testimonios, por un lado, el arte pop, con la conversión en arte de la vida de la sociedad de consumo, y, por otro, la estetización del mundo de la vida, de la política y del mercado. A ello habrá que dedicarle esfuerzos reflexivos adicionales.

Bibliografía citada

- Darwin, Carlos R., *El origen del hombre. La selección natural y la sexual*, Barcelona, Trilla y Serra Editores, 1880.
- Fabelo Corzo, José Ramón, “14 tesis sobre los valores estéticos. A propósito de dos libros de Adolfo Sánchez Vázquez: *Las ideas estéticas de Marx* e *Invitación a la estética*”, en José Ramón Fabelo Corzo, coord., *Estética y filosofía de la praxis. Homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*, Puebla / La Habana, BUAP / Instituto de Filosofía de La Habana, Colección La Fuente, 2021, pp. 177-196 (Serie Homenaje, vol. 16).
- Llovet, Jordi, “Jan Mukařovský: un signo nuevo para la estética”, en Jan Mukařovský, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 9-29.
- Martí, José, “Carta a María Mantilla (Cabo Haitiano, 9 de abril, 1895)”, en José Martí, *Obras completas*, vol. 20, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1991, pp. 216-220.
- Mukařovský, Jan, “El arte como hecho semiológico”, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 35-43.
- , “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en Jan Mukařovský, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 44-121.
- Ravsberg, Fernando, “Cuba y la vigencia de la película *Fresa y chocolate*”, en: <https://www.publico.es/culturas/cuba-y-vigencia-pelicula-fresa.html> (último acceso: 7 de agosto de 2021).
- Sierra Madero, Abel, “Réquiem para Diego” (Entrevista con el actor cubano Jorge Perugorría), *La Jiribilla*, La Habana, 24 al 30 septiembre de 2005, en: http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n229_09/229_07.html (último acceso: 8 de febrero octubre de 2020).

RESTETIZACIÓN: ENFOQUE ESTÉTICO-POLÍTICO PARA LA EMANCIPACIÓN. PERSPECTIVAS LATINOAMERICANAS

Mayra Sánchez Medina¹

La perspectiva estético-política se ha constituido en punto de encuentro de reflexiones contemporáneas sobre la sociedad, en que se combinan conceptos y visiones provenientes de muy diverso origen —pensamiento político, discursos sobre arte, estética cotidiana, teoría de la sensibilidad, antropología social, entre otros—, así como prácticas concretas y lugares de enunciación, entre los que el espacio *nuestroamericano* y sus luchas emancipatorias decoloniales representan un permanente surtidor de ideas y experiencias.

La idea de la política como experiencia, desarrollada por el filósofo argelino Jacques Rancière, mueve la reflexión sobre lo político y el poder, del terreno de las instituciones y sus relaciones, al extenso campo de la subjetividad y su marco sensible, dándole relevancia a la determinación de “qué objetos y qué sujetos están concernidos por las instituciones y sus leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para debatirlos”.²

La pertinencia del enfoque estético-político radica en que brinda la posibilidad de ubicar la política más allá de los marcos institucionales y de extender sus relaciones al complejo plano de lo sensible; y, por consiguiente, rebasar lo público como único espacio *natural* de la política, extendiéndola también a lo privado, en su connotación material y espiritual. En esto han influido profusamente no solo las teorías. Grupos sociales, como el feminismo, han jugado su papel, por ejemplo, en la crítica a una idea patriarcal de la política, que

¹ Investigadora Titular del Instituto de Filosofía de la Habana, Cuba. Colaboradora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, Puebla.

² Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, p. 61.

“naturalizó y despolitizó las relaciones sociales que tienen lugar en la esfera privada”.³

Hablar de la política desde lo sensible convoca a una re-visitación de la sensibilidad para liberarla de la simplificación de que fuera objeto por el determinismo ingenuo que la redujo, junto a la subjetividad, a su condición de *reflejo* o *reacción* a algo que está fuera del sujeto. Implica ver a los grupos sociales, a las mujeres y los hombres como seres sensibles que sienten, piensan y valoran, asignándole sentido a los objetos y relaciones que forman su vida, construyendo de forma interactiva un sustrato simbólico que les distingue individual y colectivamente. Es desde ese marco simbólico que establecen relaciones con el mundo que les rodea, participan de él en forma activa o se sienten marginados y reaccionan en consecuencia. Si, como ha afirmado Ricoeur: “[1]o simbólico designa el común denominador de todas las maneras de objetivar, de dar sentido a la realidad”,⁴ su reconocimiento resulta vital para la política, en la misma medida en que es sustancialmente político *per se*. “Lo simbólico —agrega Ricoeur— es la mediación universal del espíritu entre nosotros y lo real; lo simbólico quiere expresar ante todo el carácter no inmediato de nuestra aprensión de la realidad”.⁵

Modernidad y desestetización. Una mirada estético-política a la expropiación capitalista

En una relectura estético-política de la tradición occidental moderna apreciamos el rol estratégico que significó para la constitución del capitalismo como sistema haber destinado un lugar secundario a la subjetividad, al interior de la fractura epistemológica que separó hombre-mundo, cuerpo-mente, materia-conciencia y decretó el carácter derivado de los componentes culturales, valorativos, espirituales, ideales, frente a la contundencia de los procesos objetivos, materiales, *duros* del desarrollo social.

En este reparto, la estética como saber tuvo a bien fundamentar desde sólidos principios filosóficos el encerramiento de lo estético en una jerarquía de valores y actividades presididos por la belleza y el arte, vistos desde una falsa universalidad que consagró el gusto y la

³ Teresita de Barbieri, *Los ámbitos de acción de las mujeres*, p. 116.

⁴ Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, p. 13.

⁵ *Ibidem*.

creatividad según el modelo elitista europeo. Desde sus paradigmas se estableció el juicio estético como discurso formal, alejado de lo útil y relegado paulatinamente a un espacio relativamente autónomo y separado de la vida cotidiana. Las divisiones alto-bajo, culto-popular, arte-artesanía, arte-folclore, entre otras, completaron el ciclo de poder con la investidura de lo moderno europeo en la cúspide de la pirámide estimativa del buen gusto.⁶

El perfil tendenciosamente estrecho de este saber tuvo implicaciones desastrosas para el análisis social. Enfocado en perseguir las novedades del arte y de los artistas, el pensamiento estético moderno hizo su parte en el proceso de *des-estetización*, entendido como expropiación estética de grandes mayorías de hombres y mujeres, de juicios de valor y actividades a los que se les desconoció su condición de esteticidad y se les ubicó por debajo de los estandartes europeos de poder subjetivo. Este antecedente de expropiación se fragua en un momento histórico concreto: la construcción de la modernidad y su mundialización colonial; y se suma al epistemicidio, reconocido ampliamente por el pensamiento decolonial de las últimas décadas, como un modo de violencia epistémica⁷ que aún fructifica entre nosotros.

Desde una violenta y silenciosa des-estetización histórica se despojaron de esteticidad las prácticas cotidianas y el habitar de su identidad cultural, religiosa, microsociales de amplias mayorías, evaluadas desde la designación peyorativa de folclóricas, primitivas, subdesarrolladas. Se diseñaron desde jerarquías coloniales y étnico-centristas los trillos y senderos de la creatividad y del gusto, modelados a imagen y semejanza de los centros metropolitanos. Esto nos indica que, junto a otros componentes epistémicos y axiológicos, el componente estético también participó en la descalificación de los márgenes sociales y culturales. Esta importante certidumbre esboza una agenda a los procesos y movimientos de emancipación no capitalistas que incluiría, en primer lugar, el reconocimiento de la des-estetización como invisibilización de las grandes masas como sujeto político en tanto sujeto sensible. Al mismo tiempo sitúa ese espacio de lo sensible como *locus* emancipatorio

⁶ Para profundizar en este aspecto se recomienda el video de Walter Mignolo, "Otras formas de pensar las artes. Desarrollos y debates desde la historia y la filosofía", en <https://youtu.be/yjjAPN07mbg>.

⁷ Cfr. Santiago Castro-Gómez, *Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la "invención del otro"*.

y determina que la batalla abarca, asimismo, la disputa de sentidos y el desmontaje de jerarquías desmovilizadoras que ningunean y anulan.

Si podemos coincidir con Aleš Erjavec en que la estética como saber moderno llevó a cabo “un reparto de lo sensible”, que “desarrolló la noción de arte —y de ese modo, el campo entero del arte— de una manera específica, incluyendo unas formas de producción y creatividad y excluyendo otras”,⁸ entonces, lo que hemos conocido como *buen gusto*, las ideas reguladoras de armonía, la elegancia y muchos otros términos con que acostumbramos a catalogar los sucesos, objetos o relaciones que nos placen, han estado cargados de valores excluyentes, jerarquizados desde una superioridad fundamentada en teoría y naturalizada sin reparos, que menosprecia lo cotidiano como vulgar e incluso como marginal, despojando de esteticidad al individuo real, al conjunto de sus relaciones esenciales, sus gustos y preferencias, sus aspiraciones y necesidades materiales y espirituales.

Esta manera de pensar ha entrado en fuertes contradicciones a partir del desarrollo del mundo moderno y la consolidación de la llamada sociedad de masas, en la que con el desarrollo incesante de la tecnología y de la universalización del principio mercantil capitalista, la masividad se ha constituido en resorte económico que engrasa la maquinaria del consumo. En este nuevo contexto, factores de naturaleza subjetiva, construidos, visuales e intelectuales, se han convertido en una potente fuerza productiva. De ello nos habla la designación de nuestra época como *sociedad del conocimiento, era de la imagen y el simulacro, capitalismo cultural electrónico*, etcétera.

Esta situación ha demandado un progresivo ascenso del papel de la subjetividad en las teorías sociales hasta la actualidad y una revisión de los conceptos que se habían operado hasta ahora, ubicando a lo estético dentro de un campo mucho más amplio y expandido.

El reto de la estetización como contexto del pensamiento crítico actual.

La restetización como opción del pensamiento crítico emancipador

En las últimas décadas del siglo XX aparece paulatinamente un reconocimiento de rasgos visibles en el escenario social que van a ser conceptualizados desde diferentes perspectivas como un proceso de

⁸ Aleš Erjavec, *Arte y estética. Tres perspectivas recientes*, p. 1217.

estetización del mundo. El concepto *estetización*, ampliamente utilizado en los espacios académicos, nos describe la vida privada, la economía, la política y hasta la relación con la naturaleza, muy recorridas por la ejercitación de conexiones estetizadas. De ello dan cuenta las principales reflexiones del pensamiento social en las décadas finales del pasado fin de siglo y los inicios del presente.⁹

Para José Luis Brea no hay nada fortuito en esta nueva modalidad en que se presenta la sociedad contemporánea. Al respecto aclara:

Si el efecto del capitalismo industrial sobre el sistema de los objetos (y por ende sobre el sistema de necesidades y el de las relaciones) fue su transformación generalizada a la forma de la mercancía, podría decirse que el efecto más característico del capitalismo posindustrial es la estetización generalizada de tal mercancía, la transformación de esta (y por ende del sistema de necesidades, y el de las relaciones, sometido por tanto a una segunda metamorfosis) a su forma estetizada.¹⁰

Dada la ubicuidad de lo estético en nuestra época, habría que considerar su presencia en la construcción de nuevos mundos posibles. Al reconocer la estetización capitalista como espacio real e inevitable para encauzar las luchas emancipadoras en la actualidad, resulta ineludible la necesidad de actuar desde y sobre ella. En ese sentido, urge que pensemos la emancipación también como re-estetización (restetización en lo adelante).

¿Qué significa restetizar desde la perspectiva emancipatoria? Restetizar significa recolocar la sensibilidad e incorporarla en nuestras luchas de manera consciente. Esto implica pensar al sujeto como totalidad compleja que es —en el que se mezclan lo racional, visual, emocional, energético—, y superar la visión parcial establecida por

⁹ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, p. 52. En esta obra, según su autor: “[...] se puede hablar de estetización general de la vida en la medida en que los medios de difusión que distribuyen información, cultura, entretenimiento, aunque siempre con los criterios generales de belleza, [...], han adquirido en la vida de cada cual un peso mayor que en cualquier otra época del pasado [...]”. Jean Baudrillard, *La ilusión y desilusión estéticas*, p. 9. Para Baudrillard, la estetización se asocia a la sobrecarga de elementos imaginables y de simulacros que llevan a la pérdida del sentido de la realidad: “[...] vivimos en un mundo [...] en el que la más alta función del signo es hacer que desaparezca la realidad y a la vez esconder esta desaparición [...]”.

¹⁰ José Luis Brea, “Redefinición de las prácticas artísticas s. 21” en *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, p. 129.

el logocentrismo moderno, en la que lo estético se pensó como el espacio frívolo del disfrute formal y del gusto, separado de cualquier fin práctico y por encima de lo cotidiano.

Restetizar significa favorecer que el individuo común —hombre, mujer, indio, negro, pobre, marginado— recupere su potencialidad estética, escamoteada por el elitismo que subyace en la noción tradicional del arte y la cultura. Significa, además, que en tanto sujeto implicado en el reparto de lo sensible —reparto que finalmente obedece a un ordenamiento político— se le reconozca como sujeto político. Si lo sensible es hoy un espacio tomado, que es de lo que en última instancia nos habla la estetización, no queda otra que postular la emancipación también desde lo sensible.

Como proceso político, la restetización demanda dejar atrás la noción antecedente de educación estética —su apelación a buenas maneras y valores desde la escuela, como competencia de la institución educacional, sus proyectos y programas—, para enfocarla como acción social simbólica de amplio espectro.

A continuación, algunas tesis centrales de la restetización como programa estético-político:

- El reconocimiento de la des-estetización histórica como antecedente de expropiación y especialmente como instrumento de poder, así como la asunción del carácter capitalista de los procesos de estetización contemporánea y su papel en la colonización de la subjetividad y el desmontaje de los horizontes emancipatorios, como escenario donde se precisa proyectar la emancipación.
- Restetizar parte de la necesidad de visibilizar las dinámicas sensibles que predeterminan lugares, espacios y consensos en la sociedad, que siempre estuvieron ahí, pero habían permanecido ocultas a un pensamiento teórico demasiado absorbido por seguir las diatribas del mundo del arte y de los artistas.
- La restetización sitúa la contienda emancipatoria en un plano profundo, con fuertes implicaciones de la subjetividad individual y social. Dicho de otro modo, ha de incluir las dimensiones de la sensibilidad —individual, grupal, genérica, racial, cultural, etc.— en el mapa de las luchas políticas, dentro del que cobran vida gestos, matices, colores y conductas. Una sensibilidad variopinta

como la humanidad, que asuma el caleidoscopio intercultural sin jerarquías *a priori*, despojado de la sustentación comercial o esnobista con que matiza la escena cultural contemporánea y de la banalización y la chabacanería convertidas en conductas cotidianas, desde la falacia de la democratización cultural.

- Al propiciar una nueva experiencia estética, entrelazada con componentes éticos y políticos, que asuma valores liberadores, no consumistas, ecológicos, sostenibles, desde condiciones de posibilidad viables en las actuales circunstancias, la restetización de la que hablamos tiene un apellido: es no capitalista.
- Una restetización no capitalista debe incluir todos los espacios de lo humano, absorbidos hoy por lógicas consumistas, patriarcales, individualistas, racistas; debe ponderar lo social y lo individual en correlato armónico, evitando posturas extremas en cualquiera de los dos sentidos; favorecer que lo sensible funcione en toda su plenitud, no como estatuto prerracional o subconsciente, en el sentido de *incompletitud* que le otorga el racionalismo que nos constituye, sino como el espacio de la experiencia vital, tal como ha sido prefigurada en nuestros pueblos originarios: el lugar de la dimensión poética y creativa, ahora empobrecida por el culto al consumo o por manejos políticos.
- Cada grupo social, étnico, etario e, incluso, los que hoy se conforman alrededor de condicionantes de tipo estético (modos de vestir, preferencias musicales, iconografías corporales, etc.), realiza su propia lectura de los códigos y significantes emitidos socialmente. De este modo, el sujeto actual se encuentra inserto en una red simbólica a la que se adscribe o no; descifra, retroalimenta o subvierte, según determinaciones de muy variada conformación.
- Esta visión hace que la estetización del mundo sea considerada como escenario político y enclave cardinal para pensar las alternativas emancipatorias contemporáneas. Esto último indica que sus alcances rebasan la crítica necesaria y basal al sistema capitalista, para ser considerada como contexto inevitable de las acciones simbólicas de construcción social no capitalista, que necesita evaluar cómo operar en la transformación de ese mundo estetizado.

Por tal motivo, la restetización no debe asociarse a tradiciones edulcoradas de refinamiento o estilización por medios educativos. Su planteamiento desde un *enfoque estético-político emancipatorio* significa entender el proceso mismo y su punto de llegada, a partir de la búsqueda incansable por un nuevo reparto de lo sensible.

En esta búsqueda podemos apoyarnos en referentes en la región *nuestramericana* con aportes sustanciales. A nivel explícito, pensadores y activistas de la región han abogado por desplegar el trabajo político en las comunidades, alrededor de los espacios culturales, la visualidad, el secreto de las imágenes, etc., lo cual denota una profunda implicación estético-política. Es el caso del concepto de hombre *sentipensante*, de Orlando Fals Borda,¹¹ a través del cual se expresa la relación entre pensamiento y sentimiento, espíritu y razón, como una superación de la parcialidad del modelo de hombre construido por el mundo moderno.

Lo interesante de este aporte es que el autor lo considera una apropiación del imaginario de las poblaciones de pescadores colombianos, portadores del mito del hombre-tortuga (hombre-hicotea), que implica la unión entre los animales humanos y los animales no humanos y símbolo de la cultura lacustre de los pescadores de San Martín de Loba, en la costa colombiana. Esto nos remite a otra temática que en la región ha generado una respuesta específica y peculiar, que es el debate en torno a la interculturalidad.

Para aquilatar el alcance de esta temática debemos diferenciarla del tema del multiculturalismo, como una de las propuestas más recurrentes dentro del debate del posmodernismo referida a la visibilidad, presencia y relación entre diferentes *culturas* en el escenario de la llamada posmodernidad. Al respecto diría Frederic Jameson: “el posmodernismo es el campo de fuerza en que tipos muy diferentes de impulsos culturales [...] formas ‘residuales’ y ‘emergentes’ de producción cultural [...] tienen que abrirse camino”.¹²

¹¹ Orlando Fals Borda (Barranquilla, 1925-Bogotá, 2008) fue un investigador y sociólogo colombiano, que, junto con Camilo Torres Restrepo, promovió diversas iniciativas políticas de la izquierda desde el ‘Frente Unido’. En los últimos años fue dirigente del Frente Social y Político y artífice de la articulación de diversas fuerzas de la izquierda colombiana que confluyeron en noviembre de 2006 en la conformación del Polo Democrático Alternativo del cual fue presidente honorario hasta su muerte.

¹² Frederic Jameson, *La lógica cultural del capitalismo tardío*, p. 145.

Asociados, primeramente, a la visibilidad de grupos sociales (jóvenes, gays, mujeres, afrodescendientes, etc.), desde las décadas finales del siglo XX se produce un ascenso del término multiculturalidad y multiculturalismo como expresión de una lógica de la tolerancia en el marco de relaciones sociales desiguales, que básicamente no se cuestionan. Bajo este impulso de visibilidad de los márgenes —generados por la llamada revolución posmoderna, las dinámicas migracionales, el despliegue de la industria cultural, entre otras—, muchos Estados asumieron el multiculturalismo como estandarte político para reconocer y dar voz a las minorías, con declaradas pretensiones de homogeneización cultural y lingüística en distintos países.

Sin embargo, al sur del río Bravo, la asunción de este concepto no ha sido para nada complaciente. De hecho, se ha desarrollado una especie de contrapropuesta a partir del concepto de interculturalidad, un aporte claro del pensamiento crítico latinoamericano. En ese sentido se proyectan Walter Mignolo, Enrique Dussel, Catherine Walsh, entre otros.

En su trabajo “Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento ‘otro’ desde la diferencia colonial”,¹³ Catherine Walsh establece una diferenciación en el uso del concepto de interculturalidad en espacios geopolíticos diferentes.

El concepto de *interculturalidad* tiene una significación en América Latina y particularmente en Ecuador, ligada a geopolíticas de lugar y espacio, desde la histórica y actual resistencia de los indígenas y de los negros, hasta sus construcciones de un proyecto social, cultural, político, ético y epistémico orientado a la descolonización y a la transformación. Más que la idea simple de interrelación (o comunicación, como generalmente se lo entiende en Canadá, Europa y EE. UU.), la interculturalidad señala y significa procesos de construcción de un conocimiento otro, de una práctica política otra, de un poder social (y estatal) otro y de una sociedad otra; una forma otra de pensamiento relacionada con y contra la modernidad/colonialidad y un paradigma otro que es pensado a través de la praxis política.¹⁴

¹³ Cfr. Catherine Walsh, “Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento ‘otro’ desde la diferencia colonial”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*.

¹⁴ C. Walsh, *ob. cit.*, p. 47.

En América Latina, la interculturalidad nacida dentro de los propios movimientos emancipatorios, en este caso de minorías étnicas, se propone como cuestionamiento y transformación de tales relaciones de desigualdad. Para Walsh, desarrollar un pensamiento crítico en torno a la interculturalidad es librar una disputa en el campo de las construcciones conceptuales y de las apropiaciones estatales.

En su entendimiento del tema, Walsh apela a la matriz de colonialidad, que en su conjunto:

[H]a estructurado —y sigue estructurando— las sociedades de América del Sur, dando el marco (capitalista, moderno, colonial, cristiano) para la vida en sociedad “nacional”; es desde allí que la ambigüedad fundacional de la nación y su modelo de Estado y sociedad excluyentes asumen base y toman fuerza. Con esta ambigüedad fundacional me refiero al carácter uninacional del Estado —de todos los Estados sudamericanos— y a la naturaleza monocultural de sus estructuras e instituciones sociales y políticas [...] al crear un Estado y sociedad que parten de y dan razón a los grupos y a la cultura dominantes haciendo que lo “nacional” los represente, refleje y privilegie y no al conjunto de la población, se estructura la conflictividad y problemática persistentes y pervivientes de la colonialidad, algo que difícilmente cambia sin transformar de manera radical las mismas estructuras fundacionales y organizativas del Estado y sociedad nacionales (y por ende las condiciones de poder, saber, ser y de la vida misma).¹⁵

Esta idea es básica para entender lo que significa la interculturalidad desde la mirada crítica latinoamericana. Su relación con las reivindicaciones de los grupos discriminados por razones raciales, étnicas, epistémicas, de género, etc. determinan su raigal radicalidad:

[I]nterculturalidad señala una política cultural y un pensamiento oposicional, no basado simplemente en el reconocimiento o la inclusión, sino más dirigido a la transformación estructural sociohistórica. Una política y un pensamiento tendidos a la construcción de una propuesta alternativa de civilización y sociedad; una política que parta de y en la

¹⁵ *Ibidem*, p. 139.

confrontación del poder, pero que también proponga otra lógica de incorporación. Una lógica radicalmente distinta de la que orientan las políticas de la diversidad estatales, que no busque la inclusión en el Estado-nación como está establecido, sino que en cambio conciba una construcción alternativa de organización, sociedad, educación y gobierno, en la que la diferencia no sea aditiva sino constitutiva. Como tal, la lógica de la interculturalidad es importante, no solo para comprender el proyecto del movimiento indígena ecuatoriano, sino también —como Mignolo lo ha subrayado— para imaginar una futura diferencia.¹⁶

Un aspecto interesante en este análisis es lo que Walsh considera, siguiendo a Mignolo, como “posicionamiento crítico fronterizo”,¹⁷ entendido como una forma de *pensar la otredad*, de *moverse a través de otra lógica* y de cambiar los términos, lo cual hace de este un proyecto de carácter epistémico, político y ético y, según lo que hemos planteado, también estético, por lo que implica como restetización.

Es, por demás, un posicionamiento que se plantea en términos tanto de pensamiento como de praxis, que se mueve más allá de las categorías establecidas por el pensamiento eurocéntrico, sin dejar de tenerlas en cuenta, por supuesto. Esto se conecta con lo que Enrique Dussel señala como *transmodernidad*,¹⁸ concepto que se entiende a partir de que la localización del esfuerzo creador para transformar el mundo no parte del interior de la modernidad, sino desde su exterioridad, o aún mejor, de su ser *fronterizo*. En nuestra visión, la expropiación estética, entendida como des-estetización, mantuvo fuera de la cultura centro, ideas sobre la sensibilidad y sus portadores, tales como el *sentipensar* o la relación sagrada con la tierra como *pachamama*, que siguen vivas y pujantes justamente por esta condición fronteriza. En ellas estaría el presupuesto desde dónde partir como un punto de arranque para la restetización.

Para Dussel, la transmodernidad sería una utopía, un intento liberador que requiere de la autovalorización, de los momentos culturales propios negados o simplemente despreciados que se encuentran en la exterioridad de la modernidad, que deben partir de una crítica interna

¹⁶ *Ibidem*, p. 52.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 57-58.

¹⁸ Enrique Dussel, *Transmodernidad e Interculturalidad. (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*, en: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/105.pdf>.

desde las posibilidades hermenéuticas propias de la misma cultura, para poder construir una alternativa.

Otra muestra de construcción alterna es la *sociología de la imagen*, de Silvia Rivera Cusicanqui.¹⁹ Para la boliviana se trata de una construcción de la historia que intenta visibilizar *lo no dicho*. La autora compara la antropología visual con su propuesta, estableciendo una especie de distancia entre lo que sería una práctica académica secular, respecto a lo que propone como práctica de vida. En la primera, el investigador, proveniente de un contexto eurocéntrico, necesita familiarizarse con la cultura, con la lengua y con el territorio de sociedades otras, mientras que, en su propuesta teórico-metodológica a partir de la imagen, la acción implica lo contrario: al estar en su propio entorno, el investigador requiere de una desfamiliarización, una toma de distancia de lo conocido por la inmediatez de la rutina y el hábito.

Así, la primera es entendida como una sociología aplicada a un grupo ajeno e implica una mirada exterior a los otros, una investigación participante, donde el/la investigador/a participa con el fin de observar y en la que, como práctica de representación, se orienta ante todo al registro (fotográfico, videográfico, fílmico) de las sociedades que estudia para mostrarlas ante un público urbano y académico. En su propuesta alternativa, la activista y teórica plantea que el/la observador/a se mira a sí mismo/a en el entorno social donde habitualmente se desenvuelve, por lo que observa aquello en lo que ya de hecho participa, tiene las prácticas de representación como su foco de atención y abarca la totalidad del mundo visual —desde la publicidad a las fotografías de prensa, los dibujos y el textil—, como también el diseño urbano y sus huellas visibles. De ello se deduce que la participación asume, en ambos modos, una relevancia diferente: en el primero es un instrumento al servicio de la observación, mientras que, en el segundo deviene un presupuesto y no un instrumento en sí. Esto último implica que en la antropología visual no se problematice la participación, mientras que en la sociología de Cusicanqui, la participación se problematiza para evidenciar su colonialismo/elitismo inconsciente. Es el caso de la

¹⁹ Silvia Rivera Cusicanqui (Bolivia, La Paz, 1949). Principal representante del grupo Colectivo Ch'ixi, en el espacio político y cultural El Tambo. Socióloga, historiadora y ensayista comprometida con el trabajo pedagógico, político y cultural en las comunidades andinas de Bolivia.

problematización de la artesanía como práctica, desde el pensamiento y expresión de lo vivido.²⁰

Los principales presupuestos de la *sociología de la imagen* son:

- a. *Reconocer otras hermenéuticas culturales construidas desde lo visual.* Propone un giro en la lectura de la historia a través de sus registros visuales, que permita hacer visible lo aún *no dicho* por las historias oficiales que se han presentado durante mucho tiempo como hegemónicas. Las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales que, desde siglos precoloniales, iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad. Plantea que no hay sustento para un discurso de la descolonización ni para una teoría de la descolonización sin la existencia de prácticas descolonizadoras que les den vida y sentido. Si las palabras velan la realidad en lugar de nombrarla, y dado que las palabras están encubriendo más que expresando una realidad, lo simbólico toma relevancia.

Esta idea no solo contiene una re-significación de lo estético, más allá del discurso de la forma por la forma con que se presentó en la teoría occidental, sino que pretende convertirla en sustrato emancipatorio decolonizador, al promover la búsqueda en los elementos corporales, visuales, expresivos, que no necesariamente tienen un correlato en la verbalización consciente y que significan una interpretación de la realidad diferente, de una hermenéutica diferente que es preciso reconocer y reubicar.

- b. *Alfabetizar la mirada.* La autora resalta la necesidad de ser alfabetizados en el plano de la imagen en un sentido liberador, enfocada en esa dirección para ser capaces de identificar su intencionalidad colonial:

Es muy necesario también perder la inocencia con respecto a la imagen y saber que detrás hay mecanismos deliberados de control de conciencias, de captura de deseos y de pulsiones del alma, lo cual permite que el sistema de propaganda sea tan eficaz.²¹

²⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, pp. 21-22.

²¹ *Ibidem*, p. 317.

- c. *Mirar desde la sensibilidad* y horizontalizar *la mirada*. Considerar todo nuestro cuerpo como organismo cognoscitivo y no solo la mente racional o la *mirada* (ocular-centrismo). Eso significa para ella reconectar la mirada con los otros sentidos —tacto, olfato, gusto— y la necesidad de tomar autoconciencia del carácter invasivo de nuestra relación con *el otro*,

estás con un aparato fálco, (la cámara) penetrando la vida de los demás [...] —nos dice— [s]e trata de trabajar con la mirada desperdiéndola de la tentación de dominar lo que miras y más bien pensando en una mirada horizontal, la mirada de igual a igual”.²²

En otras palabras, reivindicar otra estética de los sentidos o, dicho a nuestro modo, restetizar.

Otro aporte de Silvia Rivera a un pensamiento estético-político latinoamericano peculiar es su idea de lo *Ch'ixi* —palabra extraída del aimara— para caracterizar la cultura andina y sus portadores. Al respecto plantea:

Ch'ixi literalmente se refiere al gris jaspeado, formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción, pero permanecen puros, separados. Es un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción. Se opone así a las ideas de sincretismo, hibridez, y a la dialéctica de la síntesis, que siempre andan en busca de lo uno, la superación de las contradicciones a través de un tercer elemento, armonioso y completo en sí mismo.²³

En ese sentido, se enfrenta a la generalización absoluta de la hibridación como concepto desarrollada por otros pensadores como Néstor García Canclini,²⁴ en la medida en que los procesos culturales en su región, profundamente abigarrada, no se explican necesariamente

²² *Idem.*

²³ *Ibidem*, pp. 310-311.

²⁴ Néstor García Canclini, “Noticias recientes sobre hibridación”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, p. 1.

desde mezclas o mixturas que superan las diferencias. Un antecedente que puede ser útil para entender esta idea de lo *Ch'ixi* es la noción de *sociedad abigarrada*, de René Zavaleta Mercado.²⁵

Este tipo de sociedad se caracteriza por contener tiempos históricos diversos, de lo cual una expresión más particularizada es la coexistencia de varios modos de producción; la existencia de varias formas políticas de matriz diversa o heterogénea, que se expresa en la existencia de un conjunto de estructuras locales de autoridad diversas entre sí y un Estado más o menos moderno y nacional, pero que no mantiene relaciones de organicidad con las anteriores y, en consecuencia, es un Estado más o menos aparente.

Lo abigarrado, así, es una diversidad múltiple: es diversidad de tiempos históricos y diversidad de historias; diversidad de formas políticas o estructuras de autoridad que implica diversidad cultural, o en un sentido más general, de civilización que, sin embargo, coexisten o forman parte de lo que hoy se reconoce como una sociedad más o menos nacional o país.

Lo abigarrado no es simple sinónimo de lo diverso y coexistente, sino que es un análisis estructural e histórico-genético de los tipos de diversidad que lo componen y de los márgenes y formas de articulación y desarticulación. Esto pone en contexto la lucha de subjetividad entre lo indio y lo europeo, Silvia Rivera distingue entre colonialidad y colonialismo interno. La primera como “una estructura vaga, ambigua, que describe un ente externo a nosotros (el Estado, el poder)”;²⁶ el segundo, ubicado en las nuevas repúblicas nacidas del enfrentamiento a las metrópolis, pero que reproducen sus jerarquías y discriminaciones, y también del colonialismo que subyace en la subjetividad individual. Por ello declara: “Me interesa trabajar, a través de la sociología de la imagen, en los procesos de internación de lo colonial y en las tareas liberadoras que esta situación nos plantea, en el aquí-ahora”.²⁷

²⁵ Según Zavaleta (1937-1984), en Bolivia existe, por un lado, un estado político nacional o pretendidamente nacional con rasgos jurídico formales más o menos modernos y, por otro lado, un conjunto de estructuras locales de autoridad (diversas también) que no corresponden a la representación local del gobierno nacional, ya que tampoco son designadas por él, sino que son la forma local endógena y más o menos ancestral de organización de la vida social, que en la mayor parte de los casos, implica que en esos territorios todavía no se ha experimentado endógenamente la separación de lo político, que es algo que ocurre a nivel del llamado estado nacional y que se ha configurado de una manera dislocada respecto de estas comunidades, o con un alto grado de exterioridad y, en consecuencia, de imposición.

²⁶ S. Rivera Cusicanqui, *ob. cit.*, p. 312.

²⁷ *Idem.*

Como muestra del espíritu más profundo del pensamiento crítico latinoamericano, Rivera Cusicanqui propone un proyecto de restetización, al revelar

en estos espacios de lo no dicho, un conjunto de sonidos, gestos, movimientos que portan las huellas vivas del colonialismo y que se resisten a la racionalización, porque su racionalización incómoda te hace bajar del sueño cómodo de la sociedad liberal.²⁸

Conocedora por formación de las diferentes escuelas y autores de la academia, hace votos por salirse de ella y ubicarse junto a los movimientos sociales. Al respecto declara:

Yo no he recorrido una trayectoria pensante para encaramarme en ninguna satrapía, porque nuestro horizonte de esperanza es la transformación de la sociedad, la restitución de la justicia, el revertir los agravios históricos que han sufrido nuestros pueblos, esa diferencia nos permite tener un punto focal en el cual injertar, como sugería Martí, el “mundo” a nuestro tronco y raíces ancestrales.²⁹

Bibliografía citada

Baudrillard, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1996.

Barbieri, Teresita de, “Los ámbitos de acción de las mujeres”, en *Encrujadas del saber: los estudios de género en las ciencias sociales*. Ed. de Narda Henríquez, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

Brea, José Luis, “Redefinición de las prácticas artísticas s. 21” en *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Cendeac, 2003, en: <https://www.nolineal.org/clases/Articulos/3umbral.pdf> (último acceso: 22 de mayo de 2022).

Castro Gómez, Santiago, “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la ‘invención del otro’”, en Edgardo Lander, coord.,

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibidem.*, p. 307.

- La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, [s. l.], Perspectivas latinoamericanas, 2005.
- Dussel, Enrique, *Transmodernidad e interculturalidad. (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*, México, UAM-Iztapalapa, 2005, en: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/105.pdf> (último acceso: 23 de mayo de 2022).
- Erjavec, Aleš, “Arte y estética. Tres perspectivas recientes”, en *Criterios*, no. 67, La Habana, Cuba, 1 de octubre 2014.
- García Canclini, Néstor, “Noticias recientes sobre hibridación”, en *TRANS-Revista Transcultural de Música*, núm. 7, SIBE, IASPM-España, 2003.
- Jameson, Frederic, “La lógica cultural del capitalismo tardío”, en *Revista Casa de las Américas*, núm. 155-156, La Habana, 1986.
- Mignolo, Walter, “Otras formas de pensar las artes. Desarrollos y debates desde la historia y la filosofía”, Facultad de Filosofía y Letras Uncuyo, 12 de agosto de 2021, en: <https://youtu.be/yjjAPN07mbg> (último acceso: 23 de mayo de 2022).
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, 2.^a reimpresión, Buenos Aires, Manantial, 2013.
- Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1985.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.
- Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Walsh, Catherine, “Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento ‘otro’ desde la diferencia colonial”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Ed. de Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2007.

HEGEL: SISTEMA NERVIOSO, TOTALIDAD Y EMANCIPACIÓN

Fernando Huesca Ramón¹

La naturaleza, como un todo, para Hegel, tiene la misma objetividad no-antropomórfica que tiene para los grandes filósofos del siglo XVII. De hecho, es la naturaleza, en su ser-en-sí integral, la que ha de proveer tanto la preparación ontológica como la base para el desarrollo del hombre, la sociedad y la historia.

Georg Lukács, *Ontología del ser social*

La modernidad implica un proyecto civilizatorio que redunde en una peculiar manera de estructurar las relaciones de los seres humanos entre sí y con la naturaleza; en lo social, agrupamientos donde, de una u otra manera, la generación de formas cognitivas y materiales coadyuvantes de la producción de riqueza de un modo masivo y progresivo es la dinámica central de operación; en lo que atañe a la naturaleza, las formas sociales modernas requieren una subyugación tenaz del espacio a la lógica de la producción orientada a la maximización de las ganancias; análisis críticos de estos procesos acaban concluyendo que el proyecto moderno, de una u otra forma, termina en la conversión de toda vida en materia del poder económico y político; estandarización e instrumentalización de procesos sociales y naturales, creación de identidades controlables y regulación de la alteridad, propagación de modos únicos de pensamiento autorizado; en suma: la pérdida de la

¹ Docente del Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, de la Maestría en Filosofía, del Doctorado en Filosofía Contemporánea y de la Maestría en Estética y Arte dentro de dicha facultad. Asimismo, es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus áreas de investigación son la bioética, la economía, la filosofía política, la estética y la filosofía del idealismo alemán.

diversidad biológica y cultural y el empobrecimiento de la subjetividad humana parecen ser, por lo menos de momento, puntos de arribo naturales de la operación de este tipo de modo de civilización.

En esta presentación nos proponemos explorar las ideas sobre el sistema nervioso y lo mental de Hegel, en el marco de un renovado ímpetu de relectura del filósofo alemán que se ve encarnado en autores contemporáneos como Herrmann-Pillath, Boldyrev, Winfield, Malabou, Žižek y Zeki, quienes han acudido al pensamiento hegeliano para orientar estudios críticos sobre el humano y su desarrollo cognitivo y social. Efectivamente, parte del Renacimiento-Hegel implica una revalorización de las concepciones fisiológicas, antropológicas, fenomenológicas, psicológicas y sociales del autor de la *Fenomenología del espíritu*.

En primer lugar, habremos de explorar la concepción de Hegel sobre el sistema nervioso humano y su relación con el despliegue de lo espiritual; en segundo lugar, exploraremos un par de nociones hegelianas (formación, pensamiento y reconocimiento) y su actualización a la luz de discusiones contemporáneas; al final ofreceremos un par de reflexiones conclusivas en torno al papel emancipatorio del pensamiento de Hegel en el seno de la era de la obsesión con la productividad y la eficiencia, la flexibilización laboral, el yugo de los indicadores cuantitativos y el aumento rampante de la desigualdad social y económica.

I

El pensamiento se capta a sí mismo y no se detiene en esta multiplicidad, sino que va a lo universal y se busca en ello. La filosofía no debe incurrir en desagrado frente a otras ciencias que captan el contenido empírico en concreto, que lo llevan a universalidad, a lo abstracto, y así lo entregan a la filosofía.²

Hegel, lejos de ignorar y demeritar los adelantos de las ciencias empíricas de su época (física, química, biología, fisiología humana, economía, etc.), se esforzó por asimilar los desarrollos de vanguardia de diversas disciplinas e integrarlos en su sistema de filosofía de la naturaleza y filosofía del espíritu; así, su concepción de madurez sobre la

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Wissenschaft der Logik*, p. 144.

*mentis humana*³ está impregnada de toda serie de elementos empíricos que acusan una intensiva recepción de los últimos adelantos coetáneos en materia fisiológica; las figuras de Richerand, Bichat, Von Haller, Blumenbach, Meyer y Aurentieth aparecen citadas por Hegel en sus materiales de cátedra o en su biblioteca privada. No sobra apuntar que la “especulación”, como manera filosófica, aspira al “restablecimiento de lo separado en su unidad”, lo que en el ámbito del estudio del problema mente-cuerpo (el llamado *problema ontológico* por Paul Churchland) puede sencillamente implicar la vinculación de las determinaciones corporales con las determinaciones psíquicas o mentales.⁴

¿Dónde se encuentra cristalizada la concepción sobre lo mental de Hegel? Cabe señalar, en primer lugar, que la teoría definitiva hegeliana del espíritu subjetivo (su filosofía de la mente, si se quiere) se encuentra por primera vez desarrollada como tal en Nürnberg, como puede constatarse en la *Enciclopedia* de Gimnasio [Preparatoria] editada por Rosencranz a partir de sus apuntes de clase; aquí ya es patente la división en antropología, fenomenología del espíritu y psicología que aparece en la primera edición de la *Enciclopedia* de 1817; otras exposiciones detalladas sobre estructuras neurofisiológicas, anatómicas y funciones cognitivas pueden encontrarse en los cursos sobre “filosofía real” de Jena (esto es, filosofía de la naturaleza y filosofía del espíritu), en la *Fenomenología del espíritu* (recuérdese la famosa ironización de Hegel sobre la frenología), en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* en sus ediciones de 1817, 1827 y 1830 y en los materiales de alumnos provenientes de cursos sobre filosofía de la naturaleza y filosofía del espíritu impartidos por Hegel en Berlín.

Por ejemplo, desde la *Filosofía real* de 1803-1804 se declara: “El nervio es el sitio de los movimientos arbitrarios, así como de las sensaciones”,⁵ en el marco de una exposición sobre el organismo animal; aquí aparece por primera vez en las fuentes hegelianas el entendido monista y na-

³ En el semestre de invierno se anunció el siguiente curso de Hegel en latín y en alemán, que versaría sobre un sistema *completo* de filosofía, y que abarcaría algo así como una “filosofía de la mente”: “Georg Wilhelm Friedrich Hegel. D. privatim. 1) *Ius naturae* hora III – IV. 2) *philosophiae speculativae sistema, complectens a) Logicam et Metaphysicam sive Idealismum transcendentalem b) philosophia naturae* et c) *mentis* hora VI – VII e dictatis exponet. Das System der spekulativen Philosophie, Logik und Metaphysik, Naturphilosophie und Seelenlehre enthaltend, n. Dichtaten Hr. Dr. Hegel”, Heinz Kimmerle, *Dokumente zu Hegels Jenaer Dozentenätigkeit (1801-1807)*, en *Hegel Studien*, p. 54.

⁴ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Natur*, p. 925.

⁵ G. W. F. Hegel, *Jenaer Systementwürfe I*, p. 226.

turalista de las funciones cognitivas que se encuentra en el sistema de madurez: “cerebro”, “ganglios”, “nervios”, “nervio simpático” y “fibras” constituyen el anclaje fisicalista que de aquí en adelante será defendido como la base natural de lo espiritual. Desde estos momentos, Hegel no se remitía ya a una supuesta *vis-fuerza-vida*, o a algún principio trascendental regulativo para explicar la función de organismos vivos complejos como los animales; una narrativa neurofisiológica sustituye a la vieja metafísica de los principios vitales, algo que, en Alemania, hasta inicios del siglo XIX, comienza a difundirse en las academias. Hegel, de este modo, se encontró dentro de la revolución biológica que implicó la superación de concepciones preformacionistas a partir del paradigma de la epigénesis.

Ahora bien, es en la *Enciclopedia* donde puede encontrarse el tipo de exposición sistemática y arquitectónica que es usual en la filosofía hegeliana de madurez, en lo que atañe al sistema nervioso y procesos espirituales:

El momento de la diferencia en la sensibilidad es el *sistema nervioso* (*Nervensystem*) dirigido hacia fuera y en conexión con lo otro: la sensación (*Empfindung*) como algo determinado —ya sea un sentir (*Fühlen*) puesto como inmediatamente exterior o una autodeterminación (*Selbstbestimmung*)—. De la médula espinal salen más los nervios del movimiento, del cerebro (*Gehirn*), sobre todo los de la sensación; los primeros son el sistema nervioso, en la medida en que es práctico, los segundos son el sistema nervioso, como volverse-determinado, a lo que pertenecen las herramientas de los sentidos. Sin embargo, en general se concentran los nervios en el cerebro y se dirimen a su vez de nuevo hacia fuera, en la medida en que los nervios se distribuyen en todas las partes del cuerpo. El nervio es la condición para que la sensación se dé, ahí donde el cuerpo es tocado; igualmente es la condición de la voluntad (*Willens*), en general de todo fin autodeterminante (*selbstbestimmenden Zwecks*).⁶

El dialéctico alemán traza aquí dos direcciones de determinación del *sistema nervioso*: una que sale del cerebro hacia “todas las partes del

⁶ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Naturphilosophie als der Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Zweiter Theil*, p. 568.

cuerpo”, incluyendo los músculos de movimiento voluntario, y otra que viene desde las “herramientas de los sentidos” hacia el cerebro; de esta manera se podría entender la nuclear tesis hegeliana del sistema nervioso como *condición de posibilidad* para la “sensación” y para la “voluntad”; así, las direcciones mundo-a-mente/mente-a-mundo, que se exploran en teorías coetáneas sobre la mente y los estados intencionales (Dennett, Searle), tienen en Hegel un sistema nervioso funcional como condición de operación.

En efecto, el fisiólogo alemán Autenrieth da a Hegel una evidencia desde la neuropatología para establecer la tesis de que una estructura nerviosa funcional es la condición necesaria para que un cuerpo humano pueda tener sensaciones y ejecutar voliciones:

La experiencia enseña ciertamente que el movimiento de los órganos particulares, para ejecutar acciones discretionales, y el despertar de la sensación desde estos órganos, sufre o cesa del todo, cuando los nervios que salen de estas partes, la médula espinal, el cerebelo (*kleine Hirn*) o el telencéfalo (*grosse Hirn*) —mismos que están conectados con aquellos nervios— son dañados o destruidos.⁷

Interesantemente, en el semestre de 1828-1829, Hegel evidencia un genuino interés por explorar y ampliar estos motivos metodológicos, y arriba a un entendido sobre la estructura y la función cerebral en plena coincidencia con los desarrollos más contemporáneos en la materia:

Algunos hombres han perdido manojos enteros de cerebro, y con ello igualmente de memoria (*Gedächtnis*), [...] llega a pasar que el recuerdo (*Erinnerung*) se ha reestablecido plenamente, no porque el cerebro haya crecido [...] sino porque la conmoción ha cesado.⁸

“Enfermedades en los nervios” o un daño mecánico en el cerebro pueden incidir negativamente en una función cognitiva como la “memoria (*Gedächtnis*)”, en la medida en que esta tiene un “ser fisiológico”⁹ como condición natural de operación; importantemente, la posición

⁷ G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II*, p. 444.

⁸ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie des Subjektiven Geistes*, p. 705.

⁹ *Ibidem*, p. 704.

hegeliana no implica una reducción topológica estrecha de una determinada función cognitiva a una única estructura cerebral, sino que apunta más bien a un amplio dinamismo estructural y funcional que solamente podría ser comprendido conceptualmente al adoptar una posición ontológica y semántica que considerara a lo mental como un cierto *proceso* con amplias connotaciones *performativas*, antes que como algo cósico o dado como hecho sin más; Hegel, en efecto, habla insistentemente en términos de “pasos de la actividad”¹⁰ al abordar los procesos fisiológicos de la antropología, los yóicos e intersubjetivos de la fenomenología del espíritu y los subjetivos-cognitivos de la psicología; en todo momento el dialéctico alemán resalta que, en el estudio de la psique humana, no se trata de rastrear contenidos dados o fijos, sino de captar pasos *ideales* de la remisión de una determinada inmediatez sensible a una totalidad de relaciones discursivas y teoréticas. A final de cuentas, el paso del pensamiento como última determinación del espíritu teorético implica en Hegel el “purificar al contenido de la casualidad y llevarlo a necesidad; levantar la particularidad a la universalidad de sus determinaciones”,¹¹ lo que, en términos concretos, implica poder remitir lo inmediato de la sensación (animal) a un cierto marco explicativo-discursivo que otorgue un cierto sentido *universal y necesario* a la inmediatez. Pensar implica identificar, discriminar, describir, relacionar, significar, etc., y esto se da ineluctablemente como una *totalidad* de procesos cognitivos que tienen como condición de posibilidad estructuras nerviosas y corporales en general.

“Más allá [de la consideración de que el sistema nervioso es condición de posibilidad de la sensación y la voluntad] se entiende muy poco de la organización del cerebro”,¹² declara Hegel en la *Enciclopedia*, lo cual en lo metodológico puede perfectamente implicar una búsqueda por detallar de manera más precisa la arquitectura del sistema nervioso y su funcionamiento, como para acabar definiendo una disciplina tal como la “fisiología psíquica”,¹³ a cargo de “mostrar la relación necesaria que gobierna entre la sensación interior determinada, y la significación

¹⁰ G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, zum Gebrauch seiner Vorlesungen*, p. 207.

¹¹ G. W. F. Hegel, *Nürnberger und Heidelberger Schriften*, p. 43.

¹² G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie...*, *ob. cit.*, p. 444.

¹³ *Ibidem*, p. 401.

fisiológica del órgano en que se encarna tal sensación”;¹⁴ por lo menos en la historia de la filosofía aparece como francamente pionero el abogar por una lógica fisiológica para entender el *qué* y el *cómo* de los colores, de las emociones y de los pensamientos. Kant había rescatado al alma de las consideraciones cósmicas y fragmentantes de la metafísica platónica-cristiana y del empirismo inglés, pero nadie, en Alemania, ni siquiera un Schelling, se había dado a la tarea de plantear una discusión sobre lo mental en términos plenamente monistas y vinculados a la fisiología humana, así como a aspectos socioeconómicos, como los diversos órdenes institucionales y la manera de organizar socialmente el trabajo.

Es legado de Hegel haber planteado, por primera vez de manera sistemática, la tesis sobre el origen genético e histórico de la cognición humana, así como su carácter social.

II

A continuación nos proponemos recuperar algunos fragmentos de comentaristas contemporáneos de la filosofía de lo mental de Hegel, para atisbar las maneras prácticas en que puede darse una apropiación, en algún sentido, de sus consideraciones sobre lo mental.

Los elementos centrales de la ontología social de Hegel, desde nuestra perspectiva, son *continuidad*, *performatividad* y *reconocimiento*, que implican que los procesos mentales son esencialmente dependientes de exteriorizaciones y que tanto la tecnología como las instituciones son el “espíritu”, puesto que encarnan las acciones de la mente. Esta encarnación dinámica, tomada dialécticamente, es un proceso performativo, que realiza las ideas e intenciones de las mentes individuales. La acción performativa, a su vez, es imposible sin reconocimiento mutuo en el dominio intersubjetivo.¹⁵

En términos sumarios: la noción de *performatividad* apunta a que la existencia objetiva de lo mental se evidencia en ciertos actos, expresiones, alocuciones, etc., que implican un cierto teatro en que lo mental de un individuo se encuentra accesible a la experiencia de

¹⁴ *Ibidem*, p. 112.

¹⁵ Carsten Herrmann-Pillath e Ivan Boldyrev, *Hegel, Institutions and Economics: Performing the social*, p. 1.

otros agentes; la continuidad apunta a que el universo de lo social o cultural en general deben interpretarse como la realización efectiva de lo mental en el mundo; el reconocimiento apunta a que, en amplia medida, la realización de lo mental, tanto en lo subjetivo como en lo objetivo, requiere que los seres humanos que entran en una determinada relación discursiva, económica, política, etc., adopten una posición no-cósica unos respecto de otros. De hecho, el propio desarrollo de lo mental humano —como ya lo habían apuntado teóricos como Marx y Engels— requiere como condición necesaria de la interacción solidaria, cooperativa y lingüística entre varios agentes; la noción, bastante en boga en discusiones contemporáneas, de *extended cognition* (cognición extendida —o *exocerebro* en Roger Bartra—), obtiene en Hegel una ilustración categorial y metodológica; *lo mental no se agota en lo que ocurre en el cerebro aislado de un individuo, sino que tiene un amplio marco de existencia en el mundo, en interacciones cotidianas, instituciones, obras de arte, textos científicos, etc.*, una tesis así sería básica en una filosofía de la mente de inspiración hegeliana. Filósofos anglosajones como Daniel Dennett actualmente esgrimen teorías sobre la mente en estos términos.

[El concepto de plasticidad] es un concepto que viene de Hegel y designa el modo de ser del sujeto, que no es polimorfo ni rígido, y que se coge en el intervalo de la blandura y de la fijeza. La plasticidad designa la capacidad de recibir como dar la forma. Es un concepto explosivo, en efecto, difícil de coger; designa la vida de las formas y de la resistencia a la deformación. Desempeña un gran papel en la neurobiología contemporánea, pero también en la biología celular, en la neuropsiquiatría, la antropología, la ecología.¹⁶

Nociones dialécticas de Hegel como “desarrollo”, “interacción recíproca” y, por supuesto, “consciencia” y “autoconsciencia”, efectivamente apuntan a que lo mental, y nos atrevemos a agregar, lo cerebral, no está dado de manera fija o predeterminada de antemano, sino que en todo momento se despliega como un universo dinámico de interpretaciones e interacciones que no pueden modelarse o predecirse en abstracción

¹⁶ Catherine Malabou, “Por el reencuentro entre filosofía y neurociencias”, en *Revista GPU*, p. 388.

de lo singular de la existencia de un individuo en un entorno social y ambiental. El hecho de que las neuronas puedan desarrollar, perder o consolidar conexiones entre ellas, tiene la connotación cognitiva y social decisiva de que la mente y el cerebro humano, vistos como elementos de interacción constante con el entorno, se encuentran siempre en la posibilidad de generar nuevos y más funcionales modos de adaptación a circunstancias ambientales cambiantes; *el hombre es producto de sus circunstancias, de manera que al cambiar estas cambia el hombre mismo* es una tesis con importantes connotaciones políticas en los tambaleantes mundos de vida de la humanidad contemporánea.

Finalmente, nuestro marco de referencia neurofilosófico podría ser fructíferamente integrado en una nueva área de la neurociencia social, a saber, la neurociencia de dos-personas [...]. Al concentrarse en la base neurocognitiva de la interacción entre dos individuos, la neurociencia de dos-personas está desarrollando nuevos paradigmas experimentales y métodos innovadores para analizar el interjuego en tiempo real entre dos cerebros, como los registros de neuroimagen simultánea, o el llamado, hiperscan [...]. En suma, proponemos que la integración de nuestro acercamiento neurofilosófico hegeliano y la neurociencia de dos-personas prometen ofrecer unas perspectivas innovadoras futuras en el campo de la neurociencia social.¹⁷

Para estudiar la salud mental en clave neurobiológica se deben estudiar por lo menos dos cerebros humanos de manera conjunta; en ese sentido, prácticas psiquiátricas o clínicas que se concentran solamente en la función electroquímica de un individuo no podrían sino resultar parciales y sesgadas, y acabar, incluso, comprometiendo la posibilidad misma de desarrollar la plasticidad neuronal necesaria para detentar funciones interactivas como la comunicación discursiva, la reacción emotiva, la proyección de metas a realizar en un tiempo futuro y la acción solidaria. De nuevo, la noción hegeliana de *reconocimiento* implica que lo mental no puede agotarse en el estudio de un sistema cerebral aislado de la relación con un entorno social concreto.

¹⁷ Igor Marchetti y Ernst Koster, "Brain and intersubjectivity: a Hegelian hypothesis on the self-other neurodynamics", en *Frontiers in Human Neuroscience*, p. 3.

Considerar a la enfermedad mental, no como un “defecto” genético o neurofisiológico, sino como una insuficiente plasticidad neuronal o desarrollo cognitivo para la interacción con otros agentes mentales *en el mundo moderno*, de posible remedio a partir de un amplio proceso práctico, es una derivación necesaria de la filosofía del espíritu hegeliana. De acuerdo con esto, se podría aspirar a la complementación del horizonte psicofarmacológico con uno de interacción intersubjetiva y de terapia-de-trabajo en lo que atañe al tratamiento de las enfermedades mentales (cabe recordar la profunda admiración de Hegel por el tratamiento de la locura desarrollado por Pinel en el siglo XIX).¹⁸

Hegel trata sobre la Idea que es derivada del Concepto. En una pintura, el cerebro, “habiendo acumulado un tesoro, ahora lo puede verter libremente de una manera simple sin las condiciones extensas y situaciones del mundo real” [...]. La Idea, entonces, es meramente la representación externa del Concepto que está en el cerebro, el Concepto que ha derivado de datos efímeros de los sentidos.¹⁹

El cerebro artístico crea e interpreta formas recopiladoras de determinaciones del mundo real. En ese sentido, se puede interpretar al arte como un instrumento cognitivo que amplía las posibilidades de interacción del ser humano con el mundo, al dar ocasión de ampliar y reforzar conexiones neuronales que tienen implicaciones en los estados cognitivos humanos. En efecto, es nuclear a la estética hegeliana el concebir al arte como una manera en que los pueblos han plasmado una cosmovisión o una cierta concepción de sí mismos, y que en ese sentido la historia del arte es un teatro de despliegue de toda serie de elementos antropológicos, psicológicos, sociales y políticos que rinden un cierto espejo condensador de esencias en que el receptor puede contemplarse y entenderse a sí mismo como un agente libre y configurador de su propio mundo exterior. Por lo menos en lo que atañe al arte representacional o realista, esta tesis implica que, al acceder a la

¹⁸ La antropología de Hegel en su *filosofía del espíritu subjetivo* detenta una interesante concepción sobre la unidad mente-cuerpo, y sobre estados mentales como la locura en diálogo con la psicopatología de su época. Las lecciones sobre la filosofía del espíritu subjetivo se encuentran en los *Gesammelte Werke* 25 de las obras completas editadas por Hegel-Archiv.

¹⁹ Semir Zeki, “Art and the Brain”, en *Journal of Consciousness Studies. Controversies in Science & the Humanities*, p. 82.

esfera del arte, atendemos a toda serie de resúmenes de experiencias de otros seres humanos, y conocemos así los contenidos e intereses que mueven al pecho humano y a los universos sociales. De hecho, para abordar la cuestión de la libertad humana, no podría omitirse la esfera de lo artístico como un marco necesario de estudio.

Hegel, al final de cuentas, considera de manera aguda que no hubo una situación primitiva o escenario originario en que una humanidad tuviera ciertas ideas o posibilidades discursivas independientemente del despliegue de la historia universal. Ya sea que se les llame representaciones, pensamientos, memes, replicadores culturales o mapas del mundo, toda instancia cognitiva es resultado de un proceso metabólico del ser humano con la naturaleza mediado por el trabajo. La dialéctica, como método filosófico, implica necesariamente una integración de la historia universal y de elementos empíricos y metafísicos en todo estudio que pretenda decirnos algo sobre el ser humano y sobre la manera en que este debe articular su vida individual y colectiva.

III

Los niños pueden aprender cómo hacer este trabajo sencillo, pero el hombre se vuelve tanto menos hábil; en tanto él solamente puede hacer este trabajo, se entumece. Está atado a este trabajo por todos lados. Si estas mercancías de fábrica ya no se demandan, etc., el trabajador está entumecido para otras maneras de trabajo. El hombre al que llamamos artesano debe ser un hombre multilateral, pues él crea producciones concretas. Las fábricas llevan a este entumecimiento del hombre. No hay supervisión humana en esto, y puesto que el hombre es hombre, siente él también la miseria de su situación, y le opone una dicha, que es adecuada a aquel sopor: se embriaga los domingos, con lo que ha ganado en la semana.²⁰

Hegel, en el parágrafo §197 de la *Filosofía del derecho* y en sus correspondencias en manuscritos de alumnos traza una relación estrecha entre las instancias “formación (*Bildung*)”, “trabajo (*Arbeit*)” y “enten-

²⁰ G. W. F. Hegel, *Die Philosophie des Rechts, Vorlesung von 1821/22*, p. 189.

dimiento (*Verstand*)”²¹ que tiene amplias connotaciones cognitivas y socioeconómicas hasta nuestros días: para poder desarrollar la inteligencia humana hasta llegar al pensamiento racional (tanto en el sentido del entendimiento como en el de la razón) y a la capacidad de articular racionalmente la propia acción con la de otros (es decir, la capacidad de asumir *finés universales*) es necesario incurrir en un amplio proceso de formación discursiva, teórica y práctica que permita al individuo remitir la riqueza de su experiencia inmediata (sensible, emocional, cognitiva, etc.) a un entramado de determinaciones universales que permiten captar al propio agente inmediato de la experiencia como una entidad fisiológica y social autónoma, cuyo ser inmediato se encuentra sujeto a toda serie de dinámicas históricas y socioeconómicas objetivas o realmente operativas (*wirklich* en el lenguaje dialéctico hegeliano). En otros términos, el desarrollo del ser humano como un agente libre requiere *necesariamente* de un amplio proceso pedagógico de desarrollo de capacidades de interacción con el medio natural y social, y condiciones materiales tan elementales como el *salario* y el *tiempo de trabajo* inciden directamente en ello.

De ahí la importancia de atender a las consideraciones críticas de Hegel hacia el capitalismo, o modo económico de articulación de las relaciones humanas a partir de la incesante búsqueda de mayores rendimientos económicos (ganancia sobre el capital): este particular modo civilizatorio implica tendencialmente (siguiendo el análisis del propio Hegel y en términos más técnicos el de Ricardo y el de Marx) la precarización de las condiciones sociales de la clase trabajadora a nivel de desarrollo de capacidades y de ingreso monetario, de una manera tal que para impedir un creciente entorpecimiento de la formación cognitiva de los trabajadores y del ser humano en sociedad, en general, es absolutamente necesaria la adopción de medidas institucionales que redunden en un fomento intensivo de tal formación cognitiva (educación, sistema cultural, sistema de salud pública, etc.), y en la generación de entornos de trabajo en los que la atomización individual connatural a la organización capitalista sea reemplazada por una apuesta más cooperativa y solidaria a nivel de las producciones económicas; oportunidades de formación intelectual

²¹ G. F. W. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, p. 352.

gratuita para todos los ciudadanos y apuesta por cooperativas solidarias de producción serían dos motivos programáticos concretos que pueden obtener en Hegel una amplia inspiración teórica. En pocas palabras, se trata, como apuesta ética, de abogar por otras directrices operativas e institucionales que no tengan en el centro de atención el perfeccionamiento y eficiencia de la producción industrial o la gestión de recursos humanos en sentido disciplinario, sino el desarrollo de capacidades cognitivas humanas para *todos*.

Cabe resaltar que el autor de la *Fenomenología* ofrece un modelo metodológico para desarrollar en un sentido sistemático una neurociencia social (hasta una neuropsiquiatría social), una teoría social sobre la cognición humana y una teoría política que considera el igual desarrollo de las capacidades de todos los miembros del cuerpo social como el motivo último de funcionamiento. De Hegel aprendemos a quitarle al mundo lo extraño, ajeno o inaprehensible, a apropiarse de desarrollos artísticos, científicos y filosóficos para ampliar el marco de acción para el desarrollo de capacidades individuales y sociales.²² El monismo ontológico y el historicismo político de Hegel nos llevan a atisbar derroteros de acción alternativos en la era de la lucha por la vida frente a la vigencia y ampliación de la dominación, la explotación y el imperialismo capitalista.

Bibliografía citada

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Wissenschaft der Logik, Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1801/02, 1817, 1823, 1824, 1825, 1826*, GW 23, 1, Düsseldorf, Felix Meiner, 2014a.

_____, *Vorlesungen über die Philosophie der Natur, Nachschriften zu den Kollegen der Jahren 1825/26 und 1828 Unter Mitarbeit von Wolfgang Bonsiepen, Herausgegeben von Niklas Hebing*, GW 24, 2, Hamburg, Felix Meiner, 2014b.

_____, *Die Philosophie des Rechts, Vorlesung von 1821/22*, 2a ed., Frankfurt, Suhrkamp, 2012.

_____, *Vorlesungen über die Philosophie des Sub-*

²² La neuropsicología de Alexander Luria, como heredera de la teoría del reflejo de Lenin, bebe de este fundamento dialéctico hegeliano, junto con su materialismo y su historicismo. Véase Alexander Románovich Luria, *Las funciones corticales superiores del hombre*.

- jektiven Geistes, Nachschriften zu dem Kolleg des Wintersemester 1827/28 und sekundäre Überlieferung*, GW 25, 2, Comp. Christoph Johannes Bauer, Hamburg, Felix Meiner, 2011.
-
- _____, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II*, Werke 9, Frankfurt, Suhrkamp, 1986.
-
- _____, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Werke 7, Frankfurt, Suhrkamp, 1979.
-
- _____, *Jenaer Systementwürfe I*, 6, GW, Comp. Klaus Düsing Heinz Kimmerle, Düsseldorf, Felix Meiner, 1975.
-
- _____, *Nürnberger und Heidelberger Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970.
-
- _____, *Vorlesungen über die Naturphilosophie als der Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Zweiter Theil*, Berlin, Dunkler und Humblot, 1842.
-
- _____, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, zum Gebrauch seiner Vorlesungen, D. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Professor der Philosophie an der Universität zu Heidelberg*, Heidelberg, August Oswald's Universitätsbuchhandlung, 1817.
- Herrmann-Pillath, Carsten y Boldyrev, Ivan, *Hegel, Institutions and Economics: Performing the social*, Londres, Routledge, 2014.
- Kimmerle, Heinz, "Dokumente zu Hegels Jenaer Dozententätigkeit (1801-1807)", en *Hegel Studien*, Núm. 5, Bonn, Bouvier und Co., 1967.
- Luria, Alexander Románovich, *Las funciones corticales superiores del hombre*, México D.F., Fontamara, 2005.
- Malabou, Catherine, "Por el reencuentro entre filosofía y neurociencias. Entrevista a Catherine Malabou", en *Revista GPU*, Vol. 10, Núm. 4, Psiquiatría Universitaria, 2016, pp. 384-389.
- Marchetti, Igor y Koster, Ernst, "Brain and intersubjectivity: a Hegelian hypothesis on the self-other neurodynamics", en *Frontiers in Human Neuroscience*, Vol. 8, Núm. 11, enero 2014, pp. 1-4.
- Zeki, Semir, "Art and the Brain", en *Journal of Consciousness Studies. Controversies in Science & the Humanities*, Vol. 6, Núm. 6-7, Reino Unido, Imprint Academic, June/July 1999, pp. 76-96.



DOI: <https://doi.org/10.59892/HI3RCUTPU0519>

GALERIA DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MUPAVI Y TESOROS DE CATEDRAL: LA HISTORIA DE TRES RECINTOS CULTURALES TRUNCADOS EN PUEBLA

Isabel Fraile Martín¹

Introducción

Cuando uno *googlea* ‘museos cerrados’ inmediatamente aparecen en pantalla innumerables referencias al cese temporal que han vivido las distintas instancias culturales y entre ellas los propios museos durante la ya prologada pandemia provocada por la COVID-19, desde marzo del 2020. Sin embargo, los proyectos culturales se han visto igualmente castigados a lo largo de la historia por otras circunstancias que los han orillado al cierre de sus instalaciones y no de manera temporal, sino permanente. Las motivaciones que provocan estos sucesos suelen ser recurrentes y van desde la falta de planeación en la operatividad del espacio, hasta la reducción de la plantilla de profesionales que necesitan, lo que a menudo va de la mano con la escasez de recursos económicos para el correcto funcionamiento del conjunto y en ocasiones este recorte de presupuesto se ampara en los números rojos que arroja el contador de visitantes. En definitiva, una serie de problemáticas comunes en la vida de los museos y que pueden apuntalar las argumentaciones que implican la clausura de sus actividades.

A pesar de estas adversidades que justifican institucionalmente el cierre de los recintos, la suspensión de un museo nos invita a reflexionar acerca de otros procesos, así como dimensionar el impacto que este hecho ocasiona en el ámbito artístico donde se inserta. Estos cambios sustanciales en el ambiente cultural de un lugar, nos llevan a relacionarlo con otro tipo de movimientos que se dan en el campo del arte, cobijados bajo el amplio paraguas de las estrategias de las políticas culturales, modificadas constantemente como consecuencia de estas circunstancias.

¹ Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura (2008). Es Profesora-Investigadora de Tiempo Completo en la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

El caso que aquí presentamos y sobre el cual queremos reflexionar en las siguientes páginas, se refiere al cierre definitivo de tres espacios culturales en la ciudad de Puebla; un museo y dos galerías, de distinta naturaleza, que habían servido de plataforma cultural para compartir colecciones del patrimonio poblano y obras artísticas contemporáneas de manufactura local. La historia reciente de las instituciones de arte en esta entidad, visiblemente aumentada en los últimos años con la apertura de nuevos museos y galerías, ha visto desaparecer la Galería de Arte Contemporáneo (1998-2014); el Museo Poblano de Arte Virreinal (MUPAVI) 1999-2001; y la Galería Tesoros de Catedral de Puebla (2014-2018).

A continuación, trataremos de entender la historia de los tres espacios para llegar a comprender los motivos que llevaron al cierre de los mismos, analizando estas circunstancias dentro de un contexto general que nos invite a replantearnos las verdaderas necesidades que impulsan a los organismos a la apertura de estos recintos y cómo estas condiciones evolucionan hasta el punto de anularlos, eliminándolos de la agenda cultural de la entidad e impulsando, con ello, la llegada de nuevos lugares para el arte.

Del no a la cultura, al cierre de museos en el ámbito internacional

En todas las definiciones que se han establecido desde el ICOM acerca de lo que es un museo, se mantiene de manera clara y contundente algunas funciones básicas que nos ayudan a comprenderlo mejor: coleccionar, conservar, difundir o exhibir, todo ello, aunado a la falta de lucro, permea en la idea del museo desde la configuración del mismo.² Si bien, en los últimos años, los constantes cambios sociales y la modernización en general de nuestra propia vida como consecuencia de los avances en la ciencia, la tecnología y la digitalización masiva en la que estamos inmersos, plantea una serie de incorporaciones lógicas en cuanto a la ampliación de funciones del museo, más ajustadas a las necesidades reales de nuestro tiempo, los conceptos generales arriba mencionados no desaparecen en la nueva definición.³ Es por ello

2 Así se mantiene en la Definición de Museo, acuñada por International Council of Museums (ICOM) según los Estatutos del ICOM, aprobados por la 22ª Asamblea General en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

3 Las últimas aportaciones a la definición de museo derivan de las reuniones de Milán 2016 y Kioto 2019, y aunque en ambas se han proyectado algunos conceptos para reajustarla

que, cuando nos referimos a los museos, hablamos de toda una serie de espacios o territorios, por diversos y amplios que se presenten; de colecciones o patrimonio, por numeroso, complejo y extraordinario que sea desde el origen; y de públicos, desde los recurrentes a los más esporádicos que encontremos. Por lo tanto, es precisamente entorno a estos tres puntos medulares como entendemos la configuración existencial del museo. Si estos conceptos básicos los tenemos en cuenta, cuesta creer en la apertura de un museo que no los considere, es decir, entendemos al museo como un proyecto cultural consolidado, resultado de un ejercicio de planeación quirúrgica que requiere de atención a factores diversos y buenos fundamentos para encauzar una colección, en un lugar y espacio determinado, donde una comunidad interactúa entre sí, apropiándose y formando parte de ese nuevo proyecto cultural. Dicho así, pareciera que si atendemos a esta fórmula de manera íntegra, el éxito del museo está asegurado y, sin embargo, aún siendo de este modo, nos encontramos con numerosos ejemplares en la esfera internacional de la cultura que han asistido al cierre de sus puertas.

Pese a no existir una bibliografía amplia que dé cuenta y señale los modos de operar de estos recintos que se han clausurado con el paso de los años, podemos apreciar a través de los casos rastreados, que han sido motivos tan diversos como complejos, los que han detonado la desaparición de estos lugares. En algunos de ellos, directamente se asume su conclusión porque perciben que la comunidad ha perdido interés en sus contenidos, lo que refleja un muy reducido número de visitantes. En este sentido, encontramos casos como el Museo de Historia de Filadelfia, que después de haberse posicionado desde 1938 como uno de los museos más interesantes de la localidad, asiste a un desinterés paulatino por parte del público, convirtiéndose en un recinto con alarmantes números rojos ante la escasez de visitas; este hecho precipita su cierre en 2018, después de numerosos intentos desde la directiva por asociarse con otros organismos de la ciudad que evitaran el inevitable fin, pero cuyas negociaciones nunca prosperaron.⁴ Un caso parecido

continúan, a día de hoy, estando a debate. Ariadna Ruiz Gómez, "En la redefinición del concepto 'museo'. ¿Reformulación del concepto museo tras la pandemia?", en *El Congreso Internacional Coordinadas Culturales en la museología del presente: En torno a cinco neologismos*, Museo Nacional del Prado, Madrid, octubre 2021. <https://www.museodelprado.es/recursos/coordenadas-culturales-en-la-museologia-del/70487829-ed4c-48ae-9fb7-c14b031dacef>

4 Peter Crimmins, "Philadelphia History Museum shuts its doors indefinitely", en *WHYY virtual*.

lo hallamos en el Museo Erótico de Hollywood⁵ que desapareció de la escena cultural en 2006 por falta de público, en un momento en el que la sociedad tiene acceso libre a tal cantidad de imágenes que el propio museo advierte que sus contenidos ya no resultan interesantes entre sus posibles visitantes. En ambos casos, Hollywood y Filadelfia, se advierte que es la no llegada de visitantes, provocada por la falta de interés en los contenidos, lo que acelera el cierre de sendos museos.

En otro orden de motivaciones, se encuentran aquellos organismos que cierran sus puertas porque las arquitecturas que los acogen se destinan a un nuevo uso. Por lo general, este hecho implica el traslado de las piezas a otros museos de la misma red, con el fin de no dispersar las colecciones y que éstas sigan estando a disposición del público. A veces, este nuevo uso del espacio ni siquiera se aleja de los fines culturales, sino que simplemente cambia de registro y por ende, el contenido natural de sus propias colecciones. En este rubro, podemos considerar el polémico cese de operaciones de la Pinacoteca Virreinal de San Diego,⁶ de larga tradición en la Ciudad de México, que funcionó como centro expositor de una exquisita colección de arte virreinal entre 1964 y el año 2000, siendo considerada como uno de los principales integrantes de *la columna vertebral de los museos mexicanos*.⁷ A partir de ese momento, el lugar se convierte en la sede de otro proyecto cultural y las casi 300 obras que resguardaba, tras una detallada restauración, se incorporarían a los fondos del MUNAL, mientras el antiguo edificio daría paso al Laboratorio de Arte Alameda, centrado en otro tipo de piezas artísticas, mucho más actuales y conectadas con los movimientos artísticos del momento.⁸

En Latinoamérica encontramos otros ejemplares que nos sirven para diversificar el uso posterior de los museos. Por ejemplo, el peruano Museo de la Nación de Lima, que entra en funciones en la década de los 1980 en un edificio que había sido creado tiempo atrás para el Ministerio de Pesquería. Durante años interrumpió sus funciones de manera temporal

5 Steve Harvey, "End of an Eros for Hollywood's Erotic Museum", en *Los Angeles Times virtual*.

6 La pinacoteca se integró en los espacios del amplio conjunto conventual de San Diego del siglo XVI, del que hoy sólo se conservan algunas partes: la iglesia, dos capillas laterales, la sacristía, parte del atrio y otra parte del claustro. Fue inaugurado por el Presidente Adolfo López Mateos en agosto de 1964 con una buena parte de los fondos novohispanos a resguardo por la Academia de San Carlos. Virginia Armella de Aspe y Mercedes Mede de Angulo, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, pp.11-12.

7 *Idem*.

8 Patricia Velázquez Yebra, "De Pinacoteca Virreinal, a laboratorio de arte", en *El Universal virtual*.

para atender otras necesidades del gobierno hasta que finalmente cierra sus puertas como museo en 2016. A partir de entonces se convierte en sede de eventos internacionales, no sin antes trasladar su voluminosa colección a otras instituciones consagradas del país, como el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.⁹

Apreciamos en los casos mencionados de México y Perú que el cierre de sus puertas provoca el traslado de sus colecciones hacia otros museos, permitiendo que no desaparezcan. Como en el caso del estadounidense Museo de Cultura Africana de Portland, a cargo de una extensa colección de objetos de la África subsahariana, que fue cerrado en 2015 y toda su colección se mantiene unida en espera de la reubicación de la misma en otra ciudad, Portsmouth,¹⁰ según la intención e interés de su fundador, Oscar Mokeme, a pesar de no usar el edificio originario para ningún otro fin específico.

Los casos hasta ahora señalados de museos cerrados a lo largo del mundo y las acciones emprendidas para la salvaguarda de sus colecciones, no tendrán la misma lectura, como veremos más adelante en los ejemplares poblanos. Lamentablemente, el relato del cierre de nuestros museos se asemeja más al de aquellos otros recintos de la escena internacional que ven ante el cierre de sus puertas, la pérdida o dispersión de sus contenidos. Así ocurrió en el Museo del Erotismo de París, que se propuso disipar toda su colección a través de una gran subasta al cerrar sus instalaciones en 2016.¹¹ Mientras que, otras instituciones culturales de mayor empaque van replanteándose la venta de algunas de sus obras, si con ello logran saldar parte de sus deudas.¹² Las prolongadas crisis económicas al interior de los museos suelen ser, en definitiva, el problema originario que determina el cierre de todos estos organismos, al no poder hacer una mayor campaña financiera para resolver las complicaciones suscitadas.

En clave nacional, no obstante, el gran reto que afrontan una buena parte de los museos mexicanos recae en el poco interés que despiertan sus contenidos en la ciudadanía. Pocos meses antes de la pandemia, la

9 “El Museo de la Nación”, en *Wikipedia virtual*.

10 Deborah McDermott, “Nigerian chief to move African museum to city, Oscar Mokeme ‘pulled by the ancestors’ in the burying ground”, en *Seacoastonline Virtual*.

11 “París pierde su museo del erotismo y subasta la colección”, en *El Comercio Virtual*.

12 “Los museos desangran sus colecciones”, en *Ars Magazine. Revista de Arte y Coleccionismo Virtual*.

prensa nacional alertaba del escaso o nulo número de visitantes registrados en ocho museos de naturaleza histórica diseminados a lo largo del país, encendiendo las alarmas y focos rojos de que esto pueda llevar al cierre definitivo de los mismos.¹³ Sobre todo, si a las escasas visitas sumamos la opinión de los expertos, quienes ponen sobre la mesa la preocupante y constante reducción de presupuestos en materia cultural que afectan la operación, promoción, conservación y restauración de los museos; así como los motivos derivados del avance de la tecnología, los problemas de inseguridad y la falta de conectividad que impera en muchos de ellos. Serían, a la luz de los expertos, los principales problemas que atienden los museos de nuestro tiempo en México.

En el caso particular de los tres espacios culturales de Puebla, el epicentro geográfico de esta reflexión, las circunstancias que motivaron sus respectivas cancelaciones, como veremos a continuación, están marcadas por las decisiones políticas emprendidas a nivel estatal. Los tres dependían del Gobierno del Estado a través de los diferentes organismos que este estableció para dirigir a sus museos y espacios expositivos. Lo que en cierto modo nos permite interpretar que veamos estas acciones como discursos oficiales a favor de los contenidos patrimoniales ofrecidos en dichos recintos cuando se abren al público y una falta de interés en los mismos, cuando estos desaparecen de la agenda cultural.

La Galería de Arte Contemporáneo

En los coletazos del gobierno de Manuel Bartlett y como parte de su proyecto de renovación del Centro Histórico de Puebla, surge en el antiguo Convento de San Francisco un renovado espacio, de enormes dimensiones, destinado a la exhibición del arte contemporáneo local. De este modo, el gobierno apostaba por la difusión y el posicionamiento de los artistas activos, para que contaran con un universo propio donde presentar sus obras y, además, ponerlas en el contexto internacional al generar discursos que en paralelo dialogarían con actores de la esfera mundial, más allá de los territorios de la metrópoli.

El proyecto cultural, que irrumpió en la escena poblana a finales de 1998, supuso una renovada visión de las estructuras culturales de gobierno, pues al flamante espacio remodelado adecuadamente para

13 "Sin visitantes este año, 8 museos de historia", en *El Universal Virtual*.

dicho fin, se añadieron toda una serie de decisiones que aumentaban el interés por la formación y la producción de las corrientes artísticas más actuales. Parecía que el sentido del proyecto combinaba la esencia de los tres ejes necesarios. Por un lado, contaba con un espacio amplio, moderno y adecuado para instalaciones de todo tipo, ubicado en el centro de la ciudad, en un lugar recién rehabilitado que invitaba al acceso ciudadano. Por otro lado, la Galería abría las puertas con un contenido de base que había sido adquirido para dicho fin.¹⁴ Por último, contaba con la presencia del público, que durante muchos años asistió con frecuencia al espacio, inmersos en lo renovado de su discurso y en apoyo a lo que sin duda era uno de sus ejes centrales, el impulso de la carrera de jóvenes artistas locales.¹⁵

Sin embargo, con el pasar de los años, los aciertos considerados en las primeras exposiciones, los elogiados concursos celebrados dentro de los marcos de la Galería,¹⁶ la visita puntual de exposiciones de renombre en el extranjero y el reconocimiento de algunas figuras que alcanzaron un cierto posicionamiento en el mundo del arte tras su paso por la Galería, no fueron suficientes para mantener el proyecto en pie. Algunos sectores hicieron uso de la prensa para criticar las resoluciones de los concursos de la Galería, poniendo énfasis en una serie de acciones y decisiones desafortunadas que ponían de manifiesto el declive de la institución.¹⁷ Otros, sin embargo, seguramente favorecidos por esos mismos resultados, advertían con desasosiego el desenlace del recinto. De ese modo, 14 años después y bajo la larga sombra de operaciones soterradas que genera el gobierno de Rafael Moreno Valle, de la noche a la mañana, la Galería y su clara defensa de la producción de artistas locales vivos cierra las puertas en febrero de 2014.

14 A través del Fondo de la Plástica Poblana, el gobierno de Bartlett adquiere 741 obras de arte a distribuirse entre la Galería de Arte y el MUPAVI, Bartlett Díaz, Manuel, *Sexto Informe de Gobierno*, p. 381.

15 Muchas de las exposiciones que tuvo la galería fueron realmente exitosas entre los consumidores de arte contemporáneo en Puebla, algunas de ellas incluso, batieron record de taquilla para una ciudad que hasta ese entonces no había dispuesto de una agenda formal de exposiciones con últimas tendencias relacionadas con la producción local e internacional. Isabel Fraile Martín, "La Galería de Arte Contemporáneo y Diseño de Puebla: cultura, política y viceversa", en *Craffylia* (enero-junio 2022), en prensa.

16 La Galería celebró hasta *XII Encuentros de Arte Contemporáneo* donde se invitaba a la participación de numerosos jóvenes a trabajar piezas artísticas para su exposición junto a la obra de autores consagrados. Estos concursos anuales fueron algunas de las actividades emprendidas por la Galería que más y mejor aceptación tuvo por parte de la comunidad.

17 Paula Carrizosa, "En su "desdén por las artes" cierra RMV la Galería de arte moderno y contemporáneo. *La Jornada Virtual*.

El Museo Poblano de Arte Virreinal (MUPAVI)

El MUPAVI se consolida en 1999 bajo la idea de un proyecto cultural que debía justificarse con la solidez que confiere la riqueza del patrimonio novohispano en la entidad, al ser Puebla un núcleo imprescindible en la generación de contenidos de carácter virreinal y ser este precisamente el sentido argumentativo del proyecto. El espacio de por sí era fabuloso para los fines que perseguía, asentado en el antiguo Hospital de San Pedro, uno de los mejores ejemplares de arquitectura dentro de su tipología, fue armoniosamente rehabilitado para convertirse en la sede del museo,¹⁸ cuya céntrica ubicación también invitaba al acceso regular de sus visitantes.

En cuanto a sus contenidos, el propio Manuel Bartlett había resuelto en la misma operación financiera ya referida para el caso de la Galería, la adquisición de un lote de obras para los fondos del museo. La gestión del mismo se generaría a través de un organismo público descentralizado (OPD), lo que le permitió un despliegue amplio de medios para maniobrar en exposiciones de alto nivel que iban acompañadas de sus respectivas publicaciones.¹⁹

Si bien contamos con características en principio favorables —el espacio recién rehabilitado; la temática interesante y novedosa en la escena local; y el público entusiasmado que de manera asidua aseguraba las exposiciones—, los problemas de funcionamiento y contenido empezaron a hacer estragos en la institución. La limitación de una colección de fondos propios lo suficientemente amplia hacía necesaria una presencia constante de obras foráneas, lo cual implicaba gastos extraordinarios difíciles de absorber. Este hecho, aunado a las altas cantidades de presupuesto que requería su funcionamiento y mantenimiento debido al gran tamaño del inmueble, minimizaron sus posibilidades en el tiempo. Estas circunstancias hicieron que el gobierno de Melquiades Morales, que no dudó en apoyar a la Galería de Arte Contemporáneo, viera con

18 Pérez Corona, F, “El Museo de Arte Virreinal en el Hospital San Pedro”, en *La Jornada de Oriente Puebla*.

19 La prensa detallaba las actividades del museo de forma asidua, desde que abrió sus puertas con una exposición de arte sacro, hasta las posteriores sobre los mejores pintores poblanos durante el periodo virreinal. Incluyendo los proyectos a futuro como la exposición de arte colonial de Colombia, la que llegaría dedicada a Juan de Palafox y Mendoza; la muestra sobre las castas a finales del 2000 y la planeada exhibición conjunta con el Museo de América, de Madrid, y un museo de Tucson, prevista para 2001. Lesly Mellado May, “Concluyó la intervención estructural del Mupavi”, en *La Jornada Virtual*.

pocas perspectivas de éxito la continuidad del MUPAVI y lo borró de la escena cultural a finales de enero del 2001.²⁰

La Galería Tesoros de la Catedral de Puebla

Con la apertura de este espacio en la escena cultural poblana, en octubre de 2014, en cierto modo se atendía una inquietud que desde tiempo atrás preocupaba a la propia arquidiócesis, interesada en exponer una buena parte de su tesoro catedralicio a través de un museo. La idea se fragua cuando se firma un convenio entre el organismo religioso y el gobierno estatal, en ese entonces a cargo de Rafael Moreno Valle. El acuerdo comprometía al gobierno a invertir dieciséis millones de pesos en la catedral²¹ y poner a disposición de la comunidad una serie de habitáculos junto a la Biblioteca Palafoxiana, que servirían de escenario para la nueva Galería en la que la catedral, a cambio proyectaría una serie de obras según el calendario de exposiciones previamente acordado. La disposición del nuevo espacio cultural, articulado entorno a tres salas perfectamente equipadas,²² incluía un laboratorio para la restauración de obras. Formaba parte del convenio que las piezas que salieran de la catedral para exponerse en la Galería pasarían antes por este laboratorio. Finalmente, la mecánica establecida por los dos organismos beneficiaba a ambas partes: a la arquidiócesis en el cuidado y mejora en la conservación de su patrimonio cultural, gracias al impulso económico recibido y al gobierno tanto en cuanto daba cobertura a la exposición de un discurso cultural que en muy contadas ocasiones había salido de su emplazamiento natural.

La ciudadanía iba a beneficiarse de este acuerdo, pues se alimentó la oferta cultural de Puebla en unos años en los que el gobierno de Rafael Moreno Valle había incrementado notablemente el repertorio de opciones mediante la multiplicación de estructuras dedicadas al mundo expositivo. Con la apertura de la Galería, la mayor parte de los contenidos exhibidos iba a compensar la demanda de exposiciones con una temática apegada al arte religioso, que tras el cierre de MUPAVI —que en buena medida lo satisfacía— y con un escaso movimiento de

²⁰ *Memorias 1995-2005*, p. 91.

²¹ “Inaugura RMV Galería Tesoros de Catedral”, en *Poblanerías Virtual*.

²² García Serrano, *et al*, *Puebla, Ciudad de Progreso. Pasado y presente de una metrópoli en transformación, Tomo II: La metrópoli contemporánea*, p.131.

agenda expositiva en esta línea por parte los demás recintos de la entidad, podía ofrecerse ahora al público desde la esfera gubernamental. Por otra parte, la arquidiócesis en buena medida cumplía su objetivo al proyectar su patrimonio en este nuevo espacio y a pesar de no ser un museo y tampoco estar dentro del recinto catedralicio, lograba satisfacer a la comunidad, dando a conocer una serie de piezas, que en su contexto natural no eran accesibles al visitante.²³ El circuito de exposiciones temporales estuvo funcionando de manera satisfactoria hasta finales de 2018, cuando en los marcos del cierre de la exposición en turno se advierte, ante los acontecimientos que cambian el mapa político del estado, que el convenio acaba y el lugar se cierra.

A modo de reflexiones finales

Podemos advertir que los problemas que originan el cierre de los museos en el ámbito internacional se han relacionado con el quiebre de alguno de los tres ejes medulares del museo a los que hacíamos referencia en el inicio de este texto. De ahí que tengamos problemas de público cuando hablamos de la falta de interés en los visitantes; problemas relacionados con el espacio cuando nos referimos a aquellos museos que se ven obligados a abandonar su emplazamiento, a reserva de reubicar sus colecciones en otros recintos; y por último, problemas relacionados con las colecciones en sí cuando, en algunos casos, estas se terminan subastando total o parcialmente.

Los casos aquí revisados para el contexto poblano ponen de manifiesto una lectura que da cuenta de arbitrariedades políticas para el cierre de los museos, por encima de problemáticas concretas imposibles de resolver. El primero de los casos fue la Galería de Arte Contemporáneo, cobijada bajo el mandato de Manuel Bartlett. A él también debemos la iniciativa por dotar a la ciudad del segundo de nuestros museos analizados, el MUPAVI, abierto en 1999, que sería, a la vez, el primer gran proyecto estatal interesado en resaltar las producciones artísticas de la Puebla Barroca. Ambos recintos, la Galería y el MUPAVI, son el resultado de la renovación urbanística propuesta

23 Las seis exposiciones exhibidas en la Galería fueron: *“Regina Angelorum”*; *“Santa Teresa de Ávila, 500 años del natalicio”*; *“Reliquias. Presencias y atisbos de divinidad”*; *“Ornamentos. Armaduras de la fe”*; *“Intercesores ante la divinidad”* y, por último, *“Celebrare. 475 del traslado de la diócesis de Tlaxcala a Puebla”*. Agradezco la amabilidad de Adán Hernández su amabilidad en compartirme todos estos datos.

por dicho gobernador en aras de modernizar la ciudad y poner en valor su centro histórico, lanzando un replanteamiento de estrategias culturales y turísticas que tuvo, entre otros resultados, la apertura de ambos escenarios expositivos.

Sin embargo, como hemos apreciado en estas páginas, los caminos de estos dos proyectos fueron distintos y así, mientras la Galería logró permanecer en la escena cultural durante 14 largos años, el MUPAVI lo hizo escasamente dos. El éxito de la Galería implicó el apoyo gubernamental de los sucesores a Manuel Bartlett. Fue determinante para ello el respaldo recibido durante el sexenio de Melquiades Morales, bajo cuya administración se consolidaron los mejores resultados en defensa del arte y el discurso creativo de los autores locales, el lema que sustentaba la esencia de la Galería. Con este mismo ánimo continúa la gestión del siguiente sexenio, a cargo Mario Marín; sería al acabar su periodo, cuando el espacio cultural contemporáneo despertara poco interés en la comunidad, tal y como se reflejaría en su reducido número de visitantes. Este motivo fue suficiente para que, con la llegada de Rafael Moreno Valle al gobierno, se cerrara la Galería en 2014, cuando sus principales intereses en clave museística estaban visiblemente encaminados hacia la apertura del Museo Internacional del Barroco, que abriría las puertas en 2016.

Por su parte el MUPAVI, también abierto en la periferia sexenal de Manuel Bartlett, señalábamos que había tenido una breve, aunque exitosa vida en los dos años que estuvo funcionando. Cerrado al poco tiempo de llegar Melquiades Morales al poder, ya señalábamos la falta de una amplia colección propia y el elevado costo de mantenimiento de sus instalaciones como sus principales problemas. Ambos motivos apremian su desaparición de la escena pública, pese a que en los inicios del proyecto se consideró un meticuloso *Estudio Cuantitativo para evaluar el potencial de mercado y posicionamiento de un nuevo Museo de Arte Virreinal en la ciudad de Puebla*,²⁴ cuyos resultados favorables habían justificado, precisamente, su apertura.

Ahora bien, los dos espacios, el ocupado por la Galería y el del MUPAVI, fueron destinados a otras actividades al cierre de estos objetivos. La Galería sin duda fue la menos afortunada y sus atractivos espacios se destinaron finalmente a oficinas gubernamentales, concretamente para realizar trámites

24 IDM, *Estudio Cuantitativo para evaluar el potencial de mercado y posicionamiento de un nuevo Museo de Arte Virreinal en la ciudad de Puebla*, 1998. Agradezco a la Lic. Maylen Bourget por compartirme esta información.

del control vehicular. Mientras que el MUPAVI, cuando dejó de existir continuó siendo sede administrativa de museos estatales durante años y cambió su advocación, originando el San Pedro Museo de Arte, que igualmente al servicio del gobierno del estado ha continuado hasta la fecha exponiendo arte, cada vez, por cierto, más focalizado hacia propuestas actuales, a pesar de no tener un programa definitivamente claro.

Sin embargo, surge una inquietud aún no resuelta a la hora de replantearnos la historia de estos dos museos. Podemos preguntarnos qué ha hecho la política estatal para resarcir los huecos latentes en la escena cultural local debido al cierre de estas instituciones, es decir, qué ha pasado con el apoyo institucional a la producción y exhibición de arte creado por autores activos en la esfera poblana y, por otra parte, qué ha pasado con la proyección del arte virreinal. Con respecto a la primera de las opciones, el arte actual creado por artistas locales en activo dejó de ser una prioridad en la agenda cultural del gobierno tras el cierre de la Galería, que hasta el 2014 había apostado por la integración en la propuesta expositiva de artistas locales, en alternancia con exposiciones temporales de artistas internacionales. El cierre del espacio supuso el abandono institucional al sector de estos artistas, si bien significó igualmente la oportunidad de acción para galerías emergentes y la llegada de nuevos espacios periféricos de menor tamaño y empaque institucional que sirvieron en la medida de lo posible de nuevos sistemas de proyección del arte. Pasados estos años, la no oficialidad por parte del gobierno, en abrir un espacio que de manera formal atiende el discurso del arte contemporáneo local, pone de manifiesto el escaso interés hacia la producción de los artistas activos, a la vez que ralentiza el apoyo institucional en la formación de los integrantes del sector, quienes deben buscarse huecos en espacios, a veces fuera del recinto instituido del arte, para exponer sus creaciones. En la espera de un lugar que definitivamente los atiende y los aliente en su producción, se plantean desde la academia investigaciones que ahondan en la raíz del problema y buscan respuestas ante el cierre gubernamental de la Galería y los escasos o nulos pasos que se han dado desde entonces para apoyar la creación y exposición del arte y los artistas locales.²⁵

25 Cfr. Rodríguez Garza, Ana Stephanie, *La pertinencia del museo de arte contemporáneo en la ciudad de Puebla*, Puebla, 2021, Tesis, BUAP, Facultad de Filosofía y Letras.

En cuanto a las interrogantes que nos surgen tras el cierre del MUPAVI desde 2001, queda en el aire la exposición prolongada de las colecciones virreinales desde una esfera gubernamental. Sin bien Puebla, por su riqueza patrimonial, cuenta con tesoros virreinales en diversos museos del municipio (La Casa de los Muñecos de la BUAP o el Museo del Ex-convento de Santa Mónica, entre otros), lo cierto es que la apertura del MUPAVI y el buen trabajo que realizó durante su breve historia, supusieron una grata experiencia para los amantes del periodo, que con satisfacción pudieron asistir a exposiciones relevantes, variadas y frecuentes que, además, se acompañaron de conferencias y catálogos de investigación realizados por especialistas de primer nivel. Este ejercicio supuso, desde el punto de vista museal, un antes y un después en el modo de operar habitual en los museos estatales. Con el cierre del MUPAVI, el interés que se había concentrado en el arte del virreinato se fue disipando en la esfera gubernamental hasta que, años más tarde, quien en tiempos del MUPAVI trabajaba ya en el estado, un jovencísimo Rafael Moreno Valle, gana la gubernatura en 2011 y traza su gran obra sexenal a través del Museo Internacional del Barroco (MIB), que sin duda ambicionaba en la esfera internacional lo que el MUPAVI había dispuesto años atrás, en el ámbito local. En ese sentido, ¿deberíamos suponer que los fondos del MUPAVI pasaron años después al MIB al coincidir temáticamente?, mas no consta de manera oficial el traslado y, de ser así, ¿dónde estuvo la colección entre 2001 cuando cierra el MUPAVI y 2016 cuando abre el MIB?

A reserva de los vaivenes políticos, las decisiones arbitrarias y a sabiendas de que el MIB ya no es ni la sombra de la idea que lo concibió en origen (por lo que no tardaremos en agregarlo a esta lista de museos desaparecidos), el interés gubernamental por el discurso de las obras virreinales, justo en estos tiempos en que grandes museos internacionales como el Prado,²⁶ por fin, los han incluido como se debe dentro de sus circuitos, ha decaído notablemente en la agenda cultural del estado, mostrando el escaso interés por el estudio, el conocimiento y el análisis del discurso propuesto en estas obras que tan importantes, valiosas y abundantes son para el patrimonio poblano.

26 Tras la inclusión de la Cátedra del Prado 2018 centrada en el arte colonial, en 2021, incluye en sus galerías como obra invitada el Biombo de la Conquista de México, una obra fundamental del periodo, que luego formaría parte de la exposición temporal *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España*, Museo Nacional del Prado. Madrid 05/10/2021 - 13/02/2022.

Finalizamos nuestras reflexiones considerando el caso de la Galería Tesoros de la Catedral de Puebla, en cierto modo el que menos impacto ha causado en la comunidad, posiblemente mermado ante la oferta tan variada de opciones culturales con las que le tocó coincidir. Se trataba, una vez más, de una gran hazaña política visible desde la propia inauguración, garante de las buenas relaciones mantenidas entre gobierno e iglesia en una soterrada suerte de favores entre ambas instituciones. La estrategia funcionó un tiempo y desde luego supuso el deleite para apreciar y conocer lo que hasta entonces la propia catedral mantenía oculto, pero el idilio solo duró hasta que acabó la cordialidad entre ambos poderes. Si bien tras el cese de Rafael Moreno Valle y la llegada de Tony Gali el proyecto se mantiene, después de las complejas circunstancias que se dieron posteriormente e implicaron el fallecimiento de la gobernadora electa y la llegada al poder de un nuevo grupo político, las relaciones diplomáticas se disolvieron, los préstamos se acabaron y las puertas de la Galería no volvieron a abrirse. Quedó en terreno de nadie toda una infraestructura habilitada para el fin expositivo de las colecciones catedralicias y se puso en evidencia que las posibilidades del proyecto quedaban sujetas exclusivamente a las buenas relaciones entre las instituciones involucradas.

Vemos, por lo tanto, como en los recintos analizados han sido decisiones claramente políticas, más que culturales, las que han determinado los destinos de las tres instituciones. Se abrieron bajo estrategias políticas muy azarosas, lo que también refleja la falta de una planeación seria, consecuencia todo ello de la toma rápida de decisiones, que poca atención presta a las necesidades reales de los espacios expositivos y demuestra, a la postre, una ineficiente estrategia institucional a corto, mediano y largo plazo. De esa manera, las acciones emprendidas en cada uno de los tres recintos se fueron diluyendo hasta que finalmente desaparecieron de la escena cultural de Puebla. No tienen tanto que ver las motivaciones derivadas de los problemas que generan los espacios físicos de los museos o galerías, la ausencia de sus visitantes o incluso la escasez de sus colecciones. Lo que apremia es una falta de recursos constante, relacionada con la nula planeación hacia los distintos requerimientos que plantea un proyecto cultural de esta naturaleza. Así que, lamentablemente, poco interés real manifiestan, a final de cuentas, por la producción, estudio y exhibición del arte en cualquiera de sus manifestaciones.

Bibliografía citada

- Armella de Aspe, Virginia y Meade de Angulo, Mercedes, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex A.C., 1993.
- Bartlett Díaz, Manuel, *Sexto Informe de Gobierno*, Gobierno Participativo, 1993-1999, Puebla, 1999.
- Carrizosa, Paula, “En su ‘desdén por las artes’ cierra RMV la Galería de arte moderno y contemporáneo”, en: www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/en-su-desden-por-las-artes-cierra-rmv-la-galeria-de-arte-moderno-y-contemporaneo/ (último acceso: 24 de enero de 2022).
- Crimmins, Peter, “Philadelphia History Museum shuts its doors indefinitely”, en: why.org/articles/philadelphia-history-museum-shuts-its-doors-indefinitely/ (último acceso: 29 de enero de 2022).
- “Definición de Museo”, *International Council of Museums (ICOM)*, <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> (último acceso: 12 de enero de 2022).
- Fraile Martín, Isabel, “La Galería de Arte Contemporáneo y Diseño de Puebla: cultura, política y viceversa”, en *Graffylia*, Puebla, BUAP, enero-junio, 2022.
- García Serrano, et al., *Puebla, Ciudad de Progreso, Pasado y presente de una metrópoli en transformación, Tomo II: La metrópoli contemporánea*, Puebla, Gerencia del Centro Histórico y Patrimonio Cultural, 2015.
- Harvey, Steve, “End of an Eros for Hollywood’s Erotic Museum”, en: www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-may-07-me-only7-story.html (último acceso: 27 de enero de 2022).
- IDM, *Estudio Cuantitativo para evaluar el potencial de mercado y posicionamiento de un nuevo Museo de Arte Virreinal en la ciudad de Puebla*, [s.l], [s.e.], 1998.
- “Inaugura RMV Galería Tesoros de Catedral”, en: www.poblanerias.com/2014/10/abre-exposicion-con-los-tesoros-de-la-catedral-de-puebla/ (último acceso: 29 de enero de 2022).
- “Los museos desangran sus colecciones”, en: armagazine.com/los-museos-desangran-sus-colecciones/ (último acceso: 27 de enero de 2022).
- Mellado May, Lesly, “Concluyó la intervención estructural del Mupavi”, en: www.lajornadadeoriente.com.mx/1999/12/16/oriente-m.htm (último acceso: 31 de enero de 2022).
- Memorias 1995-2005*, Puebla, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2005.

- McDermott, Deborah, “Nigerian chief to move African museum to city, Oscar Mokeme ‘pulled by the ancestors’ in the burying ground”, en: www.seacoastonline.com/story/news/local/portsmouth-herald/2015/08/09/nigerian-chief-to-move-african/33703196007/ (último acceso: 20 de enero de 2022).
- “Museo de la Nación”, en: es.wikipedia.org/wiki/Museo_de_la_Naci3n (último acceso: 20 de enero de 2022).
- “París pierde su museo del erotismo y subasta la colección”, en: www.elcomercio.com/tendencias/paris-museo-erotismo-subasta-sexo.html (último acceso: 27 de enero de 2022).
- Pérez Corona, F., “El Museo de Arte Virreinal en el Hospital San Pedro”, en *La Jornada de Oriente*, Puebla, 7 de noviembre, 1990.
- Rodríguez Garza, Ana Stephanie, *La pertinencia del museo de arte contemporáneo en la ciudad de Puebla*, Puebla, 2021, Tesis, BUAP, Facultad de Filosofía y Letras.
- Ruiz Gómez, Ariadna, “En la redefinición del concepto ‘museo’. ¿Reformulación del concepto museo tras la pandemia?”, en *El Congreso Internacional Coordinadas Culturales en la museología del presente: En torno a cinco neologismos*, Madrid, Museo Nacional del Prado, octubre 2021, en: <https://www.museodelprado.es/recurso/coordenadas-culturales-en-la-museologia-del/70487829-ed4c-48ae-9fb7-c14b031dacef> (último acceso: 12 de enero de 2022).
- “Sin visitantes este año, 8 museos de historia”, en www.eluniversal.com.mx/cultura/museos-olvidados-hay-ochosin-visitantes-este-ano (último acceso: 31 de enero de 2022).
- Velázquez Yebra, Patricia, “De Pinacoteca Virreinal, a laboratorio de arte”, en: archivo.eluniversal.com.mx/cultura/5762.html (último acceso: 28 de enero de 2022).

EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DE LA ÉPOCA COLONIAL EN PUEBLA Y SU DESTRUCCIÓN EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Jesús Márquez Carrillo¹

El patrimonio cultural está formado por los bienes culturales que una comunidad cualquiera recibe y hereda de sus antepasados, con la obligación de conservarlos para transmitirlos a las siguientes generaciones. En la clasificación creada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) en 1973, el patrimonio cultural tangible o material comprende bienes muebles e inmuebles y conforme a ella se puede hablar de distintos tipos de patrimonio. En este contexto, desde hace años el patrimonio arquitectónico se asocia a la noción de *monumento histórico*,

comprende la creación arquitectónica aislada, así como el conjunto urbano o rural que da testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Se refiere no solo a las grandes creaciones, sino también a las obras modestas que han adquirido con el tiempo una significación cultural.²

El estudio del patrimonio arquitectónico es importante porque las construcciones aisladas o los sitios nos revelan las sensibilidades y el desarrollo tecnológico de las sociedades en un cierto momento de su devenir y, además, nos muestra aquello que condicionó su nacimiento, sus usos y funciones a través de los años, pero también el significado que sus propietarios y constructores quisieron imprimirle. En cada

¹ Historiador y doctor en Educación, es autor de 12 libros y de numerosos artículos y capítulos de libro sobre distintos aspectos de la historia política, social y cultural de Puebla. Sus principales campos y líneas de investigación se relacionan con 1) la historia política y cultural de la educación y 2) la historia social y cultural de las imágenes. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores y actualmente es profesor investigador en la BUAP. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1916-1528>. Correo electrónico: jesusm146@hotmail.com

² Icomos, Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios (Carta de Venecia 1964), artículo 1.

época las sociedades tienen sus monumentos y sitios emblemáticos a los que se les otorga una especial importancia histórica, científica, simbólica o estética, pues constituyen el legado y la memoria cultural de su tiempo.

Considerando que “se entiende por patrimonio arquitectónico aquellos edificios y conjuntos arquitectónicos que por sus valores históricos, culturales y emblemáticos son significativos para la sociedad que les otorga el carácter de legado”, el presente capítulo, dividido en tres partes, se propone, con base en información biblio-hemerográfica, ofrecer una perspectiva general sobre el patrimonio arquitectónico de la época colonial en Puebla y su destrucción en los siglos XIX y XX.³

La ciudad colonial y sus testigos

Ciudad establecida a la usanza de los campamentos militares romanos, su diseño en forma de damero rectangular se hizo también para asegurar la tierra.⁴ En la traza de Hernando de Saavedra, la idea fue hacer un nuevo asentamiento con: espacios en torno a la Plaza Mayor para los poderes civil y eclesiástico, además de portales para mercaderes; lugares en cada cuadrante para las órdenes monásticas, y casas-habitación distribuidas desde el centro hacia los cuatro puntos cardinales. Luego, como la forma de la plaza no agradara a los vecinos, el cabildo cedió terreno para los portales, que comenzaron a construirse con columnas de madera en 1537; en el este y el oeste el ayuntamiento ocupó, para el mismo propósito, el terreno de la plaza: los portales quedaron en la parte frontal de las construcciones que se iban levantando, fungiendo como sobrios remates visuales y protección de los viandantes.⁵ Hacia mediados del siglo XVI, la ciudad de Puebla comenzó a tener una faz propia. En 1558, el corregidor Luis de León Romano, con el concurso del arquitecto Claudio Arciniega, introdujo el agua al centro de la Plaza Mayor. Entre 1554 y 1558, durante la estancia de este gobernante, se hicieron también los portales de la Audiencia y varios puentes sobre los ríos San Francisco y Atoyac.⁶

³ La cita corresponde a Margarita Lleida Alberch, “El patrimonio arquitectónico...”, en *Enseñanza de las Ciencias Sociales*, p. 41.

⁴ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, vol. I, p. 38.

⁵ *Ibidem*, vol. I, p. 222; Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, pp. 295, 337-339, 470-472.

⁶ Fausto Marín, *Puebla de los Ángeles. Orígenes, gobierno y división racial*, p. 57.

En la segunda mitad del siglo XVI, el éxito económico de la ciudad atrajo a numerosas multitudes, desde españoles acaudalados hasta esclavos negros. El lujo y el derroche se hicieron evidentes por doquier y tanto más en la traza urbana y en las construcciones civiles y eclesiásticas de la época. La portada de la Casa del que Mató al Animal, la portada de la Casa de las Cabecitas, los restos de la antigua Alhóndiga, y la fachada y los murales de la Casa del Deán son testigos del esplendor conseguido en las últimas décadas del siglo XVI; la portada de la Casa de las Cigüeñas o la Casa de la Bóvedas nos muestran el gusto y la magnificencia de la siguiente centuria. Las yeserías en la iglesia de San Cristóbal o las capillas de San Ildefonso y el Rosario señalan la belleza del manierismo y el barroco. El Viacrucis o el Calvario, un conjunto de 14 capillas cuya construcción se inició en 1606, partiendo del convento de San Francisco hasta subir las faldas del cerro de Belén, es todavía un espacio único por cuanto que fue el primero de tipo arquitectónico y es uno de los pocos en México que aún conserva la mayoría de los templos.⁷

En las primeras décadas del siglo XVII, una modalidad muy característica de la arquitectura civil poblana fueron los balcones en ángulo o esquinados, introducidos en los últimos años del siglo XVI por el arquitecto Pedro López Florín: actualmente solo conservamos nueve, algunos de extraordinaria belleza, como el de la Casa de la China Poblana.⁸ Es también entre 1580 y 1650 que el centro de la ciudad adquiere una nueva fisonomía por la edificación de sus portales, las casas del ayuntamiento, los colegios jesuitas, las plazas, los mesones, los conventos, el empedrado de algunas calles y una red de cañerías para surtir agua en las plazuelas.⁹ Hacia mediados del siglo XVII, Puebla tendría su imponente catedral, que consagró el 18 de abril de 1649 el obispo Juan de Palafox y Mendoza. Durante la época colonial, este templo dominó la fisonomía urbana de la ciudad. Entre 1550 y 1690 se concluyeron 34 templos, aunque la mayor fiebre constructiva ocurrió entre 1670 y 1690.¹⁰

⁷ El cerro de Belén hoy es conocido con el nombre de Loreto y Guadalupe. Sobre la edificación del calvario y su estado en el siglo XVIII, M. Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación...*, *ob. cit.*, vol. II, pp. 275-282.

⁸ Efraín Castro Morales, "El desarrollo urbano...", en *Artes de México*, p. 9; Arturo Córdova Durana, *Guía. Arquitectura representativa de la ciudad de Puebla*, p. 20.

⁹ José Antonio Terán Bonilla, *El desarrollo de la fisonomía urbana del Centro Histórico de la ciudad de Puebla (1531-1994)*, pp. 29-46.

¹⁰ Rosalva Loreto López, "La conformación de la propiedad urbana...", en *Iglesia, Estado y Economía. Siglos XVI al XIX*, p. 170.

Pero las glorias nunca son eternas. A lo largo del periodo que corre entre finales del siglo XVII y las primeras décadas del XIX, Puebla y su región vivieron un relativo estancamiento económico. En este contexto, la identidad regional de la ciudad se erigió como bandera, sobre todo en el último tercio del siglo XVIII, primero con el uso de elementos decorativos propios de la región en el denominado estilo *palafoxiano*, que consistirá en cubrir las fachadas civiles y religiosas de ladrillos y azulejos. En el ocaso de la época colonial estos elementos dispuestos a lo largo de una o varias calles dotaron a la ciudad de gran colorido y diferente textura, establecieron una única, nueva e identitaria imagen urbana.¹¹

En ese momento, otra muestra mayor del patriotismo criollo es la fuente de San Miguel (1777), diseñada por el maestro mayor Juan Antonio de Santa María y tallada por los maestros Anselmo Martínez y José Francisco Rabanillo. Esta obra, por las imágenes de Hércules en ella, es una muestra de fidelidad a la monarquía, pero también el elemento civil identitario más visible de los poblanos, solo hay que recordar que San Miguel Arcángel fue, desde el siglo XVI, el patrón tutelar de la ciudad.

En ese último tercio del siglo XVIII, las grandes casonas fueron de familias que sortearon la crisis económica, de nuevos ricos y de grandes burócratas al servicio de la monarquía. Ejemplos claros de la época son las casas del Alfeñique, de los Muñecos o de los capitanes Miguel Raboso y Esteban Munuera. En ellas, del mismo modo que las paredes exteriores se cubrieron de argamasa, ladrillos y azulejos, en los muros divisorios se abrieron vanos para el tránsito de las personas por las piezas, y se procuró también la circulación del aire con la hechura, en las fachadas, de balcones grandes.¹² Además de la Plaza Mayor, durante la época colonial se establecieron en la ciudad 16 plazuelas, entre ellas las de San José, San Luis, San Agustín, San Roque, El Carmen, Nuestra Señora de Guadalupe y la Compañía. Asimismo, en 1780, fruto de una nueva concepción de la ciudad, nació el Paseo de San Francisco, en las orillas del río del mismo nombre.¹³

¹¹ José Antonio Terán Bonilla y Lourdes Velázquez Thierry, *José Miguel de Santa María: arquitecto del barroco poblano*, p. 101.

¹² Para una breve historia de las mismas y otras parecidas: A. Córdova Durana, *Guía...*, *ob. cit.*, pp. 24, 40, 44, 56, 66, 84, 124, 148-149.

¹³ H. Leicht, *Las calles...* *ob. cit.*, p. 221. Desde el siglo XVII estaban las extintas alamedas de San José y el Carmen.

Puebla fue adquiriendo, en el ocaso del dominio español, una nueva fisonomía urbana: se emprendieron medidas para limpiar física y socialmente a la ciudad, empezando por los focos de infección y la provisión de agua potable. Desde 1772 hubo la propuesta de nivelar y empedrar las calles, pero fue en la última década del siglo XVIII que se consiguió este objetivo, tiempo en el que también se dotó a la ciudad de banquetas y alumbrado, se erigió El Parián, se hizo una nueva atarjea y se puso en marcha una renovada red de agua potable, considerando cañerías, fontanas y cajas de agua, además de haberse reparado los puentes de los ríos que la circundaban.¹⁴

La ciudad en asedio y sus transformaciones

Casi custodiada por eternas nieves al ocaso y gozando en sus inmediaciones de huertas, maizales, magueyerías y sucesivos campos de trigo, la ciudad de Puebla brota majestuosa ante la mirada de los forasteros que la visitan en el crepúsculo de la época colonial y los primeros años del México independiente. En los ojos sin sosiego y el ánimo de asombro, lo suntuoso de sus templos, sus espaciosas y aseadas calles, sus bien repartidas y cuadradas plazas, sus molinos, sus edificios civiles y sus incomparables mansiones hacen de ella un deleite único, en contraste con la notoria pobreza, tan sentida y notada por los viajeros extranjeros.¹⁵ En una época en que las grandes capitales del mundo (París, Londres, Viena, Filadelfia, Nueva York, San Petersburgo, etc.) poseían auténticos muladares en lugar de calles y plazas, Puebla maravillaba a propios y extraños por su racional y urbanística geometría, en la que bien se equilibraban espacios y masas.¹⁶ Los conjuntos armónicos se dejaban entrever bajo la profusión de ornatos barrocos. Tal vez por eso, conforme se avanza en el siglo, Puebla, además de ser el espejo de la ciudad deseada, es el espacio en el que las sorpresas inéditas del tacto, los colores, los olores y los sabores adquieren consistencia propia a través de una sensibilidad europea que combina la admiración y el exotismo.¹⁷

¹⁴ José Antonio Terán Bonilla, *El desarrollo de la fisonomía urbana...*, ob. cit., pp. 59-61.

¹⁵ Ignacio Ibarra Mazari, *Crónicas de Puebla de los Ángeles según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años 1540-1960*, pp. 51, 58, 62.

¹⁶ C. G. Koppe, *Cartas a la patria. Dos cartas alemanas sobre el México de 1830*, pp. 22-23.

¹⁷ Sobre este asunto, Frances Erskine Inglis, *La vida en México*, pp. 117-118; Jesús Monjarás Ruíz, *México en 1863. Testimonios germanos sobre la intervención francesa*, p. 149.

Frente a una imagen idealizada, compartida por viajeros y propios, ¿Puebla pudo conservar su arquitectura de la época colonial? Si después de 1821 se abrió el Hospicio de pobres en el antiguo Colegio de San Ildefonso, se destinó para alameda la plazuela de San Javier, se construyeron dos plazas de toros dentro de la ciudad y se establecieron cuatro cementerios, “para los espíritus modernos e ilustrados de la burguesía poblana, el arte exigía claridad y orden, y el exceso de ornamentación, los dorados y estofados... iban en contra del buen gusto”.¹⁸ Por eso, en las primeras décadas que sucedieron a la consumación de la Independencia, José Manzo y Jaramillo llevó a cabo una transformación neoclásica en la mayoría de los interiores de las iglesias, así como en numerosas casas-habitación.¹⁹ La iglesia del Carmen, el templo de la Soledad, la iglesia del convento de San Francisco, el templo de Nuestra Señora de la Concordia o la iglesia de San Roque son los ejemplos más conocidos, y el que aún perdura como muestra señera de esa época es el templo de la Soledad. Una cantidad importante de retablos y altares barrocos desaparecieron bajo las nuevas exigencias modernas de la Iglesia, de su pasión por el neoclásico.

Durante los dos primeros tercios del siglo XIX, en medio de un permanente estancamiento económico, la ciudad se fue desmejorando, aun antes de la intervención francesa (1862 y 1867). Los 12 sitios y los ataques militares por pugnas ideológicas no solo destruyeron propiedades particulares, afectaron iglesias y construcciones asistenciales y educativas: en el sitio de Puebla de 1863 se arrasaron manzanas enteras. Si en 1832 se reconocían en el padrón 305 cuadras, en 1865 solo había 276 y, encima, muchas estaban deshabitadas o en ruinas.²⁰ De José Manzo y Jaramillo, pese a su importancia, no queda completa obra civil alguna; la última, la portada del panteón de San Antonio (1849-1854) fue destruida en 1959. La pérdida del patrimonio, empero, también fue obra de la naturaleza. Entre 1800 y 1866 la ciudad tuvo 18 temblores; algunos de graves consecuencias, como el de 1864 que,

¹⁸ Carlos Contreras Cruz (coord.), *Puebla. Los años difíciles entre la decadencia urbana y la ilusión imperial*, p. 29. La cita corresponde a Monserrat Galí Boadella, “El arte en el momento de la consagración...”, en Lucero Enriquez Rubio (coord. y ed.), *De música y cultura en la Nueva España*, p. 165.

¹⁹ Hans Haufe, “El sueño del progreso...”, en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas, Anuario de Historia de América Latina*, pp. 511-512.

²⁰ Carlos Contreras Cruz, “Puebla, una ciudad de contrastes”, en *62 días. El Sitio de Puebla, 1863*, pp. 119-120.

con el desplome de techos y torres, muchas construcciones quedaron en un estado ruinoso o con profundas cuarteaduras.²¹

Una de las cuestiones asociada a las pugnas ideológicas es la destrucción de los elementos simbólicos que cohesionan a un grupo. En septiembre de 1856, en represalia por la insurrección clerical de Puebla contra el Estado liberal, el gobierno decretó la confiscación parcial de los bienes eclesiásticos. Ese fue el inicio de una política de despojos que en lo material se concretó en la venta de las propiedades eclesiásticas a los particulares o en el uso de las mismas para atender necesidades públicas, como hospitales, panteones, cuarteles militares o edificios para escuelas, incluso algunos conventos se convirtieron en vecindades.²²

En el mes citado, por ejemplo, la huerta del convento de Santo Domingo se utilizó para hacer un mercado y cuadrillas de trabajadores comenzaron a derribar sus muros para abrir una calle. Ese fue el principio de la intervención de los bienes eclesiásticos. Hacia 1860, la ciudad presentaba un estado ruinoso y precario, entre los fosos hechos para la defensa de la ciudad ante las asonadas militares, la destrucción de los conventos, la demolición de iglesias o el cierre de las mismas. Los liberales en el poder prohibieron el paso del Viático, las procesiones, los jubileos... hasta el repique de campanas, las cuales aún se usaron para hacer municiones y resistir el sitio de 1863.²³ Ciertamente, los vestigios que hoy tenemos de la época colonial no muestran la riqueza y magnificencia de la ciudad. Aún antes de la intervención francesa ya había mudado mucho la centeneria fisonomía urbana.

Una vez restaurada la República, la ciudad de Puebla creció a un ritmo tal que en 1910 sobrepasaba los 100 mil habitantes. El tendido de vías férreas, el crecimiento de haciendas agrícolas e ingenios azucareros, la modernización de la industria textil, así como la mejora paulatina de los servicios públicos hicieron de Puebla una ciudad renovada.

La modernización en su estructura y vida urbana implicó: el diseño de amplios jardines públicos; el derrumbe de casonas coloniales para

²¹ Carlos Contreras Cruz (coord.), *Puebla. Los años difíciles...*, *ob. cit.*, pp. 79-81; "Terremoto", en *Boletín Oficial de la Prefectura Política del Departamento de Puebla*, Tomo I, núm. 134, 5 de octubre de 1864.

²² José Mendizábal, "Un plano de Puebla del siglo XVIII", en *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, pp. 59-60.

²³ Sergio de la Luz Vergara Berdejo y Cristina Silva Ancón, "Fortificaciones y áreas de defensa...", en *62 días...*, *ob. cit.*, pp. 90-93.

construir verdaderos palacios como viviendas permanentes; la remodelación de las fachadas antiguas con los dictados de los nuevos tiempos, el repoblamiento de las ruinas... la apertura de grandes almacenes y, no pocas veces, la importación de los materiales constructivos. En esta medida, la idea de una nueva ciudad conllevó a la apertura de camellones, glorietas, monumentos, fuentes, aceras arboladas y casas envueltas por amplios jardines, como se logra percibir hoy todavía en la avenida de La Paz (1901) o en el Paseo de San Francisco.²⁴ El influjo de Francia o más bien la presencia de un imaginario parisino estuvo presente en las más importantes casonas porfiristas. Sobre el mismo territorio, tras los estragos de la guerra y la fiebre modernizadora, a la vieja fisonomía de la ciudad novohispana le fue sucediendo la imagen de otra metrópoli con típicos rasgos afrancesados, arquitectura ecléctica y *art nouveau*.²⁵

El auge constructivo de los particulares tuvo su réplica en los gobiernos del estado y municipal. En los antiguos conjuntos de las órdenes religiosas (agustinos, jesuitas y mercedarios), a partir de los años ochenta se empezaron a llevar a cabo importantes construcciones públicas que embellecieron y modificaron el paisaje urbano. La Casa de Maternidad, la Penitenciaría, la Escuela Normal de Profesores o la Escuela de Artes y Oficios son algunos ejemplos. El edificio más destacado, sin duda, es el Palacio Municipal. En 1897 el cabildo de la ciudad convocó a un concurso nacional para demoler la antigua estructura. El proyecto ganador correspondió al ingeniero inglés Carlos S. Hall, quien para no alterar el paisaje urbano tomó como referencia la banda norte de la catedral y los portales. El resultado, una obra de cantera gris acero, inaugurada en noviembre de 1906. Su fachada “nos muestra un estilo renacentista italiano, pero su ornamenta a base de pináculos, frontones triangulares y curvos, cristales biselados, balaustrados, roleos y columnas de diferentes estilos, es representativa del eclecticismo porfirista”.²⁶

A partir de 1907, el gobierno municipal de Francisco de Velasco puso en marcha una serie de medidas para cambiar el rostro de la ciudad, mediante la pavimentación y adoquinado de las calles, el me-

²⁴ Carrizosa, *La Jornada de Oriente*, 10 de junio de 2010.

²⁵ La arquitectura ecléctica de la época tiene su base en la arquitectura historicista que significó el regreso a varios estilos del pasado, dando origen al neorromántico, neogótico, neomodéjar y, por supuesto, el neoclásico. Pero estos estilos no aparecen de manera pura sino mezclados, donde predomina la idea de modernidad.

²⁶ Enrique Juan Palacios, *Puebla, su territorio y sus habitantes*, pp. 271-272.

joramiento del sistema de drenaje y alumbrado, etc. Las transformaciones impulsadas por su administración le dieron a Puebla todo el aire que requería para ser considerada una ciudad moderna, idéntica a las grandes metrópolis.

En cuanto al abasto, es de mencionar la edificación, en la huerta del antiguo convento de Santo Domingo, del mercado central o de La Victoria que, iniciado en 1910, se terminó en 1915. Asimismo, con el incremento de las actividades comerciales y financieras afloró un nuevo tipo de arquitectura, entre cuyas construcciones podemos destacar suntuosos bancos, modernas fábricas en la ribera del río San Francisco y grandes almacenes, en el espacio que ocuparan edificaciones coloniales. Uno de los edificios más bellos de la modernidad porfirista es sin duda alguna el Banco Oriental de México (1908), hoy Salón de Protocolos. No obstante, donde es más notorio el influjo francés es en el edificio Ciudad de México, un gran almacén de ropa y novedades *art nouveau* que, inaugurado en 1910, hoy alberga en la planta baja un restaurante Vips. En el último tercio del siglo XIX se calcula que se destruyó un 50% de las casonas coloniales existentes.

Por otra parte, después de la lucha armada se sucedió en el entorno urbano el fraccionamiento de ranchos y haciendas. El reparto de la tierra posibilitó la aparición de un suelo urbanizable y, en consecuencia, el crecimiento de la ciudad de manera horizontal, así como el surgimiento del centro histórico y las colonias de la periferia. En el centro histórico, desde los años veinte, se manifestaron dos visiones: de un lado,

la postura monumentalista que argumentaba la necesidad de conservar los edificios históricos sin menoscabo de la belleza, la higiene y el confort, caminando de la mano con la modernidad y potenciando el turismo; del otro, la corriente que erradicaba los problemas de raíz mediante demoliciones, una renovación absoluta... de la ciudad colonial.²⁷

En México, la arquitectura de la Revolución institucionalizada sería modernizadora y nacionalista y, en ambos casos, estarían presentes las tendencias arquitectónicas en boga. Pero en Puebla, junto al art déco y otras manifestaciones artísticas del siglo XX (el racionalismo,

²⁷ Carlos Montero Pantoja (coord.), *Patrimonio arquitectónico de Puebla en el siglo XX*, p. 24.

el funcionalismo, la arquitectura moderna o el colonial californiano), tendría mayor fortuna social la arquitectura neocolonial, esta que rechazaba el afrancesamiento y buscaba sus raíces en la dominación española. Entre 1920 y 1960, Puebla adquiriría en el imaginario nacional la idea de que su arquitectura barroca era “la más original, expresiva y vehemente creación urbana de América”.²⁸ De suerte que en las restauraciones, cuando se menciona el respeto a la obra, “solo significa que lo virreinal se está tomando como modelo vivo para orientar la intervención misma”.²⁹ Por eso, desde ambas perspectivas, la arquitectura de la ciudad colonial sufrió modificaciones, alteraciones y, en muchos casos, pérdida total.

El patrimonio edificado de Puebla sufrió, en el siglo XX, otra gran devastación, pues solo entre 1940 y 1955 se destruyeron 140 edificios de la época colonial, pero si prolongamos el periodo, entre 1940 y 1970 el centro histórico de la ciudad perdió 15% de los inmuebles novohispanos que habían sobrevivido a las luchas intestinas, las intervenciones extranjeras y la vorágine porfirista.³⁰ El espíritu moderno, avasallador; en la práctica no hubo ningún afán ni política conservacionista.

La ciudad histórica. Destrucción y rescate de testigos

Desde los años veinte, pero tanto más a partir de 1940, la ciudad se enfrentó a una creciente pérdida de su patrimonio edificado, no obstante las sucesivas leyes aprobadas para su protección (1932, 1938, 1952, 1967). Al mediar el siglo, la construcción de nuevos edificios en el casco urbano, el tráfico vehicular, la apertura de terminales camioneras, el establecimiento de modernas tiendas departamentales y los grandes espectaculares de propaganda política y comercial dieron al traste con lo que aún quedaba de la centenaria fisonomía urbana. En los años sesenta era tanta la contaminación visual que en 1967 el gobernador del estado y el presidente municipal decidieron limpiar la ciudad de anuncios.

²⁸ Esteban A. de Varona, *Puebla*, p. 13.

²⁹ C. Montero Pantoja (coord.), *Patrimonio arquitectónico...*, *ob. cit.*, p. 24.

³⁰ Francisco de la Maza, *Páginas de arte y de historia*, pp. 135-139; Rosalva Loreto López, *La ciudad como paisaje, Historia urbana y patrimonio edificado de Puebla*, p. 91; Fernando Ramírez Osorio, “En defensa del patrimonio cultural...”, en *La Reunión. Revista de búsqueda, rescate y encuentro*.

Puebla, escribió Francisco de la Maza, ha sufrido mucho por el egoísmo de sus habitantes, algunos o muchos ni siquiera poblanos —ni aún mexicanos— que por su afán privado y personal de riquezas... rompen fachadas para ¡un anuncio! o arrasan mansiones enteras para incrementar sus negocios ignorando que no es necesario destruir, pues se puede adaptar. Esto, claro, no lo entienden los mercaderes, mas para eso existe la autoridad, entre cuyas responsabilidades está contener los abusos de los particulares.³¹

Ante el deterioro sistemático del patrimonio colonial edificado, en 1952 el Frente Nacional de Artes Plásticas y el Primer Núcleo de Grabadores de Puebla se organizaron para su defensa, no únicamente porque fuese la “esencia colonial de Puebla”, sino también porque sus construcciones eran testimonios originales de un estilo y un anterior modo de vida. Los propietarios de la casa renacentista que construyera en 1580 el deán Tomás de la Plaza habían decidido demolerla para edificar un cine. El apoyo de artistas e intelectuales del país pudo parar este atentado, pero no la destrucción urbana. En los primeros meses de 1954 se echaron abajo siete valiosos monumentos coloniales. Las denuncias, las súplicas, los argumentos y la exigencia de la opinión pública no prosperaron en todos los casos.³² Sin embargo, gracias al tesón de estos poblanos —entre los que podemos citar a Ramón Pablo Loreto Muñiz, Ignacio Ibarra Mazari, Fernando Ramírez Osorio e Ignacio Márquez Rodiles— se pudo parar el sistemático atentado al patrimonio colonial.

A principios de los años sesenta la ciudad sufrió una de sus irreparables mutilaciones. Entre 1964 y 1968 fueron destruidos total o parcialmente 187 inmuebles y más de 10 puentes con valor histórico en la ribera del río San Francisco para hacer el bulevar Héroes del 5 de Mayo.³³ Esta vía ciertamente agilizó el tráfico vehicular, pero rompió la unidad monumental del centro histórico. Fue esta circunstancia la que legitimó, en el sexenio de Manuel Bartlett, el establecimiento del Paseo del Río San Francisco y la destrucción de más inmuebles y lugares como

³¹ Francisco de la Maza, *Páginas de arte...*, ob. cit., p. 153.

³² Fernando Ramírez Osorio, “En defensa del patrimonio cultural...”, en *La Reunión. Revista de búsqueda...*, ob. cit.

³³ “Suplemento I”, en *Periódico Oficial del Estado de Puebla*, 21 de enero de 1964; “Suplemento I”, en *Periódico Oficial del Estado de Puebla*, 31 de julio de 1964.

el Estanque de los Pescaditos.³⁴ En los años setenta esta ciudad sufrió otro atentado por las pintas universitarias. Edificios de los siglos XVII, XVIII y XIX se convirtieron en bardas para expresar el descontento social de los estudiantes y los sectores populares. Las pinturas de aceite o agua recubrieron una y otra vez edificios que desde el siglo XVIII fueron el asombro de propios y extraños.

Por fortuna, a partir de que en 1972 se institucionalizó por la Unesco la protección del patrimonio cultural y, asimismo, gracias a la cada vez más extendida toma de conciencia sobre su importancia, el patrimonio arquitectónico de Puebla correspondiente a la época colonial no solo se convirtió en un importante referente identitario, también empezó a ser visible de otro modo. En 1977, con base en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972, el gobierno de la república expidió el decreto que declara la Zona de Monumentos Históricos de la ciudad de Puebla; esta incluye principalmente la traza del centro histórico, la zona de los Fuertes de Loreto y Guadalupe y los barrios de Analco, El Alto, Xanenetla, La Luz, Xonacatepec, Santiago, San Sebastián, San Miguel Santa Ana y San Pablo de los Frailes. De acuerdo con el mismo, la zona está conformada por 391 manzanas y 2 619 edificios construidos entre los siglos XVI y XIX. Lo importante del caso es que, además de que se puso un alto a la destrucción, a partir de ese momento dicha zona quedó bajo la competencia de los poderes federales y sujeta a la protección de la citada ley, protegiendo también el patrimonio edificado del siglo XIX.³⁵

Mientras tanto, la conciencia en torno de la importancia y riqueza artística monumental de la ciudad se fue haciendo cada vez más evidente entre un número considerable de poblanos. En 1983 se iniciaron varias acciones para el rescate y remodelación del centro histórico emprendidas por el municipio, la Fundación Jenkins y la Junta de Mejoramiento; entre ellas, la recuperación de inmuebles, la renovación de calles, la desconcentración comercial y el reordenamiento vial del

³⁴ El proyecto, dirigido a grupos de ingresos altos y medios, comprendía, sobre una superficie de 22.4 hectáreas de la zona monumental, un polígono de 23 manzanas completas, cuatro fracciones y cuatro parques recreativos. Sin embargo, por motivos de la crisis económica no se realizó. Inicialmente se propuso la intervención en seis manzanas, que fueron destruidas.

³⁵ Secretaría de Gobernación, "Decreto por el que se declara una Zona de Monumentos Históricos..." en *Diario Oficial, Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, pp. 3-4.

centro histórico. Una vez limpias las calles de marquesinas y pintas pudimos ver una ciudad distinta, decorosa, con anchas y rectas vías y pocos letreros, como impronta de otros tiempos.

Precisamente, por tener este valioso patrimonio y por haber avanzado en ciertas acciones de dignificación, el 11 de diciembre de 1987 la Unesco declaró al centro histórico de la ciudad de Puebla, Patrimonio Cultural de la Humanidad, por ilustrar un conjunto de estilos arquitectónicos desde el siglo XVI al XIX y considerar que es “un caso único en su género por la densidad y el volumen de sus construcciones religiosas y civiles, su riqueza estética y sus colores”.³⁶ Esta distinción, fruto de una amplia labor conjunta de las autoridades locales y la sociedad civil, fue un aliciente para que los poblanos recuperaran el patrimonio edificado del corazón urbano y sus barrios: la ciudad histórica.

En este sentido, la conciencia de esta riqueza histórica y cultural permitió la puesta en marcha de continuos esfuerzos por la preservación del patrimonio arquitectónico. Como ejemplos concretos, la antigua Penitenciaría, edificada en el antiguo colegio jesuita de San Javier, se convirtió en la década de 1980 en el Instituto Cultural Poblano; en 1999 se inauguró San Pedro, Museo de Arte, en el antiguo hospital del mismo nombre, rescatando un edificio fundamental para la historia de la ciencia y la salud en México; en la década de 1990, el antiguo mercado de La Victoria se convirtió en un moderno centro comercial que respetó la arquitectura original. Asimismo, desde la década de los ochenta, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla ha contribuido a preservar antiguos edificios como oficinas, centros culturales, facultades y centros de investigación.

Hoy hay plena conciencia económica acerca de la importancia del patrimonio arquitectónico de la época colonial en Puebla. Desde el ayuntamiento o el gobierno del estado el esfuerzo no solo se ha puesto en el cuidado de los inmuebles, sino que distintos organismos públicos y privados siguen contribuyendo para rescatar los vestigios que aún persisten pese a la gran transformación de la ciudad histórica. Sin embargo, no se trata solo de cimentar, restaurar o cubrir grietas de edificios, hay que hacer saber, hacer comprender y hacer sentir el pasado. “La arquitectura —según la manida frase de Octavio Paz— es

³⁶ Unesco, Expediente Puebla, 11 de diciembre de 1987.

el testigo insobornable de la historia, porque no se puede hablar de un gran edificio sin reconocer en él el testigo de una época, su cultura, su sociedad, sus intenciones”.³⁷

Epílogo

Puebla fue, desde mediados del siglo XVI hasta comienzos del siglo XX, la segunda metrópoli más importante de la Nueva España y la república mexicana. En 1746, la ciudad tenía 3 595 casas principales, innumerables chozas y como 400 o 500 accesorias para una población que se calculaba en 50 366 almas.³⁸ En los albores del siglo XIX, las construcciones civiles y religiosas destacaban por su primor y belleza: casas particulares, edificios educativos, iglesias, conventos y hospitales eran orgullo de propios y extraños. Sin embargo, durante los dos primeros tercios del siglo XIX, la ciudad fue perdiendo su antigua fisonomía y en el siglo XX sufrió otra gran depredación. Hoy nos damos cuenta del patrimonio perdido al fragor de las guerras fratricidas y en nombre de una imagen moderna de la ciudad. Iglesias, colegios, hospitales y casonas señoriales no resistieron los embates de las armas o el progreso, mucho menos las sencillas casas-habitación de sus comunes moradores.

Ninguna mirada hacia el pasado es inocente. En este capítulo solo hemos querido subrayar la importancia del patrimonio perdido, no con el ánimo nostálgico de los tiempos idos, sino con el afán de tomar conciencia sobre los pocos vestigios que aún nos quedan y que debemos conocer, estudiar, valorar y conservar para transmitir a las siguientes generaciones como parte de nuestra identidad y memoria colectiva, de los valores más entrañables y emblemáticos que hacen de la ciudad de Puebla —junto con la arquitectura de los siglos XIX y XX— una ciudad única, “aplaudida y famosa en los anales, celebrada en historias, delineada en mapas, copiada en pinturas y notada de todos los geógrafos en sus tablas”, como escribiese en 1746 el gran cronista y fraile dominico Juan Villa Sánchez.³⁹

³⁷ Pese a ser tan multicitada no encontré la referencia exacta. La expresión más cercana es la siguiente: “La arquitectura es el testigo insobornable de una sociedad”. Octavio Paz y Claude Fell, “Vuelta a *El laberinto de la soledad*”, en *Cahiers du Monde Hispanique et Lusobrésilien*, p. 186.

³⁸ Juan Villa Sánchez, *Puebla sagrada y profana. Informe dado a su Muy Ilustre Ayuntamiento el año de 1746*, p. 21.

³⁹ *Ibidem*, p. 110.

Bibliografía citada

- Castro Morales, Efraín, “El desarrollo urbano de la ciudad de Puebla”, en *Artes de México*. México, s. p. i., año XIII, núms. 81-82, 1966, pp. 8-10.
- Contreras Cruz, Carlos, “Puebla, una ciudad de contrastes”, en *62 días. El Sitio de Puebla, 1863*, Puebla, Instituto Municipal de Arte y Cultura, 2013, pp. 115-126.
- Contreras Cruz, Carlos (coord.), *Puebla. Los años difíciles entre la decadencia urbana y la ilusión imperial*, Puebla, Ediciones de Educación y Cultura, 2010.
- Córdova Durana, Arturo, *Guía. Arquitectura representativa de la ciudad de Puebla*, Puebla, L’axaneta Ediciones, 2009.
- Erskine Inglis, Frances, *La vida en México*, traducción y prólogo de Felipe Teixidor, México, Editora Nacional, 1958.
- Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano, *Historia de la fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*. Edición, prólogo y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Ediciones Altiplano, 1962, 2 vols.
- Galí Boadella, Montserrat, “El arte en el momento de la consagración de los tabernáculos de la Catedral de Puebla (1649 y 1819). Consideraciones sobre arte y liturgia”, en Enríquez Rubio, Lucero (coord. y ed.) *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, vol. II, pp. 161-183.
- Haufe, Hans, “El sueño del progreso. La arquitectura poblana del siglo XIX como catalizador”, trad. R. Granadillo Tori, en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas, Anuario de Historia de América Latina*, Hamburgo, Universidad de Hamburgo, núm. 20, 1983, pp. 511-529.
- Ibarra Mazari, Ignacio, *Crónicas de Puebla de los Ángeles según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años 1540-1960*, Puebla, Gobierno del Estado, 1990.
- Icomos, “Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios (carta de Venecia 1964)”, París, Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, en: https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf
- Koppe, Carlos Guillermo, *Cartas a la patria. Dos cartas alemanas sobre el*

- México de 1830*. Traducción, estudio preliminar y notas de Juan A. Ortega y Medina, México, UNAM, 1955.
- Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla*, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1980.
- Loreto López, Rosalva, “La conformación de la propiedad urbana conventual en Puebla en el siglo XVIII”, en Martínez López-Cano, María del Pilar (coord.), *Iglesia, Estado y Economía. Siglos XVI al XIX*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1995, pp. 167-178.
- Loreto López, Rosalva, *La ciudad como paisaje. Historia urbana y patrimonio edificado de Puebla*, México, Ediciones de Educación y Cultura, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”, BUAP, 2014.
- Lleida Alberch, Margarita, “El patrimonio arquitectónico, una fuente para la enseñanza de la historia y las ciencias sociales”, en *Enseñanza de las Ciencias Sociales*, Barcelona Universitat de Barcelona, núm. 9, 2010, pp. 41-50.
- Marín Tamayo, Fausto, *Puebla de los Ángeles. Orígenes, gobierno y división racial*, Puebla, Departamento de Investigaciones Arquitectónicas y Urbanísticas, UAP, 1989.
- Maza, Francisco de la, *Páginas de arte y de historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1971.
- Mendizábal, José, “Un plano de Puebla del siglo XVIII”, en *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, México, Imprenta del Gobierno Federal, t. XX, núm. 190, pp. 59-67.
- Monjarás Ruiz, Jesús, *México en 1863. Testimonios germanos sobre la intervención francesa*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974.
- Montero Pantoja, Carlos, (coord.), *Patrimonio arquitectónico de Puebla en el siglo XX*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.
- Palacios, Enrique Juan, *Puebla, su territorio y sus habitantes*. México: Departamento de Talleres Gráficos de la Secretaría de Fomento, 1917, 2 vols.
- Paz, Octavio y Claude Fell, “Vuelta a *El laberinto de la soledad*”, en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, núm. 25, 1975, pp. 171-189.
- Ramírez Osorio, Fernando, “En defensa del patrimonio cultural poblano. Cuarenta años de lucha”, en *La Reunión. Revista de búsqueda*

- da, rescate y encuentro*, 2008, en: <http://revistalareunion.blogspot.com/2008/09/en-defensa-del-centro-historico.html>
- Secretaría de Gobernación, “Decreto por el que se declara una Zona de Monumentos Históricos en la ciudad de Puebla de Zaragoza, estado de Puebla”, en *Diario Oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*. México, Secretaría de Gobernación, t. CCCXLV, núm. 14, 18 de noviembre de 1977, pp. 1-12.
- Terán Bonilla, José Antonio, *El desarrollo de la fisonomía urbana del Centro Histórico de la ciudad de Puebla (1531-1994)*, Puebla, UPAEP, 1996.
- Terán Bonilla, José Antonio y Luz de Lourdes Velázquez Thierry, *José Miguel de Santa María: arquitecto del barroco poblano*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2007.
- Unesco, Expediente Puebla, 11 de diciembre de 1987, en: <http://ciudadespatrimonio.mx/puebla/patrimonio#.WkbdhFXibcs>
- Varona, Esteban A. de, *Puebla*, México, Unión Gráfica, 1959.
- Vergara Berdejo, Sergio de la Luz y Cristina Silva Ancón, “Fortificaciones y áreas de defensa en la ciudad de Puebla”, en *62 días. El Sitio de Puebla, 1863*, Puebla, Instituto Municipal de Arte y Cultura, 2013, pp. 77-106.
- Villa Sánchez, Juan, *Puebla sagrada y profana. Informe dado a su Muy Ilustre Ayuntamiento el año de 1746*, Puebla, Impreso en la casa del ciudadano José María Campos, 1835.

LA CIUDAD Y SUS MUSEOS: ¿UNA REPROGRAMACIÓN CULTURAL DE LA CIUDAD?

Emilia Ismael Simental¹

En octubre de 2014, las páginas de ProMéxico —un organismo de la Secretaría de Economía federal encomendado específicamente a la promoción de la inversión y el comercio para el país— anunciaron el lanzamiento del programa económico Puebla: Capital de Innovación y Diseño (Puebla CID). El programa, plasmado en el documento Mapa de Ruta, buscaba desarrollar un “ecosistema” económicamente productivo que integrara los negocios, la cultura, la tecnología y la calidad de vida, a través de la aplicación del diseño y la innovación.² El objetivo era insertar a la ciudad de Puebla en los circuitos de la economía creativa donde la dinamización de bienes intangibles y servicios generaría valor agregado y atraería inversión. Al navegar por el sitio web oficial del proyecto el mensaje era claro; desde la página de inicio se presentaba como un proyecto de innovación social, económica y cultural, cuyos organismos representativos, además de ProMéxico, eran la Secretaría de Turismo, el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla (Cecap) y el Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC). Al margen derecho se encontraba también una serie de invitaciones a museos y galerías de la zona. Es decir, la presentación mostraba que el proyecto de innovación económica estaba inmediata y exclusivamente identificado con los sectores del arte, la cultura y el turismo.

A partir de este vínculo evidente entre economía y cultura en la planeación del desarrollo urbano, traemos a la conversación la idea de *programación* de Bruno Latour. En su artículo “Technology is Society Made Durable”,³ el autor propone mirar a las cadenas de lo humano y

¹ Profesora-investigadora Titular MEyA-BUAP.

² “Mapa de Ruta. Puebla. Capital de Innovación y Diseño”, p. 15.

³ Bruno Latour, “Technology is Society Made Durable”, en J. Law (Ed.) *The Sociological Review. Special Issue: Sociology of Monsters*.

no-humano para entender la relación entre el poder y lo social. Estas cadenas, explica Latour, son sustituciones de elementos tecnológicos (materiales y discursivos –enunciaciones) y elementos humanos (afectividades, corporalidades, deseos, identificaciones) que modifican las asociaciones y posibilitan el ejercicio de poder o, dicho de otro modo, de programación. En este sentido, el propósito de este texto es analizar una propuesta concreta de política pública económica, Puebla CID, como ejemplo del ejercicio de una programación cultural a escala urbana para reflexionar sobre las tendencias de la economía cultural y su impacto sobre las ciudades y las formas de ciudadanía.

Al navegar dentro del sitio del programa Puebla CID, en la sección “¿Quiénes somos?”, lo que se encontraba no era la diversidad de sectores descritos en la propuesta⁴ contenida en el Mapa de Ruta, sino, concretamente, la descripción y representación de la ciudad exclusivamente en términos de cultura, arte, entretenimiento y turismo. Una serie de ventanas hacían el recuento en su momento de los 24 centros culturales, 37 museos, 14 exconventos, 13 teatros, 9777 habitaciones de hotel, la fundación de la ciudad, 29 auditorios y la zona arqueológica en el área conurbada de Cholula, definiendo y validando a la ciudad de Puebla como una urbe de gran potencial para la economía creativa y, por ende, para la innovación y el diseño. Sin embargo, lo que también se podía observar era una tendencia a *ensamblar* distintas dimensiones económicas y sociales de la vida cultural de la ciudad, así como territorios tanto cercanos y no tan cercanos a la ciudad.

El Mapa de Ruta describía una serie de acciones y metas acordadas en las mesas de trabajo para crear el mencionado “ecosistema” creativo y productivo. En una revisión del documento estratégico se observaba una combinación de hitos y proyectos de infraestructura, académico-vocacionales, implementación tecnológica y servicios de diseño a la industria. Lo que más resaltaba, sin embargo, eran las acciones estratégicas vinculadas al ámbito cultural y su enlazamiento con los proyectos de infraestructura y tecnología. Así, hitos como la inserción de la ciudad en la red de Ciudades Creativas de la Unesco en la categoría de Diseño, lograr la certificación como Ciudad Inteligente, y posicionarse como una de las “mejores ciudades para vivir,” eran los ejes de muchos de los

⁴ “Mapa de Ruta...”, *ob. cit.*, p. 15.

proyectos de infraestructura y tecnología.⁵ Dicho de otro modo, tanto los proyectos de desarrollo e implementación tecnológica como los de infraestructura estaban articulados por un argumento de tipo cultural que justificaba su implementación en términos de mejoramiento de la calidad de vida y fortalecimiento de la identidad.

Dentro de ese ecosistema creativo, la cultura es entendida como la oferta de servicios y bienes creativos, materiales e inmateriales como el arte, la artesanía, la industria del entretenimiento, el patrimonio histórico, eventos culturales, atractivos turísticos, la conectividad digital y agentes culturales, la cual propiciaría el ambiente adecuado para el emprendedurismo innovador que promueve el plan. Sin embargo, la innovación cultural y transformación de la vida urbana no son objetivos, en propuestas como estas, sino recursos que permiten justificar proyectos de inversión en infraestructura y equipamiento tecnológico e industrial. Más llamativos son los proyectos específicos en el plan estratégico, ya que eran apenas esbozados y en su mayoría presentados como planes de innovación en términos muy generales; un “plan integral de la ciudad a largo plazo”.⁶ Se hablaba de un plan de fortalecimiento de la identidad urbana donde se contemplaba la reurbanización del centro histórico de la ciudad con el argumento de que aproximadamente 2000 casas históricas se encontraban abandonadas por ser consideradas “viejas” por la población.⁷ Se hablaba también de un plan de desarrollo de economías de barrio y recuperación del espacio público, alineado al plan de innovación urbana y de infraestructura tecnológica, que detonarían proyectos como la realización de un “corredor gastronómico”.⁸

¿Por qué habría que considerar preocupantes este tipo de propuestas de desarrollo urbano vinculadas a la cultura? Los proyectos se explican en términos del fortalecimiento cultural y mejoramiento de la calidad de vida, sin embargo, ¿no es la cultura siempre algo enriquecedor y deseable? Nos encontramos en el caso del Puebla CID la justificación de una política urbana y social intervencionista en nombre de la cultura que no revela proyectos concretos y

⁵ *Ibidem*, pp. 40-41.

⁶ *Ibidem*, p. 49.

⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁸ *Ibidem*, p. 49.

analizados en todo su impacto. Los términos de “reurbanización”, “recuperación” y “reconversión”, abundantemente empleados en estos planes de desarrollo, pueden rápidamente convertirse en maniobras de gentrificación y desalojo. En este caso no se presentan referencias a estudios o análisis pertinentes que validen intervenciones de este tipo; no se provee, por ejemplo, la definición de los instrumentos utilizados para medir la percepción de la población sobre las 2 000 casas históricas del centro como “viejas” y sin utilidad.

A estas estrategias del Mapa de Ruta se le sumaron la proliferación de museos con llamativa infraestructura, pero poca claridad sobre su visión, sostenimiento, operación y aporte social. Uno de estos ejemplos es el clúster de museos en La Constanca Mexicana, un complejo cultural implementado sobre los vestigios de la segunda textilera mecanizada del país y la más longeva de su tipo.⁹ Ornamentado por maquinaria textil antigua, higienizada y estetizada, el complejo alberga la Casa de la Música de Viena, el Museo Infantil, la Casa de la Música Mexicana Rafael Tovar y de Teresa, el Museo Casa del Títere y el Parque La Constanca con el Paseo de Gigantes —un recorrido de grandes obras de la arquitectura mundial a escala—. Dichos museos, en sus contenidos y propuesta museística, no están relacionados con la historia y arquitectura de la infraestructura fabril que los alberga. Sin embargo, están localizados en una zona de la ciudad de gran interés para la industria de bienes raíces. ¿Por qué invisibilizar la historia de la industria textil de esta ciudad y la región con un holograma del busto de W. A. Mozart? ¿Qué nuevas posibilidades de identificación cultural y regeneración urbana se presentan para una zona marginada ante una réplica del piano de Beethoven?

Ante este tipo de interrogantes es prudente abordar el papel que juegan organismos e instituciones internacionales en la definición de este tipo de proyectos y las políticas públicas que los facilitan. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, por sus siglas en inglés), en el caso de Puebla, ha sido un agente de política pública desde 1987, cuando la ciudad fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad. Con este reconocimiento, Puebla se identificaba y representaba como una ciudad

⁹ Leticia Gamboa, “La Constanca Mexicana. De la fábrica, sus empresarios y sus conflictos laborales hasta los años de la posrevolución”, en *TZINTZUN. Revista de Estudios Históricos*, p. 94.

de importante valor patrimonial e histórico —discurso que se venía construyendo desde la declaratoria como “zona monumental” en 1977, como efecto de la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, erogada en 1972—. Como patrimonio de la humanidad, la ciudad quedó condicionada para ser conservada y protegida, incluso de sus propios habitantes.¹⁰ Apoyándose en esta representación de patrimonio cultural, en la década de los noventa, el gobierno estatal (1993-99) de Manuel Bartlett Díaz lanzó, con el apoyo del gobierno federal de Salinas de Gortari, el Plan Angelópolis. Este megaproyecto de desarrollo urbano justificó tanto proyectos de recuperación y reurbanización en el centro de la ciudad —como fue el caso del proyecto del Paseo de San Francisco— y nueva infraestructura arquitectónica y vial en la periferia de la ciudad, particularmente en la reserva Atlixcáyotl-Quetzalcóatl.

En el caso del proyecto del Paseo de San Francisco, inspirado en el San Antonio Texas Riverwalk, la recuperación inicialmente proyectada de 27 manzanas (aunque finalmente fueron menos) en la zona de barrios históricos para su dignificación y protección como patrimonio cultural justificó el desplazamiento de entre 700 hasta 4000 familias.¹¹ La misma Unesco y el programa Patrimonio Cultural de la Humanidad tuvieron así un papel ambiguo en la gestión del desarrollo de la ciudad. Por un lado, como amparo contra la concreción de proyectos de mayor envergadura e inversión del Plan Angelópolis y, por el otro, como justificación de la intervención del Estado en el control y utilización del territorio. Algunos de los proyectos contemplados en el plan incluían ya la construcción de un teleférico, un centro de convenciones y un lago artificial. Algunos otros fueron puestos en pausa precisamente por la contradictoria situación legal y política que provocaba la denominación de la Unesco. Sin embargo, las expropiaciones y declaraciones de utilidad pública justificadas en los mismos términos dieron inicio, con la construcción del centro de convenciones, hoteles y centros comerciales, a un proceso de especulación territorial y desarrollo urbano en nombre de la cultura que aún continúa.

¹⁰ Nancy Churchill, “Erasing Popular History: State Discourse of Cultural Patrimony in Puebla, México”, en *LASA XXII*, p. 1.

¹¹ N. Churchill, “El Paseo del Río San Francisco: Urban Development and Social Justice in Puebla, México”, en *LASA XXI*, p. 5.

En diciembre de 2015, Puebla fue reconocida y aceptada en un nuevo programa de la Unesco: la Red de Ciudades Creativas. Esta red fomenta el recurso a la cultura y la creatividad como factores de crecimiento y desarrollo sostenible. Si bien la descripción oficial de la red enfatiza los aspectos de cohesión social y regeneración urbana, también deja claro que la cultura y la creatividad son estimulantes económicos y una parte significativa de la economía urbana, incitando a las ciudades a “capitalizar sus bienes creativos” para un desarrollo económico y social sostenible.¹² Una vez más, la Unesco aparece como un organismo de legitimación internacional que no solo avala, sino promueve una identidad de ciudad particular: de un rico patrimonio cultural a ser un patrimonio protegido, ahora nos presenta una ciudad con un capital cultural que ha de ser explotado para movilizar flujos económicos y atraer inversión —y por una suerte de causalidad, mejor calidad de vida—. Este nombramiento era, como habíamos mencionado en un inicio, uno de los hitos fundamentales del plan estratégico Mapa de Ruta del Puebla CID.

El poder simbólico de reconocimientos por parte de instituciones internacionales en la gestión de las políticas económicas para la transformación urbana, o lo que David Harvey llama “urbanización del capital”,¹³ son todavía más evidentes en la operación de muchas secretarías de Turismo, Cultura o departamentos de planeación a distintos niveles de administración. Una revisión por sus programas y estrategias de promoción y representación arrojan evidencias al respecto. La misión de muchas de estas instancias de gestión pública se describen en términos de industria turística como una actividad fundamentalmente económica que contribuirá a mejorar la calidad de vida de los habitantes de la ciudad por el efecto de derrama económica y no por los procesos de sociabilidad e identificación que pudiese generar.¹⁴

En el caso de la Secretaría de Turismo de Puebla, llama particularmente la atención la estrategia Puebla Travel, la cual concentra diferentes proyectos de organización, promoción y *marketing* de las

¹² “Why Creativity? Why Cities”, en *Unesco*.

¹³ David Harvey, *The Urbanization of Capital. Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization*.

¹⁴ “Nuestra Secretaría”, en *Secretaría de Turismo del Estado de Puebla*.

actividades turísticas del estado. Una de ellas es Descubre, un proyecto que organiza geográficamente la oferta turística. Dentro de este se encuentran integrados políticas y proyectos federales como el de Pueblos Mágicos, así como la reproducción del mismo concepto en el proyecto Sierra Mágica y el Angelópolis. Este último, centrado en el área metropolitana de la ciudad de Puebla, describe un conjunto de zonas turísticas y atractivos culturales, ensamblando una amplia diversidad de territorios y culturas hasta a 50 kilómetros de distancia del municipio de Puebla. Entre estas megazonas urbanas se incluyen los municipios de San Pedro y San Andrés Cholula, San Salvador el Verde, Calpan, Cuautinchán, Tepeaca, San Martín Texmelucan, Tecali de Herrera y Huejotzingo.

El concepto de Angelópolis o Ciudad de los Ángeles ha circulado históricamente por generaciones en relación a los mitos fundacionales de la ciudad: uno que cuenta que en el siglo XVII, cuando se construyó la catedral, los ángeles bajaron a cargar y colocar las pesadas campanas hasta lo alto de las torres, lo cual no habían logrado los constructores; y otro que cuenta que la fundación de la ciudad se dio gracias al trazo que los ángeles le revelaron en un sueño al fray Julián Garcés. En las últimas décadas ha sido adoptado con diferentes objetivos de gestión política, como en el caso del Plan Angelópolis de la iniciativa Salinas-Bartlett en la década de los noventa. Este gesto de aplicación de la Angelópolis como concepto de organización urbana apuntaba a la estandarización de las identidades histórico-simbólicas de la ciudad y los municipios aledaños, así como a la homogenización urbana y cultural de los territorios, con serias implicaciones para la gestión de la vida de los ciudadanos y sus formas de organización social.

En las estrategias de la Secretaría de Turismo, la ciudad de Puebla se reconfiguró territorialmente y se desbordó sobre una región, homogenizándola en términos culturales y sociales. La ciudad, la zona metropolitana, la región, la Angelópolis son ahora términos casi intercambiables que hacen, por un lado, difícil la metodología de su estudio y, por otro, aparentemente fácil su intervención urbana y la explotación de su capital cultural. Sin embargo, no hay que perder de vista que el objetivo de este ensamblaje de identidades y territorios no es simplemente una estrategia de *marketing* turístico ni una política cultural de gran alcance, sino una política económica

de amplio impacto activada en términos culturales, tanto simbólicos y materiales como sociales.

Ahora bien, miremos también a través del caso de Puebla el engarce de las estrategias de los distintos niveles de administración pública. En primera instancia, la Secretaría de Turismo estatal con los organismos de gestión cultural oficial como el Cecap y el IMAC, como principales actores en la gestión del “ecosistema creativo y productivo” que describe el Mapa de Ruta. La movilización de la cultura y el capital simbólico como recursos económicos por parte de estos organismos es notable, pero tampoco es algo nuevo. Reconocidos académicos en el tema como Fredric Jameson, David Harvey y George Yúdice¹⁵ son referencia obligada en estas discusiones y análisis de tendencias de este tipo a nivel global. Asimismo, como el mismo programa de la Red de Ciudades Creativas de la Unesco confirma, las ciudades son constantemente invitadas a integrarse a los circuitos de la economía creativa o naranja —como la define el Banco Interamericano de Desarrollo (BID)—. Este último promueve la economía naranja como una oportunidad que las ciudades más importantes de Latinoamérica y el Caribe no pueden dejar pasar.

El ambicioso ecosistema creativo del Puebla CID no es, entonces, un entorno pensado con relación a las condiciones de organización social y cultural que pueda propiciar o a las maneras sostenibles de gestionar el crecimiento de la ciudad que pueda movilizar. Más bien, el ecosistema está pensado como el espacio que proveerá las condiciones para el desarrollo de un esquema económico innovador donde la utilidad social, cultural y emocional (afectiva) son necesidades que se resolverán automática y proporcionalmente al crecimiento económico.¹⁶

A nivel discursivo, lo que podemos detectar en el caso de la política económica propuesta en el proyecto Puebla CID es ciertamente una reformulación de identidades culturales y prácticas sociales localizadas que pretenden ser, siguiendo los modelos globales, desterritorializa-

¹⁵ Véase Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*; David Harvey, 1) *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, 2) *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography* y 3) *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*; y George Yúdice, 1) *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era* y 2) Yúdice y Miller, *Cultural Policy*.

¹⁶ “Mapa de Ruta...”, *ob. cit.*, p. 20.

das en esquemas de vida productiva y flujos de capital e inversión. Sin embargo, a nivel operativo, la propuesta implica dinámicas más complejas y de mayores alcances. Lo que se intenta señalar aquí es que la integración y cimentación de políticas económicas de este tipo no solo pretenden una desterritorialización del capital creativo y cultural para movilizarlo económicamente, sino una reterritorialización de los recursos a través de una “programación cultural” de la ciudad. Esta reterritorialización se da a través de proyectos tanto simbólicos como de infraestructura para generar un esquema de gobernanza política-económica que, por un lado, todavía apuesta por sectores tradicionales como el industrial y los bienes raíces y, por otro, deslegitima cualquier instancia gubernamental local o civil para la autogestión del territorio desde la base. El resultado es un control económico desde la instancia estatal en alianza con grandes capitales privados locales —como es el caso de las inmobiliarias y las maquilas— e internacionales —como es el caso de las armadoras de vehículos automotrices—.

Tanto el ensamblaje simbólico de identidades culturales y turísticas aquí descritas como la construcción de infraestructura urbana-cultural resuenan con la programación cultural de espacios públicos que Victoria Watts y Robert Gehl han identificado en diversos escenarios urbanos globales.¹⁷ En estos espacios, la política cultural está dedicada a la promoción del patrimonio cultural, material e inmaterial, para el fortalecimiento de la identidad como marca para la potenciación de la industria turística. Sin embargo, en el caso de Puebla estas políticas funcionan al mismo tiempo como estrategias de programación del espacio urbano que tienen la capacidad de potenciar la activación del capital, con consecuencias en la productividad y control de las relaciones sociales dentro del mismo.

Lo que se intenta resaltar aquí es que políticas públicas económicas como las activadas con el plan Puebla CID, implementadas a través de programas en materia de cultura, operan como una “programación cultural” de toda la ciudad. Esta programación permite ordenar, gestionar y explotar el territorio a través de un poder blando, es decir, de la modificación de asociaciones o relaciones sociales que difícilmente

¹⁷ Véase Victoria Watts y Robert W. Gehl, eds., *The Politics of Cultural Programming in Public Spaces*.

puede ser cuestionado por la sociedad civil por ser sustituciones en materia de arte y cultura. Dicho de otra manera, ¿quién va a organizar una protesta contra una réplica del piano de Beethoven? Tal programación o modificación de asociaciones reterritorializa en este caso la zona metropolitana de Puebla, no solo a través de la intervención urbana directa, sino también deslegitimando cualquier modelo alternativo de organización social que no responda a la política económica propuesta. El Mapa de Ruta contempla, desde un inicio, que el proyecto pretende, con su plan estratégico,

“construir el futuro”, dado que este se forja en las acciones del presente que, de manera alineada, permitirán crear las condiciones requeridas en la mente y en el inconsciente colectivo de las personas que trabajen por forjarlo y, en consecuencia, materializarlo en el futuro planeado.¹⁸

El objetivo es, así, no solo generar nuevos proyectos culturales que incentiven la actividad económica, sino reprogramar la ciudad. Los proyectos económicos estatales que se justifican en el proyecto Puebla CID operan como un programa cultural de sustituciones que interrumpe estrategias de identificación y organización social que no se organicen en relación a la trayectoria marcada. Por un lado, le dan razón a la reorganización del territorio conurbado y periférico y su explotación económica, con un impacto transversal incierto en la población. Por otro, pretenden condicionar un orden civil pasivo que allane el camino, entorpeciendo otras formas de identificación cultural y regulando las condiciones de posibilidad de una multiplicidad de lógicas sociales,¹⁹ es decir, tiene consecuencias directas en la construcción de ciudadanía.

La programación cultural no es unidireccional ni homogénea, como tampoco son las posibilidades políticas e históricas del espacio público y urbano.²⁰ En estos contextos emergen estrategias abiertas de resistencia, recuperación urbana y resignificación cultural por parte de la sociedad civil. Habrá, entonces, que dar espacio al análisis de tácticas también de

¹⁸ “Mapa de Ruta...”, *ob. cit.*, p. 15.

¹⁹ Véase Chantal Mouffe, “*Citizenship and Political Identity*”, en *October 61. The Identity in Question*.

²⁰ V. Watts y R. W. Gehl, eds., *The Politics of Cultural Programming...*, *ob. cit.*, p. 4.

poder blando, desde la base, que encuentren las fisuras en la estructura político-económica y activen estrategias de contraprogramación que den lugar a nuevos modelos de gobernanza y ciudadanía.

Bibliografía citada

- Churchill, Nancy, “El Paseo del Río San Francisco: Urban Development and Social Justice in Puebla, México”, en *LASA XXI*, Chicago, IL, EUA, 1998.
- _____, “Erasing Popular History: State Discourse of Cultural Patrimony in Puebla, México”, en *LASA XXII*, Miami, FL, EUA, 2000
- Gamboa Ojeda, Leticia, “La Constancia Mexicana. De la fábrica, sus empresarios y sus conflictos laborales hasta los años de la posrevolución”, en *TZINTZUN. Revista de Estudios Históricos*, 39, 2004, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 93-112.
- Harvey, David, *The Urbanization of Capital. Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization*, Baltimore, John Hopkins UP, 1985.
- _____, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Massachusetts, Blackwell Publishing, 1989.
- _____, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2001.
- _____, *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*, Londres, Verso, 2012.
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Latour, Bruno, “Technology is Society Made Durable”, en J. Law (Ed.), *The Sociological Review. Special Issue: Sociology of Monsters*, 38.1, mayo 1990, pp. 103-131.
- “Mapa de Ruta. Puebla. Capital de Innovación y Diseño”, México, Pro-México, 2015.
- Miller, Toby y George Yúdice, *Cultural Policy*, Londres, SAGE, 2002.
- Mouffe, Chantal, “*Citizenship and Political Identity*”, en *October 61. The Identity in Question*, 1992 (verano), pp. 28-32.
- Secretaría de Turismo del Estado de Puebla, “Nuestra Secretaría”, en: www.turismo.puebla.gob.mx (último acceso: enero 2022).
- Unesco, “Why Creativity? Why Cities”, en: www.en.unesco.org/creative-cities/home (ultimo acceso: enero 2022).

Watts, Victoria y Robert W. Gehl, eds., *The Politics of Cultural Programming in Public Spaces*, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Yúdice, George, *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*, Durham y Londres, Duke University Press, 2003.

TRABAJO ARTÍSTICO Y PROYECCIONES MULTIMEDIA: LA DISPUTA POR LA ATENCIÓN¹

*Alberto López Cuenca*²

Como ha señalado Stewart Martin,³ la forma cultural del arte moderno y contemporáneo es la producida por el capitalismo y a ella se adscribe desde el trabajo de Claude Monet al de Banksy, pasando por el de Lygia Clark o el de Proceso Pentágono. Todos esos trabajos son formas culturales que se originarían en las condiciones generales de producción material dispuestas por el capitalismo, a saber, sus formas técnicas y las relaciones sociales asociadas con ellas. Este ejercicio de conexión material ligaría, por ejemplo, la forma del *readymade* con el auge de la serialización de la producción, de la abstracción del modelo productivo en pleno auge del fordismo en la segunda década del siglo XX, esquivando su simplista reducción a un acto de genialidad artística. En ese mismo tono, la reestructura de los modos productivos de finales de los años sesenta y a lo largo de los setenta del siglo pasado —encarnada en el paulatino desplazamiento de un modelo económico industrial a uno fundamentado en la especulación financiera, la circulación de información, la comunicación— desplegaría las condiciones materiales para las prácticas del arte conceptual, marcadas por la desobjetualización y la centralidad de la información en sus estrategias. No son coincidencias. De ahí que una crítica significativa de la cultura y del arte del siglo XX no pueda realizarse ignorando su emplazamiento en las formas de hacer del capitalismo en general, que en nuestros días abarca ya todos los ámbitos de la vida.

¹ Este texto es la transcripción editada de *Sueños de una oveja eléctrica o visiones improductivas de la multitud*, conferencia inaugural del II Foro Internacional de Estudios Visuales celebrado en la UAEM en Toluca el 16 de agosto de 2016, de ahí que se conserve un cierto tono informal.

² Profesor-investigador en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

³ Cfr. Stewart Martin, "The absolute artwork meets the absolute commodity", en *Radical Philosophy*.

Ahora, la relación que han mantenido las prácticas artísticas a lo largo del siglo XX con esos modos de producción industrializados y serializados o con los posfordistas —mucho menos mecanizados y más dependientes de los dispositivos tecnológicos digitales como la computadora o la imagen electrónica— ha sido habitualmente improductiva para el capitalismo. Las prácticas artísticas no han generado de modo prioritario capital, y si lo han hecho ha sido tangencialmente, al menos desde el siglo XIX y durante gran parte del XX. En la segunda mitad del siglo pasado, no obstante, se produjo un profundo cambio, en el que aún estamos sumidos, que nos ha llevado a hablar de *capitalismo cultural*. Al respecto es muy ilustrativo el amplio repertorio de estrategias contemporáneas fruto del desbordamiento de las prácticas estéticas a los ámbitos más insospechados de la vida cotidiana: desde el diseño de una iPad al de una discoteca, desde las sensaciones de manejar un auto o los motivos para hacerse una liposucción hasta, como planteaba hace unos años el emporio financiero HSBC, la de tener “otra experiencia de la banca”.

Este énfasis puesto en la experiencia pretende invocar una supuesta dimensión estética diferencial en los actos cotidianos de consumo. De una parte, nos encontramos con la situación en la que podemos hablar del arte en estado gaseoso —esa sobrestetización de la cotidianidad— y, de otra, nos enfrentamos a unas visiones que reivindicaban un arte autónomo, un arte que parece hacer un guiño a lo que fue el arte en ciertas prácticas y contextos a inicios de la modernidad (por ejemplo, ciertas interpretaciones del arte abstracto moderno como un arte autorreferencial, animado por una suerte de separación de la experiencia cotidiana auspiciada por el cubo blanco del museo). A partir de esos dos extremos se produce la tensión entre la heteronomía del arte (su disolución en la vida) y la autonomía del arte (su separación de la vida), que emplaza las prácticas artísticas en el capitalismo desde el siglo XIX. Es fundamental, aquí, advertir que esa tensión entre heteronomía y autonomía no es una característica del objeto artístico. Se ubica, más bien, en la relación del objeto artístico con los medios de producción. La cuestión radicaría, entonces, en determinar qué relaciones mantienen las prácticas artísticas con los modos de producción en general. Responder a ello implica, entre otras cosas, indagar en la formación de los artistas: ¿qué hacen y cómo son subjetivados en las escuelas? ¿Cómo

se insertan o no en el mercado laboral? ¿Cómo quedan tangencialmente apartados de ese mercado de trabajo? ¿Por qué la mayoría de los artistas conforma lo que podría denominarse un ejército de mano de obra de reserva para la industria cultural? Todos estos son procesos cruciales respecto de la inserción (productiva o improductiva) de las prácticas artísticas en los modos de producción del capitalismo.

Si las prácticas artísticas no son siempre productivas si no generan capital más que puntualmente, ¿qué hace el arte? ¿Qué produce? En *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Gregory Sholette asocia lo que aquí se nombra *improductividad* con prácticas artísticas que sí son productivas, pero no económicamente, sino socialmente: prácticas que generan relaciones sociales, capacidad para disentir, formas colectivas de experimentación y aprendizaje, gozo y disfrute.⁴ Su elaborado argumento evidencia cómo se vincula la noción de improductividad con los modos y técnicas de producción de capital.

En lo que sigue, se presenta una introducción que girará en torno a la idea de trabajo artístico y su condición improductiva para pasar, después, a interrogar un cierto modo de producción de la imagen contemporánea en las proyecciones multimedia en el espacio público. La cuestión de fondo que late en todo ello es si se está haciendo productivo mediante los dispositivos digitales eso que antes era trabajo improductivo. Para llegar ahí, es necesario plantear una reflexión previa que versa sobre el trabajo artístico, la improductividad y la noción de *multitud*.

Trabajo artístico, improductividad y multitud

Puede comenzarse con una distinción que tal vez sea útil. Aunque muy general y discutible, esta distinción deviene relevante analíticamente para posicionarnos ante la inmensa confusión que reina respecto a cómo definir el campo artístico, sobre todo desde la última década del siglo XX. En la primera mitad del siglo parecía que el arte estaba más o menos bien definido: era la expresión de unos individuos singulares excepcionales —normalmente hombres blancos— o era la manifestación del espíritu del Estado nacional —la idea de patrimonio que, aunque esté en vías de extinción por su instrumentalización económica, aún pervive—. En cambio, para la segunda parte de la centuria la situación se tornó mucho

⁴ Cfr. Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*.

más intrincada y el arte mutó cada vez más en un recurso financiero, gentrificador, para la reinserción social, terapéutico. Para rastrear esta escena verdaderamente compleja pueden invocarse tres momentos, que no son ni mucho menos tan herméticos como se presentan.

El primer momento tiene que ver con la mercantilización del arte (el *boom* de galerías, de coleccionistas, del sector de compraventa de obras, de casas de subastas, y su espectacularización en museos y centros de arte) y la estetización de la cotidianidad. En este marco, cuando aparece alguna referencia al arte en las portadas de los periódicos o en los noticieros suele ser por el exorbitante valor económico que alcanza. Por supuesto, es crucial advertir la reduccionista equiparación entre valor estético y valor económico: el valor estético era incalculable durante gran parte del siglo XX, mientras que en la segunda mitad del siglo se hace calculable económicamente de un modo sistemático. En esta línea de mercantilización se inscribe también eso que podemos denominar *arte en estado gaseoso* —siguiendo la afortunada expresión de Yves Michaud— o las estrategias de turismo cultural, lo cual ha dado paso a una sobrestetización de la cotidianidad donde el arte aparece como un suplemento intensificador de la vida diaria. Sin embargo, esta tendencia que vincula arte y mercantilización ofrece un porcentaje significativo, aunque notablemente limitado, de lo que ocurre con las prácticas artísticas.

Un segundo momento que puede ayudar a cartografiar esta escena se engarza con lo que Gregory Sholette llama *materia oscura*: el inmenso conjunto de prácticas artísticas que es irrelevante para el mercado y que, sin embargo, no deja de ser y hacer arte.⁵ A pesar de que las escuelas de arte —en especial las privadas— siguen abanderando que su tarea es formar artistas geniales, que van a trabajar denodadamente en su estudio para ser luego descubiertos por un galerista, la cruda realidad es que la inmensa mayoría de ellos no se insertará de ese modo en el mercado. Esta es la *materia oscura* —término recuperado por Sholette de la astrofísica— que con su fuerza y potencia hace que brillen las luminarias del mundo del arte —las *superstars*—, pero que queda indefinida en el trasfondo de la escena del arte *mainstream*. Habría que activar un *fantasmógrafo* para detectar los fantasmas del arte contemporáneo, esos que no detecta el radar del discurso *mainstream* de artistas geniales, de

⁵ *Idem.*

artistas con exposiciones retrospectivas, de galerías y curadores, de catálogos y bienales. Es reveladora la manera en la que los estudiantes son subjetivados para convertirse en este tipo de artistas estelares: lo que se quiere antes de salir de las escuelas de arte es una exposición individual y un catálogo —y muchos *likes*—. Pero ¿no contamos con otro vocabulario para imaginar formas diferentes de desplegar las prácticas artísticas fuera de ese cuello de botella del sistema comercial del arte? Sholette cree que sí. Considera que la mayor parte de las prácticas artísticas se sitúa en ese lugar tangencial al *mainstream*, vinculado al activismo, a la autogestión, a la pedagogía, etcétera.

El tercer momento apunta hacia las prácticas artísticas que se están configurando en un nuevo entorno tecnológico digital. Si la industrialización en el siglo XIX y XX fue clave para entender la aparición de proyectos como el del Art and Crafts, el de la Bauhaus o el del productivismo soviético, ahora hay unas nuevas condiciones tecnológicas desplegadas por el internet y las computadoras. Se trata de una nueva ecología artística que está estableciendo muy poderosamente un ámbito en el que las nociones de autoría, de originalidad, de propiedad exclusiva, no parecen ya tener mucho sentido. A esas condiciones está ligado eso que hemos llamado la activación de los comunes digitales.⁶

Estos tres momentos, en realidad, se entretajan, se solapan. No están separados. El momento de los comunes digitales se entrelaza con los otros dos. El momento del patrimonio artístico como un recurso económico y el del arte como parte de esa sobrestetización de la cotidianidad y del arte como materia oscura se indistinguen, a veces, en la articulación de las prácticas sociales y las prácticas artísticas relacionadas con la producción de imágenes en la actualidad.

Un aspecto definitorio que se desprende de esos momentos es que el arte no es un objeto: el arte es un modo de hacer social. En la medida en que es un modo de hacer social se entretaje con otros modos de hacer. No está de más el detenimiento en esta contundente cita de Walter Gropius: “sin preparación alguna para enfrentarse adecuadamente a la lucha por la existencia, los artistas acaban por confundirse con los parásitos sociales, inútiles para la vida productiva de la nación, por culpa de

⁶ Cfr. Alberto López Cuenca, *Los comunes digitales. Nuevas ecologías del trabajo artístico*.

su educación”.⁷ Esto lo escribe quien fuera el fundador de la Bauhaus a finales de la década de 1910. Reparar en esta descalificación de la improductividad, del carácter parasitario de los artistas a la que apunta Gropius, es importante, pues el motor de la Bauhaus era reintegrar esas prácticas separadas y ociosas del arte y potenciarlas productivamente. Algo, entonces, debió suceder entre el momento en que Gropius hace su afirmación y la década de 1960, cuando Joseph Beuys anunció que “todo el mundo es un artista”. O todos los artistas habían devenido parásitos sociales y nadie producía absolutamente nada útil o los artistas habían comenzado sistemáticamente a ser insertos en el modelo de producción capitalista y a ser productivos. Una litografía de Beuys de 1983 no deja lugar a duda sobre la ecuación entre arte y capital: “Creativity=Capital”.

Esto es sumamente significativo porque el pensamiento moderno había mantenido al arte como una esfera separada del utilitarismo. En *La crítica del juicio* (1790) de Immanuel Kant, aunque no hay una referencia al arte sino al juicio del gusto, se enfatiza dicha experiencia como autónoma, libre. Es el “libre juego de las facultades” el que produce la experiencia estética, que es desinteresada, es un juego desinteresado y libre. La percepción estética no tiene ninguna finalidad, se trataría de una “finalidad sin fin”. Es, se puede decir, improductiva. Eso es lo que la hace estética. De otro modo tendría una finalidad —producir conocimiento, por ejemplo— y sería productiva. Es revelador ligar esta idea de la experiencia estética entendida como libre por desinteresada con la idea del trabajo no alienado que se deriva del pensamiento de Karl Marx. El trabajo libre, gozoso, vivo, pareciera estar paradigmáticamente ejemplificado en el trabajo desinteresado del arte.

Por tanto, se advierte una tensión entre el trabajo improductivo y el trabajo productivo. El trabajo productivo es el alienado, el asalariado, en el que se vende el tiempo y la fuerza creativa para producir algo que acabará siendo ajeno y extraño. El trabajo improductivo, para el capitalismo, es aquel que se hace como un fin en sí mismo; sería el trabajo libre y desinteresado encarnado en el trabajo artístico. Esto no solo está en el trasfondo de la afirmación de Beuys, sino que, de hecho, anima a muchas de las revueltas sociales de la década de 1960, cuando se reclamaba que la imaginación tomara el poder y se pedía la abolición

⁷ Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius, eds., *Bauhaus, 1919-1928*, p. 23.

del trabajo —en la producción visual del mayo del 68 francés aparece la tajante pinta: “No trabaje usted nunca” (*Ne travaillez jamais*)—. Lo que se estaba pidiendo era aquello que el sistema productivo tenía desplazado y alienaba a los trabajadores: darle lugar a la vida y al goce en detrimento del trabajo alienado, pero productivo para los intereses del capital.

Este pensamiento transita por la década de 1970 y alcanza hasta hoy, de la mano de pensadores italianos comprometidos de distinto modo con el movimiento obrero autonomista como Antonio Negri, Franco Bifo Berardi, Christian Marazzi o Paolo Virno. En el centro de su argumento estaba el negarse a trabajar, porque entendían que el trabajo era básicamente la aniquilación de la creatividad y la imaginación. La vida empezaba cuando sonaba el silbato que marcaba el final de la jornada laboral en la fábrica. Ahí comenzaba lo que merecía la pena en la medida en que el trabajador se asociaba con otros, convivía y se procuraba placer. Sin embargo, durante el horario de trabajo fabril, la vida no tenía lugar: el trabajo asalariado era la negación de la vida misma.

Desde finales de la década de 1950, el urbanista y artista Constant Nieuwenhuys, integrante de la Internacional Situacionista, comenzó a diseñar un espacio urbano donde habitarían esos sujetos emancipados, dedicados a la creatividad y al hacer gozoso. Se trataba de una ciudad móvil articulada, una ciudad nómada. Constant denominó a su proyecto *Nueva Babilonia* y decía estar inspirado en las caravanas errantes de los gitanos y sus asentamientos temporales. Para Constant —y no solo para él—, los gitanos eran el paradigma de la clase creativa: no vivían en un único lugar, dedicaban un mínimo de su tiempo a trabajar para subsistir y se entregaban al arte del canto y el baile. Se trataba, para Constant, de gente ingeniosa e inventiva que con su práctica vital definía su propio espacio de habitación. Pero esta percepción idealizada de los gitanos tenía raíces más profundas. El término gitano se popularizó en francés en el siglo XIX como *bohème*. Los gitanos eran los *bohémios* por excelencia y fueron los artistas los que reivindicaron el término para sí mismos. La fascinación de los artistas por los gitanos hizo de estos un tema recurrente en la pintura y el grabado de mediados y finales del siglo XIX, hasta el extremo de que el propio Gustave Courbet afirmó que para ser un auténtico artista debía convertirse en un gitano vagabundo.

Claramente, hay en todo ello una reivindicación contestataria de la improductividad. Esto es importante tomarlo en cuenta, pues más

adelante se enfatizará cómo la nueva ciudad tardocapitalista contemporánea ha logrado insertar la creatividad y ha generado una nueva geografía urbana para dar lugar a esas formas de creatividad que se tenían por supuestamente improductivas. Así, mientras que para Constant la creatividad, la innovación, las prácticas artísticas iban a demoler la ciudad moderna industrial y a exigir un nuevo tipo de ciudad, en la segunda mitad del siglo XX se hace evidente que el arte es cada vez menos una actividad aislada de la sociedad de consumo. Quizás a lo que estábamos asistiendo con Constant o con Beuys era a los momentos finales de la ilusión moderna de un arte libre, de un trabajo creativo emancipado. Por tanto, nos vamos a encontrar sistemáticamente desde entonces con la apropiación, con cómo hacer productivo económicamente aquello que estaba en un espacio autónomo e improductivo aparentemente infranqueable. La economía terciarizada —aquella que opera básicamente con información y especulación financiera, con el turismo, el aprendizaje, los cuidados— ha sido extremadamente hábil para apropiarse y traducir todo ese imaginario artístico emancipado en mercancías y en experiencias vendibles.

El vínculo entre creatividad y capitalismo, sin embargo, no es reciente. En *Capitalismo, socialismo y democracia*, un texto de 1942, el economista austriaco Joseph Schumpeter proponía un concepto que es clave para entender el procedimiento del capitalismo actual: la *destrucción creativa*.⁸ Esto no deja de ser sorprendente, porque —recuérdese a Beuys o a Constant— se pensaba que la creación era una capacidad que le pertenecía a los artistas. Schumpeter, no obstante, ya emplazaba la creatividad como una parte fundamental de la lógica productiva del capitalismo, pues el capitalismo necesita innovar en sus modos de producción, con nuevos productos y mercados. Ahí arraigan las ideas de crecimiento sostenido y expansión continuas imperantes en el discurso capitalista actual: el único objetivo de la economía contemporánea es crecer. La clave en el argumento de Schumpeter es que el capitalismo necesita, para ello, de la innovación y la creatividad.

¿Quiénes son los creadores? ¿Dónde está el ejército de mano de obra de los creadores? A ojos del capital, los artistas son (¿eran?) un conjunto de ociosos: ¿ha logrado el capitalismo contemporáneo ponerlos a

⁸ Cfr. Joseph A. Schumpeter, *Capitalismo, socialismo y democracia*.

trabajar? Lo que piensa Paolo Virno es mucho más pesimista que eso. No solo cree que el capitalismo ha puesto a los artistas a trabajar, sino que considera que lo ha hecho con todo el conjunto de la sociedad. En 2001, Virno publica *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, donde argumenta que la nueva lógica de producción del capitalismo, a través de las tecnologías digitales, ha convertido en productores a aquellos que no estaban sometidos a la jornada laboral, a aquellos que no respondían al horario de la fábrica: las amas de casa, los desempleados, los adolescentes. Dicho de una manera desalentadora: ya no suena el silbato que marque el final de la jornada laboral, ya no salimos de la fábrica a convivir y a vivir porque los dispositivos como la computadora o el celular han hecho indistinguibles el tiempo de ocio del tiempo de trabajo.⁹ Para referirse a esta masa social que, a través de las nuevas técnicas de producción ligadas a la digitalización y al internet, es puesta a producir valor económico constantemente, Virno recurre al término *multitud* —ya no habla de clase trabajadora o proletariado—. Entonces, desde que subimos fotos a Flickr, escribimos en Twitter o cambiamos nuestro estado en Facebook estamos poniendo a trabajar lo que Virno denomina *general intellect*. El término, tomado de Marx, alude a una memoria y habilidades que no dependen de una persona individual, sino de la interconectividad de la multitud. Virno afirma que lo que los dispositivos tecnológicos capitalistas han logrado capturar es el conocimiento colectivo para su explotación económica.

En el terreno del arte, proyectos como la exposición “Do it” que, curada por Hans-Ulrich Obrist, circula desde 1993 y consiste fundamentalmente en instrucciones para que los espectadores hagan las obras, o el influyente discurso de la estética relacional de Nicolás Bourriaud, lo que han hecho es poner a trabajar a la multitud. Se trata de capitalizar la fuerza creativa, colectiva y canalizarla para hacerla productiva económicamente. La instalación-*performance* “Flames maquiladora” de Carlos Amorales, llevada a cabo por primera vez en la South London Gallery en 2002, ilustra esto nítidamente. Amorales instaló la escenografía de una maquiladora —con máquinas de coser, mesas de trabajo, materiales para bordar— e invitó a los visitantes a cortar y coser unos

⁹ Cfr. Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*.

tenis de lucha libre. El artista parodiaba, bajo el eslogan “*Work for fun. Work for me*”, el discurso de la estética relacional. Aunque nunca se logró hacer ningún par de tenis, “Flames maquiladora” ponía a trabajar al público para el mundo del arte y lo estaba haciendo explícito: ustedes están trabajando gratis para mí. Se trata de trabajo improductivo —en apariencia no produce nada—, pero la lógica del mercado del arte logra insertarlo y hacerlo económicamente provechoso.

Ver es trabajar: proyecciones multimedia en el espacio público

Hasta aquí se ha planteado un recorrido por algunos momentos que muestran la tensión entre trabajo productivo e improductivo en las prácticas artísticas desarrolladas durante el capitalismo. Como siguiente paso se propone examinar qué ocurre con esa tensión entre productividad e improductividad inscrita en el plano de la visualidad multimedia. Para ello se interrogarán los vínculos que pueden darse entre ciertos usos de la imagen electrónica y las prácticas de la multitud. Esto requiere poner en primer plano la cuestión de la *mirada productiva de la multitud*, es decir, apuntar cómo ver es producir valor. Será en las proyecciones multimedia en el espacio urbano donde se advertirá de una manera más clara cómo ver es trabajar.

De una serie de carteles y pegatinas del artista Antoni Muntadas, donde se señala “Atención: la percepción requiere de implicación”, se desprende que percibir no es un acto pasivo, sino que exige una actitud activa del receptor en el proceso de percepción. Sobre este señalamiento se sostiene lo que se expone a continuación. Entre las múltiples estrategias de la visualidad contemporánea —desde el cine digital y sus nuevas variantes a los distintos experimentos de realidad virtual— hay una especialmente interesante: las proyecciones multimedia en espacios públicos. De ellas cabe enfatizar dos aspectos. El primero tiene que ver con el modo en el que esas interacciones multimedia alteran u ocultan las narraciones inscritas en los códigos arquitectónicos y en las distintas urdimbres del entramado urbano. Dicho de otra manera, en esas proyecciones la ciudad se presenta como un texto escrito en los edificios, el trazado de las calles, la estatuaría, el nombre de las avenidas: sobre él opera un proceso de rescritura digital, una activación multimedia del palimpsesto urbano. La segunda cuestión importante tiene que ver con las estrategias mediante las cuales esas rescrituras capturan el

trabajo de atención del espectador para hacerlo productivo y cómo este se ve subjetivado en ese proceso. Más simplícidamente, ¿cómo toda suerte de sujetos —ciudadanos o turistas— se ven inscritos en los modos de hacer espacio, de captar la atención, de ordenar los cuerpos por parte de esas proyecciones?

El espacio urbano es una forma de escritura en la que los edificios y sus emplazamientos conforman concatenaciones narrativas. En este sentido, la ciudad no es un mero espacio funcional, sino una compleja acumulación de inscripciones que exige atención para su desciframiento. Si esto es cierto, ¿sobre qué escriben las intervenciones multimedia? ¿Qué están diciendo? ¿Qué ocultan? ¿Qué están desplazando? Sobre todo, ¿cómo nos están interpelando? Si parece que ya no somos ciudadanos que han de ser educados y exaltados en los rituales del nacionalismo patriótico, ¿qué están haciendo con nosotros esas proyecciones?

Desde la década de 1980, surgieron estrategias artísticas que utilizaron intervenciones multimedia en el espacio urbano para desplegar lecturas críticas de la ciudad. Para estos artistas, la ciudad contaba una historia: la historia de los vencedores. Lo que pretendían esas intervenciones era poner en crisis las narrativas hegemónicas de la ciudad. En cierto sentido, esos artistas honraban la reflexión de Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la historia* cuando sostenía que la tarea del historiador materialista es peinar la historia a contrapelo,¹⁰ es decir, peinar la historia de tal forma —ordenar las representaciones y signos urbanos de tal manera, en este caso— que se manifieste aquello que ha sido excluido, marginado, expulsado de la gran narración triunfal. Uno de los ejemplos más conocidos a este respecto es el de Krzysztof Wodiczko. En 1984, Wodiczko fue invitado a exponer en el New Museum, en el SoHo de Nueva York. En ese momento, la planta baja del Astor Building la ocupaba el museo, mientras que las superiores habían sido previstas como *lofts* de lujo, sin embargo, el proyecto inmobiliario aún no se había ejecutado, por lo que esa parte superior era inaccesible y estaba a oscuras. Desde finales de la década de 1970, y aún entonces, la ciudad de Nueva York estaba sumida en una profunda crisis financiera e inmobiliaria que había provocado que miles de personas sin casa malvivieran en las calles. La intervención de Wodiczko consistió

¹⁰ Cfr. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*.

en proyectar sobre la parte superior del edificio unas cadenas y un candado que la atenazaban, denotando un espacio cerrado e impenetrable. Con esto, escribió sobre la ciudad, sobre el texto que son los edificios, denunciando que, aunque esos espacios permanecían en desuso, estaban vedados para los sintecho. Mediante una intervención mínima, se evidencia cómo la ciudad está escrita, cómo los edificios cifran mucho más que su funcionalidad. Al intervenirlos, los edificios manifiestan momentáneamente aquello que el gran relato de la ciudad oculta. Por otra parte, no es un asunto menor el de los *homeless*, un tema al que recurrirá Wodiczko en otros trabajos: los *homeless* son los perdedores, la excrecencia de la historia, son los desechados, son lo último que va a aparecer celebrado en un monumento. Son, de hecho, la contraposición a la monumentalidad. En ningún caso la ciudad y su narrativa los van a encumbrar. La proyección “Astor Building/New Museum” es una intervención en esa compleja trama.

Muy posteriores a los de Wodiczko son los trabajos de Rafael Lozano-Hemmer, quien también ha intervenido, con mayor o menor fortuna, el espacio público. En 1999, Lozano-Hemmer concibió “Elevación vectorial”, un proyecto inscrito en su serie “Arquitectura relacional” que, en resonancia con la estética relacional, pasaba por implicar la participación de los “espectadores”. La instalación consistía en 18 luces antiaéreas dispuestas en el Zócalo de la Ciudad de México. Es importante señalar el año, porque a partir de entonces —como se verá— el Zócalo se va a convertir en la gran pantalla para la puesta en escena del “nacionalismo multimedia mexicano”. Lozano-Hemmer hizo esta intervención y creó una página web a través de la cual el público podía entrar y programar cómo mover las luces con un radio de visibilidad de 15 kilómetros. Según el artista, hubo 800 000 participaciones desde 89 países. En este, como en otros trabajos de Lozano-Hemmer, la apropiación y la participación en los procesos de rescritura digital que los participantes hacen de la ciudad son fundamentales. Sin embargo, esto no es lo habitual en las proyecciones multimedia de nuestros días.

En la última década, empresas e instituciones tanto públicas como privadas han recurrido sistemáticamente a las proyecciones multimedia como formas de intervención en el espacio público. En esos casos es crucial atender no solo a los procesos digitales, sino a las estrategias de aglomeración que desatan: ¿a qué convocan y cómo convocan? Tony

Bennett recuerda en “The Exhibitionary Complex” que la reina Victoria quedó impresionada durante la primera exposición universal que se hizo en Londres en 1851 por el comportamiento ordenado y pacífico de la multitud —de la que más bien, cabe pensar, habría que temerse una revuelta—.¹¹ En ese marco, el papel de la cultura se hace evidente como mecanismo para congregar dócilmente a las masas en la ciudad devenida escenografía. Los rituales culturales son, para el poder, el emplazamiento del consenso, no del disenso. Durante el imperio del modelo de producción fabril fordista —vigente durante gran parte del siglo XX— se produjo también con el cine un proceso de disciplinamiento de la mirada que fijó cómo, dónde y para qué se puede ver. Si prestamos atención a la disposición de los asientos en una sala de cine, parecen presentar una pulcra formación militar. De hecho, la educación misma tiene un claro resabio militar durante el fordismo: hay que formarse en la escuela para disciplinar a la población, para hacerla obediente, sumisa y productiva. Entonces, el modo de mirar durante el fordismo estaba vinculado con los dispositivos técnicos del cine y de la pantalla: había una tecnología que permitía ver y regimentar los órdenes de la mirada. Por eso, en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin sostiene que en la sociedad contemporánea —refiriéndose a la década de 1930— la realidad se ha convertido en una flor imposible: no podemos acceder a ella porque la técnica intermedia todas las relaciones. No hay realidad que no sea realidad técnica.¹²

En las condiciones dispuestas por el capitalismo actual, ¿qué miramos? ¿Qué nos está permitido ver? En esta línea de control escenográfico de la multitud se desarrolla un conjunto de proyectos como “México en el corazón”, una proyección sobre el Palacio Nacional desarrollada por las empresas Les Petits Français y Vivace Producciones para conmemorar el 15 de septiembre de 2009 en el Zócalo de la Ciudad de México. Este es un claro ejemplo de ordenamiento de la multitud en el espacio público y un ejercicio en la promoción y gestión de los modos de ver contemporáneos.

Un aspecto distintivo en proyecciones multimedia como “México en el corazón” tiene que ver con cómo captan la atención productiva de

¹¹ Cfr. Tonny Bennett, “The Exhibitionary Complex”, en *New Formations*, p. 85.

¹² Cfr. W. Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*.

la multitud y para qué la captan. En las condiciones desplegadas por el internet y las tecnologías digitales, nos encontramos con un exceso de estímulos y de información. Ante esto, el reto parece estar en capturar la atención de una audiencia en disputa. Jonathan Beller ha argumentado que nos encontramos inmersos en una economía de la atención, donde atraer, mantener y procesar la atención de la multitud conectada es crucial para la producción de valor económico. En su texto, Beller propone una ambiciosa tesis: el lugar que permitía captar el trabajo y producir valor durante gran parte del siglo XX era la cadena de montaje en la fábrica; en nuestros días, la cadena de montaje se ha visto desplazada a la pantalla del celular o a la computadora. El valor que antes generaba el trabajo asalariado en la fábrica ahora lo produciría también nuestra atención captada digitalmente.¹³ ¿Cómo producimos ahora imagen en la cadena de montaje digital? ¿Cómo producimos valor? Es reveladora la forma en que las multitudinarias proyecciones multimedia, como “México en el corazón”, arrastran nodos devenidos antenas reproductoras —los asistentes con sus celulares— que captan imagen y producen valor con su circulación en las redes. Estas proyecciones multimedia invisibilizan la lógica de producción de valor mediante la captura gozosa de la atención.

Esto no es especialmente novedoso. Según Harry Braverman, con el auge de la producción fabril serializada se produjo una opacidad respecto al conocimiento de cómo producimos algo.¹⁴ El obrero ignoraba la cadena completa de producción: no sabía, por ejemplo, ensamblar el auto completo —recordemos *Tiempos modernos* de Charles Chaplin, en la que un personaje solo sabe atornillar una tuerca en la cadena de montaje—. Lo que señala Braverman es que mientras en la fábrica se desconoce el proceso completo, un artesano sí conocía todo el ciclo en la producción de un zapato o de una cerámica. En la actualidad no es que se desconozca el proceso completo, sino que hemos devenido, como argumentara Vilém Flusser, funcionarios de la máquina, extensiones de un dispositivo técnico que nos indica cómo operar, pero del que ignoramos su funcionamiento.¹⁵

¹³ Cfr. Jonathan Beller, *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*.

¹⁴ Cfr. Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital. The Degradation of Work in the Twentieth Century*.

¹⁵ Cfr. Vilém Flusser, “Do funcionário”, en *Da Religiosidade. A literatura e o senso de realidade*.

Consideraciones finales

A partir de estas consideraciones, cabe interrogar la lógica de acumulación operativa en estos proyectos multimedia rescatando las ideas que se presentaron en el primer bloque: ¿cómo tales proyectos están poniendo a trabajar y a hacer productiva la mirada? En 2010, en lugar de publicar una nueva edición impresa de la historia de México financiada por la Presidencia, se llevó a cabo una producción multimedia que circuló por todos los estados de la república mexicana. Titulada “200 años de ser orgullosamente mexicanos”, la producción fue realizada por Cocolab y Daniel Gruener, un cineasta más conocido como publicista y por hacer videos musicales. La propuesta multimedia se efectuó junto con un despliegue de fuegos artificiales, sobre una pantalla de 100 metros, donde se proyectaba una animación que había sido asesorada por Enrique Krauze y cuya banda sonora era de Joselo Rangel, integrante de Café Tacvba. Se trataba de mostrar la historia de México en unos 40 minutos, y no empezaba desde la Independencia en 1810, sino que se desplazaba hasta la Prehistoria. ¿Qué cuenta esta historia? ¿A quién se la están contando? ¿Qué tipo de sujetos —ciudadanos, televidentes, *ravers*— está produciendo?

Más arriba, de la mano de Paolo Virno, se introdujo el concepto de *multitud*, que frente al sujeto moderno individual —también frente a la concepción misma de ciudadano— aparece aquí como una masa productora. La cuestión es qué tipo de trabajo está invirtiendo la multitud para expandir el capital en estos modos de mirar puestos en marcha por las proyecciones multimedia. ¿Nos podemos deshacer de esa manera de funcionar de la técnica? ¿Qué otro modo de hacer imagen colectiva y urbana podemos poner en práctica o articular? ¿Qué otras maneras hay de intervenir en el tejido narrativo urbano?

Si el arte no es un objeto, sino un modo de relacionarnos, ¿cómo podemos, entonces, relacionarnos de manera distinta con esos nuevos dispositivos técnicos? ¿Hay aún algún lugar —imágenes fuera de lugar— para ser improductivos? La técnica permite siempre hacer algo que nuestra condición humana actual no imagina: hay un ámbito de incertidumbre, fronterizo, de apertura e incalculabilidad ligado a la técnica. ¿Las actuales formas de mediación digital nos permiten pensar otras cosas, imaginar otras cosas, relacionarnos de otros modos?

Bibliografía citada

- Bayer, Herbert, Walter Gropius e Ise Gropius, eds., *Bauhaus, 1919-1928*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1938.
- Beller, Jonathan, *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*, New Hampshire, Dartmouth College Press, 2006.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Tomo I, Madrid, Taurus, 1973. [s. fma], *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Trad. de Bolívar Echeverría, México, Ítaca/UACM, 2008.
- Bennett, Tony, “The Exhibitionary Complex”, en *New Formations*, Núm. 4, primavera, 1988, pp. 73-102.
- Braverman, Harry, *Labor and Monopoly Capital. The Degradation of Work in the Twentieth Century*, Nueva York, Monthly Review Press, 1988.
- Flusser, Vilém, “Do funcionário”, en *Da Religiosidade. A literatura e o senso de realidade*, Sao Paulo, Escrituras Editora, 2002, pp. 83-89.
- López Cuenca, Alberto, *Los comunes digitales. Nuevas ecologías del trabajo artístico*, México, Secretaría de Cultura/Centro de Cultura Digital, 2016.
- Martin, Stewart, “The absolute artwork meets the absolute commodity”, en *Radical Philosophy*, Núm. 146, 2007, pp. 15-25.
- Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Schumpeter, Joseph A., *Capitalismo, socialismo y democracia*, Barcelona, Folio, 1984.
- Sholette, Gregory, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Londres, Pluto Press, 2011.
- Virno, Paolo, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003.



DOI: <https://doi.org/10.59892/1AC2CC0919>

DE LA PROBLEMÁTICA DETERMINACIÓN DE LA IMAGEN “ARTÍSTICA” Y LA “COMERCIAL” EN DOS CARTELES CINEMATOGRAFÍCOS

Víctor Gerardo Rivas López¹

Man was not made to turn his eye inward,
was not made for himself alone.

Charles S. Pierce

Resumen

A lo largo de estas líneas llamaré imagen “artística” a la que exige, por principio, reconfigurar la manera común de percibir o proyectar algo en un determinado medio, pues saca a la luz un sentido existencial (v. gr., la guerra). Esta definición implica que la imagen artística es original en un doble sentido: respecto del modo supuestamente natural de aparecer de la realidad (digamos, la guerra como expresión de la agresividad humana) y respecto de la manera usual de representarla en un cierto ámbito (por ejemplo, el arrojado del combatiente en el campo de batalla). Este doble significado del término se diferencia en principio de lo “comercial”, que por lógica proyectaría contenidos melodramáticos o incidentales (la alevosía de los gobernantes que lanzan a su pueblo a la contienda) de acuerdo con lugares comunes o una lógica maniquea (la defensa de valores universales contra la tiranía), aunque lo hiciese a través de recursos técnicos muy efectivos (como sucede justamente en el cine en cuanto espectáculo). Ahora bien, como haré ver, pese a que a partir de Benjamin es muy difícil establecer *a priori* una distinción entre las categorías de lo artístico y lo comercial en virtud del multívoco papel que la imagen en general (y la artística en particular) juega en la dinámica sociocultural e histórica contemporánea que se rige por la reproducción mecánica (tema del que no me ocuparé aquí), hay de todos modos criterios compositivos que permiten trazar una

¹ Profesor-investigador de Tiempo Completo, MEyA-BUAP.

línea de demarcación entre lo artístico o verdaderamente original y lo comercial o espectacularmente convencional. Esto lo mostraré por medio del análisis de un par de carteles cinematográficos, pues creo que en el cine sale a la luz, mejor que en ningún otro medio, la condición crítica de la producción cultural de nuestra época.

Introducción

Si he puesto entre comillas los adjetivos que califican la imagen en el título de esta disertación es porque, en la actualidad, la proliferación de ella en todos los ámbitos del mundo de la vida y la posibilidad de producirla a través de los medios más diversos hace que resulte prácticamente imposible trazar la distinción entre lo artístico y cualquier otro tipo de valor.² En cuanto a lo primero, la imagen es la piedra de bóveda de todos los procesos socioindividuales, al punto de que, aun cuando está ausente (como cuando alguien decide no poner una fotografía en alguna de las redes sociales), tiene que aparecer como el fundamento simultáneo de la identidad y la identificación (y, por ello, el perfil en el que debería enmarcarse se queda en blanco, en vez de simplemente desactivarse). Respecto de lo segundo, la diferencia entre lo analógico y lo virtual hace que hasta el individuo menos creativo sorprenda a sus contactos con alguna imagen, al menos con la suya propia, con ciertos toques de “originalidad” o supuesta gracia que ni siquiera tienen que ser muy efectivos para justificar que se las envíe.³ Mas como siempre habrá gente que tenga un buen ojo y sepa manejar la cámara como se debe, habrá que suponer que en la vorágine emotiva habrá muchísimas muestras de auténtica creatividad que hagan que el momento que se ha captado sea, o al menos parezca ser, inolvidable o conmovedor. Esto implica que, aunque el fin de la imagen sea mostrar un contenido más o menos obvio, su factibilidad (ya que no su calidad) justifica sin mayor discusión el que se la haga y se la distribuya.

La desmedida asequibilidad de la imagen que termina por confundirse con la dinámica social nos lleva a preguntarnos por los criterios con los que se integra la misma, allende el mero impulso comunicativo de cada cual. Hablo, pues, de la imagen por encima del plano intersub-

² Arthur C. Danto, *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, p. 14.

³ Ben Agger, *Oversharing. Presentations of Self in the internet age*, c. 1.

jetivo, en el que priva la voluntad inmediata que, sobre todo, se manifiesta a través de la fotografía que uno hace porque desea hacerlo y en el que el interés por el resultado de la acción (es decir, por la imagen en cuanto tal) pasa a segundo término a favor de lo que uno quiere mostrar. Fuera de este sentido, por demás efímero y referencial de la imagen que la subordina a la ocurrencia, hay otro en el que el carácter propiamente esencial de ella se fija en medio de un juego de valores que en ocasiones es difícilísimo explicar y mucho más comprender, lo cual se hace palmario cuando la imagen devela, por ejemplo, un sentido cuya originalidad no es solo psicológica (como el de la foto que alguien se hace, según acabamos de decir), sino sociocultural o histórica, pues atañe a la configuración o, mejor dicho, reconfiguración del mundo de la vida que todos compartimos (que, huelga decirlo, es la quintaesencia de la historia desde un punto de vista filosófico).⁴

Ahora bien, puesto que la producción de imágenes con valor meramente intersubjetivo ha crecido de manera exponencial a lo largo del siglo pasado y lo que va de este, es plausible que su carácter efímero pero efectivo o, más bien, efectista, se ponga de manifiesto en la imagen que pretende sacar a la luz sentidos existenciales como los que con diversos grados de complejidad trata de configurar el arte, a reserva de que, pese a haber muerto como eje cultural, aún pueda considerársele como una esfera o actividad que se determina de modo autónomo.⁵ A este respecto, el cine destaca a todas luces, pues ha mostrado, desde su inicio, la tensa relación que hay entre la referencia a lo inmediato de la subjetividad que en un momento dado quiere captarse en medio de lo real por más trivial que esto sea (tendencia que ha culminado histórica y mediáticamente en la autofoto o en el videoclip, pero que se percibe claramente en el cine comercial) y la aspiración a expresar una profundidad existencial que se encarnará en una situación concreta, sea personal o propiamente histórica.⁶ Como ejemplo de esta oscilación entre la determinación existencial y el mero entretenimiento que en términos generales se le adscribe al así llamado "cine comercial", no hallo otro mejor que el que nos proporcionan dos películas que de

⁴ Edmundo O'Gorman, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, p. 208.

⁵ Arthur C. Danto, *After the end of art...*, *ob. cit.*, p. 45.

⁶ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de la reproducción mecánica", en Clive Cazeaux (Ed.), *The continental aesthetics reader*, IX, p. 329.

manera significativa comparten varias características en la medida en que en el resultado final se hallan en las antípodas de la valoración cultural. Una de ellas, como veremos a continuación, saca a la luz la fuerza con la que un fenómeno histórico decisivo obliga al hombre a elucidar cómo experimenta y reconstituye emocional y simbólicamente la unidad ontológica con el mundo que lo rodea y en el que él mismo se define de acuerdo con la diversidad fenoménica de sus acciones; la otra, en cambio, actualiza un ideal de justicia que pretende ser universal ,aunque termina por reivindicar la particularidad del sistema político estadounidense que, de un modo o de otro, ha sabido aprovechar la dialéctica histórica para imponerse como el arquetipo incuestionable del progreso y la justicia (ya que no la paz).

Antes de entrar en materia conviene hacer hincapié en que, si desde el punto de vista cultural la respectiva valoración puede hacerse sin mucha dificultad en ambos casos (de suerte que la imagen artística será siempre superior a la comercial aun cuando en una posibilidad extrema —pensemos en Warhol— la tome como ejemplo a seguir), habrá que ver si esta diferencia se mantiene desde una perspectiva puramente estética, es decir, de la *constitución plástica* de la imagen.⁷ Este último aspecto es lo que realmente me importa elucidar aquí tanto por la influencia que el plano intersubjetivo tiene sobre la producción cultural en su conjunto (y no nada más a través de la autofoto a la que acabo de referirme) como por el hecho (que ya he destacado) de que las posibilidades técnicas que hoy tiene a la mano cualquiera para producir imágenes va sin problema acompañado de una notable originalidad compositiva. Así, más que poner a prueba lo adecuado de los criterios sociales para definir la función y alcances de una imagen (particularmente de la cinematográfica), sondearé si hay modo de que la configuración estética aporte elementos para sostener la cuestionable distinción entre lo que puede considerarse “artístico” y lo que tiene que caer en la categoría de “comercial” aun cuando visualmente sea llamativo o conmovedor.

I

Como punto de partida, observemos el cartel con el que en su momento se ha anunciado *La delgada línea roja*, la tercera película de Terrence

⁷ Víctor G. Rivas López, *Aparecer. La poética de la configuración*, p. 48.

Malick: en una sucesión muy cerrada de planos, vemos el rostro de tres soldados que parecen estar ocultos en un juncal, algunas de cuyas brizas los enmarcan: del que está adelante y del que se halla hasta atrás solo percibimos un ojo y partes del pómulo o la frente, y del que se encuentra en medio apenas se alcanza a ver la mitad del rostro, pues aparte de que se pegan uno al otro sin dejar la menor distancia entre ellos (presuntamente para ocultarse del enemigo que los rodea), la imagen en sí los funde de tal suerte que cuesta trabajo proyectar la postura o, mejor dicho, el volumen de su cuerpo en un espacio tan estrecho y en un horizonte tan bajo; han de estar en cuclillas y apenas lograrán erguirse cuando llegue el momento de entrar en acción, pues se estorbarán uno al otro. Esta dificultad de integrar su postura en el espacio se acrecienta por el hecho de que, a pesar de que están, por así decirlo, fundidos, los tres miran en direcciones distintas (el de adelante hacia el frente, el de en medio hacia la derecha y el de atrás hacia arriba), lo cual desconcierta, porque si se supone que están al acecho del enemigo u ocultándose de él, tendrían que ver hacia el punto por el que aquel podría aparecer y no hacia otra parte, como lo hace sobre todo el de atrás, que al alzar la vista parece embeberse en algo que no se halla en el entorno. Más aún, esa mirada que se eleva por encima de la línea del horizonte y del propio espectador hace ciertamente ambigua la expresión del rostro que se nos oculta tras el de los otros dos, pues se proyecta no hacia nosotros, sino hacia un plano que está fuera de nuestro alcance y que contrasta del modo más extraño con aquel en el que se acucillan los tres, que por su lado se traza conforme con la altura de los juncos que se perciben a su alrededor. La mirada, así, permite que la compactación física de los elementos que forman la imagen pase a un segundo término a favor de una verticalidad compositiva y de una profundidad emocional que sorprende al espectador, máxime cuando en medio de la imagen descubre el título y el subtítulo de la cinta: "cada hombre lucha su propia guerra". Sin que nadie nos vea directamente, la imagen posee la suficiente fuerza como para descubrirnos la ambigua relación que hay entre los soldados y el título pues, aunque los primeros nos sugieran una película de guerra y el subtítulo lo confirme, el título nos hace pensar en algo más bien metafísico o poético que, en principio, poco tendría que ver con lanzarse al campo de batalla para vencer a los enemigos de la patria (que por definición sería lo que una

película de guerra tendría que ofrecernos, al menos de acuerdo con las perspectivas convencionales del cine comercial).⁸ La ambigüedad se prolonga por el subtítulo, ya que la guerra, al menos la que se libra con un uniforme, no tiene un carácter íntimo o reflexivo ni tiene por qué involucrar ningún otro sentimiento que el del honor o el amor a la patria, ninguno de los cuales tiene la configuración emocional que sugiere la imagen en su conjunto.

Por ello, hay que preguntarse qué imagen nos presenta el cartel que comentamos respecto a la guerra, que parece ser el género de la de Malick. Por lo que se ve, el cartel nos muestra el momento de tensión que precede a un encuentro con el enemigo o el de ocultarse del que lo ha acorralado a uno aunque, en cualquier caso, uno siente que debería haber más espacio entre los tres soldados, pues ¿cómo podrían siquiera alzar su fusil o arremeter contra el enemigo y vencerlo si están tan cerca uno del otro que tropezarán en cuanto se yergan? ¿O cómo vencerán en la batalla si cada cual avanza en direcciones contrarias? De manera que, si la imagen es de una película de guerra (es decir, de una película que nos presenta un conflicto que por necesidad se halla por encima de lo íntimo), resulta doblemente extraña en cuanto al lugar en el que se sitúa y a la actitud con la que se vive, que no es en este caso la del combatiente que se dispone a mostrar su heroísmo, sino la del hombre que, como acabamos de hacer ver, bajo el uniforme que lo identifica con un determinado país expresa de pronto un sentimiento muy difícil de precisar, pero que, de cualquier forma, no es el del arrojo de quien lucha por su patria. La profundidad emocional y axiológica de la imagen, que se da por los diversos planos en los que se encuentran los soldados, se refuerza aquí por una manera de sentir reflexiva que en vez de identificarse con la mirada de águila del vencedor o la de quien combate bajo sus órdenes se tiende hacia una altura simbólica o se desvía hacia los lados con una ambigüedad que en algún momento podría sugerir el miedo, si no fuese justamente por el soldado del fondo, que concreta el juego de las emociones de los otros dos e impide reducirlo a la flaqueza que uno trata de dominar, porque no tiene cabida en la situación. Así, lo ambiguo de la mirada (inclusive de la del soldado de en medio, quien luce más inquieto que

⁸ James Chapman, *War and film*, p. 24.

los otros), en lugar de remitir a una disposición interior o, mejor dicho, anímica, saca a la luz un sentido existencial que todos comparten de acuerdo con su forma de sentir propia. Es por demás evidente que los soldados no están absortos en lo que piensan, sino en lo que ven, que, además, tampoco tiene la inmediatez del peligro, pues da lugar inclusive a pasar por encima de él y fijarse en otro punto. Hay, de este modo, una dimensión reflexiva en la actitud de cada soldado que se integra en la unidad de los tres hacia los juegos de sentido del título y del subtítulo. Lo que, desde otra perspectiva, desconcierta, pues al revelar una manera de sentir hasta cierto punto fuera de lugar, impide que el espectador la reduzca a un horizonte más o menos convencional (como sería el del heroísmo anticipado que el soldado común debería proyectar). De este modo, el cartel desplaza la imagen más o menos obvia de la guerra que, de hecho, solo se hace visible aquí por el detalle del casco que llevan los tres soldados, y el cual, a pesar de ocupar casi la mitad de la imagen, solo sirve para poner en entredicho la seguridad o la convicción a toda prueba que un combatiente debe tener en el campo de batalla o mientras dure la guerra, que por necesidad es ajeno a la sensibilidad personal que, en cambio, sale a la luz aquí con visos muy extraños.

Hallamos, pues, en la imagen del cartel un triple desplazamiento: el de la figura del soldado que reivindica la causa por la que lucha, el de la disposición anímica con la que obra y el de la guerra como fenómeno sociohistórico que da un sentido trascendente a la existencia de quienes lo viven, aun cuando en un caso extremo tengan que sufrir a causa de él. En cuanto a lo primero, el que se haga hincapié en la personalidad de cada uno de los tres personajes rompe con el carácter general o común (aunque necesariamente concreto) de los que participan en un conflicto bélico no por deseo propio, sino porque hay que defender a la patria a la que uno pertenece o derrotar a sus enemigos a toda costa.⁹ *Stricto sensu*, es absurdo mostrar la profundidad emocional de un soldado, porque no tiene ningún peso en la función que debe realizar como miembro de una sociedad: no interesa qué pueda sentir quien está en el frente de batalla, sino que obedezca sin chistar a sus superiores cuando se lo ordenen, aun cuando sepa que

⁹ Francisco Javier Tovar Paz, *La delgada línea roja*, "Introducción".

se juega la vida. Mas la altura a la que se tiende la mirada del último soldado no es la del deber, pues enarca las cejas de un modo que nada tiene que ver con la pétrea convicción de un combatiente, sino con la percepción de algo muy distinto que ni siquiera se halla en el lugar del espectador. Lo cual nos lleva al segundo desplazamiento que hemos mencionado: el del heroísmo anticipado por una extraña incertidumbre que no cuadra con las circunstancias que un conflicto bélico descubre a cada combatiente y que aquí, en cambio, pasa a primer plano. Esta incertidumbre, además de poner en jaque la supuesta identificación del soldado con la causa de su país (que hemos analizado en el punto anterior), impregna la imagen de una complejidad psicológica que se proyecta hacia la constitución emocional de cada soldado y hacia la correspondiente historia en la que se ha formado. Irrumpe, así, una temporalidad ajena a la del conflicto que importa resolver, lo cual, en particular por la mirada del soldado del fondo, abre un abanico de posibilidades narrativas que a duras penas podría subsumirse en el desarrollo dramático de la cinta que aquí se anuncia. En pocas palabras, la historia personal sale a la luz no ya como el marco de referencia indispensable para darle verosimilitud a la actitud del soldado, sino como el desenvolvimiento de un sentido irreductible a lo político, que es, a fin de cuentas, el sostén de la guerra. Lo cual se vincula con el tercer desplazamiento que lleva a cabo el cartel respecto a la imagen social de la guerra, a saber, el de un fenómeno que unifica simbólicamente un pueblo en un plano heroico que justifica el conflicto aun cuando acabe en derrota o no haya tenido razón de ser desde el punto de vista político o de cualquiera otra índole (como es precisamente el caso de tantas guerras que Estados Unidos ha declarado a lo largo de su historia, que es el país a cuyo ejército pertenecen los soldados que vemos en el cartel, según sabremos cuando comience la película).

Así, la compactación de los soldados no es la de la tropa que marcha con ímpetu al combate, ni mucho menos la del tropel que huye tras la derrota y en el que tampoco hay singularidad emocional: es la de un mundo interpersonal complejo y, sobre todo, divergente, ante el que se desdibuja la imagen de un batallón dispuesto a arrasarse con cualquier resistencia por parte del enemigo, por lo que emerge a través de sus matices una personalidad que, como ya hemos dicho, no tendría en principio ningún papel que jugar aquí. Más aún, el doble desplazamien-

to caracterológico y existencial del que hablamos muestra tal cohesión que, a pesar (o más bien a causa) de la ambigüedad personal que en él aflora y que impregna el valor de la guerra, la imagen tiene una *unidad estética o compositiva* extraordinaria que la constituye como la primera visión de lo que se nos proyectará en la pantalla si es que entramos a la sala, que es precisamente por lo que hay que considerarla no como un elemento al margen de aquella, sino como su auténtica carta de presentación sociocultural (a reserva de que Malick haya sido el diseñador del cartel, cosa bastante improbable pero que, de cualquier modo, es irrelevante, toda vez que él es el director de la cinta).

En otros términos, aunque sea un elemento físicamente distinto de ella, el cartel debe verse en este caso como la primera de sus imágenes pues, antes que nada, la proyecta hacia el mundo social en el que incidirá llegado el momento y, además, confirma que antes que ser imagen en movimiento (como suele definírsele), el cine es imagen en continuidad semántica con todas las demás que integran la película.¹⁰ Esa proyección sirve para que (con independencia de que a la postre uno entre o no a la función) haya un proceso de reconfiguración respecto a la temática o, más bien, al género que se supone que representa aquella, ya desde su simbolización social en el cartel que sintetiza o, si se quiere, anticipa lo que se desarrollará en las casi tres horas de duración. De ahí que el cartel implique ya una perspectiva muy original respecto al modo común de imaginar socioculturalmente el género de guerra, el contenido anecdótico de cualquiera de sus ejemplos (en concreto, del actual) y la identidad y sensibilidad de los personajes que en él intervienen: según parece, en vez de los sólitos combates y de la asunción del heroísmo por parte de individuos que en su vida personal poco tienen que ver con el arrojado de un guerrero, veremos cómo lidiarán con ello esos mismos individuos.

II

La originalidad que hemos puesto de relieve hasta aquí se percibirá aun con mayor claridad si parangonamos el cartel de *La delgada línea roja* con el de *El rescate del soldado Ryan* de Spielberg, una indispensable referencia de la obra de Malick por el hecho de que (gracias a una de

¹⁰ Mitry o el libro sobre cine inmóvil.

esas casualidades que revelan una orientación histórica mucho más compleja que lo que a primera vista hubiese uno pensado) ambas películas se estrenaron a unos meses de distancia durante el mismo año (1998) y porque, de manera muy significativa, tratan del mismo conflicto bélico, la Segunda Guerra Mundial, con la diferencia, empero, de que la de Malick lo sitúa en alguna región casi mítica del sureste asiático y la de Spielberg en Europa. Y esto, que parecería tener poca importancia para una valoración de ambas películas, la adquiere en cuanto se toma en cuenta que es sobre todo gracias a las dos guerras mundiales que Estados Unidos ha podido reivindicarse como el campeón de una justicia universal que, en cambio, otros países pisotean, lo que para su gobierno va de la mano con el derecho a dirimir cualquier tipo de conflicto político fuera de sus fronteras y a imponer su decisión aun con el uso de la fuerza o en contra de la voluntad del pueblo en cuestión (pensemos en la crisis de Irak). Ello tiene una proyección histórica allende el mero plano político, a saber, que Estados Unidos es, a sus propios ojos, la nación en la que culmina el proceso de conversión moderna de formas de gobierno supuestamente despóticas en una democracia en la que cada uno de los ciudadanos goza de un absoluto reconocimiento ante cualquier tipo de institucionalidad estatal o social.¹¹ Este doble plano político y simbólico, o quizá ideológico, de la mentalidad estadounidense, que absorbe teleológicamente la totalidad de lo histórico, se ancla, pues, en la participación del país (oportunista o no) en los dos conflictos que han redefinido más que ningún otro el valor de lo humano en relación con la aspiración a un ordenamiento internacional al amparo del cual podría florecer una sociedad cosmopolita como la que ha concebido en un principio el pensamiento iluminista dieciochesco o, desde otra perspectiva, más bien intercultural, como la que proyecta el relativismo hermenéutico contemporáneo. Son, pues, dos los niveles desde los que se idealizan los Estados Unidos como una encarnación novísima y simultánea del Pueblo Elegido y del Imperio de la Ley, y en ambos se percibe la impronta de las guerras mundiales en las que ha intervenido en nombre de la dignidad y la libertad humanas o, mejor dicho, como respuesta a una agresión del enemigo (haya sido Alemania en la primera o Japón en la segunda).

¹¹ Francis Fukuyama, *The end of history and the last man*, p. 203.

Desde esta perspectiva, que una película retome algún aspecto de una de las dos conflagraciones la obliga (lo quiera o no el director en turno) a tomar partido respecto de la idealización de lo político o de lo histórico como el proceso universal de realización del ser del hombre, lo que por fuerza implica una dimensión personal que, por lo que hemos comentado, es lo que le muestra el cartel a un mundo global en el que la idealización se da por sentada sin mayor reflexión. O sea que, aunque no haya en realidad una crítica del sistema político que da sentido a la guerra, ponerlo como telón de fondo de la compleja y hasta conflictiva identidad personal que por fuerza implica la sociabilidad moderna hace que resalte la abismal distancia que hay entre él y su cuestionable carácter teleológico que, en cambio, informa hasta el más mínimo detalle de la imagen que estudiaremos a continuación.

En efecto, contra la compactación figurativa y la impresión de unidad ante un peligro inminente que da el cartel de Malick, el de Spielberg se divide en dos planos literalmente existenciales en medio de los cuales se traza la línea del horizonte donde se advierten las primeras luces del alba en las que se difuminan dos montañas al fondo. El plano inferior del cartel se halla en la sombra que proyecta la luz del amanecer, y el superior, donde debería irradiar el nuevo día, se tiñe de una coloración azulosa que, como veremos en un momento, es la del heroísmo ideal que se desplegará sin problema alguno a lo largo de la cinta. Ese heroísmo se encarna, a su vez, en la silueta del solitario soldado que se yergue en medio de la imagen con el fusil listo para entrar en combate y cuyo carácter simbólico se hace patente por la falta de cualquier relieve en su superficie: por más que el título de la obra hable de un soldado en concreto, no estamos ante él, sino ante una representación genérica que, a la manera de una estatua, armoniza la oscuridad de la tierra con lo diáfano del amanecer que lo abarca todo. La postura del soldado es a primera vista un tanto ambigua, pues no sabemos si avanza hacia nosotros o se encuentra de pie en medio de un paisaje donde su presencia implica toda una dimensión expresiva, la de lo humano que puede elevarse a cualquier ideal, pues tiene los pies bien puestos en la tierra; no obstante, sea que marche hacia el frente o se haya detenido, el soldado tiene a la mano su fusil y con ello muestra, sin lugar a duda, su determinación de cumplir con su deber. La temporalidad, que en el caso del cartel de Malick se despliega a través

de matices emocionales muy complejos que apuntan a lo que puede suceder en un momento más, aquí se eterniza en la determinación del soldado que actuará sin titubear cuando se lo ordenen. De ahí que cualquier caracterización específica salga sobrando y que, justamente, el factor que revela la personalidad en una situación interpersonal, la mirada, se oculte a la nuestra, sin que ello, empero, le dé a la silueta un aspecto abstracto. Y mal podría hacerlo, ya que quien avanza junto con el día tiene el coraje indispensable para imponer la justicia de su causa ante cualquier enemigo o ante cualquier espectador que sin tomar partido a favor o en contra se disponga a ver cómo lo hace aquel durante la proyección de la película. Lo solitario del soldado y el que carezca de una fisonomía, lejos de restarle fuerza a su presencia, son factores que se reflejan en el espectador que, por su parte, aún ha de decidir si entra a la sala o ve cualquiera otra cosa.

Por si acaso fuese menester, la imagen redobla su poder de convencimiento al transformar la parte superior en una visión verdaderamente celestial gracias al juego entre el sentido literal y el figurado del término: en lugar del resplandor de la luz matutina, uno ve cómo se ordenan, directamente sobre la silueta del soldado, cuatro figuras tutelares que a manera de númenes velan por él y por el propio espectador al que contemplan con la serenidad de quien (aun en medio de una conflagración) sabe que obra por una causa justa. De hecho, las figuras se presentan como bustos, es decir, como ese arquetipo escultórico que, desde su origen en la Antigüedad, ha servido para mostrar al gobernante o al prócer cuya voluntad hay que acatar o cuya memoria hay que conservar. Hay, entonces, en el busto una temporalidad específica que fija el momento de su contemplación respecto al pasado histórico que encarna el personaje que representa, el cual, como acabo de hacer ver, se halla siempre en una relación ejemplar con el espectador. Además, si atendemos a la espacialidad en la que aparece, el busto, al igual que la estatua, implica la apertura hacia lo público, mas desde un lugar relativamente al abrigo de lo intempestivo como el nicho o la habitación en la que lo ponemos para identificarnos en lo privado con el personaje que representa. Esto recuerda que la estatua (que a primera vista es el arquetipo del soldado), a su manera, también muestra la continuidad ejemplar entre lo histórico y lo personal o entre lo público y lo privado.

Estamos, pues, ante figuras y arquetipos que oscilan entre la representación artística y lo simbólico o hasta lo alegórico, pues no nada más se trata de vincularnos con un modo de vivir un ideal, sino con el sentido trascendente del mismo que, en muchos casos, no llega a adquirir plena realidad para uno (como ocurre con el carácter socio-histórico de lo bélico, que a veces solo es una vaga referencia para quienes no lo viven), y esta condición se hace más obvia porque, si bien los tetramorfos flotan en el cielo, lo hacen con todo el peso de su convicción, que les permite vernos a los ojos sin pestañear, pues no tienen la menor duda de que, al igual que ellos, nos elevaremos a la suprema heroicidad gracias al impulso de la película. Este absoluto convencimiento se encarna sobre todo en el numen que se adelanta en el centro de los cuatro, que no es otro que Tom Hanks en su papel de protagonista comercialmente estelar que en una nueva apelación a la polisemia funde lo astronómico con lo cinematográfico para, por un lado, guiarnos como lo hace con el soldado que se encuentra en medio del páramo y, por otro, para acogernos con la bonhomía del ciudadano común que está dispuesto a dar su vida por la patria... porque en el fondo sabe que se halla por encima de cualquier posibilidad de perderla, ya que ningún proyectil llegará a su altura (último recurso al juego entre lo literal y lo figurado). En efecto, es imposible que haya peligro para una estrella que antes inclusive de comenzar la película ya ha alcanzado el cenit y desde él irradia con la plena satisfacción de que todo mundo se reconocerá en él, pues no hay que olvidar que a través de su sentido ejemplar no deja de ser un ciudadano responsable que actúa cuando y como la patria le pide un sacrificio, aun cuando en general tenga una consciencia más bien vaga de lo político y en particular de lo cívico (como debe tenerla quien actúa en cintas que giran en torno a melodramas pequeñoburgueses).

Conviene hacer hincapié en esta determinación simbólica, mas perfectamente decodificable, de la imagen que presenta el cartel, en particular de la de los númenes que encabeza Hanks, pues corresponde punto por punto con el sistema de valores que el título de la cinta confirma sin ambages: *El rescate del soldado Ryan* (que considero una mejor opción que ese deplorable gerundio inicial de *Rescatando al soldado Ryan*) no puede ser otra cosa que un acto heroico pero también personal, ya que por la relación con la silueta inferior hace

ver que allende el carácter bárbaramente abstracto de la guerra (que se refleja en el hecho de que el soldado carezca de rasgos), hay una consciencia absoluta del valor de cada uno de los combatientes que, a su vez, ellos deben tener respecto de los que marchan a su lado. No se trata nada más de morir en la trinchera o en el campo de batalla, se trata de estar dispuesto a hacerlo como para que ese soldado por demás anónimo cuente en el acto con el auxilio de las divinidades tutelares que, sin que él las perciba, lo llevarán por un buen camino en el que, además, lo acompañará el espectador, quien, por su parte, sí tiene a la vista la unidad simbólica o, más bien, alegórica de lo celestial y lo humano y, por ello, puede inflamarse con el fervor patriótico como si fuese quien ya tiene el fusil a la mano o como si él fuese ciudadano de esa nación (aunque en los hechos quizá sea de alguno de sus enemigos). El convencimiento o la identificación personal es mucho más relevante en el caso del espectador que en el del combatiente, máxime si se considera que, como ya se ha mencionado, hay muchos cinéfilos que por sus condiciones de vida no tendrán jamás necesidad de ir a la guerra, pero sí de estar dispuestos a hacerlo sin dudarlos si las circunstancias se los exigen.

Ni qué decir que, de modo contrario a lo que sucede en el cartel de Malick, donde a través de la complejidad compositiva y de la sorprendente ambigüedad que ofrece el título hay un claro desplazamiento del género al que se supone que pertenece la película, en el caso del de Spielberg la condición genérica se afirma sin lugar a dudas en un doble plano estelar y terreno, que ilumina de manera respectiva al sujeto y al objeto directo del título: *El rescate del soldado Ryan* correrá, por lógica, a cargo de los númenes, pues es absurdo de entrada que quien se halla a solas en el páramo se valga por sí mismo o venza a los enemigos de su país si no cuenta con la asistencia providencial que le dan la historia como flujo temporal absoluto que culmina en el triunfo de un país sobre sus enemigos y la acción de alguien que en el pasado se ha sacrificado como uno lo hará si es menester. La guerra es una situación, en efecto, que implica para el individuo la ruptura de los vínculos afectivos que definen el ámbito de lo personal y el paso a una forma de relación con los demás que sería ciertamente abstracta (en cuanto la causa directa no tiene nada que ver con él) si no fuese por la trascendencia ideal del valor por el que se lucha y de las relaciones que conlleva, que en este caso

no pueden ser otras que el luchar junto con otros por la patria (como quiera que esta se defina en el conflicto en cuestión), patria que, por encima del momento del heroísmo, se vive conforme con un sistema de valores y costumbres, es decir, por una idiosincrasia que ancla una acción dada en la dinámica ideal de lo histórico. Mas eso no es todo, ya que la unión del cielo y la tierra en torno al soldado implica algo más que la lucha por la patria de uno, que al fin y al cabo se define por sus fronteras políticas y apenas es una entre otras muchas: lo que cuenta más a los ojos del espectador (que, como he señalado, a lo mejor ni siquiera es conciudadano del soldado al que hay que rescatar o que, en un caso extremo, puede incluso ser de un país al que haya atacado o derrotado el del soldado) es que este último (que sí pertenece a un ejército específico) ha tomado las armas *por defender ya no su patria, sino la tierra tal cual*, que por el flujo de la imagen se identifica con el territorio en el que ha nacido el soldado. En pocas palabras, no es igual luchar y morir por un país entre otros (así sea el que se ha enseñoreado del resto gracias a su poderío económico y a su capacidad de universalizar su idiosincrasia vía la comercialización que la propia cinta ejemplifica) a hacerlo por la tierra a la que protegen poderes celestiales que llevan el uniforme de ese país, porque en su omnisciencia saben que él es el adalid de la justicia cósmica. Aquí la tierra, en cuanto sustento material de la vida y elemento del ciclo natural de la luz, se impone al mundo en cuanto sistema de división sociopolítica que se define justamente a través de la historia, lo cual refuerza la idealización en la que hemos hecho hincapié.¹²

Tiene lugar, pues, una curiosísima inversión axiológica y simbólica en el cartel que ahora analizamos: mientras que la línea del horizonte se extiende sin fronteras en torno a la silueta estatuaria del soldado (que es el único mojón que da sentido a la tierra), las regiones celestiales se dividen en torno a los númenes que con su presencia nos hacen ver hasta dónde llega el poder demarcador de una nación. Al fin y al cabo, en el mundo terrenal hay que lidiar con los enemigos y someter a los que se aprovechan de la oscuridad reinante para intentar subvertir el orden histórico que da a cada pueblo un territorio, pero en el mundo celestial no es menester hacerlo, porque antes de que algún otro pueblo

¹² Martín Heidegger, "El origen de la obra de arte", en Clive Cazeaux (Ed.), *The continental aesthetics reader*, p. 92.

intente asentarse en él ya se han desplegado las huestes que vigilan por el derecho del más justo que ahí rige; derecho que obliga a reconocerlo, pues no es meramente un ideal transmundano, sino un sistema político que ha de imperar en la consciencia de cada uno de los espectadores a los que sus divinidades tutelares miran a los ojos, no, por cierto, con un aire de superioridad (que dada su altura y su desmesurada confianza estaría de más), sino con una afable serenidad que da a quien los ve mucho qué pensar. Para que no quede duda respecto a cómo hay que corresponder a la seguridad que nos infunden, en el extremo derecho hay un numen que, en vez de mirarnos directamente, parece reflexionar sobre la oportuna determinación de lo terrenal. La mirada que nos personaliza culmina sin obstáculo en el valor sentimental, político e intelectual que los tetramorfos tienen para cada uno de nosotros como encarnaciones de un poderío al unísono sideral e internacional. Este doble valor nos obliga a reconocer que así como el cartel actualiza en sus dos planos los dos géneros escultóricos (la estatua y el busto) que por antonomasia fusionan simbólicamente el espacio histórico y la conflictiva determinación del presente, desde otra perspectiva actualiza no tanto la pintura histórica (como hubiésemos esperado), sino un arquetipo muy distinto, el de la imagen religiosa que goza de un poder sobrenatural para aliviarnos de nuestros males y para ponernos en contacto íntimo con la divinidad a través de quien la representa, que por lógica tiene que ser quien ha dado su vida por ella.¹³ El valor del “rescate” se paga, pues, con un heroísmo que, más que bélico, es de índole moral, lo que a fin de cuentas justifica la presencia estelar de los tetramorfos y su acción en el ánimo del espectador allende la idiosincrasia propia. Este heroísmo, por otra parte, cubre el aspecto comercial que la imagen anuncia a través del rostro del protagonista que, gracias a la configuración plástica *sui generis*, se sublima en el simbolismo igual que se sublima el páramo en el que la identidad de Ryan resulta ser un mero nombre que no tiene un rasgo dónde encarnar, pues lo hará en la consciencia de cada espectador.

Según esto, la inversión compositiva del cartel, que hace del cielo una especie de mapa terrenal depurado de acuerdo con el valor simbó-

¹³ V. G. Rivas López, “Ecce homo: on the phenomenological problematicity of the religious image”, en Patricia Trutty-Coohill (Ed.), *Art inspiring transmutations of life*, p. 184.

lico de la justicia internacional, encuadra el más devastador conflicto bélico que haya habido hasta hoy en un sentido escatológico incontrovertible que se resuelve en una serie de miradas serenas y de una meditación *ad hoc* que, en un nuevo despliegue de los poderes casi religiosos o taumáturgicos de la imagen, hace del orden político mundial un resultado inatacable de los designios celestiales que ya no corren a cuenta de una providencia insondable, sino de una con los medios para hacerse respetar llegado el caso. He ahí el valor comercial de los tetramorfos, que como verdaderos efectos especiales nos deslumbran en el punto de encuentro del día y la noche y en el del heroísmo y de la aceptación del derecho de un solo país a decidir el destino del mundo y a velar por su cumplimiento. Lo comercial, sin perderse de vista por completo, se revela como la figura de lo histórico y de lo ejemplar que, a falta de un trasfondo verdaderamente teológico, se interioriza por medio de la identificación con las estrellas de la pantalla y del estilo de vida que les da ser, de manera que la imagen oscila entre el cartel y la alegoría, si es que no el icono al que se presta por la encarnación de un valor en alguien tan exitoso y tan sensible como Tom Hanks, cuyo nombre puede quedar en silencio en el título ya que comanda el escuadrón celestial, el de rescate y, por último, el reparto de la cinta que, a pesar de sus abisales diferencias ontológicas, se funden en la capacidad que tiene el cine para sintetizar y llevar a su culminación todos los géneros artísticos y todas las atrocidades históricas.¹⁴ Esta capacidad corre pues, en paralelo en el plano escatológico y en el artístico, y así *lo comercial resulta ser la matriz de una vivencia ilimitada de lo humano mismo como una comunidad de pueblos bajo la égida del elegido*.

Ni qué decir que la inversión compositiva que Spielberg lleva a cabo contrasta punto por punto con el desplazamiento genérico y caracterológico que realiza Malick. En primer lugar, aquí la mirada de los tres soldados, en vez de fijar la nuestra en una tabla valorativa, se lanza hacia algo fuera de nuestro campo perceptivo y del que los soldados tendrían como objetivo a compartir si acaso miraran en la misma dirección. Además, a pesar de que por su cercanía al espectador y a sus compañeros no es dable identificar a ninguno de los tres como

¹⁴ V. G. Rivas López, "On the poetics of cinema in the light of the present culture", en P. Trutty-Coohill (Ed.), *Art inspiring transmutations of life*, p. 227.

una estrella (cosa extraña cuando se trata de anunciar una película), la intensidad de su mirada es tal que revela la totalidad de una personalidad sin que tengamos que identificarla con el nombre de un actor famoso. Hay, pues, un doble desplazamiento del objeto que se mira y de la celebridad del que lo mira, que termina por descentrar al espectador mismo, que en vez de captar la atención de los personajes o de entender qué los suspende tiene que situarse en un extremo del campo visual como, por otra parte, sucede cuando uno percibe que alguien está muy absorto en algo importante y no quiere interrumpirlo. Esta percepción de una auténtica intimidad que se acendra sin objetivarse o sin personificarse abre, cuando menos lo esperamos, una vía para la identificación personal con lo que los soldados puedan contemplar o con el modo de ser de cada uno, que la película habrá de mostrar en algún momento. La identidad se perfila como promesa de lo que veremos ya en la sala (no como aceptación entusiasta o reticente de los valores que se despliegan en la bóveda celeste, que es, en cambio, la solución de Spielberg). Lo cual nos lleva a ver que, lejos de recurrir a ciertas formas de expresión artística ejemplares como las que proveen los géneros escultóricos o la imagen religiosa a los que hemos aludido, el cartel de Malick se inspira en el tipo de expresión más reacio a la generalización, a saber, el retrato.¹⁵ Pues si bien a lo largo de la historia ha habido una constante utilización del retrato con fines ejemplares (particularmente en el caso de la alegoría política, en la que el núcleo siempre es la figura del gobernante en turno), la esencia misma del género es mostrar la irreductible singularidad del modelo, que justamente lo es no porque funcione como un esquema utilizable *ad libitum*, sino porque, al sacar a la luz una forma de ser única, hace que uno vuelva la mirada sobre la propia y se esfuerce por comprender su singularidad aun en medio del adocenamiento del mundo de la vida contemporáneo.¹⁶ Así, en vez de hacernos pensar en lo alegórico o ejemplar como el cartel de *El rescate del soldado Ryan*, el de *La delgada línea roja* nos hace percibir la indiscernible originalidad de la persona que resalta tanto en lo íntimo como en medio del mundo que se comparte con gente con la que quizá uno no tenga mucho que ver y que,

¹⁵ Esteban Zuffi, *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, pp. 11-21.

¹⁶ V. G. Rivas López, *La triple poética de la temporalidad*, p. 265.

sin embargo, está siempre ahí, a nuestro lado, al acecho de lo que el mundo pueda depararnos.

III

Tras analizar la configuración estética de las dos imágenes que hemos elegido, nos quedan aún tres cabos sueltos por atar: el primero es la mirada como factor de identificación con lo que nos muestra cada cartel; el segundo es la relación entre la imagen y el respectivo título de la obra; y el tercero es el valor de la inversión simbólica y del desplazamiento genérico como medios de expresión artística.

Respecto a lo primero, hay que tomar en cuenta que el sentido filosófico y artístico de la mirada es mostrar que la identidad de uno, de los demás y de cualquier cosa se da en el devenir existencial del mundo, por lo que nunca es absoluta, sino que se configura de conformidad con cada situación en la que nos hallamos, que en el caso de la guerra (sobre todo de una que ha arrasado con cualquier sistema de valoración existencial previo) no puede ser otra que la de estar obligado a luchar no porque estemos convencidos de ello, sino porque es lo que impone la determinación histórica de nuestro ser.¹⁷ De suerte que la condición hermenéutica de nuestra identidad, lejos de confundirse con lo superficial o lo efímero (que a la postre siempre es una manifestación subjetivista), ha de entenderse como el empuje histórico que percibimos en la movilización general que nos arrastra al frente y devasta cualquier aspecto meramente individual o, mejor dicho, privado de cada cual.¹⁸ Lo decisivo en la guerra es que aparecemos como uno más entre las miríadas de individuos que se rozan un instante en medio del tránsito vivencial del mundo o, peor aún, como un dato que engrosará quizá la lista de las bajas definitivas. El mejor índice de que este fenómeno no es meramente emocional, sino que tiene un sesgo ontológico, es que en semejantes circunstancias lo lógico sería preguntarnos si estamos dispuestos a seguir adelante o si no merecerá la pena desertar a la primera de cambio, pues a fin de cuentas la guerra la ha declarado un gobierno que dispone de nosotros como si fuésemos peones a su servicio o, peor aún, cosas sin la

¹⁷ E. O'Gorman, *ob. cit.*, p. 314.

¹⁸ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, p. 294.

menor capacidad de disentir. Mas allende la plausible oposición a la arbitrariedad de un gobierno, que nos guste o no hay que acatar, esta abstracción o, mejor dicho, oblación de nuestro ser personal, le da a la guerra su mayor fuerza como fenómeno que redefine por completo la identidad entre el mundo de la vida y cada uno de nosotros.¹⁹ Al margen de las convicciones o del coraje personal, lo que anonada no es el riesgo inminente de morir por maquinaciones políticas, sino verse literalmente como un juguete del destino.

Si planteamos así las cosas, en primera instancia la imagen de alguien que nos mira con afabilidad y en quien reconocemos un sistema de valores que de alguna manera se integra con lo que somos y que anuncia la justicia que esperamos del mundo sociohistórico debería ser mucho más significativa que una mirada que nos impidiera identificarnos existencialmente. Y así es, en efecto: la mirada del tetramorfo o numen que dirige el rescate de Ryan y que reverbera en los otros tres miembros del escuadrón celestial confirma nuestra identidad aun en medio de la guerra, por lo que disipa cualquier incertidumbre que nos desvíe del buen camino. El problema no es, empero, si hay reconocimiento, es si lo hay de modo que veamos las cosas por encima del nivel psicológico en el que nos ubicamos fuera de la película, que es justamente el del mundo socioindividual en el que cada cual puede diferir de los demás y de cualquier forma de gobierno. Así, una mirada que se fija en nosotros para confirmar sin el menor pestañeo la unidad entre el sentido providencial de lo que veremos en la pantalla y el sentido común de lo que vivimos fuera de ella es, a fin de cuentas, un reflejo de la nuestra o la de todos los seres que comparten lo que somos, a saber, espectadores en busca de entretenimiento que verán una película comercial de guerra con personajes sublimes y tintes escatológicos para olvidarla al instante.

Por el contrario, la mirada de los tres soldados que nos muestra el cartel de Malick revela la tensión que se da entre los distintos enfoques de una situación que debe vivirse por cuenta propia, aunque con cautela, pues uno nunca está solo en el mundo (como, en cambio, sí lo está Ryan en el páramo). Así, por más que la mirada de cada uno de ellos no se cruce directamente con la de quien se encuentra a su lado,

¹⁹ *Ibidem*, p. 296.

y mucho menos con la del espectador al que prácticamente borra, abre un espacio común mas no ideal, porque lo que percibe exige actuar de consuno, aunque uno realmente no comparta nada más que un conflicto devastador. Y aunque en vista de ello no debería haber identificación alguna, en la aparente abstracción o aislamiento de un elemento en particular hay un matiz del que carece la imagen anterior, a pesar de la contundente unidad psicológica que pregona: cada uno de los tres personajes expresa su respectivo estado de ánimo con tremenda intensidad, pero no lo expresa como un fenómeno privado o como una postura que podría variar en cualquier momento, sino como la percepción de una cosa que, si bien no aparece en la imagen, afecta a todos los que de alguna manera están ahí, el espectador incluido. Al lanzarse fuera del cuadro, pero dentro de una situación interpersonal que se despliega hasta en los más mínimos detalles a través de la máxima tensión, la mirada de cada soldado refleja sin cruzarse con ella, la que uno como espectador lanza ante un sentido histórico o hasta fatídico que tampoco logra integrar. Esta distancia entre lo que aparece y lo expresable exige modificar el propio modo de mirar las cosas o hablar de ellas, por lo que da por resultado una imagen verdaderamente original del proceso de percepción socioindividual, mas no subjetivo, en el que se hallan los soldados y nosotros mismos como espectadores. Por más que todo mundo solo tenga ojos para lo que tiene frente a sí, y parezca abstraerse de lo que miran los demás, sale a la luz un sentido común que compensa el horror de la situación.

Esta diferencia entre una forma de mirar que se carga de valores convencionales y una que, por el contrario, plantea un sentido existencial que exige un tiempo más o menos largo para hacerse plenamente comprensible (como sería el de la proyección de la película) hace que la imagen de Malick sea mucho más compleja y directa, estéticamente hablando, que la de Spielberg, aun cuando en el plano psicológico parezca establecer una mayor distancia respecto al espectador, pues en la de Spielberg el protagonista nos mira como si estuviésemos juntos y no al otro lado de la historia ideal en la que campea. Al abstraer el horror de la guerra sin el menor pestañeo y al sugerir una intimidad que no tiene razón de ser, el tetramorfo termina por convertir lo providencial en una trivialidad que, en el mejor de los casos, se acepta con la esperanza de que nos entretenga, no porque vaya a revelarnos

un nuevo modo de ser. El nivel de la percepción masificada y de las relaciones convencionales que nos llevan al cine comercial se confirma sin que en ningún momento sea menester replantear lo que uno es, el derecho de un país a autoproclamarse campeón universal o, lo que es peor, los motivos con los que se ha justificado o se justifica política y mediáticamente la guerra.

Pasemos a la cuestión del título de cada cinta: el de la de Spielberg tiene un referente por demás obvio, aunque no se acomoda a lo que el género de la obra permite anticipar, pues narrar el rescate de un soldado en particular sería de por sí ridículo si acaso se quisiese sacar a la luz el sentido personal del conflicto bélico que ha provocado más muertes que ningún otro en la historia, y lo mismo ocurriría si se intentara mostrar los ideales que supuestamente Estados Unidos ha defendido en él... a menos, claro, que fuesen los del individualismo operativo que enfoca la existencia como un drama particular que, a su vez, el cine ha difundido con extraordinaria eficacia.²⁰ Por otro lado, el cartel no dice nada acerca de qué guerra en concreto se usará como hilo narrativo de la película o si inclusive lo que importa es eso y no la historia de un combatiente que simboliza a los millones que han muerto en los campos de batalla, de manera que quizá no se trata de una película de guerra sino, como lo dice el título, del rescate de alguien a quien han secuestrado, lo cual de todos modos sería extraño dado que los personajes llevan uniforme y eso indica que tienen que luchar como soldados, no como individuos. Más aún, la composición visual de la imagen obliga a dejar de lado el nivel personal (que de hecho es una mera silueta solitaria en un páramo) y a trasladarse a un cielo metafísico donde un reparto estelar confirma la idealización de la justicia que da lugar para la solidaridad, mas no para el heroísmo. En rigor, este último solo tiene sentido en un plano social o histórico, no individual, por lo que es absurdo plantear la guerra (¡máxime si ha sido mundial!) como telón de fondo del rescate de alguien en concreto que, para colmo, ni siquiera representa al pueblo al que pertenece, porque no tiene la autoridad para ello. A menos, como acabamos de decir, que ese pueblo se concibiese a sí mismo como un agregado de individuos cada uno de los cuales tendría, entonces, un valor absoluto

²⁰ V. G. Rivas López, *El cine y el mal. Una ontología del presente*, pp. 74-75.

ideal por más que en el plano empírico solo fuese un número más en las estadísticas militares.

Esta crítica contra el sentido subjetivo del título frente a la esencia histórica de la guerra que se percibe en el cartel de Spielberg podría ser mucho más fuerte contra el de Malick, en el que el subtítulo de la película hace hincapié en que "cada hombre libra su propia guerra", mientras uno ve a los tres soldados hundidos en un conflicto que nada tiene que ver con ellos. Aquí, sin embargo, la imagen da elementos para que el asunto se plantee de modo por completo distinto: en primera, aunque la referencia a la guerra es mucho más obvia que en las edulcoraciones de Spielberg, como ya hemos indicado, la postura de cada soldado hace ver que el peligro que los acecha no es el del enemigo, sino de algo ubicuo y ominoso que exige una actitud personal para enfrentarlo, y eso no puede ser la guerra, porque esta nunca es un conflicto particular, sino uno histórico en el que uno entra como ciudadano de un país determinado. El subtítulo, en vez de contradecir la esencia de la guerra o la actitud de los soldados, integra ambos factores en un plano personalísimo y terrenal que se contrapone a la fantasmagoría de los tetramorfos. Más todavía, la integración compositiva permite que (pese a la diferencia de los puntos de vista) uno se yerga cuando llegue el momento contra lo que cada uno de los soldados mira, a reserva de qué pueda ser eso. El problema de lo ominoso y de la actitud con la que hay que resistirlo o vencerlo adquiere, así, una densidad que, a pesar del énfasis en lo emocional, nada tiene de psicológico, sino que se vive como una determinación existencial idéntica para todos. La guerra la libra cada hombre, sí, y por ello la de uno simboliza la de cualquier otro a través del tiempo y viceversa. Esta fusión de lo absolutamente individual y la universalidad de lo humano, en medio del dinamismo casi siempre violento de la existencia que es la esencia de lo trágico, se pone de manifiesto sin más como *La delgada línea roja*, una expresión que en realidad es un verso de un poema dedicado al heroísmo de los soldados ingleses en la Guerra de Crimea. Hay, pues, un vínculo explícito entre la exigencia de hacer frente al peligro ominoso de la guerra y la que han vivido otros, y ese vínculo no es idealista, porque tampoco asegura que haya sido justa la guerra en la que ellos participaron y se limita a mostrar con qué actitud lo hicieron. La distancia entre lo personal y lo histórico

se mantiene como factor de cohesión sin tener que edulcorarla para que la imagen sea verosímil y hondamente original.

Respecto, por último, al valor que tienen la inversión axiológica de los planos de la acción o el desplazamiento temático de la misma que opone a los carteles, huelga decir que la primera, al nimbar la individualidad en una providencia celestial, distorsiona la configuración sociopolítica de aquella, según la cual es imperativo participar en un conflicto bélico aun en contra de nuestra voluntad simplemente por el hecho de que el individuo nunca es un valor final para esa configuración. Los númenes que rescatarán a Ryan son meras proyecciones de este último en una pantalla estelar, como se verá en cuanto comience la película, por lo que, a falta de una auténtica consciencia histórica y del correspondiente desarrollo emocional, nos entretendremos durante un buen rato para resistir la siguiente embestida del tedio masificado, que es, en el mejor de los casos, lo que nos prometen los tetramorfos desde su altura simbólica. Por el contrario, los soldados que se agazapan en el juncal que nos presenta Malick encarnan una situación extrema que no se limita al dramatismo de la guerra, pues el mundo en su devenir siempre puede aparecer de un modo tal que no haya manera de reducirlo a representaciones más o menos consistentes o manejables, lo que nos obligará a variar nuestro punto de vista para salir del interregno. Por más que los soldados miren en direcciones opuestas, y no parezcan tener mayor contacto entre sí, la cercanía imaginativa en la que se hallan hace ver el sentido común de lo que cada cual percibe como un aspecto del mundo que a todos los circunscribe por igual, y eso les dará la fuerza indispensable para erguirse. Este sentido común de una percepción social que se juega entre varias perspectivas da a la imagen una unidad compositiva y dramática que está a leguas del dualismo axiológico y del esquematismo caracterológico de una gesta que no tiene verdaderamente un espacio común para realizarse. Lo que vaya a ocurrir en cuanto comience la función tendrá que ver con la capacidad de actuar de individuos que no por tener que ayudarse mutuamente dejan de ser finalmente extraños uno al otro, pues no colaboran por simpatía, sino porque la existencia se los impone, que es la causa de que aun en los momentos de mayor exaltación como los que se experimentan en el campo de batalla tienen que luchar a solas y sin el auxilio literalmente imaginario de alguna entidad superior. En lugar

de una providencia transmundana o de una solidaridad espontánea, nos las hemos con la esencia misma de cualquier relación interpersonal, que no es otra que la de aprender a convivir con el mejor talante, porque esa es la única manera de estar a la altura de las circunstancias en las que nos pone el mundo. *Vale*.

Colofón

Al acabar nuestro análisis se echa de ver que, aunque en apariencia sea casi imposible trazar una clara línea divisoria entre lo artístico y lo comercial, en vista del relativismo contemporáneo para el que el arte ha muerto bajo el empuje del avasallante desarrollo técnico y sociocultural de la imagen en el último medio siglo, esa línea reaparece una y otra vez en todos los campos creativos, porque aun la extraordinaria maestría en el manejo de los símbolos y en la composición plástica de los distintos elementos de que hace gala Spielberg (sin duda, el director que ha llevado más lejos las posibilidades expresivas del cine comercial), es insuficiente para integrar las fuerzas que la dialéctica existencial engendra tanto en el ánimo de cada cual como en el sistema de valores con los que intenta el hombre organizarlas. *Iterum vale*.

Bibliografía citada

- Agger, Ben, *Oversharing. Presentations of Self in the internet age*, Nueva York, Routledge, 2012.
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de la reproducción mecánica", Trad. al inglés de Harry Zohn, en Clive Cazeaux (Ed.), *The continental aesthetics reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 322-343.
- Chapman, James, *War and film*, Londres, Reaktion Books, 2008.
- Danto, Arthur C., *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton, Universidad de Princeton, 1997 (Bollingen, XXXV: 44).
- Fukuyama, Francis, *The end of history and the last man*, Londres, Penguin, 1992.
- Heidegger, Martín, "El origen de la obra de arte", Trad. al inglés de Albert Hofstadter, en Clive Cazeaux (Ed.), *The continental aesthetics reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 80-101.
- O'Gorman, Edmundo, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, México, UNAM, 1947.

- Rivas López, Víctor Gerardo, *Aparecer: La poética de la configuración*, Buenos Aires, Biblos, 2021.
- Rivas López, Víctor Gerardo, *El cine y el mal. Una ontología del presente*, Puebla, BUAP/El Errante, 2010.
- Rivas López, Víctor Gerardo, “On the phenomenological problematicity of the religious image” y “On the poetics of cinema in the light of the present culture” en Patricia Trutty-Coohill (Ed.), *Art inspiring transmutations of life*, Dordrecht, Springer, 2010, pp. 181-196 y 225-247.
- Rivas López, Víctor Gerardo, *La triple poética de la temporalidad*, Buenos Aires, Buenos Aires Poetry, 2021.
- Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*, París, Gallimard, 1943.
- Tovar Paz, Francisco Javier, *La delgada línea roja*, Madrid, Akal, 2012.
- Zuffi, Esteban, *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Milán, Electa, 2000.

¿QUÉ ES EL CINE? ¿PARA QUÉ SIRVE COMO MEDIO? ENTRE LA ILUSIÓN Y LA IMAGINACIÓN

Alberto J. L. Carrillo Canán¹

Consideramos que, en principio, todo el mundo estará de acuerdo en que un martillo es un objeto inapropiado para cortar carne o para cambiar la llanta de un auto. Algo similar ocurrirá respecto de una cachucha y su utilidad para calentar una habitación. Claro, tales ejemplos pueden multiplicarse hasta el infinito y, en su aparente absurdidad, muestran que cada medio tiene, en su misma naturaleza técnica, predisposiciones y limitaciones perfectamente bien definidas. Este hecho tan obvio, que incluso niños menores de 10 años pueden reconocer con facilidad, no obsta para que tanto en la teoría estética —y no se diga semiótica— como en la práctica creativa sea común el querer ver a los medios plásticos como medios con capacidades narrativas, cuando los medios plásticos tienen una clara vocación figurativa, mientras que, en sentido estricto, solo el lenguaje y la escritura tienen, digámoslo así, una clara y definida vocación narrativa. Por supuesto, con esto apuntamos a un asunto clave de la teoría cinematográfica, dado que el cine, en algún sentido, parece ser un medio figurativo que se utiliza ampliamente con fines narrativos. El presente ensayo tiene su eje en esta dualidad real del medio cinematográfico, ya sea análogo o digital, como medio figurativo y narrativo. El objeto de este ensayo no es el cine, así sin más, sino el cine en esta extraña dualidad mediática. De algún modo, pues, nos confrontamos con la famosa pregunta del gran teórico del realismo cinematográfico André Bazin: ¿qué es el cine?

¹ Doctor en Filosofía por la Universidad Libre de Berlín. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores nivel III. Ha publicado diversos artículos en revistas con arbitraje nacional e internacional. Es profesor-investigador de Tiempo Completo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla desde 1998. Responsable del Cuerpo Académico La Estética y los Medios de la BUAP. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, Publicaciones en Estética y Arte de la BUAP.

Para precisar el problema, recordemos la discusión canónica plasmada por G. E. Lessing en su *Laocoonte*, en donde se aborda la diferencia entre la pintura y la poesía, título este último que en la época de Lessing se utilizaba para la obra escrita, es decir, para la literatura en general. Como es bien sabido, Lessing reduce a escombros la aparente sabiduría contenida en el viejo dicho *ut pictura poesis*, que quiere decir que la obra literaria debe ser confeccionada siguiendo a la pintura como modelo creativo. De hecho, a pesar de la discusión clásica de Lessing sobre la diferencia mediática entre la pintura y la literatura, mucha gente —incluso teóricos literarios del siglo XX— ha sostenido, respecto del arte literario, que “escribir es como pintar con palabras”, que tratar literariamente una situación es “como pintar un paisaje”, que fue justamente lo que Lessing mostró como un absurdo. No es necesario reproducir aquí más que los elementos básicos de la discusión desarrollada por Lessing. En esencia, Lessing subrayó el hecho evidente del arte literario como un arte de la seriación, es decir, de los *signos* que operan en diacronía, uno tras otro y complementariamente al arte pictórico como un arte de los *signos* que operan en sincronía, es decir, como un arte de la simultaneidad. En la aguda exposición de Lessing, el ejemplo clave es su referencia a Homero, “el poeta de los poetas”. Lessing nos recuerda el notable hecho de que el elemento clave que sirve para, dejando de lado circunstancias accesorias, desencadenar la cadena de eventos que llevan al sitio de Troya y a su destrucción final, fue nada menos que la belleza de Helena. Lessing nos recuerda que, según la poesía homérica, habría sido la extraordinaria belleza de Helena la que tentó al príncipe troyano Paris a raptarla, hecho que llevó a la reacción de los helenos contra Troya y que condujo, finalmente, a la destrucción de la ciudad. Con gran perspicacia, Lessing dice que a pesar de la importancia de la belleza de Helena para el sentido todo de la narración desarrollada en el poema, Homero, “quien entendía su arte”, es decir, quien sabía qué es la poesía —así como Bazin se pregunta qué es el cine—, jamás cae en la tentación de principiante de describir la belleza de Helena. Homero, nos dice Lessing, se limita a sugerir dicha belleza diciendo que cuando el consejo de ancianos troyano quiso saber el porqué de la situación de guerra que se avecinaba, Paris condujo a la bella Helena a la presencia de los ancianos, quienes, a pesar de su edad y su sabiduría concomitante, resultaron perturbados por la belleza de la mujer. En otras palabras,

Homero nunca describe la belleza extraordinaria de Helena sino que, conocedor de su arte, se limita a plausibilizarla mediante la referencia a su inesperado efecto sobre los ancianos, profundos conocedores de la vida y del amor.

Lo interesante es, pues, la tesis de que la belleza se ve, es algo que ni se entiende ni se verbaliza, sino que se capta. Lessing habla de la belleza para la visión. La visión es, como acostumbra decir los fenomenólogos de ciertos contenidos de la conciencia, algo que se capta *de un golpe* (*in einem Schlag*), no sucesivamente. Siguiendo a los fenomenólogos, diremos que esa es la característica definitiva de la experiencia, con su origen sensorial. Husserl también nos da ejemplos en el ámbito auditivo, verbigracia, uno no oye sonidos, sino que también, *de un golpe*, capta el canto de las aves. El más agresivo Heidegger, en pleno nazi *trip*, nos dice que uno no oye ruidos, sino la marcha de la columna de soldados. En cualquier caso, en la medida en la que la pintura queda en la dimensión de la experiencia visual, al igual que la belleza real, pre o transpictórica, la misma es un contenido de la conciencia que ocurre como una totalidad, *de un golpe*. Uno simplemente capta lo bello en su belleza. Otra manera de decir lo mismo, ya en términos de la ciencia cognitiva y de la filosofía de la mente, es que la dimensión sensorial de la experiencia nunca es reducible a una descripción; es decir, a ninguna conceptualización por detallada que esta pueda ser. Toda descripción de un fenómeno (un contenido sensorial de la conciencia), por compleja, rica e incluso poética que pueda ser, nunca puede dar a la conciencia el contenido sensorial.² Este hecho es lo que ilustro siempre a mis alumnos llamándolo *el teorema del epazote*. Ni la más detallada descripción de la experiencia de probar el epazote puede servirle a un mexicano para que el francés más conocedor de las hierbas de cocina y las especias *entienda* a qué sabe el epazote. O bien el francés ha probado el epazote, o el pobre estará desvalido respecto del sabor del epazote por más que intentemos explicarle dicho sabor. Ocurre que el sabor no se explica, sino que se experimenta. Simplemente así es, la belleza de algo y el sabor del epazote son experiencias, son contenidos de la conciencia en la simultaneidad de la captación de sus elementos, ninguna seriación

² Ver el famoso artículo de Thomas Nagel "What is it to be like a bat?" en *The Philosophical Review virtual*.

descriptiva puede llevar a experimentar ninguno: ni al epazote ni a la belleza. Nunca descripción alguna es capaz de sustituir la captación de una sensación y, por tanto, una experiencia.

Por supuesto, puristas de diferentes raigambres tendrán razón si señalan que una cosa es la experiencia estética pictórica, y otra la experiencia culinaria; puede incluso no faltar quien remitiéndose a Kant nos recuerde —con toda razón— que uno es “el juicio estético del gusto” y otro muy distinto “el juicio estético de los sentidos”. Cierto, pero da lo mismo, el arte pictórico está en la dimensión de lo sensorial, aunque vaya más allá de ello; de hecho, toda experiencia parte de lo sensorial, pero va más allá. Dicho de otra manera, la pintura, como todo arte figurativo, está en la dimensión de la experiencia, es decir, descansa en la captación de los contenidos sensoriales, la cual opera *de golpe*, mientras que la literatura tiene la característica distintiva de que no cuenta en lo absoluto con la vivencia inmediata que llamamos experiencia. Una narración o una poesía opera exclusivamente con conceptos, aunque estos nos remitan a recuerdos, una forma secundaria de la experiencia. El arte literario —para simplificar dejemos de lado lo que el lingüista Jakobson llama la poesía rítmica— opera únicamente al nivel de los conceptos, nunca cuenta con la experiencia en su carácter de inmediatez, directo, de la simple captación de lo sensorial. Usando una expresión de Heidegger que emociona a sus seguidores, podemos decir que el éxtasis temporal de la pintura y de las artes figurativas en tanto figurativas —incluidos el teatro, la mímica y la escultura— es el presente. El contenido de la conciencia en la experiencia estética figurativa remite a algo co-presente con quien tiene la experiencia estética y, como se trata de la experiencia, se es consciente de que se experimenta la belleza, ya sea de una mujer o del ave del paraíso o el sabor del epazote, experiencia estética (Kant), o se sabe que se experimenta el canto de las aves, experiencia cognitiva (Kant). En el caso del arte narrativo, propiamente dicho, también impera el éxtasis o proyección temporal del presente, pero de una manera muy diferente. La narración o, como dice Lessing, los signos sucesivos de la obra literaria, no remiten a nada de este mundo, se trata no de una figuración, sino de una simple ficción de la imaginación. En realidad, el lector sabe que no hay nada más que la obra como oraciones y él como lector de las mismas. Siguiendo los usos de los fenomenólogos de cuño

heideggeriano, podemos decir que la obra literaria *arroja* al lector sobre sí mismo. Ahí *afuera* no hay nada que ver ni que experimentar, ni que saber de manera alguna —mientras no se sea teórico literario, sino un lector que disfruta de la obra—. En realidad, lo único que hay está *ahí adentro* y es la imaginación del lector activada por los *signos* en diacronía de la obra literaria, por sus oraciones, una tras otra, sucesivamente.

Podríamos seguir aproximándonos con base en Lessing a *qué es la pintura y a qué es la poesía*, pero no es el objetivo de esta introducción. Hasta aquí lo que hemos ganado es mostrar que, en su naturaleza técnica, mediática, la pintura y la poesía son cosas muy diferentes, tan diferentes como el martillo y el cuchillo y que, por tanto, Lessing parece tener toda la razón en que el proceder del pintor y del poeta son muy diferentes entre sí. Lessing dice, en su *Laocoonte*, muchas cosas interesantes al respecto. Conformémonos aquí con resumir su idea total con las frases que dice en dicha obra de que el poeta que quiera describir la belleza no entiende su arte, mientras que el pintor que quiera narrar pintando no solo no entiende su arte, sino que también acusa mal gusto.

Queda claro, pues, que entre la pintura y la literatura hay una diferencia mediática infranqueable y eso nos regresa al punto de partida de qué es el cine, el cine como medio. Los manuales para aspirantes a cineastas suelen tener, muy al principio, la tesis de que, para hacer una buena película, lo primero que se necesita es una buena historia y esto nos lleva al hecho de que una historia, buena o mala, es un producto literario; esto, claro, en el cine de ficción que todo el mundo distingue claramente del documental. Supongamos, entonces, que se tiene una buena historia para hacer una buena película. La primera cuestión que se plantea fue ya sugerida al inicio cuando dijimos que, en cierto sentido, el cine es figurativo, es decir, una película narrativa es una cierta figuración. Utilicemos el concepto de *ficción*. Dijimos que en la literatura se generan ficciones. Las películas que acostumbramos ver son también ficciones, pero evidentemente son ficciones de muy diferente tipo que las novelas. Una pintura, si no es un retrato de alguna clase, también es una ficción, mostrando algo que no existe, por ejemplo, a Pegaso. Incluso si muestra un evento del pasado, digamos *El rapto de las Sabinas*, también es una ficción. De hecho, toda pintura, aun la de un ser lunar, también es una ficción figurativa, es decir, una irrealidad figurativa. Además, debe quedar claro que también el retrato de alguien,

digamos de un dignatario, la representación de este, no es el dignatario mismo, sino solo su figuración sensorial. Con esto último dimos un gran paso. Debemos pensar que toda figuración es algo sensorial, se figura algo para la captación con base en los sentidos, lo cual también es válido cuando se figura algo para el oído, como un silbido que imite a un ave. Yendo más allá de lo que generalmente se considera estético en el sentido artístico, podemos decir que también figuraciones para experiencias sensoriales gustativas o incluso eróticas son figurativas, aunque estos son temas que nos llevarían por sendas muy interesantes, pero caen fuera de nuestra pregunta de en qué sentido el cine es un arte figurativo. Por lo pronto tenemos ya una respuesta: es un arte para la captación de contenidos sensoriales. No hay cine que no se vea. Cosas como el cine para ciegos son extravagancias que se desenvuelven en el área de los absurdos, que no por gustados por algunos intelectuales estrambóticos dejen de ser absurdos.

Tenemos, pues, que el cine es figurativo en la medida en la que es un objeto para los sentidos. Ahora bien, todo estudiante de artes puede señalar, inmediatamente, a la pintura abstracta, que es para los sentidos, pero ciertamente no es figurativa. En este punto damos con el hecho de que la captación de los contenidos sensoriales es de dos tipos: uno estético en el sentido kantiano estricto, que es el caso de la belleza y del sabor; y otro cognitivo, que es el de la experiencia también en el sentido kantiano como en el caso del canto de las aves y la marcha de la columna de soldados. En el caso de la captación estética, en realidad lo que se capta es un estado del sujeto provocado por el objeto de la experiencia; en el caso de lo cognitivo lo que se capta es la naturaleza del objeto experimentado. Hechas estas distinciones, debe quedar claro que el arte figurativo necesita de la figuración como objeto que desata una captación cognitiva, es decir, que a partir del estímulo sensorial se reconoce algo que es justamente lo que no ocurre con la pintura abstracta. Por ello, el estudiante que remita a la pintura abstracta como algo para los sentidos que no es figurativo, tendrá toda la razón. Una pintura abstracta puede desatar la captación de la belleza como efecto subjetivo en el espectador, aunque cognitivamente no se capte nada en dicha pintura más que color, que no figura nada. Lo que se necesita, pues, es un objeto que no solo sea sensorial, sino que figure algo, es decir, que represente algo, así sea una representación simplemente caricaturesca, o bien algo sugerido como

ciertas obras cubistas. Una de estas (de Braque) sugiere un instrumento musical (un violín y, además, un vaso), por eso es figurativa. Es decir, una obra plástica es figurativa cuando su autor genera un objeto que realmente se parece a algo en algún grado, lo figura.³

En el caso del cine, Bazin insiste con la mayor fuerza posible en el hecho de que su base tecnológica es la fotografía y esta es siempre un registro de realidad, salvo en los casos extremos en que está sobreexpuesta y todo sale blanco (registro puro de luz) o subexpuesta y todo sale negro (ausencia total de registro). Incluso también en el caso extremo de que la fotografía sea tan mala por el tiempo o la luminosidad que veamos algo, pero no podamos reconocerlo, la fotografía es un registro. Este es un caso de figuración incógnita, registra algo, pero con tan poca información pertinente que no podemos reconocerlo. Figura algo, aunque no sepamos qué, porque a lo que se muestra en la fotografía no le podemos encontrar parecido a nada o tal vez aquello a lo que le encontremos parecido no pueda ser nada real.

Excluyendo los casos extremos, la fotografía siempre se parece al sujeto fotográfico. Más aún, no se parece a algo como un simple icono pierceano, sino que es un registro (un icono indécico) de ese algo⁴ y, por eso, como agudamente lo señala Bazin, la fotografía es un duplicado del objeto fotografiado; su huella lumínica misma sobre el celuloide —o en un arreglo de píxeles—, una huella que es algo tan real como su sujeto u objeto fotografiado, porque ambos son entes de este mundo de los sentidos. Bazin dice que una pintura, así sea un retrato hiperrealista, es algo que pasa por la imaginación del artista. Por eso está en otra dimensión ontológica, por proceder de la imaginación —por ser un producto imaginario—, que es algo totalmente diferente a la huella lumínica de una cosa, ya que esta no procede de ninguna imaginación, sino del objeto fotografiado mismo. Es su traza lumínica, no tiene nada que ver con la imaginación de ningún artista, sino solo con el objeto del cual es la traza. Así, la fotografía siempre es figurativa, no solo en el sentido de que se parece a algo, sino en el

³ Este es el aparente pleonasma común de todo el análisis fenomenológico de la conciencia: el objeto de la percepción es lo percibido, el de la conciencia amoratoria es el objeto amado, etc. La conciencia es figurativa cuando su objeto, su contenido, es una figuración.

⁴ Para una discusión detallada de esto, ver José Luis Carrillo Canán, "La tensión entre los nuevos medios y la narratología" en *Fotografía, cine, juegos digitales y narratividad. Estudios sobre la sensibilidad novomediática*, pp. 165-249.

sentido fuerte de que es un registro de algo, figura lo registrado de manera automática, tecnológica, objetiva. En ese sentido, la fotografía es tan registro como la pata de un perro impresa sobre el cemento fresco, huella que figura la pata al registrarla.

Curiosamente, entonces, la fotografía es parte de la realidad, pero la *historia de una película* de ficción no es parte de la realidad. Por ejemplo, el crimen mostrado en la película nunca se cometió. La película criminal no es un reportaje de ningún crimen, sino una mera ficción criminal. Sin embargo, toda película consta de fotogramas, es decir, de fotografías, y estas sí que son registro de realidad. Podemos decir que la película figura un crimen en su preparación y culminación y hasta en sus resultados. Lo que vemos se parece a eso, pero es una mera ficción, y lo es a pesar de que lo que vemos son fotografías (fotogramas), porque dichas fotografías son registros de una realidad escenificada paso a paso para figurar el proceso criminal, también paso a paso y en algún orden. Los fotogramas individuales vienen en paquetes que se llaman planos, y los planos son los que muestran la realidad escenificada mediante múltiples fotografías que dan la impresión de movimiento. Nuestro cerebro capta movimiento, aunque no hay ninguno, solo la secuencia de fotogramas de cada plano. Ahora bien, casi nunca se filma en un solo plano, sino que se filma plano tras plano, incluso en días y en lugares diferentes, pero la secuencia de planos (la edición o montaje) lleva a hacer inferencias con las cuales el espectador, con base simplemente en sus meras capacidades inferenciales y su conocimiento del mundo, imagina una narración, la piensa. Como todo el mundo que va al cine es capaz de hacer las mismas inferencias y tiene el mismo conocimiento básico del mundo, todos los espectadores acaban *viendo* la misma historia, es decir, en realidad con una base figurativa única, la película misma, se imaginan una misma historia.

Todo lo anterior nos acerca, apenas, a la esencia del cine, a su naturaleza como medio. Sin embargo, se mantiene un hiatus insalvable entre lo que se ve y lo que se imagina, es decir, entre los planos figurativos por ser registros de escenificaciones y la historia que se piensa. Es decir, se imagina porque no sucede nunca en ningún lado, ni siquiera en los estudios o locaciones cinematográficas y ni siquiera en ningún tiempo, porque simplemente se yuxtaponen planos que en realidad no guardan ninguna relación definida entre sí por su origen

tecnológico al ser filmados. El cine —como mezcla de figuración que genera ilusiones de situaciones y eventos, e imaginaciones de estos, pero, sobre todo, de relaciones entre ellos— nos devuelve una y otra vez a la tensión entre la imagen (la captación inmediata, sincrónica, Lessing) y la historia (el razonamiento cronológico, Lessing). El cine de ficción en sus diferentes y muy variadas versiones siempre es una mezcla entre ilusión e imaginación en diferentes proporciones que genera tensiones de muchos tipos. El cine como tensión entre la realidad ilusoria generada mediante la escenificación y la cadena temporal o causal generada y cimentada por la imaginación es, como lo mostró Bazin de manera prístina, la tensión permanente entre imagen e historia o, más precisamente, entre la ilusión y la imaginación.

Para ilustrar la tensión entre la imagen y la historia piénsese en la potencia ilusoria del cine, estrictamente ilusoria consistente en utilizar medios tecnológicos —ya sea análogos o digitales— para figurar realísticamente una realidad ficticia, una ficción. Por ejemplo, recuérdese escenas famosas como el T. Rex persiguiendo a humanos en *Jurassic Park*, o bien, el espectacular choque de tráileres en cámara lenta en *Matrix Reloaded*, o en casi cualquier escena de la magistral película *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick. También recuérdese la espectacular batalla entre romanos y germanos al inicio de *Gladiator*, o bien, la desarboladura, también en cámara lenta, de una imponente fragata de guerra en *Pirates of the Caribbean*, para ya no hablar de la magia puramente digital de las escenas de animación en *The Adventures of Tintin*. Igualmente, recuérdese la espectacular persecución que dura unos 22 minutos en la película *The Island*, o bien las maravillosas escenas tanto en *Days of Heaven* de Malik como en *Avatar* de Cameron; recuérdese también a Neo deteniendo en cámara lenta las balas que le disparan los agentes en la primera película de la serie *Matrix*. Agreguemos todavía el impactante desembarco en Normandía en *Saving Private Ryan*. Nótese que, en todos estos casos, totalmente al margen de la *historia de la película*, es decir de la *narración*, la imagen es una magnitud por sí misma. Respecto de la maravilla de la ilusión cinematográfica que, en todos los casos señalados nos hace ver, literalmente, algo extraordinario, la historia es por completo irrelevante; realmente vemos lo que nunca veríamos sin el cine como medio sensorial figurativo. Pero, incluso, si vemos lo que podríamos ver como en *Ladri di biciclette* de

De Sica, o en *Umberto D.*, también de De Sica, gracias al cine lo vemos, como dice Bazin, con otros ojos que en la realidad, porque, en la ilusión cinematográfica, la realidad queda extrañada de sí misma, se trata de la duplicación de la realidad en la escenificación de lo banal, duplicación que es la que nos maravilla.

El cine nos pone visualmente en otro mundo, en el mundo de la ilusión cinematográfica como logro que tiene que ser distinguido de todo aspecto narrativo. Así, por ejemplo, la espectacular persecución de 22 minutos en *The Island*, el choque de cargueros en *Matrix* o el desembarco en Normandía en *Saving Private Ryan* nos hacen realmente ver lo que de otra manera no veríamos. Incluso las lágrimas de Ricci en *Ladri di biciclette*, o bien las hormigas ahogadas por la mucamilla en *Umberto D.*, el cine nos las muestra y por mostrárnoslas él las vemos con ojos estéticos que jamás son los ojos con los que vemos la realidad extrafílmica con el pragmatismo preestético definitorio de tales ojos. Todas las escenas referidas ilustran la maravilla, la magia ilusoria del cine, no dejan nada a la imaginación. Por el contrario, muestran la infinita pobreza sensorial de la imaginación basada en la memoria, pobreza que hace patente no solo el cine, sino todo arte plástico, figurativo o no —y también la música, pero eso es ahora un asunto adicional que no podemos abordar aquí—.

Contrariamente al contenido sensorial del medio cinematográfico, la historia es algo que se desarrolla, es decir, se construye en la mente del espectador, con total independencia de la calidad figurativa de la imagen. De hecho, hay películas soberbias, capaces de conmovernos hasta la fibra más íntima, totalmente al margen de la imagen, como la narración verbal crucial que explica el nudo de la trama en la película que recuerdo bajo el nombre de *Vidas cruzadas*, donde toda una serie de acontecimientos gana su sentido profundo cuando el protagonista revela que, borracho, atropelló a una niña la cual, moribunda, cuando él la tomó en sus brazos, todavía pidió perdón por haber cruzado la calle imprudentemente. El personaje solo narra lo ocurrido a una amiga en la banal sala de la casa de esta y la película no muestra nada del evento, no pretende siquiera escenificarlo.⁵ La fuerza del evento no consiste

⁵ Desgraciadamente no recuerdo el nombre de la película y no la he podido localizar, pero me refiero a ella por ser el mejor ejemplo que se me ocurre respecto del fenómeno de cine literario con gran impacto emocional.

en que se le muestre, sino que se puede captar de manera puramente conceptual, uno no ve nada, solo se imagina la situación, queda íntimamente conmovido y entiende por qué el protagonista conscientemente busca exponerse al padre de la niña, quien juró matarlo. Es el caso de una película donde la narración se come por completo a la imagen, esta es totalmente irrelevante para el evento central y, de hecho, para la historia de toda la película. Es el caso de una serie de eventos que hubieran tenido exactamente la misma fuerza dramática con o sin la película misma, un caso de cine esencialmente literario, imaginario y no plástico o ilusorio. Del mismo tipo, hay muchísimas películas en donde lo que es importante no es lo que vemos, sino básicamente lo que *entendemos* a partir de lo que vemos, lo que captamos sucesivamente (Lessing) a partir de lo que vemos, también, sucesivamente. Es el cine en el que, a pesar de la base sensorial ilusoria, lo que importa es lo que pensamos, lo que inferimos (captación sucesiva), mientras que en las películas que mencionamos en el párrafo anterior tenemos la situación totalmente contraria en la que las imágenes nos muestran una batalla naval, un choque entre una legión romana y los bárbaros germanos, un choque de cargueros en rotación horizontal de 360 grados y en cámara lenta con todo el detalle de la destrucción de los mismos.

En este punto preciso, conviene recordar las escenas de la explosión de la mansión en el desierto en *Zabriskie Point* de Antonioni, donde uno ve en explosiones separadas y en cámara muy lenta qué pasa cuando estalla un librero, cuando estalla un refrigerador lleno y *le pasa a uno* un pollo lanzado por la explosión *a un lado de la cabeza*, etc. En estos casos no cuenta para nada lo que uno piense, sino lo que uno ve; el ver lo es todo. Ese es el cine en su potencia sensorial que le es única, especialmente en el caso de la cámara lenta.⁶ En el caso del cine literario, lo que tenemos es la imagen como elemento meramente ancilar a la ficción literaria.

Ciertamente, en la ficción imaginaria del cine no siempre hay palabras, pero el espectador piensa como si leyera ayudado o provocado por las imágenes. Al contrario, en la ficción ilusoria del cine lo importante no es lo que uno piense, sino lo que uno vea, al margen de en qué

⁶ La cual es, como lo señaló la colega May Zindel, el contenido sensorial más auténticamente cinematográfico, junto con la cámara rápida y la cámara inversa.

secuencia de pensamiento lo vea. Un caso extremo de cine literario que llega a lo teatral lo da la película *Dogville* de Lars von Trier, en la que la imagen está tan subordinada a la imaginación literaria generada por la verbalización que lo que se tiene es prácticamente una obra de teatro filmada en *close up*. Lo único que agrega el cine a la trama cuasi teatral son los *close up* como visión cercana permanente y algunos sonidos realistas como el ladrido del perro y las ráfagas de ametralladora al final. Uno podría haber leído todo y, como dice Aristóteles en su *Poética* respecto del arte dramático, haber juzgado la calidad de la historia de la película por los puros parlamentos, como en el libreto teatral. Con los *close up*, la película —salvo la parte fotográfica final que no tiene nada que ver con la *Dogville* de la película, sino que muestra escenas de la Gran Depresión de los años treinta en los Estados Unidos, que es el trasfondo histórico de la narración— solo nos da el bono de la belleza de la actriz, que es el personaje principal.

Los ejemplos anteriores ilustran sucintamente la tensión inmanente al cine como medio sensorial figurativo, como plasticidad tecnológica figurativa, puesta al servicio de la construcción inferencial de historias. El cine, como medio mixto, siempre se debate entre la importancia relativa que en él tienen, en grado variable, la ilusión figurativa y la imaginación o conceptualización narrativa. Cuando una película como *Vidas cruzadas* nos toca las fibras más íntimas, apenas nos damos cuenta de que no lo hace como película, sino como verbalización, como narración en un sentido estricto.⁷ Es cine, es verdad, pero uno en el que la fuerza tecnológica del cine, que es la ilusión, está ausente casi por completo; de hecho, en esta película, respecto de la conceptualización que nos embarga, la ilusión no está presente en lo absoluto. Tal vez Bazin diría que se nos da literatura disfrazada de cine. Bazin, el gran teórico del realismo cinematográfico, ve la esencia mediática del cine en la ilusión, así sea en la ilusión del dolor en la banalidad del neorrealismo italiano. En cierto sentido, en la misma línea están la conceptualización y la obra cinematográfica de Peter Greenaway, o bien las observaciones del expintor devenido en practicante y teórico de la digitalización, Lev Manovich. Ambos, de diferentes maneras,

⁷ Lo único filmico es que la película nos hace espectadores de una confesión cuyo impactante sentido es exactamente el mismo que si solo la leyéramos.

insisten en que el cine no es un texto, una historia, sino que es algo figurativo, cercano o emparentado con la riqueza sensorial y, claro, las capacidades artísticas de la pintura.

Las ya mencionadas *Barry Lyndon*, *Days of Heaven*, así como las películas de Peter Greenaway, digamos *The Belly of an Architect*, son secuencias de planos con una gran fuerza cuasi pictórica. Se trata de escenificaciones tan cuidadas, tan ricas, que por momentos dan la impresión de ser pinturas realistas maestras, y lo más importante es que muchos de esos cromos puramente tecnológicos tienen sobre el observador el efecto estético de lo bello y, por momentos, también el de lo sublime. Por lo que, al margen de la narrativa, muchos de esos registros cromo adquieren la calidad de una verdadera obra de arte plástico-tecnológica, profundamente emparentada con la pintura como quiere Greenaway. Cada uno de estos cromos tecnológicos es de manera absoluta, por sí mismo y al margen de la secuencia temporal y también conceptual en la que se inserta, una obra de arte en el sentido kantiano más auténtico de una captación de la belleza y el efecto anímico de lo sublime.⁸ Se trata de un cine, de una ilusión plástico-tecnológica que, como propone Greenaway, artísticamente se independiza de la narración, de la ficción imaginaria correspondiente, la cual decae a mero acompañante, a mero pretexto para construir un arte plástico de nuevo cuño. En tales casos, es la narración, la imaginación literaria, la que tiene un papel meramente ancilar respecto de la ilusión plástico-tecnológica. Así, estamos en el otro extremo de la tensión entre imagen e historia en el cine.⁹

Bibliografía citada

Carrillo Canán, Alberto J. L., “La tensión entre los nuevos medios y la narratología” en *Fotografía, cine, juegos digitales y narratividad. Estudios sobre la sensibilidad novomediática*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Editorial Ítaca, 2013.

⁸ Cfr. A. J. L. Carrillo Canán y Débora Vásquez, *Kant y la obra de arte*.

⁹ Son raros los casos filmicos en los que tanto lo ilusorio como lo imaginario se conjugan artísticamente de manera equilibrada. Uno de ellos es la secuencia de *Barry Lyndon* donde se muestra la agonía y la marcha fúnebre de Bryan, el hijo de Barry y la condesa de Lyndon. En este caso, la música, nada menos que la *Sarabanda de Händel*, contribuye de manera decisiva al efecto tanto de la belleza como de lo sublime. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=kAvszMXNeU> (último acceso: 29 de enero de 2022).

Carrillo Canán, Alberto J. L. y Débora Vásquez Reyes, *Kant y la obra de arte*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Editorial Ítaca, 2013.

Nagel Thomas, "What is it to be like a bat?", *The Philosophical Review*, vol. 83, núm. 4, Duke University Press, Octubre, 1974, pp. 435-450, en: https://warwick.ac.uk/fac/cross_fac/iatl/study/ugmodules/humananimalstudies/lectures/32/nagel_bat.pdf (último acceso: 29 de enero de 2022).



DOI: <https://doi.org/10.59892/AFNZM1119>

ÁFRICA EN LA PRIMERA ÉPOCA
DEL DISCURSO NEOZAPATISTA MEXICANO.
UN CASO DE RESISTENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN
DE IMÁGENES EN UNA ÉPOCA POSCOLONIAL

Gerardo de la Fuente Lora¹

En la primera mañana de 1994, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) emergió al conocimiento público —en México como en todo el mundo— cuando sus miembros tomaron por asalto algunas de las ciudades y pueblos más importantes del estado de Chiapas. El periodo violento del conflicto inaugurado en esa fecha fue corto, apenas 12 días, pero la forma y las razones por las que el Estado mexicano desistió de su afán inicial de desaparecer totalmente el movimiento fueron muy importantes para el futuro de este fenómeno, que fue una vez calificado por el escritor Carlos Fuentes como “la primera rebelión posmoderna del siglo XXI”.

Fue la presión de la sociedad civil ante la evidencia de la desigualdad de las fuerzas en choque —los zapatistas no tenían armas para todos sus miembros, muchos de ellos usaron modelos de juguete— lo que empujó al Estado a abstenerse, y a los propios zapatistas a reconsiderar y rehacer todo el marco y la concepción general de su revuelta. En un asombroso cambio político, teórico, ideológico y retórico, los rebeldes se adentraron en negociaciones y en un profundo esfuerzo de creación intelectual. En lo que sigue, examinaré dos dimensiones de esa época inicial del discurso innovador zapatista. La primera, referida a la forma en que, en el decir del EZLN, se fusionan la política, la lengua y la literatura; la segunda relativa a la manera en que su palabra vincula a las etnias y territorios indio-mexicanos con los paisajes y culturas de todo el mundo, de África en especial.

¹ Doctor en Filosofía por la UNAM. Profesor Titular A de Tiempo Completo adscrito al Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Oxímoron, política y retórica

En su muy importante reflexión sobre el carácter narrativo de la investigación histórica, *Metahistoria*,² el profesor estadounidense Hayden White nos recuerda que, en todos los casos, cuando estamos a punto de fijar una narración, estamos obligados a darle algún tipo de tono o trama —tejerla como romance, tragedia, comedia o sátira— y, al mismo tiempo, debemos seleccionar una posición *a priori* poético-retórica sobre la forma en la que concebimos que las palabras entren en relación unas con otras. Escribimos y hablamos usando predominantemente el lenguaje en clave de metáfora, metonimia, sinécdoque o ironía. Tradicionalmente, las narrativas de la historia hubieran empleado diferentes mezclas de géneros literarios y posiciones retóricas, pero en nuestros días, dice White, el discurso está constreñido a ser satírico e irónico. Por un lado, nuestro discurrir enuncia, constantemente, la inadecuación del lenguaje en cuanto tal para dar cuenta del devenir humano contemporáneo; y por otro, nuestras palabras parecerían estar siempre ya en la posición de negar lo que afirman.

Esta última situación es la esencia de la clásica figura retórica llamada *oxímoron*, y no es casualidad que el subcomandante zapatista Marcos eligiera ese nombre para encabezar uno de sus ensayos más importantes sobre la situación actual del mundo. El texto, fechado en abril de 2000, fue precedido por el siguiente párrafo de Jorge Luis Borges: “La figura llamada oxímoron asigna a una palabra alguna nota que parece contradecirla; así, los gnósticos hablaban de una luz negra; los alquimistas de un sol negro”.³

Es cierto que la globalización que vivimos puede describirse como una falsación sistemática de todas sus proposiciones. Tomemos como ejemplo el supuesto desdibujamiento de las fronteras, al tiempo que los países desarrollados refuerzan sus controles migratorios; o bien entre muchos otros fenómenos, la irrupción del nacionalismo intolerante a la vez que se afirma que el Estado-nación constituye un ámbito obsoleto. El análisis del subcomandante Marcos va iluminando algunas

² Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*.

³ Subcomandante Marcos, *Nuestro próximo Programa: ¡Oxímoron! (La derecha intelectual y el fascismo liberal)*, abril de 2002, p. 1. A menos que se indique explícitamente otra cosa, todos los artículos de los zapatistas citados en este ensayo fueron tomados de <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/>

de estas importantes contradicciones y concluye que lo que realmente vivimos ahora es una globalización fragmentada: “[el mundo] es un rompecabezas cuyas piezas están hechas de otros rompecabezas, y lo único realmente globalizado es la heterogeneidad”.⁴

Tan importante como el contenido particular del diagnóstico zapatista sobre los asuntos internacionales, es su posición de partida en el sentido de que la forma, la lógica del desarrollo de nuestra época, el espíritu de nuestro tiempo, está de alguna manera regido por una clave gramatical-literaria-retórica, a saber, el oxímoron.

¿Cómo podemos entender esto? Una forma sería decir que los zapatistas tienen una conciencia sutil del carácter lingüístico del orden social contemporáneo. Nuestro cosmos está hecho de términos. Las palabras y los nombres son la sustancia de la realidad, y nuestras luchas tienen lugar a través de las tierras y montañas del discurso. Se ha dicho que el movimiento zapatista es una rebelión de la red, debido a la gran capacidad de los rebeldes para utilizar las herramientas de internet con vistas a la expansión de su mensaje. Pero creo que no es, o no solo la capacidad de gestionar el dispositivo tecnológico, sino su concepción del lenguaje en cuanto tal, lo que le da a las palabras zapatistas su gran atractivo y, por supuesto, su poder. Marcos cita y aprueba el siguiente texto de John Berger:

Solo con palabras podemos confesar nuestra confusión e impotencia, nuestra furia y opiniones. Con las palabras nombramos aun nuestras pérdidas y nuestra resistencia porque no tenemos otro recurso, porque los hombres están necesariamente abiertos a las palabras y porque paso a paso son ellas las que enmarcan nuestro juicio.⁵

Si el mundo está hecho de términos, de palabras que guardan entre ellas —siguiendo a Hayden White— un conjunto de vínculos poético-retóricos, entonces la prevalencia contemporánea del oxímoron —la figura por la que se niega lo que se afirma— tiene un significado especial. Porque, si los vocablos hacen continuamente la declaración de su propia negación, eso es un síntoma, un signo de que en el centro de la

⁴ *Ibidem*, p. 2.

⁵ John Berger, *Cada vez que decimos adiós*, citado en *Ibidem*, p. 14.

turbulencia, que constituye la era contemporánea, late una pregunta fundamental sobre la identidad de todas las cosas. La identidad del lenguaje en primer lugar.

El zapatista es un movimiento indígena, su rebelión tiene un importante componente étnico. Pero su lucha no es nacionalista ni tribal. Algo que hace diferente esta insurgencia frente a otras es la asombrosa forma en que manejan el difícil tema de la identidad. Su estrategia sobre este punto puede ser vista como deconstruccionista, en el sentido de que siempre, en el último momento, aparece algo que permite no dar respuesta a la pregunta sobre quiénes son realmente. Por lo tanto, no lo somos; pero tal vez lo seamos. Estamos siendo. Todavía no somos definitivamente esto o aquello; y esa posición nos da la capacidad de ser cosas muy diferentes a cada momento. ¿Cómo seguir esta estrategia política de posposición perpetua? A través del oxímoron.

La máscara es el símbolo principal de esa profunda estrategia retórico-política. Tomamos las armas, dicen los zapatistas, para ser sujetos protagonistas con todos los demás, de la historia humana. Pero al mismo tiempo no tenemos rostro, somos sombras, no somos nadie en particular, o somos todos. Más oxímoron: indígenas, luchamos por la memoria de los primeros habitantes del continente americano, pero utilizamos internet y las más modernas herramientas de comunicación, y no queremos, además, un país aparte para nosotros; lo que deseamos es ser mexicanos, o simplemente humanos. Somos un ejército, dice el subcomandante Marcos, pero nuestro objetivo es que nunca más exista el *establishment* militar.

En 2002, en la Universidad Senghor de Alejandría, Egipto, el intelectual senegalés Abdou Aziz Sow pronunció una conferencia sobre los mecanismos africanos de cooperación económica.⁶ En un punto crucial de su intervención, rechazó que África fuera tierra de problemas inmanejables y de un eterno del tribalismo: “El tribalismo ha sido un problema impuesto sobre nosotros”, afirmó enfáticamente, provocando el aplauso y el acuerdo del auditorio. Sí, pero ¿cómo se puede imponer una visión que separe radicalmente a cada *nosotros* de todos los demás? Solo por la vía de un lenguaje de identidades sólidas, sustancias firmes,

⁶ Abdou Aziz Sow, “Le présent et l’avenir de la coopération économique africaine”, conferencia pronunciada en la Université Senghor, Alejandría, Egipto, 14 de abril de 2002. Estuve como asistente en la conferencia, pero el texto de la misma no fue publicado.

palabras que deslindan inequívocamente cosas distintas, excluyendo del discurso toda ambigüedad.

Frente a esto, los lances retóricos de los zapatistas ofrecen una refrescante posposición de identidad. ¿No es esta la misma lección que Edward Said nos dio en *Cultura e imperialismo*? “Hoy nadie es una sola cosa y en pureza. Las etiquetas como indio, mujer, musulmán o estadounidense son solo puntos de partida: en el momento en que realmente se convierten en certezas, la mayoría las abandonamos de inmediato”.⁷

África en el Ser

El movimiento zapatista nació en una zona muy pequeña del sureste mexicano, formada solo por un puñado de pequeños pueblos y ciudades. Pero tiene una conciencia aguda sobre el entorno global. De hecho, es su omnipresente preocupación por el marco internacional lo que le ha dado al movimiento gran parte de su encanto y atractivo.

Desde el comienzo de la rebelión, el subcomandante Marcos hizo continuamente intervenciones sobre los asuntos de actualidad. Puso especial atención a los Estados Unidos, Italia y España —los dos últimos por los muchos seguidores que los zapatistas cosecharon en esas latitudes, el primero por su omnipresencia sobre el escenario mexicano—, pero produjo también una gran cantidad de documentos cuyo objeto fue el mundo en su conjunto.

Los *Encuentros por la Humanidad y contra el Neoliberalismo*, organizados en dos ocasiones por los zapatistas, fueron indicadores importantes de su constante atención a lo global. Es en el contexto de esa intervención en los asuntos del mundo que la presencia africana en el discurso zapatista alcanza sus caracteres más significativos. Se puede decir, sin duda, que la novedad y la profundidad del zapatismo se encarna también en la forma en que África habita las palabras de estos rebeldes mexicanos.

En junio de 1997, el subcomandante Marcos escribió un texto llamado “Siete piezas sueltas del rompecabezas mundial (Neoliberalism as Puzzle: the Useless World Unity which Breaks and Destroys Nations)”, en el que desde el principio África, su historia y circunstancias, aparecen en la frontera más avanzada de la modernidad. Marcos ve el periodo posterior a la Guerra Fría no como un paso hacia el nuevo milenio,

⁷ Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*, p. 515.

sino como un retorno a las guerras por territorios del siglo XIX. “El orden mundial volvió a los viejos tiempos de la conquista de América, África y Oceanía”,⁸ afirma. La conquista *reloaded*. Pero sus formas cambiaron. Hoy la dominación va por el camino de la integración desigual al mercado y la proliferación de megalópolis rodeadas de cinturones de miseria. Ese es el caso en particular del norte de África, en el Magreb entre Marruecos, Argelia, Túnez, Libia y Mauritania; ese es el caso de Sudáfrica también.⁹ Pero además de la creciente pobreza, se expande sobre el mundo un ataque cultural estadounidense que aplasta a los pueblos de todas partes y, en el caso de África afecta a su “poderosa y rica antigüedad”.¹⁰

Este tipo de menciones a África, haciendo hincapié en la pobreza, el conflicto, las dificultades económicas y culturales o la fragmentación, aparecerán en diferentes textos zapatistas, algunas veces en forma de figuras o incluidas en la presentación de tablas numéricas. Esta manera de aparecer África en el discurso rebelde mexicano no es la más importante y, por supuesto, no la más interesante. El subcomandante Marcos no acumula testimonios de los problemas para añadir sus palabras a la corriente de lo que se denomina *afropesimismo*.

Junto con la clave testimonial la presencia africana se muestra como una forma de resistencia que ofrece notables descubrimientos literario-políticos. No se trata solo de enumerar episodios de evidente resistencia política y social, sino que el juego del lenguaje trata de perseguir la aparición del motivo africano en lugares donde resulta inesperado. Tomemos el ejemplo de África en América. En un documento de abril de 1996, vestido para una reunión preparatoria de uno de los *Encuentros por la Humanidad y contra el Neoliberalismo*, Marcos construye una imagen del migrante americano opuesto a la visión clásica del continente como tierra de oportunidades:

Gente sin tierra, es decir gente sin gente, el migrante en América sueña que puede conseguir un trabajo y vivir en paz, con dignidad, sin importar qué frontera se encuentre arriba o abajo [...]. El migrante en Estados Uni-

⁸ Subcomandante Marcos, “Siete piezas sueltas del rompecabezas mundial (El neoliberalismo como rompecabezas: la inútil unidad mundial que fragmenta y destruye naciones)”, en *Revista Chiapas*, p. 1.

⁹ *Ibidem*, p. 3.

¹⁰ *Ibidem*, p. 5.

dos es un extranjero en Estados Unidos. [...]. El migrante en América es el gran solitario compuesto por millones de seres que están en permanente búsqueda. El migrante de América es la lucha de siempre, la leyenda.¹¹

Lo que define la migración actual en América es el compromiso de los que llegan para construir algo nuevo, sin olvidar ni renunciar a sus raíces. Este esfuerzo por perseverar en lo que se es y, al mismo tiempo, enriquecer el *yo* y cambiarlo en nuevas formas perturba el poder, creando una ruptura entre el gobierno y la sociedad civil. África vive en el pueblo americano, en su complicado *yo* hecho de sangre de todos los rincones del mundo: “El pueblo de los Estados Unidos de América es esa complicada mezcla de sangre británica e irlandesa; español y mexicano, europeo, africano, latinoamericano e indígena, sangre americana, siempre”.¹²

Así, la presencia de África en la identidad de la parte de abajo de la sociedad estadounidense es uno de los elementos que da novedad y radicalidad a una nueva forma posible de vivir en este continente. Pero tomemos con el mayor cuidado la referencia a la *sangre* aquí. El enfoque zapatista del mestizaje y la mezcla de culturas no es antropológico, y obviamente tampoco es biológico.

La forma en que África compone América es principalmente literaria. Es una presencia que afecta la forma en que las personas vinculan las palabras con otras palabras, en la que las personas hacen narraciones sobre sí mismas y el mundo. Este carácter literario de las culturas humanas y sus interacciones puede expresarse como una relación en el campo del sueño, si entendemos el sueño, siguiendo a Freud, como la producción concreta de historias y no solo como algún tipo de evento mental irracional. En el texto denominado *Segunda Declaración de La Realidad*, el Ejército Zapatista produjo el siguiente párrafo notable:

Hoy podemos decir que tenemos al menos una certeza. Un sueño soñado en los cinco continentes puede convertirse en realidad en la realidad [...] ¿Cómo se sueña la felicidad en África? ¿Qué maravillas pasea el sueño euro-

¹¹ Mensaje del EZLN a la Ceremonia de Inauguración de la Reunión Preparatoria Americana del Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo, 4 de abril de 1996, pp. 4-5.

¹² *Idem*.

peo? ¿Cuántos mañanas encierra el sueño en Asia? ¿Cuál es la música que baila el sueño americano? ¿Cómo habla el corazón que sueña en Oceanía?¹³

Sueño, literatura e identidad. Soñar es un recurso importante para evitar el confinamiento en nuestros propios límites, en nuestras propias historias, en nuestros propios destinos. El texto zapatista concluye con una pregunta: “¿Quiénes son los que se arriesgan a reunir con su sueño los sueños de todo el mundo?”.

África en la verdad literaria. Mundo subterráneo

África vive como un sueño en el discurso onírico zapatista. Esta afirmación tiene un profundo significado y consecuencias, especialmente si reparamos en la conjunción de política y literatura, que es la característica más notable del discurso de la primera época de las palabras de los rebeldes mexicanos. Lejos de las formas estereotipadas del discurso político, el subcomandante Marcos incorpora cuentos y mitos en sus intervenciones. Una compleja trama de ficción se pone en acción dentro de los documentos más analíticos. Personas, personajes y fábulas permean los discursos más agudos y urgentes. Las formas en que los zapatistas fusionan cuento y reflexión recuerdan, sin exagerar, la presencia de mitos en la filosofía de Platón.

Uno de los protagonistas más importantes del mundo ficcional zapatista es el Viejo Antonio, el legendario maestro y guía del subcomandante Marcos en su periodo de formación. Nunca sabremos si Antonio fue una persona real, pero siempre aparece, convoca con él la más profunda sabiduría de los indios mexicanos. Un día, nos cuenta Marcos en un artículo titulado “Un periscopio al revés (o la memoria como una llave enterrada)”, el viejo Antonio contó la siguiente historia:

Dicen que los antiguos dioses que nacieron en el mundo tenían mala memoria y se olvidaban de todo lo que hacían o decían. [...] Esta enfermedad fue heredada por todos los gobiernos que están, y habían estado en el mundo. Pero los dioses más grandes, los primeros, sabían que la

¹³ Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Palabras del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el acto de clausura del Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo, [s/p].

memoria era la clave del futuro, y que era necesario cuidarla, ya que era necesario cuidar la tierra, la casa y la historia. Luego, como antídoto para su amnesia, los antiguos dioses, que nacieron el mundo, hicieron una copia de todo lo que habían hecho y de todo lo que sabían. Esa copia la escondieron bajo tierra para evitar confusiones con las cosas de la superficie. Así, bajo el mundo hay otro mundo que es igual a este arriba, con una historia paralela. El primer mundo es subterráneo.¹⁴

El viejo Antonio le explicará a Marcos que los dos mundos eran idénticos al principio, el de la superficie se desordenó porque los gobiernos se olvidaron para siempre de ver abajo, de asomarse, de corregir el camino de las cosas. Otro mundo es posible y existe en este momento, es el verdadero y subterráneo hecho por los antiguos dioses. Allí habitan hoy los de abajo, los hombres de la verdad, los zapatistas y, como veremos, los africanos.

Hayden White, tras hacer la constatación del carácter irónico y satírico de nuestro tiempo, añade que tal vez nuestra única posibilidad de darle al lenguaje una nueva consistencia es el mito. Un nuevo lenguaje que reencante las palabras. A primera vista la narrativa zapatista, con sus fábulas encarnadas, parece realizar un programa de mitificación y, acaso sacralización. Pero el discurso rebelde se niega a convertirse en un monumento, la expresión de una sabiduría arcana. Una vez más el oxímoron, y en particular el humor, vienen a ayudar a preservar el tono secularizado del discurso.

Existe la palabra subterránea verdadera, ese es un valor para la ficción zapatista. Los auténticos hombres y mujeres viven allí. Pero no es la celebración de las posiciones inferiores o de la pobreza en sí misma. Para evitar los peligros de la elegía de la miseria, Marcos desarrolla una extraordinaria revisión de la figura clásica de don Quijote. Así, mientras que uno puede esperar que el jefe del ejército zapatista, un intelectual blanco, se presente como la realización del personaje de Miguel de Cervantes, rechaza esa posición e inventa un nuevo protagonista, un insecto llamado Durito, que es el verdadero Caballero ante el que Marcos hace el papel de su ayudante, de Sancho Panza. Los ecos y resonancia literarias de esa identificación son complejos. Sería necesario escribir otro artículo solo sobre este tema. Lo importante aquí, sin embargo, es que Durito funciona

¹⁴ Subcomandante Marcos, *Un periscopio al revés (o la memoria como una llave enterrada)*, p. 2.

como guía, un líder que orienta a Marcos especialmente en los momentos más difíciles del presente, de la coyuntura. Durito tiene un instinto, una agudeza peculiar para el análisis político. Su inteligencia tiene de nuevo fuentes subterráneas y desconocidas. Es seguro que Durito conduce por las tierras subterráneas de los verdaderos hombres. Él los conoce.

Pues bien, una parte importante de la sabiduría de Durito proviene de África, como podemos ver en el próximo diálogo entre él y Marcos en la ponencia presentada por los zapatistas al *Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y Contra el Neoliberalismo*.

[...] Es la ley para cumplir con lo que está escrito. Entonces escribe lo que te voy a dictar. Hazlo con cuidado porque este es un aporte que revolucionará toda la ciencia política[...].

Tomé de inmediato —dice Marcos— un bolígrafo, claro, sin tinta. Durito me vio y dibujó, quién sabe de dónde, una elegante pluma de avestruz y un tintero.

—¿Y esto? —le pregunté mirando ahora la pluma, ahora el tintero.

—Oh, es un regalo de un escarabajo africano —se jactó Durito.

—¿Africano?

—Sí. ¿Crees que solo los seres humanos hacen Encuentros Intercontinentales? Los escarabajos también se encuentran —dijo.

No quería hacer más investigaciones. Todavía no sé si existen escarabajos en África.¹⁵

Lo que es bastante seguro, sin embargo, es que existe una corriente subterránea africana que alimenta las palabras del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, y eso le da, como traté de mostrar, una parte importante de su profundidad y atractivo.

África vive en el discurso zapatista.

Bibliografía citada

Aziz Sow, Abdou, “Le présent et l’avenir de la coopération économique africaine”, conferencia pronunciada en la Université Senghor, Alejandría, Egipto, 14 de abril de 2002.

¹⁵ EZLN, *Documento para 7 voces 7. Las políticas y los bolsillos (los nuestros y los de ellos)*, p. 9.

- Berger, John, *Cada vez que decimos adiós*, La Flor, Argentina, 1997.
- Comité Clandestino Revolucionario Indígena- Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Palabras del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el acto de clausura del Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo, 03 de agosto de 1996, en: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1996/1996_08_03.htm (último acceso: 12 de marzo de 2022).
- EZLN, *Documento para 7 voces 7. Las políticas y los bolsillos (los nuestros y los de ellos)*, 31 de julio de 1996, en: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/07/31/ponencia-a-7-voces-7/> (último acceso: 12 de marzo de 2022).
- _____, *Mensaje del EZLN a la Ceremonia de Inauguración de la Reunión Preparatoria americana del Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo*, 4 de abril de 1996, en: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/04/04/inauguracion-de-la-reunion-preparatoria-americana-del-encuentro-intercontinental-por-la-humanidad-y-contra-el-neoliberalismo/> (último acceso: 12 de marzo de 2022).
- Said, Edward W., *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Subcomandante Insurgente Marcos, *Nuestro próximo Programa: ¡Oxímoron! (La derecha intelectual y el fascismo liberal)*, 1 de abril de 2000, en: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2000/04/01/oximoron-la-derecha-intelectual-y-el-fascismo-liberal/> (último acceso: 12 de marzo de 2022).
- _____, “Siete piezas sueltas del rompecabezas mundial (El neoliberalismo como rompecabezas: la inútil unidad mundial que fragmenta y destruye naciones)”, en *Revista Chiapas*, Núm. 5, México, IIEc, UNAM, Ediciones Era, 1997, en: <https://chiapas.iiec.unam.mx/No5-PDF/ch5siete.pdf> (último acceso: 12 de marzo de 2022).
- _____, *Un periscopio al revés (o la memoria como una llave enterrada)*, 24 de febrero de 1998, en: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1998/02/24/un-periscopio-invertido-o-la-memoria-una-llave-enterrada/> (último acceso: 12 de marzo de 2022).
- White Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.



2

REENCUENTRO
CON LA ACADEMIA

CRISIS Y TRANSFORMACIONES DEL ARTE EN EL SIGLO XX

José Jayro Bermúdez Martínez¹

Introducción

Hay una noción afianzada de cultura que ha caminado paralelamente con la historia del arte, aquella en donde la memoria y los objetos se preservan y archivan en función de un patrimonio que articula un relato hegemónico del Estado-nación, de los grandes artistas o de una élite que, con su poder y rol social, aglutina en los albores de su propiedad privada obras de carácter histórico y canónico, con un fetichismo y valor mercantil que ha sido exaltado por la propia disciplina histórico-artística tradicional, las instituciones y las academias. Estas obras han sido exaltadas en los prestigiosos museos e instituciones donde se albergan, o a través de los medios masivos tradicionales. En todo caso, el acercamiento a estos últimos tenía de barrera la propia mediación o intervención del medio, las obras de arte se muestran a través de la visión de gente privilegiada en los medios de producción: del director de cine, del escritor de televisión, del director de prensa, del locutor de radio. La audiencia en masa se ha destinado a comprender las obras de ese gran relato como obras inalcanzables, únicas, majestuosas, sagradas e inaccesibles, colocadas en un estatus de élite o de divinidad. El ciudadano promedio podría acercarse a ellas solo a través de sus reproducciones en los medios convencionales.

Las vanguardias artísticas, junto con el arte conceptual y la desmaterialización de la obra de arte, acentuaron durante el siglo XX la llamada *crisis* en el relato de la historia del arte, o incluso su muerte,² pues ya no

¹ Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2019-2021. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

² La obra *Después del fin del arte* de Arthur C. Danto gira alrededor de una idea principal: la aparente muerte de los movimientos artísticos y de los grandes relatos tal y como los habíamos concebido tradicionalmente a través de la academia, las instituciones y la práctica.

era posible seguir archivando y yuxtaponiendo en una línea de tiempo secuencial las obras contemporáneas; simplemente ya no era viable ni la propia práctica lo hacía permisible. La digitalización se considera una nueva brecha en el asunto, pero ¿cuál es realmente el papel de la tecnología digital en una crisis connotada desde mediados del siglo pasado? ¿Ha cambiado la forma de interrelacionarse con el arte?

El reconocimiento de la crisis en el relato de la historia del arte

En la introducción a su libro *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*,³ William J. T. Mitchell da cuenta sobre el informe *Las humanidades en América*, emitido por el National Endowment for the Humanities (NEH) en 1988. Entre las cuestiones a destacar se enuncia un detrimento de los valores de “verdad, belleza y excelencia” en nuestra actualidad; esto en la sección estadística titulada “Palabra e imagen”, la cual describe numéricamente la inmensa cantidad de horas que los norteamericanos dedicaban a ver el televisor, insinuando que la normalidad de nuestra cultura —en donde el conocimiento, el saber y el entretenimiento estaban en lo que se leía— ahora está convirtiéndose cada vez más en producto de lo que se ve. No obstante, en aquel momento, más que verlo como una amenaza se llegó a ver con cierto grado de optimismo, al afirmar que las ventas de novelas clásicas que se habían adaptado a series televisivas habían tenido un repunte. Por tanto, la televisión tenía facultades para transmitir valores culturales o, mejor dicho, literarios. Esto podría ser visto desde una óptica de la *convergencia mediática*,⁴ o bien de la *remediación*.⁵ Para ese momento se reconocía también la entrada a una época en la que había tecnologías dominantes de simulación y mediación de masas, una dominada por las imágenes, las simulaciones visuales, los estereotipos, las ilusiones, las copias, las reproducciones, las imitaciones y las

³ William John Thomas Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, pp. 10-11.

⁴ Henry Jenkins asocia la palabra ‘convergencia’ a los cambios tecnológicos, industriales, culturales y sociales, las nuevas relaciones que se tejen entre medios, audiencias y productos mediáticos en la sociedad contemporánea. Marisa Natalia Rigo diría que *convergencia mediática* es un contexto mediado por las nuevas tecnologías, en donde conviven los medios de comunicación tradicionales y los llamados nuevos medios. Marisa Natalia Rigo, “Convergencia mediática: nuevas formas de pensar a los medios de comunicación”, en *Actas de Periodismo y Comunicación*.

⁵ Jay David Bolter y Richard Grusin en su libro *Understanding the new media. Mediation and Remediation* definen y conceptualizan el término de *remediación* como la forma en que un contenido transita de un medio a otro con mejoras o adiciones.

fantasías, y podrían añadirse las apropiaciones y el ya latente despertar del usuario, de las masas.

Fue así que aquel documento de la NEH que detalla Mitchell ya dejaba ver, por un lado, la omisión actual de las humanidades en cuanto a los valores de *verdad, belleza y excelencia*, ingredientes sustanciales para el relato de la historia del arte, para comenzar a indagar y cuestionar el papel que tendrían las invenciones tecnológicas en una diversidad de aspectos, por supuesto, en cómo la sociedad se permea de ellas; por otro, el papel de la imagen en la actualidad, si es a través de ella que la información toma forma, degradando al texto su visualidad y accesibilidad en su condición material; y el papel de los actores comunicantes, emisor, receptor y más. Si a finales de los años ochenta ya podían identificarse estas cuestiones, la historia del arte, como se había construido, transmitido, estudiado y analizado, no se iba a quedar intacta e inocua ante tal transitividad y cambio de un pasado cultural dominado por el libro y las instituciones a un futuro cultural en el que la imagen y la independencia amenazaban con imponerse.

Sobre el relato tradicional de la historia del arte y cómo este debe dejar de ser advertido en su modalidad peculiar, John Berger⁶ menciona que nunca se ha estado cerca de la historia del arte; lo que todos han visto son reproducciones. Nunca se ha estado cerca de ella, porque un gran volumen de las obras de arte canónicas (más o menos las que pertenecen a la etapa de 600 años que se describía en el episodio Vasari⁷ y quizá un poco más) son obras que están inscritas a este gran relato de la historia. Estas tienen demasiado que ver con la idea de propiedad, de culto y de ritualización (su originario sentido de adherencia a la institucionalización: el museo), algo a lo cual, en un determinado momento, solo un grupo selecto tenía acceso. Esto parece inquietarle demasiado a Berger, pues hay un evidente desacuerdo con la apropiación que la mesocracia y la modernidad, con sus élites, hacen con el arte, reservándolo en sus recintos, exposiciones y galerías. Algo que le parece también incomprensible es la cooperación, que desde la expectación en la modalidad de crítica, análisis y demás, se ha tenido

⁶ John Berger, *Modos de ver*.

⁷ El periodo de Vasari, para Danto, es un ciclo en el que la percepción por sí misma cambia relativamente poco, desarrollado ampliamente desde la etapa del Renacimiento. No obstante, el autor sitúa esta etapa desde los años de 1300 hasta 1900. *Cfr.*, A. C. Danto, *Después del fin del arte*, p. 71.

con ello asociándolo a un buen volumen de arte como propiedad de un gran relato. Es decir, todo espectador es cómplice de este modo de ver:

el arte del pasado está siendo mistificado porque una minoría privilegiada se esfuerza por inventar una historia que justifique retrospectivamente el papel de las clases dirigentes, cuando tal justificación no tiene ya sentido en términos modernos. Y así es inevitable la mistificación.⁸

Berger se encaminaría hacia un tipo de forma de desmitificación, examinando la particular relación que existe actualmente entre pasado y presente en las obras pictóricas, afirmando que “hoy se ve el arte del pasado como nadie lo vio antes”.⁹ Se percibe de un modo realmente distinto, nos dice, y gran parte de esto se debe, en primer lugar, a que ya no existe el contexto social, político ni religioso en el que cualquier obra de la monografía de la historia del arte pudiese haberse inscrito en su momento más crucial a dicho relato. En segundo lugar, porque los avances tecnológicos de los cuales los medios de comunicación masiva han hecho sus grandes aliados (invenciones de cámara, montaje, impresión, digitalización) han cambiado no solo la manera de ver el arte, sino que lo ha inscrito en los lugares menos imaginados. Por tanto, la ciencia y la tecnología juegan un papel muy importante a la hora de acceder, comprender y usar el arte; revolucionaron las formas de entenderlo, lo hicieron más asequible y lo alejaron de las incomprensibles interpretaciones habituales de los críticos y teóricos que lo mantenían alejado del pueblo. Respecto a esto, Berger dice:

Lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo —o mejor, sacar las imágenes que reproducen— de cualquier coto. Por vez primera en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han encontrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas.¹⁰

⁸ J. Berger, *ob. cit.*, p. 17.

⁹ Mike Dibb, *Ways of seeing*.

¹⁰ J. Berger, *ob. cit.*, p. 41.

Si bien la tecnología y la ciencia cambiaron radicalmente el modo en el que se observa el arte, y gracias a ello hoy una reproducción es accesible para cualquiera, sigue existiendo el riesgo de que se manipule su mensaje o se utilice para fines impensables. Sobre esto, Berger menciona: “La invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres. Lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos. Y esto se reflejó inmediatamente en la pintura”.¹¹ Berger habla, en primer lugar, de cómo la tecnología ha ayudado a modificar nuestra percepción de las cosas y aboga por una unicidad de la imagen pictórica, la cual se vería fragmentada al ser esta reproducida por una cámara. Esto daría pie a numerosas significaciones de una sola obra.

No obstante, la forma en que se reproduce el arte a través de los medios tecnológicos hará que Berger se enrolle en lo que significa la obra original o única, y lo que representa la reproducción. Aquí parece que intenta restituir lo que Benjamin llama *el aura*,¹² y que cuando hay reproducciones esta no tiene sentido:

Las obras de arte son presentadas y discutidas como si fueran sagradas reliquias, reliquias que son la primera y mejor prueba de su propia supervivencia. Se estudia el pasado que las engendró para demostrar su autenticidad. Se las declara *arte* siempre que pueda certificarse su árbol genealógico.¹³

La mayoría de las obras del relato tradicional de la historia del arte son áuricas, este relato opera sobre un objeto único depositado en un lugar específico (el museo o la propiedad privada de una persona física). Lo que resulta con la era de la industrialización es la reproducción en masa que permite la copia o serialización de un objeto y la relación de dominio-poseción del objeto sobre cualquier persona que posea la acumulación de capital necesaria para su adquisición. Por lo tanto, ya no hay relación con el original, sino con la copia. Ahora cabría el cuestionamiento: ¿cómo y dónde se puede relacionar con esas imágenes? Han sido arrebatadas de un ritual mágico y religioso y ahora están

¹¹ *Ibidem*, p. 25.

¹² Walter Benjamin, en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, define como *aura* a aquellas obras que son únicas en su unidad, sin copias ni reproducciones, esa distinción única de ser irrepetibles.

¹³ J. Berger, *ob. cit.*, p. 28.

insertas en otras dimensiones: las del mercado, apropiación, política, publicidad, propaganda, etcétera.

La falsa religiosidad que rodea hoy a las obras originales de arte, religiosidad dependiente en último término de su valor en el mercado, ha llegado a ser el sustituto de aquello que perdieron las pinturas cuando la cámara posibilitó su reproducción. [...] Si la imagen ha dejado de ser única y exclusiva, estas cualidades deben ser misteriosamente transferidas al objeto de arte, a la cosa. [...] La mayoría da por supuesto que los museos están llenos de sagradas reliquias que se refieren a un misterio que los excluye: el misterio de la riqueza incalculable. En otras palabras, creen que esas obras maestras originales pertenecen a la reserva de los ricos (tanto material como espiritualmente). En otra tabla se indica la idea que las distintas clases sociales tienen de una galería de arte.¹⁴

Berger deslinda así a la reproducción de la significación que tiene el original, pues la significación se convierte en información que ya es transmisible. No es que la reproducción o la copia no sean capaces de recrear fielmente al original, sino que las reproducciones por sí mismas permiten infinidad de usos, interpretaciones y significaciones en las cuales el original no podría inscribirse. La tecnología ha permitido sacar a las imágenes que estaban adheridas a un relato muy bien suturado y pueden producirse otro tipo de relaciones y experiencias con ese material sacralizado. Lo que hoy es un hecho es que las prácticas artísticas contemporáneas se producen a sí mismas bajo un vasto catálogo de imágenes en el cual ha devenido la historia del arte, un gran reservorio o archivo sobre el cual trabajar. Pero no solo las prácticas artísticas, sino también aquellas prácticas (publicidad, *marketing*, industria del entretenimiento y sus contenidos mediáticos) que podrían inscribirse en la baja cultura; también ahí se están utilizando estos grandes volúmenes de imágenes canónicas.

Las imágenes que configuran el relato de la historia del arte son consideradas *canon* o *canónicas*; aquellas imágenes que delimitó Danto¹⁵ bajo las nociones de Vasari en su relato tradicional de arte figurativo que

¹⁴ *Ibidem*, pp. 30-31.

¹⁵ A. C. Danto, *Después del fin del arte*. p. 70.

comprende desde 1400 hasta 1900. La comprensión del concepto *canon* es más asequible bajo los aportes de Harold Bloom,¹⁶ aunque, si bien su contribución se centra en la originalidad de la obra literaria y en el genio de los autores (mismas cualidades que por obviedad se encuentran en las demás expresiones de las Bellas Artes), sus definiciones, conjeturas y tesis sobre la literatura deberían de igual manera ser aplicables para cualquier tipo de creación a la que se le llegue a denominar *canon*.

Con lo anterior puede considerarse que original y reproducción no son lo mismo, ambas son muy distintas una de otra, aunque para alguien que sea ajeno al tema pueda ver por iguales *La Virgen de las rocas* original del Louvre y una réplica en un museo local.¹⁷ No son lo mismo ni pueden significar lo mismo. De entrada, por el lugar donde se sitúan, el imponente y grandilocuente Louvre contra un museo local, aunque en dimensiones, colores y forma pudiesen tener aparentemente la misma obra. Por ello, Berger hace hincapié en el valor que se otorga a algo con base en lo que se sabe sobre las cosas, y con lo cual las reproducciones por sí solas pueden establecer relaciones sociales o intrapersonales muy convincentes, sobre todo porque es lo más cercano para las mayorías. Berger plantea más ideas sobre la esencia del relato tradicional de la historia del arte:

Cuando se deje de mirar nostálgicamente el arte del pasado, sus obras dejarán de ser reliquias sagradas, aunque nunca volverán a ser lo que fueron antes de que llegaran las reproducciones. No estamos diciendo que las obras de arte originales sean inútiles hoy [...]. La cuestión real es: ¿a quién pertenecen propiamente la significación del arte del pasado? ¿A los que pueden aplicarle sus propias vidas o una jerarquía cultural de especialistas en reliquias?¹⁸

Es así como Berger plantea el menester de apropiarse del relato y de las formas tradicionales de la historia del arte para poder incorporarlos en nuevos medios y soportes, haciéndolos circular de otras

¹⁶ En su libro *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Harold Bloom pretende aislar las cualidades que convierten a los autores en canónicos y las características propias de sus obras literarias.

¹⁷ Berger trabaja con estos ejemplos tanto en su libro *Modos de ver* como en su serie televisiva del mismo nombre producida por la BBC en Inglaterra.

¹⁸ J. Berger, *ob. cit.*, pp. 39-40.

maneras y en otros lugares. Esto supondría la desconfiguración del armado tradicional del relato lineal de la historia del arte, pues un buen volumen de la producción artística (correspondiente a un poco más que 600 años) es colección de una élite o del Estado; ambos utilizan todas estas obras de arte para reafirmar su posición, una de privilegio en donde el arte juega un papel crucial en la conformación del imaginario nacional. El arte es capaz de desafiar el flujo del tiempo, es por ello por lo que el relato ha perdurado y funcionado en cierta medida, pero al mismo tiempo rivaliza con el proceso histórico, porque con las nuevas tecnologías de la información y los nuevos medios se ha mostrado claramente el carácter anacrónico de las imágenes de arte; ya no pertenecen a ningún tiempo, ahora están fuera del hábitat al que se les forzó a estar. La tecnología las liberó, permitió sacarlas del relato, aunque sea de forma intransigente y temporal.

Sin embargo, a pesar de las nociones y aportes de John Berger, se continúa pensando: ¿a qué se debe el descrédito de la historia lineal del arte? ¿Por qué no es suficiente para acomodar las prácticas contemporáneas en un nuevo capítulo o continuación de esta? ¿Cómo esa desconfianza ha dado pie a tantos experimentos, otras articulaciones con la historia del arte que no pertenecen al relato tradicional? Cuando Belting¹⁹ se cuestiona el fin de la historia del arte, en realidad no se refiere a la muerte de la disciplina, sino al fin de una concepción particular del desarrollo artístico como una secuencia histórica progresiva y significativa. A lo largo de su texto plantea vastos antecedentes históricos útiles para comprender el desarrollo de la disciplina y cómo es que surge la brecha que marca la ruptura entre la tradicional historia del arte y la práctica artística contemporánea.

Acabó un modo particular de narrar el arte, o ha acabado cierta concepción del arte. Danto dice algo similar: lo que está en crisis no es la práctica artística, sino la manera en la que se le ha resguardado, el lugar que se le asignó para habitar y el tipo de función que tendría para su legado ante la sociedad y las respectivas divisiones de esta.

Sin duda, supone un problema para los filósofos como yo que estudiamos la definición de arte. ¿Dónde están los límites del arte? Si cualquier

¹⁹ Hans Belting, *The End of the History of Art?*

cosa puede ser arte, ¿qué distingue al arte de cualquiera otra cosa? Nos queda el pequeño consuelo de que el hecho de que cualquier cosa pueda convertirse en arte no significa que todo sea arte. Duchamp logró tirar por tierra casi toda la historia de la estética, desde Platón hasta nuestros días.²⁰

¿Qué podría ser útil de la idea del *fin del arte*? Aunque quizá de forma no tan clara, esta idea descubre algo real, una verdad nueva, un cambio innegable: la incapacidad de un relato *clásico* para ajustarse a las nuevas prácticas artísticas, algo que ya se marcaba desde finales del siglo XIX cuando el arte dejaba de ser figurativo y representacional, comenzando a ser más abstracto y difuso. Se hace evidente una desarticulación entre el arte tradicional y el arte moderno, se manifiesta cierta ineficacia para enlazar un relato que lo abarque absolutamente todo. No es que el arte se haya vuelto cosa del pasado, ni que se haya transformado en algo irreconocible, sino que más bien el arte encontró otras maneras y medios para manifestarse; incluso, el propio arte perteneciente a ese relato sagrado ya no se encuentra solo en esas dimensiones ubicuas que marca la narración por sí misma.

La reciente fase tecnológica para las imágenes y el arte

El problema con el relato lineal de la historia del arte es que es acumulativo y superpuesto. Huberman trabaja con su historiador de cabecera, Warburg, a través de él habla de la supervivencia y la fantasmagoría de las imágenes, cualidades que se dan en un tipo de inconsciente cultural. Hoy en día con el cine, la fotografía, la publicidad e internet, las imágenes sobreviven y, al mismo tiempo, desbordan una historia lineal de sí mismas. La idea fantasmática y de supervivencia tendría que ver justamente con lo opuesto, con algo que no puede ser controlado, regulado o sometido, y por ello es por lo que se da tal condición.

Tal sería Warburg hoy: un urgente superviviente para la historia del arte. Nuestro dibbouk. El fantasma de nuestra disciplina, que nos habla a la vez de su (nuestro) pasado y de su (nuestro) futuro [...] una vez reconocido el valor de “impulso” de la obra de Warburg, las lecturas

²⁰ A. C. Danto, *Qué es el arte*, p. 458.

divergen. No solo se ha cuestionado la herencia del “método warburgiano” ya desde los primeros momentos de su puesta en práctica, sino que igualmente la actual multiplicación de referencias a este supuesto “método” causa hastío. Warburg se sobreespectraliza en el mismo momento en que cada cual se pone a invocarlo como el espíritu tutelar de las opciones teóricas más diversas: espíritu tutelar de la historia de las mentalidades, de la historia social del arte, de la microhistoria; espíritu tutelar de la hermenéutica; espíritu tutelar de un sedicente antiformalismo; espíritu tutelar de un *cosidetto* “posmodernismo retromodernos”; espíritu tutelar de la New Art History, y hasta aliado esencial de la crítica feminista.²¹

Sí, el pensamiento warburgiano, como ya se había visto en Belting, es aquel que invoca a la multidisciplinarietà, a la variedad y a la adaptación. Lo que se menciona como “el espíritu tutelar de las opciones teóricas más diversas” es la apropiación de sus nociones para otras formas del saber, unas que quizá ni él mismo vislumbró para ellas en el momento de su concepción. Justamente es lo que él ponderaba con las imágenes, al igual que con su pensamiento. Warburg es un superviviente para la historia del arte porque es retomado, apropiado, reescrito, recontextualizado. Huberman es una forma de esta reificación warburgiana, es un medio por donde se desborda nuevamente al autor. La supervivencia de las imágenes implica exactamente lo mismo: tomarlas e inscribirlas como espíritus tutelares de las opciones contextuales más diversas. Cada que se relee a Warburg se descubre algo nuevo que no había sido descubierto antes, dice Huberman, y lo mismo es con las imágenes, cada que se les mira fuera del relato al cual se cosificaron se les descubre que son algo más que una imagen de ese relato, muestran e irradian una libertad y autonomía paulatina y reveladora.

La obra de arte, por tanto, parece ser aquello que no pertenece definitivamente a un tiempo preciso. Manifiesta otro tiempo, otro lugar, aunque esté en el presente. De nuevo, supervivencia, fantasmagoría y anacronismo, la imagen no puede estar contenida en un solo relato porque ha sido extraída de su carácter ontológico, de ese momento inicial al que las obras pertenecen de modo genuino para amoldarlas de manera

²¹ H. Belting, *ob. cit.*, pp. 29-30.

sobrepuesta en un relato que funciona al mantenimiento mismo de la historia del arte, del arte mismo y de las instituciones que lo preservan.

Sobre este impulso de las instituciones por proteger el desbordamiento de las imágenes, Alberto López Cuenca rastrea la crisis y posible redención de la historia del arte en la era de la imagen electrónica a raíz del suceso de Betamax en 1984, año en que se produce una resolución judicial en Estados Unidos. Sony sacó al mercado el Betamax, un aparato que permitió grabar, editar y reproducir material protegido por derechos de autor. Universal demandaría a Sony por esto, porque para ese momento no se veía permisible que cualquiera pudiera apropiarse de las imágenes, manipularlas y editarlas. No podían permitirse que no hubiese control sobre las imágenes reguladas por la propiedad intelectual. Esto no era más que un síntoma, en aquellos años, de lo que ya varios teóricos se cuestionaban: la posición de la historia del arte respecto de lo fidedigno y veraz de su relato.²²

Aquel invento de Sony no sería más que una señal de similitud respecto a la capacidad de internet para copiar, reproducir, apropiarse y circular. Esto es posible debido al empoderamiento de los usuarios en cuanto a la producción, circulación y difusión. Son comunidades que producen otros relatos a través de los dispositivos tecnológicos. La apropiación y liberación que realizan las comunidades de usuarios a través estos medios es, a la postre, apropiado por las industrias del ocio y la publicidad. Por tanto, la descomposición del relato canónico y sus instituciones termina en la banalización mercantil de esas obras, aquí se vuelven multifuncionales porque siguen representando las cualidades de obra canónica: la originalidad, la genialidad y la destreza que se ha reducido a ocio y entretenimiento, pero que no por ello deja de ser valioso.

Sobre estas nuevas formas de manipulación sobre los contenidos intelectuales, Hal Foster plantea la idea de archivo y un cambio de paradigma respecto de lo que ostenta la historia del arte y lo que una cultura visual supondría como una forma de renovación o sustitución: “¿Podría el discurso de la cultura visual a fines del siglo XX depender de dos precondiciones paralelas en el primer plano de la virtualidad

²² Alberto López Cuenca, “¿De quién son las imágenes? La historia del arte en la era Betamax”, VII Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales, “La vorágine de las imágenes: accesos, circuitos, controles, archivos y autorías en el arte”, p. 17.

visual de los medios contemporáneos y en la atención a la multiplicidad cultural en una era poscolonial?”²³

El multiculturalismo ya presente en una supuesta era *poscolonial* y la imagen electrónica innovando en la cultura visual tienden a desbordar a los objetos artísticos más allá de los límites de los que la historia del arte puede confinar; es lo que da paso al desplazamiento de la historia del arte a la cultura visual. Para Foster, los supuestos antropológicos tienen un rol fundamental, porque consideran ese rebase de los objetos para estudiarlos e inscribirlos en contextos culturales más complejos, pero como imagen, no como obras de arte.

José Luis Brea, bajo sus propios términos, marca también dicha transición en un cambio de prácticas, concepción, percepción y modos de relacionarse, debido a lo que se supone trastocan las tecnologías de la información. Lo que anteriormente plantea Foster como *la historia del arte*, Brea la llama *cultura ROM*: una memoria de archivo, de almacenamiento, consignación patrimonial y archivística. Lo que expone Foster como *cultura visual*, Brea le denomina *cultura RAM*: una memoria que es fluida, dinámica, diferente, de interacción y principio de acción comunicativa.²⁴ De igual manera, Scott Lash aborda las anteriores suscitaciones relativas a la sociedad de Foster y Brea, y habla de una *sociedad nacional industrial* en la que se podían hacer críticas trascendentales y en donde imperaban categorías socioculturales como la narrativa, el discurso, el monumento o la institución; así, argumenta que eso se ha subsumido por una inminente o ya establecida *sociedad de la información contemporánea*, donde la información tiene cualidades primarias que la diferencian de las categorías socioculturales anteriores. La información es fluida, con desarraigo, es inmediata y comprende el espacio y el tiempo.²⁵

Llama la atención que estos autores validen las invenciones tecnológicas, la imagen electrónica y los modos de dispersión de la información a través de los nuevos medios como una nueva era o etapa: *cultura visual*, *cultura RAM* o *sociedad de la información contemporánea*, en detrimento de *la historia del arte*, *cultura ROM* y la *sociedad nacional industrial*. Aquí podría caber la cuestión: ¿en realidad se ha dado la sustitución de un

²³ Hal Foster, “The Archive Without Museums”, en *October*, p. 97.

²⁴ José Luis Brea, *Cultura RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, p. 15.

²⁵ Scott Lash, *Crítica de la información*, p. 22.

periodo o fase a otro? ¿Se da la sustitución de un momento a otro y ya? ¿Qué se deja atrás o de lado al suponer el nuevo momento como imperante en el contexto actual? ¿Las viejas prácticas se van? Parece evidente que las instituciones, los museos y las escuelas siguen ahí. La historia del arte lineal y tradicional se sigue enseñando en los programas de educación media superior, los museos siguen acumulando piezas aunque no puedan exhibirlas todas, la escuela sigue enseñando sobre la base de libros, apuntes y libretas. Hay una materialidad que sigue siendo crucial y fundamental y que, aunque la imagen electrónica y las atractivas modalidades de interacción que se han suscitado con las nuevas tecnologías puedan suponer una variedad o diversidad de elección, parece complicado que se dé de tajo tal sustitución de un momento por otro. Más bien lo que acontece con la coexistencia de ambos sistemas es la fricción y la contradicción. Quizá lo que se deja en evidencia con todo esto es que sí hay una crisis de la historia del arte, y la transición o lo que supondría el traslado de un extremo a otro la demarca.

Uno de los grandes problemas que devienen de esta nueva era o etapa tecnológica es la de la función de la imagen informática/digital/electrónica. ¿La información es solo eso? ¿La información no remite más que a otra información estéril e infructuosa, trivial y fatua? Sobre esto, Scott Lash sostiene:

El orden global de la información es una “cultura tecnológica”. En ella, los dualismos previamente existentes de la tecnología, por un lado, y la cultura, por otro, se disuelven en el mismo plano inmanente. Lo que antes era una cultura representacional de la narración, el discurso y la imagen que el lector, el espectador o la audiencia enfrentaban en una relación dualista, hoy se convierte en una cultura tecnológica. La cultura ya no está compuesta primordialmente de esas representaciones, sino de objetos culturales como las tecnologías, que hoy ocupan el mismo espacio con quien ahora no es tanto el lector, el espectador o la audiencia como el usuario, el actor.²⁶

Lo que Lash está diciendo es que ya no hay representación, no hay tal cosa como representación en términos dualistas. Hay una separa-

²⁶ *Ibidem*, p. 16.

ción entre la experiencia personal del mundo y su representación está hipermediada. Sin embargo, se aboga por ella porque esa división es casi indivisible, no hay conciencia de tal, por eso la apropiación de imágenes en los nuevos medios referirá a una exaltación de la representación generalizada de las experiencias subjetivas, o a lo opuesto, a un intento por hacer visible esa hipermediación hacia la objetivación de la subjetividad superpuesta en cada una de las imágenes que circulan en las aplicaciones del *social media*. Mitchell dice que la imagen, sea material o inmaterial, tiene que ver con la representación:

La cultura, ya se trate de la investigación avanzada que se lleva a cabo en los seminarios universitarios, de las ideologías diversas que propaga el currículo de las “artes liberales”, o de la diseminación de imágenes en textos y sonidos a un público masivo, es inseparable de cuestiones de representación.²⁷

Lo que ocurre en los medios digitales es justamente la diseminación de imágenes, no solo en textos y sonidos, sino en imágenes, reproducciones, copias digitalizadas. Si este tipo de dispersión de la imagen no supone representación por ser una imagen informacional como dice Lash, entonces se está hablando de que el estatuto de dicha imagen tiene implicaciones perceptuales, fenomenológicas, filosóficas y antropológicas. En primera, porque su materialidad se trastocó, si no representa ni conecta simbólicamente a nada que sea significativamente representativo, aunque la imagen sea reconocible y asociada con su original, entonces es su condición inmaterial la que la esteriliza de ese campo representacional. ¿Sería justamente esto lo que permita inscribir a las imágenes canónicas de arte en cualquier rubro o mecánica social a la que se dispone la sociedad cibernauta digital e incluso la mercantil, publicitaria? ¿La información no representa directamente nada? Sobre esto, Mitchell hace un apunte crucial derivado de su teoría de la imagen y los objetos representacionales concretos en los que aparecen las imágenes: “los textos actúan como imágenes o ‘incorporan’ la práctica pictórica y viceversa”.²⁸ El texto

²⁷ W. J. T. Mitchell, *ob. cit.*, p. 11.

²⁸ *Ibidem*, p. 12.

es imagen, ¿caso la información en los medios digitales no está en forma de texto e imagen primordialmente? ¿Y aun así no representa? ¿No sería más bien que es otra forma de representación?

En su nota al pie número 5 en la misma obra ya citada aquí, Mitchell deja ver su argumento sobre la materialidad que deviene de la lengua inglesa:

“picture” e “image” que se utilizan de forma intercambiable para designar representaciones visuales en superficies de dos dimensiones [...] con connotaciones diferentes, la primera consiste en un objeto o conjunto construido y concreto (integra el aspecto material de la imagen) y el segundo alude a la apariencia virtual y fenomenal que proporciona al espectador.²⁹

La digitalización, según Lash, no representa debido a su inmaterialidad y, aun siendo así, está ocasionando fenómenos apropiacionistas en infinidad de usuarios que están usando las imágenes de arte para construir identidades, fomentar relaciones sociales desemejantes, dar otros usos y prácticas que no estaban constreñidas en su forma museo/relato. Sobre aquello de la no representación aún hay algo más por decir. Sobre el giro pictorial del que habla Mitchell y el cual trata de un:

redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad, y el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura.³⁰

¿No es esa una afirmación ante la que nos encontramos en la actualidad? La afirmación que hace Mitchell ante la premonición de McLuhan³¹ de la aldea global ya hecha realidad, corroborada en un espectador emergente, activo y no pasivo que interviene directamente sobre los mensajes del emisor, los retroalimenta, cuestiona e indaga. No

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibidem*, p. 20.

³¹ Marshall McLuhan y B. R. Powers, *La aldea global*.

solo eso, sino que además se apropia el contenido, lo reconceptualiza y reemite de acuerdo con sus propias observaciones e intereses. ¿Es posible todo esto ante una información que no representa? Mitchell da la estocada final al respecto:

Si nos preguntamos por qué este giro pictorial parece estar sucediendo ahora, en lo que a menudo se tilda de era “posmoderna”, en la segunda mitad del siglo XX nos encontramos con una paradoja. Por un lado, parece ser obvio que la era del vídeo y la tecnología cibernética, la era de la reproducción electrónica, ha producido nuevas formas de simulación e ilusionismo visual con un poder sin precedentes. Por otro lado, la ansiedad respecto a la imagen, el miedo a que el “poder de las imágenes” pueda destruir finalmente, incluso, a sus creadores y manipuladores, es tan antiguo como la producción de imágenes misma.³²

No solo se intercede porque la imagen digitalizada representa, en términos de efecto, tal como lo hace Mitchell al darle un poder de simulación e ilusionismo sin precedente a la imagen de la era electrónica hoy convertida en imagen digital, sino que lo hace tan distintamente a los nexos de representación tradicional que pone en jaque a quienes se creían dueños de las imágenes, que ven amenazados sus intereses, sus relatos y su historia. No se pretende validar ni desestimar las apropiaciones y reproducciones del arte canónico en los medios digitales, porque eso es algo que ya está dado. Lo que se infiere es desacertar un poco menos a la hora de disputar las imágenes de un relato histórico en general cuando se observen inscritas en contextos y lugares de maneras nunca antes pensadas.

Bibliografía citada

- Belting, Hans, *The End of the History of Art?*, 2.^a ed., Chicago, University of Chicago, 1987.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Ed. de Moreno Soto, México, Ítaca, 2003, ils. de Efraín Herrera.
- Berger, John, *Modos de ver*, 3.^a ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2016.

³² *Ibidem*, p. 22.

- Bloom, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Trad. de Damián Alou, México, Anagrama, 2006.
- Bolter, Jay David y Richard Grusin, *Understanding the new media. Mediation and Remediation*, E.U.A., The MIT Press, 2000.
- Brea, José Luis, *Cultura RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007, ils. de Sylvia Sans.
- Danto, Arthur C., *Qué es el arte*, Trad. de Íñigo García Ureta, Barcelona, Paidós, 2013.
- _____, *Después del fin del arte*, México, Paidós, 2010.
- Dibb, Mike, *Ways of seeing*, show de television, Inglaterra, BBC London, 1972.
- Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente*, Madrid, Les Editions de Monuit, Abada, 2009.
- Foster, Hal, “The Archive Without Museums”, en *October*, vol. 77, E.U.A., The MIT Press, verano, 1996, pp. 97-119.
- Lash, Scott, *Crítica de la información*, Trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrorto, 2005.
- López Cuenca, Alberto, “¿De quién son las imágenes? La historia del arte en la era Betamax”, en VII Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales “La vorágine de las imágenes: accesos, circuitos, controles, archivos y autorías en el arte”, México, INBA, 2018.
- Mitchell, W. J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009.
- McLuhan, Marshall y B. R. Powers, *La aldea global*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Rigo, Marissa Natalia, “Convergencia mediática: nuevas formas de pensar a los medios de comunicación”, en *Actas de Periodismo y Comunicación*, vol. 2, núm. 1, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, diciembre, 2016.

NUEVAS FORMAS DE VIVIR EL ARTE.
LA EXPERIENCIA ESTÉTICA
Y LOS DISPOSITIVOS DIGITALES

*Marisol Hernández Rodríguez*¹

Las fotografías son experiencias capturadas y la cámara el arma ideal de la conciencia en su afán adquisitivo.

Susan Sontag, *Sobre la fotografía*²

¿Cuál es el precio que paga el sujeto por el dominio del mundo, enfocado y unificado por la pantalla?

Lev Manovich, *El lenguaje de los medios de comunicación*³

En el presente escrito reflexionaremos sobre cómo es la experiencia estética a partir de la incursión de los dispositivos electrónicos, particularmente, los teléfonos inteligentes, que se han convertido en un elemento imprescindible para la mayoría de los asistentes a las exposiciones de arte.

La inquietud respecto de la acción de fotografiar las obras de arte en las exposiciones o de hacer selfis con las obras de fondo surge al observar que dichas prácticas se van acentuando cada vez más entre el público y, muchas veces, la motivación por asistir a una exposición de arte radica en ir para capturar la imagen de las obras, de modo que se constate la experiencia. Esta forma de relacionarnos con las obras y la persistencia por confinar el recuerdo a las memorias digitales o virtuales, para ser guardadas y archivadas, está cada vez más en boga, sobre todo a partir de las actualizaciones de los equipos digitales y de las múltiples *apps* en el mercado que han promovido la idea de que cualquiera puede ser un buen fotógrafo.⁴

¹ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2012-2014. Licenciada en Filosofía por la UAM-I. Actualmente es docente en la Udlap y en Unarte. Correo electrónico: marisolhernandezrodriguez@gmail.com

² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 19.

³ Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, p. 157.

⁴ El borrador del presente escrito comenzó a elaborarse en 2015 y fue presentado en el IV

Esta investigación nos ofrece la posibilidad de identificar la evolución de la experiencia estética respecto de los avances tecnológicos y su dependencia en relación con estos, lo cual denota un cambio tangible en la sensibilidad de las sociedades contemporáneas, regida por el dinamismo, la aceleración y la sed de experiencias para su exhibición.

Comenzaremos recordando qué es la experiencia estética en el sentido clásico: cómo se relacionaban los sujetos con las obras de arte antes de la existencia de los medios de reproducción. Posteriormente, identificaremos los cambios que suscitó el surgimiento de la cámara fotográfica en la dimensión artística y social, para ir rastreando el camino que surcó la reproductibilidad técnica en la sensibilidad de las sociedades modernas. Por último, con las implicaciones que resultan del ejercicio de tratar de estudiar el presente, reflexionar sobre la experiencia estética a partir de la incursión de los dispositivos electrónicos, la digitalización y las diversas posibilidades de capturar, reproducir y archivar la realidad.

La experiencia estética en el sentido clásico

Durante el siglo XVIII se alcanzaron nociones más trabajadas sobre la experiencia estética; Kant analizó la relación de la representación del objeto con el sujeto, en donde dicho objeto ofrecía una satisfacción al sujeto que “se determina[ba] no solo por la representación del objeto, sino, al mismo tiempo, por el enlace representativo del sujeto con la existencia de aquel”.⁵ Es decir, que la presencia del objeto era percibida por el sujeto de manera inmediata, al confrontar la obra de arte de manera directa, es decir, corpórea: desplegando su percepción sensible, presenciando a la obra como un fenómeno en relación con el espacio y su cuerpo, sobre lo cual señaló que:

En la representación sensible de las cosas exteriores, la cualidad del espacio donde ella se nos presenta es el elemento puramente subjetivo de la representación que tenemos de estas cosas [...]; también el objeto es concebido simplemente como un fenómeno; pues el espacio, a

encuentro de egresados de la MEyA, llevado a cabo en junio de 2016. Lo que se presenta aquí es la actualización del tema realizado en noviembre de 2021.

⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, “Immanuel Kant: Juicio del gusto y juicio estético”, *Antología de textos de estética y teoría del arte*, p. 182.

pesar de su cualidad puramente subjetiva, es también un elemento de conocimiento de las cosas como fenómenos. Del mismo modo que el espacio es simplemente la forma a priori de la posibilidad de nuestra representación de las cosas exteriores, la sensación expresa el elemento puramente subjetivo de estas representaciones, pero especialmente el elemento material [...] y sirve también por el reconocimiento del objeto.⁶

En este sentido, las iglesias y, más tarde, los museos y galerías, constituyen una condición de posibilidad para la experiencia estética. Es en estos donde se ofrecían las bellas obras de arte para ser vistas, para ser contempladas por el asistente quien, al agudizar el sentido de la vista, iniciaba la contemplación placentera: permitiendo “el libre juego de la imaginación con el entendimiento”, y posibilitando, así, una experiencia estética que podría conducirlo a comunicar algún juicio de gusto “mediante una satisfacción o descontento, sin interés alguno”.⁷

Ya entrado el siglo XX, esta noción sobre la experiencia estética deja de coincidir con la esencia de los objetos de arte moderno. Es entonces cuando, debido al espíritu de la época, comenzaron a surgir otras necesidades en todos los ámbitos.

La reproductibilidad técnica (fotografía analógica)

Con el surgimiento de la cámara fotográfica en el siglo XIX, se dan cambios importantes tanto en la dimensión artística como en la social. Ya que, de alguna manera, la fotografía liberó a los artistas de su tarea mimética, de su *obligación* de reproducir la realidad para, en su lugar, pensarla, interpretarla y deconstruirla, planteando así una serie de obras que no solo se dirigían a la visualidad, sino también al intelecto.

Durante el siglo XX, la pintura retiniana, como diría Duchamp, comenzó a ser desplazada para, en su lugar, anteponer las ideas y los conceptos sobre la forma. Asimismo, surge la iniciativa de terminar con el arte burgués y de liberar el arte del encierro para socializarlo. Por su parte, la vertiente constructivista fue la más enfática en establecer un vínculo entre el arte y la tecnología,⁸ además de concebir la idea

⁶ Immanuel Kant, *Juicio del gusto: seguida de las observaciones sobre el sentido de lo bello y lo sublime*, p. 21.

⁷ A. Sánchez Vázquez, *ob. cit.*, p. 180.

⁸ Baste recordar el proyecto para el Monumento a la Tercera Internacional (1919), por Vladimir Tatlin.

de un arte aplicado: expresado a través de la arquitectura, los carteles publicitarios, la ropa, el mobiliario, etc., rompiendo la barrera entre el arte y la vida.

De esta manera, en el plano social, la fotografía brindó la posibilidad de dar a conocer las obras de arte a un número mayor de personas: de socializarlas y, además, acompañadas de un comentario o estudio crítico, lo que permitió la reflexión constante y especializada tanto de las propuestas que iban surgiendo como de las obras clásicas. Proliferó un sinfín de libros y revistas sobre estos temas.

Bajo esta misma tónica comenzaron a abundar diversas actividades artísticas con la intención de recrear y entretener a más cantidad de personas. A partir de esto, Benjamin empieza a detectar dos tipos de actitudes respecto al arte: por un lado, la del espectador asiduo que encuentra en el arte una pasión. Por otro, la de las masas, para quienes el arte significaba una ocasión de entretenimiento. Distingue, entonces, dos tipos de actitudes en relación con la obra, la del “amante del arte [que] se acerca a [la obra] con recogimiento, que se hunde en ella y contempla su obra terminada”.⁹ En cambio, “para las masas [la obra] sería una ocasión de entretenimiento [...] cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea”.¹⁰

En esa misma sintonía, al respecto de la reproductibilidad técnica de las obras de arte, André Malraux afirmó que esta sentó las bases de la “historia del arte como la historia de lo que es fotografiable [...] [ya que ahora] se dispone de más obras significativas para suplir los defectos de nuestra memoria, que las que podría contener el mayor de los museos”:¹¹ por lo cual, este cúmulo de imágenes que se capturan con la tecnología moderna ha dado lugar a la idea del *museo imaginario*. En concordancia, tanto Malraux como Benjamin hacían referencia a los nuevos medios como la imprenta, la fotografía y el cine, como mecanismos eficientes para hacer ver obras, lugares y pensamientos geográficamente lejanos. Tenemos que tales afirmaciones, que fueron vislumbradas a mediados del siglo XX, hoy en pleno siglo XXI han sido llevadas al extremo gracias a los códigos computacionales.

⁹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, pp. 92-93.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ André Malraux, *Las voces del silencio*, p. 14.

Los dispositivos digitales

En la actualidad vivimos en un mundo regido por el código binario, todo se expresa a través de combinaciones infinitas de ceros y unos: personas, países y el total del mundo de las cosas han sido reducidos al lenguaje de la era digital que, con la implementación de internet para uso doméstico, ha propiciado un gran cambio en nuestros patrones conductuales y, por tanto, en nuestra sensibilidad. En relación con esto, se ha inventado una serie de dispositivos que, en gran medida han contribuido a facilitar, acelerar y perfeccionar diferentes actividades de la vida diaria. Entre estos dispositivos encontramos la telefonía móvil, que nos ha liberado de los cables y de tener que permanecer en un lugar fijo para comunicarnos. Sobre este dispositivo podemos advertir que ha tenido cuantiosas actualizaciones, esto en función de las necesidades de comunicación y entretenimiento de los individuos. Entre las mejoras que más impactaron, en un inicio, a los consumidores, se encuentra la fusión entre un teléfono móvil y una cámara digital, ya que, al principio, algunos se cuestionaban la necesidad de una cámara incluida en el celular, pero ahora se ha vuelto un elemento imprescindible e, incluso, determinante al momento de adquirirlo.

De tal modo, tener un teléfono, de alguna manera, dota de cierto poder a los individuos, del poder de la información, puesto que los teléfonos de última generación —o *smartphones*—, por sus cualidades como procesar fotografías de alta calidad, enviar y recibir archivos de forma inmediata, entre otras, han contribuido a generar una comunicación visual instantánea, fomentando, con ello, la práctica del registro. Ahora todo el conjunto de experiencias —viajar, comer, trabajar o actos de corrupción, manifestaciones, etc.— es susceptible de ser registrado, documentado y difundido a través de estos pequeños dispositivos que se han convertido en pequeñas computadoras.

La experiencia estética y los dispositivos digitales

Entre la vasta gama de experiencias que son registradas queremos centrar nuestra atención en las suscitadas en las exposiciones de arte porque, como lo hemos venido anunciando, pareciera que hay una *nueva* forma en que el espectador se relaciona con las obras de arte. Esta va más allá de una actitud *clásica*, es decir, aquella a través de la cual el individuo se confronta con las obras de manera corpórea: desplegando

su percepción sensible sobre el espacio y lo que está contenido ahí, las obras; dejándose llevar por lo sensible de la experiencia bajo una actitud contemplativa, —como diría Kant— desinteresada.

Bajo la *nueva actitud*, tenemos que, si bien la percepción se sigue dando a través del cuerpo, esta se realiza ahora de forma mediada: primero, por los sentidos, y luego a través de la pantalla del dispositivo electrónico. El uso de estos dispositivos puede ser entendido en términos de McLuhan como “extensiones del cuerpo”, es decir, como “prolongaciones tecnológicas de los sentidos”.¹² En este caso, dicha extensión asiste al sentido de la vista, ya que, a través de estos dispositivos se capturan las piezas.

Al fotografiar una obra de arte se logra una suerte de síntesis y virtualización de ella que permite magnificarla, focalizarla o reducirla. Al realizar el proceso fotográfico, en la mayoría de los casos, el espectador ofrece a la exposición: primero, una mirada tipo *paneo*, observando de manera rápida el grueso de la muestra; es en un segundo momento cuando el espectador ofrece la mirada atenta, pero esta se logra solo después de haber quedado impactado por la obra, y es, entonces, cuando se advierte la disposición para realizar una toma bajo una operación de selección y eliminación de *perceptos*. Es decir, al realizar la captura, la obra de arte queda reducida a un solo ángulo, a un solo modo de ser vista dada la naturaleza fotográfica. De esta manera, tenemos que la fotografía, según Susan Sontag, se ha “transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación”¹³ y, en ese caso, de interacción con las obras.

Entonces, lo que podemos identificar es que esta contemplación prolongada y desinteresada que permitía un diálogo personal con la obra al ir descifrando sus cualidades, ya no se advierte de manera fuerte esta conexión entre sujeto y obra. Más bien, el individuo se ve distraído al buscar la mejor luz y en la meditación de la toma: en buscar el mejor ángulo que exprese su particular percepción. Por tanto, podemos identificar que esta nueva relación con la obra es una relación activa y práctica que es guiada por el interés de registrar la obra, de guardar el recuerdo de la exposición más que de encarnar la experiencia en ese

¹² Sobre el tema véase Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*.

¹³ S. Sontag, *ob. cit.*, p. 20.

momento. La satisfacción, bajo esta actitud, se da al lograr una buena toma que dé cuenta del haber estado ahí; de una toma que capture el momento y lo presente como un recuerdo fijo que tiene el poder de trascender.

Sin embargo, cabría señalar que aún es posible observar espectadores que se dejan llevar por una contemplación prolongada y desinteresada. Existe también la posibilidad que un mismo espectador transite de una actitud a otra en una misma exposición.

Esta interacción con la obra pone en evidencia la actitud de entretenimiento y diversión de las masas —sobre la cual Benjamin nos advirtió—, ya que, mediante una actitud lúdica, se busca expresar, asimismo, la visión dinámica y abierta del espectador actual. En ese sentido, Gadamer expresa el carácter lúdico de la obra de arte como “un proceso de construcción y reconstrucción continua. Desde este punto de vista la obra de arte nunca ha sido, sino que es continua transición, tanto para creadores como para receptores”.¹⁴ Por ello, considera a la obra de arte como “producto del juego, [que] deja siempre un espacio que hay que llenar. Lo estético que proporciona el arte, es precisamente esta posibilidad de relleno, nunca acabado, del espacio del juego”,¹⁵ donde el espectador-fotógrafo encuentra un amplio patio de recreación en cada exposición. Aquí, la experiencia estética emana de la “no distinción entre el modo particular en que la obra se interpreta y la identificación misma que hay detrás de la obra”.¹⁶ Esta interactividad dada por el juego se caracteriza por implicar siempre algo más; es siempre un jugar *con*, lo que permite pensarla como una acción comunicativa, donde no hay “propriadamente [una] distancia entre el que juega y el que mira el juego”,¹⁷ en ambos lados se ve una participación.

Este cambio de actitud respecto a la obra implica, igualmente, un cambio de sensibilidad; un cambio que resulta normal, según Walter Benjamin, ya que “[d]entro de largos periodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial”,¹⁸ esto de acuerdo con las dis-

¹⁴ Hans-George Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 20.

¹⁵ *Ibidem*, p. 21.

¹⁶ *Ibidem*, p. 69.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ W. Benjamin, *ob. cit.*, p. 46.

posiciones naturales y, sobre todo, en función de los descubrimientos y acontecimientos sociales.

Nicholas Negroponte, en su libro *El mundo digital*, publicado en 1995, anunció el alcance que tendría esta nueva tecnología y su impacto en diversas áreas de la vida; respecto de la transición del manejo de la información mediante átomos al manejo de la información a través de los *bits* y su practicidad, que abarcaba, asimismo, al arte, señaló que “la superautopista digital hará que el arte acabado e inalterable sea una cosa del pasado [...]. Seremos testigos de una verdadera manipulación digital de expresiones supuestamente acabadas que circulan por Internet, lo cual no tiene por qué ser malo”.¹⁹ En este nuevo mundo de la abstracción digital, los artistas encontrarán en internet la galería más grande del mundo para mostrar sus creaciones y compartirlas directamente con el público. Quizás lo que no se había contemplado es que el espectador también contribuiría a la ampliación de esta galería mediante los registros de sus experiencias en estos recintos o mediante la apropiación de las imágenes digitales.

En consecuencia, las experiencias contemporáneas de las grandes ciudades se suceden una tras otra, tan rápido que hemos caído en el temor al olvido. Ahora se ha hecho imprescindible tener el cúmulo de información, datos y el recuerdo de las experiencias a la mano, lo que explica por qué se han inventado tantos dispositivos de almacenamiento tangibles y virtuales, que se han vuelto extensiones de nuestra propia memoria. La satisfacción bajo esta *nueva actitud* se da al apropiarse de la obra, al lograr una buena toma que certifique el haber estado ahí: de una toma que capture el momento y lo presente como un recuerdo fijo que tiene el poder de trascender a través de las redes sociales: Facebook, Twitter, Instagram, Pinterest, YouTube, Tik Tok, etcétera.

Bajo esta actitud, el asistente permite a la obra de arte convertirse en un cuerpo virtual, donde la obra, según Roberto Dodato, queda sometida a una doble “historicidad, relativa al devenir del cuerpo orgánico reorganizado en sus potencialidades perceptivas y cognitivas por parte de prótesis inorgánicas y al devenir del objeto, que se virtualiza

¹⁹ Nicholas Negroponte, *El mundo digital*, p. 133.

en calidad de imagen sintética”.²⁰ Logra con esto, en primer lugar, la trascendencia de la experiencia subjetiva de quien ha capturado la obra y, en segundo, la obra misma, al ser fotografiada en cada momento por diferentes personas que las apropian para integrarlas a las redes sociales, alcanza un carácter —diríamos— casi omnipresente, que constituye los relativos procesos de estetización de la realidad.

Es posible ver que dicha tendencia, cada vez cobra más fuerza, incluso ha sido impulsada desde las instituciones museísticas con la finalidad de captar más visitantes. Muestra de ello es la propuesta lanzada el 22 de enero de 2014 por Twitter, en la cual se invitaba a los usuarios de esta red social a visitar algún museo para tomarse una selfi y subirla con el *hashtag*: #MuseoselfieDay. Desde entonces, esta iniciativa ha sido replicada por otras redes sociales en diversos museos del mundo.

Este proceso de estetización se ha convertido en un elemento constante tanto en los procesos culturales como industriales que se han hecho extensivos a los modos de vida, consumo y hasta las aspiraciones personales. Esta situación da continuidad a una de las principales pretensiones del arte moderno: el deseo de anular la distancia entre el arte y la vida, entre el público y la obra. Hoy, más que nunca, podemos ver esas pretensiones vanguardistas llevadas al extremo. No obstante, se echa de menos su carácter crítico, ya que la vacuidad de las actuales reproducciones y apropiaciones se hace evidente.

Podemos afirmar que, en efecto, hay un cambio en la forma de experimentar el arte, que se ha vuelto necesario el registro de las obras y de la experiencia del asistente a la exposición para su trascendencia y que la accesibilidad de los medios digitales ha propiciado una interacción y manipulación de la obra. Además, ha permitido conformar fuentes de documentación histórica. Al respecto de esa interacción y manipulación de la obra, podría estarse confirmando la idea del “concepto ampliado del arte” de Joseph Beuys, en donde afirma que “cada hombre es un artista”,²¹ o la frase atribuida a Warhol: “en el futuro, todos serán mundialmente famosos por 15 minutos”.

²⁰ Roberto Dodato, *Estética de lo virtual*, p. 72.

²¹ Carmen Bernárdez Sanchis, *Joseph Beuys*, pp. 80-81. El “concepto ampliado del arte” es concebido por Beuys como la “manera que cada uno, a través de aquella, pueda alcanzar la libertad. La creatividad es el verdadero capital de la humanidad. El arte ha de salir de la academia, de la exclusividad de un medio concreto. Debe explorar otros terrenos”.

Comentario final (sobre la pantalla digital)

Desde finales de 2019 la humanidad tuvo que librar una batalla al encontrarse bajo una situación de emergencia a causa de la COVID-19, hecho que marcó un parteaguas en la historia de la humanidad. Los ciudadanos del mundo tuvieron que recogerse y confinarse en sus casas. Sin embargo, la implementación de la tecnología y su mejora constante permitió que las vías de comunicación digital ampliaran su oferta de la mano con un sinnúmero de *apps* que han facilitado tremendamente muchas de las actividades cotidianas.

La industria del entretenimiento también tuvo que adaptarse y las obras de teatro y los conciertos fueron posibles gracias a las presentaciones *online*. Asimismo, la asistencia a los museos, durante muchos meses, quedó relegada exclusivamente a los recorridos virtuales que se ofrecen en las páginas electrónicas de los distintos museos del mundo. Esta situación de contingencia abrió paso a otras formas del arte, me refiero a las hechas con la tecnología 3D, que ofrece un entorno de realidad virtual y fomenta la participación de los usuarios; esta tecnología suele ser empleada en la elaboración de videojuegos, películas y publicidad. En recientes fechas se ha empleado para la creación de exposiciones de arte, donde las obras y los espacios están diseñados para vivir la experiencia de la realidad virtual (VR, por sus siglas en inglés), por ejemplo, el empleo de lentes de realidad virtual, tales como *Oculus Rift*,²² por mencionar alguno. De igual forma, han tenido un gran despegue las obras de arte creadas en archivos *NFT* o *Non Fungible Token*, por sus siglas en inglés, que son un

token o vale digital que es único e irrepetible, básicamente se define como un coleccionable digital que es verificado por medio de una cadena de bloques (*blockchain*) para que un video, imagen, película, canción, audio, URL o cualquier otro tipo de archivo digital pueda autenticarse o catalogarse como “original”.²³

²² *Rift* son unas gafas, o mejor dicho, unos cascos de realidad virtual que están llamados a revolucionar el mercado de la tecnología en campos como los videojuegos, la medicina, el diseño, el cine, etc. en: <https://www.areatecnologia.com/aparatos-electronicos/oculus-rift.html> (último acceso: 13 de noviembre de 2021).

²³ En <https://latam.kaspersky.com/blog/que-es-un-nft/22918/> (último acceso: 10 de noviembre de 2021).

El acceso al mundo digital se da través de la pantalla. Al realizar nuestras actividades frente a esta, situamos nuestra atención ignorando el espacio tangible. En la pantalla no hay una sola ventana que domine por completo la atención del espectador, por lo tanto, el usuario hace *scroll* o brinca de una página a otra. La pantalla es, en principio, una superficie plana, rectangular, que delimita el espacio *real* y tangible de la realidad virtual y que, según Manovich, muestra imágenes que cambian en el tiempo. En consecuencia, mediante la pantalla es posible observar:

un mundo tridimensional, que está encerrado en un marco y situado dentro de nuestro espacio normal. El cuadro separa dos espacios absolutamente distintos que, de algún modo, coexisten. He aquí el fenómeno que define la pantalla en el sentido más general.²⁴

De igual forma, es espacio informativo y comunicativo en donde “la cercanía y la lejanía son conceptos desvinculados de sus presupuestos materiales, se vacía de su aspecto formal para hacer emerger su contenido colectivo”.²⁵ Asimismo, es donde se origina la cibercultura, permitiendo que “la inmediatez y la universalidad de una comunicación que se propone como un proceso de ‘desterritorialización’, de pérdida de fronteras, de posibilidades de vivir en el ciberespacio, por ir ‘más allá del sentido de lugar’”.²⁶

De esta forma, podemos dar cuenta que los individuos contemporáneos, sobre todo a raíz de la pandemia, realizan gran parte de sus actividades tanto laborales como educativas y de entretenimiento a través de las pantallas digitales, lo cual nos permite comprobar que al modificar los patrones conductuales, mediante la incorporación de la tecnología a la vida cotidiana, advertimos cambios en la experiencia sensible y, por ende, en la experiencia estética. Estas nuevas formas del arte nos ofrecen grandes retos para la investigación estética contemporánea, ya que ahora parece posicionarse en un intersticio con la metafísica, al tiempo que nos alienta a repensar antiguos conceptos como los de *mimesis*, *aura*, *espacio*, *experiencia estética*, etc. El presente escrito ofrece un acercamiento al tema, ya que apenas señala unos

²⁴ L. Manovich, *ob. cit.*, p. 147.

²⁵ R. Dodato, *ob. cit.*, pp. 115-116.

²⁶ M. Combi, citado en R. Dodato, *ob. cit.*, p. 117.

cuantos de lo muchos problemas que se están suscitando a partir de la relación actual entre el arte y la tecnología, que se encuentra siempre en constante transformación. Esperamos sirva como una invitación para pensar nuestra actualidad, nuestra relación con el arte y sus posibilidades a través del medio digital.

Bibliografía citada

- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- Bernárdez Sanchís, Carmen, *Joseph Beuys*, España, Editorial Nerea, 1999.
- Dodato, Roberto, *Estética de lo virtual*, México, Ibero, 2011.
- Gadamer, Hans-George, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós/I.C.E.-U.A.B., 1991.
- Kant, Immanuel, *Juicio del gusto: seguida de las observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Trad. de Alejo García Moreno y Juan Rovira, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/critica-del-juicio-seguida-de-las-observaciones-sobre-el-asentimiento-de-lo-bello-y-lo-sublime-0/html/> (último acceso: 1 de junio de 2016).
- Malraux, André, *Las voces del silencio*, Buenos Aires, Emecé, 1956.
- Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2001.
- McLuchan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Negroponte, Nicholas, *El mundo digital*, Barcelona, B.S.A., 1995.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Antología de textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1972.

LA IMPRESIÓN 3D Y EL MOVIMIENTO MAKER: DE LOS “MEDIOS DIY” A LA “CULTURA PARTICIPATIVA”

María de Lourdes Fuentes Fuentes¹

Este trabajo analiza a la impresión 3D como medio vinculado con la noción de “hágalo usted mismo” (DIY, por sus siglas en inglés), y como sistema de producción que forma parte del movimiento maker, movimiento que representa una de las manifestaciones de la *cultura participativa* de Henry Jenkins. Primero se exponen las características principales de la impresión 3D como innovación tecnológica. A continuación, y siguiendo los planteamientos teóricos de Marshall McLuhan, se examina la impresión 3D como *medio frío*, de manera que la impresión 3D se vincula naturalmente con la noción de *medios DIY* de David Gauntlett. Por último, se presentan las características principales del movimiento maker como una comunidad que en la actualidad industrializa el uso de los medios DIY, destacando la importancia de la democratización de las herramientas para la innovación y producción.

La impresión 3D como innovación tecnológica

La impresión 3D es un subgrupo de tecnologías de fabricación por acumulación o adición que surge por la necesidad de elaborar prototipos rápidos y económicos en la industria de la manufactura, es decir, a diferencia de las tecnologías por sustracción —las cuales eliminan o sustraen material de un bloque para generar la forma deseada—, la impresión 3D *añade* o deposita material en finas capas superpuestas para producir cualquier objeto. Es importante destacar que esta tecnología es un sistema conformado tanto por *hardware* como por *software*, en otras palabras, el sistema requiere que la impresora 3D interprete los datos

¹ Egresada de la Maestría en Estética y Arte, generación 2012-2014, actualmente estudiante del Doctorado en Creación y Teorías de la Cultura de la Udlap.

gráficos de un ordenador para poder fabricar objetos previamente diseñados, de manera muy similar a la impresión de documentos por inyección de tinta. En términos simples, la impresión 3D convierte archivos digitales en objetos físicos.

Esta tecnología se empezó a desarrollar a finales de la década de 1980, sin embargo, en ese momento su aplicación se limitó al ámbito industrial debido a la enorme inversión económica que implicaba. Es hasta 2009 cuando la impresión 3D se convierte en una opción económicamente accesible para todo público; al aparecer en el mercado las primeras impresoras 3D para uso personal de la mano de compañías como MakerBot Industries. Además, junto con esta tecnología aparecen las primeras plataformas digitales para el intercambio libre de archivos elaborados por los propios usuarios.

La velocidad con que se ha adoptado esta tecnología y la gran variedad de aplicaciones que ha mostrado son prueba del potencial que tiene para alterar de manera significativa la forma en que diseñamos, fabricamos, comercializamos y entregamos productos hoy día. Por ejemplo, en la industria automotriz y aeronáutica, la impresión 3D se utiliza para fabricar piezas pequeñas o prototipos. En ramas de la medicina como la ortodoncia, la traumatología y la ortopedia se utiliza para fabricar órtesis y prótesis hechas a la medida. Por otro lado, la biotecnología está experimentando con la impresión de tejidos con células vivas e, incluso, los laboratorios farmacéuticos empiezan a utilizar esta tecnología para fabricar fármacos personalizados. En la arquitectura y el diseño industrial la impresión 3D se utiliza para generar maquetas y prototipos; en la industria de la moda se imprimen accesorios, joyería y textiles experimentales. Por último, en el sector alimentario se utiliza para imprimir cualquier tipo de alimento basado en masas y fluidos. En general, es posible que la mayoría de nosotros nos hayamos topado con algún producto impreso en 3D sin darnos cuenta.

Entre los beneficios que manifiesta la impresión 3D para la fabricación de diversos productos se encuentra el mínimo desperdicio de materia prima y la simplificación del proceso de fabricación, la impresión 3D puede disminuir significativamente el tiempo de desarrollo de la idea original al producto final, esto sugiere que las empresas ya no tendrán que invertir mucho dinero en equipos, procesos y materias primas. En teoría, la impresión 3D puede convertir en realidad casi cualquier objeto

diseñado en un ordenador, sin importar su complejidad, cosa que no se puede hacer con tanta facilidad con otro tipo de tecnologías. Así, los diseñadores cuentan aparentemente con mayor libertad creativa.

En resumen, según Chris Anderson, experto en tecnología y editor en jefe de la revista *Wired*, la impresión 3D destaca por las siguientes características:

1. La variedad es gratuita. No cuesta más hacer diferente cada producto que hacerlos todos iguales.
2. La complejidad es gratuita. Un producto minuciosamente detallado y con numerosos componentes pequeños y complejos puede ser impreso en 3-D con el mismo coste que un simple bloque de plástico. Al ordenador no le importa cuántos cálculos ha de hacer.
3. La flexibilidad es gratuita. Para cambiar un producto una vez iniciada la producción, solo se necesita cambiar el código de instrucciones. La máquina sigue siendo la misma.²

Debido a estas características básicas, la impresión 3D promete revolucionar la industria de la manufactura y, con ello, generar nuevas dinámicas económico-políticas y socioculturales.

La impresión 3D como "extensión del hombre"

Con el objetivo de indagar la manera en que la impresión 3D configura nuestra sensibilidad y, por lo tanto, la estructura de nuestra experiencia, nos remitimos a los planteamientos del teórico canadiense Marshall McLuhan, quien afirma que "el medio es el mensaje".³ Con el término *medio* McLuhan se refiere a cualquier tecnología o a "cualquiera de nuestras extensiones".⁴ Así, tomando en cuenta que la impresión 3D es un sistema que conjuga tanto *software* como *hardware* para fabricar objetos, si se considera como medio es plausible afirmar que esta tecnología es la extensión de nuestras manos en tanto *hardware* y de nuestro proceso creativo en tanto *software*. A grandes rasgos, como *hardware*, la impresión 3D extiende o potencia nuestras habilidades manuales, específicamente aquellas vinculadas con el modelado de objetos. Como *software*, extiende o potencia habilidades como la planeación y proyección de objetos e,

² Chris Anderson, *Makers. La nueva revolución industrial*, pos. 1603.

³ Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, p. 31.

⁴ *Idem*.

incluso, el mismo proceso de diseño a través de aplicaciones de *software* conocidas como diseño asistido por computadora (CAD, por sus siglas en inglés), tales como AutoCAD, 3D Max o Google Sketchup.

Respecto del concepto de *mensaje*, McLuhan se refiere a “el cambio de escala, ritmo o patrones que [el medio en cuestión] introduce en los asuntos humanos”.⁵ Si se aplica esta noción de *mensaje* a la impresión 3D como extensión del hombre, se tienen que identificar los cambios de escala, ritmo y patrones que esta tecnología tiene en nuestros asuntos, algunos de los cuales se abordan en lo que resta del texto.

La impresión 3D como medio frío

Para entender los efectos de los medios, McLuhan propuso una teoría basada en su *temperatura*, dividiéndolos en *medios fríos* y *medios calientes*. Cabe señalar que se trata de una metáfora que McLuhan utiliza para definir las condiciones estructurales de los medios y no para determinar grados térmicos específicos.

El teórico canadiense define el *medio caliente* como “aquel que extiende, en ‘alta definición’, un único sentido”.⁶ Entendiendo por alta definición “una manera de ser, rebosante de información”.⁷ La idea de que un medio ofrece mucha *información* y en relación con un único sentido, es la manera en que McLuhan expresa que el uso del medio *cálido* conlleva actividades bien definidas e independientes de otras. Los medios calientes generan una estructura de la experiencia en la que tanto la actividad del usuario como su involucramiento y la empatía con otros —la *participación* en algo— son pobres, de bajo grado o intensidad, debido a la *alta definición* que los caracteriza. Por ejemplo, “[l]a radio es un medio caliente [...] [que] puede servir de fondo o de control de ruidos, como cuando el ingenioso adolescente la utiliza para rodearse de intimidad”.⁸ Cuando los jóvenes encienden la radio para hacer sus deberes, lo que hacen es levantar “un mundo particular en medio de la multitud”.⁹ Los medios calientes fomentan la especialización y la fragmentación.

A diferencia de los medios calientes, los *medios fríos* son altos en participación o compleción y, por lo tanto, fomentan la inclusión. Por

⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁶ M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 47.

⁷ *Idem*.

⁸ *Ibidem*, p. 356.

⁹ *Ibidem*, p. 342.

ejemplo, “[e]l teléfono es un medio frío, o de baja definición, porque el oído solo recibe una pequeña cantidad de información”.¹⁰ Asimismo,

[m]ucha gente siente necesidad de garabatear mientras habla por teléfono. Este hecho está muy relacionado con las características del medio, a saber, que requiere la participación de nuestros sentidos y facultades. A diferencia de la radio, no puede emplearse de fondo. Como el teléfono brinda una imagen auditiva muy pobre, la reforzamos y la completamos con todos los otros sentidos.¹¹

El mismo McLuhan vincula a los medios fríos con la noción de “hágalo usted mismo”¹², que en realidad conlleva una determinada estructura de la experiencia, mientras que los medios calientes fomentan actividades limitadas al “consumo”.¹³ En este sentido, es plausible considerar a la impresión 3D como un medio frío vinculado a la noción de *hágalo usted mismo* y, por lo tanto, a la participación y la inclusión. A continuación, profundizaremos en esta idea recurriendo al concepto de *medios DIY* del sociólogo británico y teórico de los medios David Gauntlett.

Los medios DIY como medios fríos por excelencia

Debido a que los medios fríos están naturalmente vinculados con la noción de *hágalo usted mismo*, representan el cambio “de la recepción a la creación, de lo pasivo a lo activo. Es el cambio de los medios DIY como viables, fáciles, y esperados”.¹⁴ La impresión 3D encaja en este entorno y se puede considerar como un medio DIY que amplifica las oportunidades creativas de las personas estableciendo una diferencia significativa respecto a medios anteriores. En palabras de Gauntlett,

[L]a importancia de los medios DIY no es solo una cuestión de los placeres individuales asociados con el hacer y el compartir, sino el cambio a través de todo el sistema [...]. Cuando las personas esperan ser ellas mismas la cultura *making*—cuando asumen que estarán en modo “escribir”

¹⁰ *Ibidem*, p. 47.

¹¹ *Ibidem*, p. 309.

¹² *Ibidem*, p. 199.

¹³ *Idem*.

¹⁴ David Gauntlett, *Making Media Studies. The Creativity Turn in Media and Communications Studies*, p. 27.

o “hacer” tanto como en modo “leer” o “consumir”— esto marca una gran diferencia potencial, no solo en comunicación y entretenimiento, sino en educación y organización política y social.¹⁵

La propuesta de Gauntlett ayuda a pensar a la impresión 3D no solo como un medio, sino también en términos de una *práctica*, como también lo propone el sociólogo Nick Couldry, es decir, como “un enfoque que dirige la atención a lo que están *haciendo* las *personas*, con y alrededor de los medios de comunicación, en vez de enfocarse en el contenido de los medios en sí mismo”.¹⁶ Como se mencionó al principio de este texto, junto a las impresoras 3D de escritorio surgieron las primeras plataformas digitales para compartir archivos, característica que hace posible que las personas se conecten de formas que antes no eran factibles, es decir, ahora se pueden compartir intereses, experiencias y proyectos con personas de casi cualquier parte del mundo y, por lo tanto, considerar nuevas posibilidades en términos de creación.

Por otro lado, también es útil pensar a la impresión 3D como *innovación disruptiva*, concepto propuesto por Clayton Christensen, quien afirma que

el modelo describe la situación en cualquier mercado donde existen operadores exitosos que son susceptibles de ser complacientes y entonces pueden ser destruidos y sustituidos por competidores aguerridos que vienen del extremo inferior del mercado —normalmente con ofertas más severas, más baratas pero más creativas—. Los operadores exitosos se han acostumbrado a su posición dominante y generalmente tratan de mejorar progresivamente su oferta para retener la lealtad de los “usuarios avanzados” de gama alta, que suelen ser los clientes que se hacen oír. Los jóvenes aspirantes no se ven como una amenaza al principio, porque lo que ofrecen parece ser barato e insustancial. Pronto, el innovador recién llegado es capaz de incrementar la calidad de su oferta y así se vuelve atractivo para la mayoría de los consumidores intermedios, a quienes les puede gustar mucho el artículo nuevo más

¹⁵ *Ibidem*, pp. 28-29.

¹⁶ *Ibidem*, p. 31.

simple y asequible en lugar de la oferta actual establecida más cara y mucho más complicada.¹⁷

Por lo tanto, mediante la implementación de este tipo de innovaciones, los aficionados y amateurs pueden irrumpir las prácticas de los profesionales, situación que se refleja en la impresión 3D. Si los inventores de épocas anteriores al "informacionalismo"¹⁸ y a la "sociedad informacional"¹⁹ se enfrentaban a muchos obstáculos que impedían que sus proyectos llegaran al mercado, en el informacionalismo este patrón se ha roto, ya que estos antiguos inventores se han convertido en emprendedores capaces de poner en marcha sus propios proyectos, alterando el ecosistema mediático. Luego, la brecha que existía entre los profesionales y los amateurs o aficionados se cierra, aunque no desaparece. Un ejemplo de esta situación está en el movimiento maker, donde las personas se dan cuenta de la importancia de los medios DIY y vislumbran su posible impacto, cambiando

la manera en que los jugadores ven el juego y, por tanto, cambia[ndo] la realidad. Los usuarios cotidianos son elevados y los profesionales de los medios descienden unos escalones, de manera que es saludable para la creatividad y la autoestima de la población general.²⁰

Con lo anterior, es evidente que la disrupción más importante de los medios DIY tiene que ver con el potencial que tienen para conectar a las personas y estimular la colaboración entre ellas. Desde esta perspectiva podemos pensar a los medios DIY como "nodos en redes y comunidades".²¹ Estos nodos facilitan la vinculación entre personas ávidas de compartir sus experiencias y conocimientos, sin importar si cuentan con determinada formación profesional, solo porque tienen

¹⁷ *Ibidem*, p. 116.

¹⁸ Un nuevo modo de desarrollo que altera el modo de producción sin remplazarlo y que se basa en las tecnologías de la información y la comunicación (TIC). Manuel Castells, *La era de la información: economía, sociedad y cultura. La sociedad red*, p. 39.

¹⁹ El término *sociedad informacional* se refiere a que "los procesos centrales de generación del conocimiento, la productividad económica, el poder político/militar y los medios de comunicación ya han sido profundamente transformados por el paradigma informacional y están enlazados con redes globales de riqueza, poder y símbolos que funcionan según esa lógica". *Ibidem*, p. 45.

²⁰ D. Gauntlett, *ob. cit.*, p. 120.

²¹ *Ibidem*, p. 121.

el ánimo de hacerlo, alterando el proceso tradicional para transmitir y compartir el conocimiento. Como señala el propio Gauntlett,

hay una base reciente de personas comunes empoderadas con ideas creativas y aspiraciones, que están cambiando nuestras expectativas acerca de la procedencia de las ideas, del entretenimiento y del aprendizaje valioso. El mensaje de que las personas pueden hacer/crear la cultura y la educación por ellas mismas, en lugar de simplemente seleccionar el material hecho por las élites profesionales, es un mensaje potente y saludable para nuestra sociedad.²²

A continuación, se analiza uno de los movimientos que se ha fortalecido en los últimos años a partir de estos medios DIY: el movimiento maker.

El movimiento maker

En el nuevo modo de desarrollo informacional, redes como internet son un elemento clave debido a su potencial para democratizar los medios de comunicación. Lo interesante es que esta democratización no se limita a los medios digitales entendidos como *software*, sino que también afecta a los medios entendidos como *hardware*, de manera que las personas se están apoderando de las técnicas y herramientas que antes pertenecían exclusivamente a las industrias. Como señala Chris Anderson, antes del informacionalismo los productos físicos salían al mercado solo si superaban tres pruebas:

1. Los productos eran lo bastante populares como para que los fabricantes los produjesen. 2. Los productos eran lo bastante populares como para que los vendedores al por menor se los llevaran. 3. Los productos eran lo bastante populares como para que usted los encontrara (vía publicidad o por estar colocados en lugares preferentes de las tiendas cercanas).²³

En otras palabras, antes de la informatización de la cultura un producto salía al mercado solo cuando contaba con el suficiente prestigio

²² *Ibidem*, p. 128.

²³ C. Anderson, *ob. cit.*, pos. 1158.

para garantizar el riesgo de inversión. En este contexto, lanzar productos innovadores generalmente implicaba poseer los medios de producción, de otra manera era prácticamente imposible. Sin embargo, en la época del informacionalismo ya no hay necesidad de ser dueño de los medios de producción, sino que basta con arrendarlos. Este cambio que la sociedad ha tenido con la tecnología se refleja en el movimiento maker, el cual se caracteriza por:

1. Gente que usa en casa herramientas digitales para diseñar nuevos productos y hacer de ellos prototipos ("DIY digital").
2. Una norma cultural para compartir estos diseños y colaborar en otros en comunidades en línea.
3. Utilizar estándares de diseño de archivo comunes para permitir que todo el mundo, si lo desea, pueda enviar sus diseños a servicios comerciales de fabricación para que los produzcan en el número que sea, con la misma facilidad que tienen ellos para fabricarlos en sus ordenadores de sobremesa. Esto acorta radicalmente el camino que va desde la idea al espíritu empresarial, igual que hizo la web con el *software*, la información y los contenidos.²⁴

De esta manera, es plausible afirmar que los autodenominados *makers* o *hacedores* están industrializando la noción de *hágalo usted mismo* al publicar y compartir sus proyectos en internet, lo que les brinda un alcance masivo, es decir, pasan de ser individuos aislados a ser una comunidad con alcance mundial. Su impacto ha sido tal que

[a] principios de 2012 la administración Obama reconoció el poder de este movimiento y puso en marcha un programa [...] para llevar espacios maker a un millar de escuelas norteamericanas durante los cuatro próximos años y que incluía herramientas de fabricación digital tales como impresoras 3-D y cortadoras láser. En cierto modo, implica el regreso de la escuela-taller, pero adaptada a la era web.²⁵

Las técnicas y herramientas que antes se limitaban a un taller ahora se han convertido en algoritmos de *software* disponibles como archivos

²⁴ *Ibidem*, pos. 363.

²⁵ *Ibidem*, pos. 314.

digitales que circulan por la red listos para ser descargados por cualquier persona que tenga acceso a internet.

La producción artesanal en un mundo digital

Si se considera que el movimiento maker industrializa la noción de *hágalo usted mismo* en un entorno digital, es plausible afirmar que este movimiento responde a la lógica de los nuevos medios, la cual recupera ciertas técnicas y herramientas de la producción artesanal, pero basada “en la adaptación al individuo en vez de en la estandarización masiva”.²⁶ Esto se denomina *personalización masiva*.

Los *makers* se apoyan en una gran variedad de aplicaciones de *software* CAD que antes eran utilizadas casi exclusivamente por arquitectos, ingenieros y diseñadores profesionales para dibujar en 2D o modelar objetos en 3D. Estas aplicaciones de *software* se pueden calificar como nuevos medios, ya que cumplen con los cinco principios que Lev Manovich enuncia en su libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* y que expondremos a continuación.

El primer principio es la representación numérica y es el punto de partida para explicar los otros cuatro. El proceso de digitalización se basa en que “los datos son, en su origen, *continuos*”,²⁷ en otras palabras, el mundo que percibimos “es un lugar muy analógico”,²⁸ porque aunque las cosas estén conformadas por pequeñas unidades como los átomos, somos incapaces de percibir esa división a simple vista. Para convertir estos datos continuos en representaciones numéricas necesitamos realizar dos operaciones: la toma de muestras y la cuantificación. La toma de muestras divide a los datos continuos en pequeñas unidades homogéneas y bien diferenciadas, es decir, los convierte en “datos *discretos*”²⁹ como los píxeles de una fotografía digital. Entre menos espaciadas estén las muestras, más fidelidad guardará el objeto digital con su original analógico. Una vez divididos los datos en unidades discretas se les asigna un valor numérico, es decir, se les cuantifica. Al final, estas representaciones numéricas se convierten en bits.

²⁶ Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, p. 75.

²⁷ *Ibidem*, p. 73.

²⁸ Nicholas Negroponte, *El mundo digital*, p. 13.

²⁹ L. Manovich, *op. cit.*, p. 73.

Un bit no tiene color, tamaño ni peso y viaja a la velocidad de la luz. Es el elemento más pequeño en el ADN de la información. Es un estado de ser: activo o inactivo, verdadero o falso, arriba o abajo, dentro o fuera, negro o blanco. Por razones prácticas consideramos que un bit es un 1 o un 0. El significado del 1 o el 0 es una cuestión aparte.³⁰

De esta forma, los bits se convirtieron en los “mínimos denominadores”³¹ que subyacen a cualquier experiencia con los nuevos medios.

Manovich señala que, sin importar el origen analógico o digital de los datos —y es que en la actualidad se pueden generar modelos digitales tridimensionales casi de cualquier objeto mediante un escáner 3D—, cuando los objetos de los medios se convierten en representaciones numéricas se vuelven “programables”.³² Es decir, los medios, al ser digitalizados, pueden describirse mediante funciones matemáticas susceptibles de manipulación algorítmica.

Por otro lado, las unidades discretas que configuran a los medios digitales —ya sean píxeles, voxels, caracteres o *scripts*— se pueden concatenar en estructuras más grandes para conformar imágenes, sonidos, comportamientos u objetos, manteniendo su identidad por completo. Estas mismas imágenes, sonidos, comportamientos u objetos pueden configurar nuevos objetos más complejos sin correr el riesgo de perder su propia identidad. Este segundo principio de los nuevos medios recibe el nombre de “modularidad”³³ y es un claro ejemplo de la maleabilidad e independencia de la información en los nuevos medios.

La representación numérica aunada a la modularidad favorecen la “automatización”³⁴ de los procesos de “creación, manipulación y acceso”³⁵ a los objetos de los nuevos medios. Esta es una característica clave de los ordenadores digitales vinculados a la impresión 3D, “[m]ientras un proceso pueda definirse como un conjunto finito de pasos (es decir, como un algoritmo), un ordenador puede ser programado para ejecutar estos pasos sin intervención humana”.³⁶

³⁰ N. Negroponte, *ob. cit.*, p. 12.

³¹ Derrick de Kerckhove, “Los sesgos de la electricidad”, p. 2.

³² L. Manovich, *ob. cit.*, p. 73.

³³ *Ibidem*, p. 74.

³⁴ *Ibidem*, p. 77.

³⁵ *Idem*.

³⁶ L. Manovich, *Software Takes Command*, pos. 2313.

La automatización relacionada con la creación y manipulación de objetos de los nuevos medios puede dividirse en dos: automatización de *bajo nivel* y automatización de *alto nivel*. En la automatización de bajo nivel “el usuario del ordenador modifica o crea desde cero un objeto mediático por medio de plantillas o de algoritmos simples”.³⁷ Las aplicaciones de *software* CAD permiten a los *makers* diseñar todo tipo de objetos aplicando operaciones que el ordenador pone a su disposición en diferentes menús y barras de herramientas para realizar determinadas tareas. En contraste, la automatización de alto nivel es mucho más compleja y “requiere que el ordenador entienda, hasta cierto punto, los significados que incluyen los objetos que se generan, es decir, su semántica”.³⁸ Por lo tanto, la automatización de alto nivel se relaciona con las investigaciones de inteligencia artificial (IA), tema que no abordaremos en este trabajo.

Por último, un efecto que genera la digitalización es la abundancia de material mediático; en la actualidad “nadamos en datos”,³⁹ por esta razón, el acceso a los nuevos medios se ha convertido en un tema relevante ligado totalmente al principio de automatización. En este caso, el objetivo de la automatización está en desarrollar tecnologías basadas en el ordenador más eficaces para almacenar, clasificar, organizar, acceder y buscar información. Para ello, los *makers* generan sitios web vinculados a bases de datos que automatizan el proceso de almacenamiento, búsqueda y gestión de archivos, tales como Thingiverse, Bld3r, En3D.org, CubeHero, Fabster y 3D Builder, entre otros. En estos sitios web los usuarios pueden explorar, seleccionar, crear, compartir, modificar y almacenar cualquier diseño.

El cuarto principio de los nuevos medios también surge de la relación entre la representación numérica y la modularidad y se denomina *variabilidad*.⁴⁰ La variabilidad hace que los objetos de los nuevos medios puedan existir en múltiples versiones; en lugar de “copias idénticas”⁴¹ tenemos versiones diferentes de los objetos de los nuevos medios. Además, debido a que las distintas versiones de un objeto mediático no tienen que ser generadas exclusivamente por los usuarios, sino que pueden resultar de las operaciones automatizadas que ejecuta

³⁷ L. Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, p. 78.

³⁸ *Idem*.

³⁹ D. de Kerckhove, *ob. cit.*, p. 4.

⁴⁰ L. Manovich, *ob. cit.*, p. 82.

⁴¹ *Idem*.

un ordenador, el principio de variabilidad se conecta íntimamente con la automatización.

El principio de variabilidad es importante para el movimiento maker, porque “la ‘variabilidad’ es la marca de todas las cosas hechas a mano”.⁴² Así, podemos personalizar cualquier diseño y con ello cada uno de los productos para satisfacer las necesidades del cliente. En otras palabras, la variabilidad hace posible la personalización masiva.

Por tanto, la lógica de los nuevos medios corresponde a la lógica de la distribución posindustrial: a la ‘producción a petición del usuario’ y al ‘justo a tiempo’, que a su vez son posibles gracias a las redes de ordenadores en todas las fases de la fabricación y distribución.⁴³

Un ejemplo muy simple de variabilidad en la impresión 3D está en la posibilidad de escalar o cambiar el tamaño de los objetos a imprimir sin mayor dificultad. En este sentido,

la tecnología de los nuevos medios actúa como la más perfecta realización de la utopía de una sociedad ideal compuesta por individuos únicos. Los objetos de los nuevos medios garantizan a los usuarios que sus opciones —y, por tanto, los pensamientos y deseos que subyacen en ellas— son únicos, y no programados de antemano ni compartidos con los demás.⁴⁴

Aunque la variabilidad puede ser considerada como un principio con muchos beneficios, hay que tener en mente que este principio exige tomar decisiones constantemente, y debido a que la posibilidad de elección se mantiene siempre abierta se puede generar cierto nivel de ansiedad en los usuarios, quienes deben tomar decisiones en todo momento.

El último principio, la *transcodificación*, es quizás “la consecuencia más importante de la informatización de los medios”.⁴⁵ Para explicar este principio, Manovich propone pensar a los nuevos medios en general “como si constaran de dos capas diferenciadas: la ‘capa cultural’ y la ‘capa informática’”.⁴⁶ Ambas capas se afectan mutuamente, por un lado,

⁴² C. Anderson, *ob. cit.*, pos. 1302.

⁴³ L. Manovich, *ob. cit.*, p. 83.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 89.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 92.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 93.

[I]as maneras en que el ordenador modela el mundo, representa los datos y nos permite trabajar; las operaciones fundamentales que hay tras todo programa informático (como buscar, concordar, clasificar y filtrar); y las convenciones de su interfaz [...] influyen en la capa cultural de los nuevos medios, en su organización, en sus géneros emergentes y en sus contenidos.⁴⁷

Por otro lado, el ordenador absorbe “cada vez más a las interfaces de los viejos aparatos mediáticos y tecnologías culturales, como el video, la cámara de fotos o el casete”.⁴⁸ Esto resulta en “una nueva cultura del ordenador”,⁴⁹ es decir, “una mezcla de significados humanos e informáticos, de los dos modos tradicionales en que la cultura humana modeló el mundo y de los propios medios que tiene el ordenador para representarla”.⁵⁰ Este proceso de dos vías es medular, porque el ordenador, junto con el *software*, configura nuestras percepciones y a su vez es configurado por nuestra cultura. Así, es plausible afirmar que la relación que se manifiesta entre el *hardware* y el *software* en la impresión 3D resulta en cuestiones como la producción de objetos con diseños más intrincados, imposibles de realizar en otros medios, resultado que tiene un impacto en la estética de los objetos.

La cultura participativa y el movimiento maker

Una de las características más evidentes del movimiento maker es que representa un

modelo de cultura más participativo que considera al público [...] como personas que están dando forma, compartiendo, re-enmarcando y remezclando el contenido de los medios de una manera que antes era quizás inimaginable. Y lo hacen no como individuos aislados sino dentro de comunidades y redes más amplias, que les permiten propagar el contenido más allá de su proximidad geográfica inmediata.⁵¹

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ibidem*, p. 94.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Henry Jenkins, Sam Ford y Joshua Green, *Cultura Transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*, pos. 344.

Este modelo de *cultura participativa*⁵² se basa en el concepto de *propagabilidad*,⁵³ el cual alude a la capacidad que tiene el público de compartir el contenido que es de su interés.

La “propagabilidad” se refiere a los recursos técnicos que permiten la circulación más cómoda de cierto tipo de contenido en vez de otro, las estructuras económicas que apoyan o limitan esa circulación, los atributos de un texto mediático que podrían captar la atención de una comunidad y las redes sociales que vinculan a las personas a través del intercambio de *bytes* significativos.⁵⁴

La comunidad maker utiliza todo tipo de plataformas para mantener el contacto entre sus miembros y así generar una comunidad más sólida y cohesionada. Por ejemplo, existe Media Maker, “una plataforma global para conectar a los *makers* entre sí, con productos y servicios, y con [...] [otros] socios”.⁵⁵ Esta plataforma sirve para difundir información acerca de eventos, foros y talleres relacionados con el movimiento maker. Además, son los editores de la *Make: magazine* —revista publicada por primera vez en 2005—, y los organizadores de la Feria Maker (Maker Faire).

Si bien este es un canal institucional del movimiento maker, los *makers* utilizan todo tipo de redes sociales para difundir sus eventos y compartir sus inquietudes y proyectos, entre ellas Facebook, Twitter, Pinterest, Google+, YouTube y otras similares. Así, se confirman los planteamientos de Jenkins, quien afirma que “[l]a propagabilidad reconoce la importancia de las conexiones sociales entre los individuos; conexiones que las plataformas sociales revelan (y amplifican) cada vez más”.⁵⁶ Los *makers* generan muchos contenidos que se propagan por diferentes redes sociales en distintos formatos.

De esta manera, los *makers* se convierten en miembros activos de la comunidad y los roles de productor, distribuidor y público se diluyen. Esta característica se puede ejemplificar en la figura del “prosumidor”,⁵⁷

⁵² *Idem*.

⁵³ *Ibidem*, pos. 367.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Makermedia.

⁵⁶ *Ibidem*, pos. 414.

⁵⁷ L. Manovich, *Software Takes Command*, pos. 3695.

donde el consumidor se convierte en productor, es decir, una misma persona que produce y consume al mismo tiempo.

Otras prácticas que fortalecen al movimiento maker son las Ferias Maker o Maker Faire, los denominados *makerspaces* y los Fab Labs. La Feria Maker “es la mayor feria de inventores y creadores del mundo, un escaparate de invenciones, creatividad e ingenio pensado para todos los públicos, además de una celebración del movimiento maker”. Es un lugar diseñado para que los *makers* tengan la posibilidad de compartir sus proyectos, recibir retroalimentación y fortalecer vínculos con otros *makers*.

A diferencia de las ferias, un *makerspace* se define como “un lugar en el que puedes crear objetos o artefactos haciendo uso de las herramientas que se encuentran disponibles [...] [para los interesados] en los diferentes talleres que lo conforman. En un *makerspace* [...] [se comparten] conocimientos y experiencias con otros *makers*”.⁵⁸ Esta noción es muy similar a la de un Fab Lab, espacio de trabajo que se rige por el principio de “darle la posibilidad a cualquier individuo de crear un objeto pasivo o inteligente por sí mismo”.⁵⁹ En ambos casos, este tipo de espacios promueven las prácticas vinculadas con el movimiento maker y fomentan la colaboración entre los usuarios.

Por otro lado, cuando los *makers* tienen algún proyecto en mente existe la posibilidad de recurrir a nuevas herramientas de financiamiento, tales como Kickstarter, “una plataforma que provee a artistas, músicos, cineastas, diseñadores y otros creadores con los recursos y el apoyo necesarios para llevar sus ideas a la realidad”.⁶⁰ En este tipo de plataformas la propia comunidad apoya los proyectos con los que tenga mayor empatía. Otras plataformas digitales están destinadas a facilitar la distribución de los productos de los *makers*, tales como MercadoLibre, Amazon o Linio.

Por último, es importante señalar que “[l]a variedad tecnológica es capaz [...] de configurar cómo el público utiliza los contenidos mediáticos, facilitando algunos y restringiendo otros; pero es imposible diseñar una tecnología que controle totalmente cómo se utiliza el material en un contexto social y cultural determinado”.⁶¹ Esta afirmación permite

⁵⁸ Hacedores.

⁵⁹ Universidad Anáhuac, “¿Qué es un Fab Lab?”, en *FabLab Virtual*.

⁶⁰ Kickstarter, “Nuestra comunidad”, en *Kickstarter Virtual*.

⁶¹ H. Jenkins *et al.*, *ob. cit.*, pos. 1088.

reflexionar sobre la aparición de ciertas prácticas problemáticas que quizás no fueron consideradas por los creadores de los medios DIY, como es el caso de Cody Wilson, un joven cripto-anarquista y estudiante de Derecho en la Universidad de Texas que trabaja en la fabricación de armas semiautomáticas imposibles de rastrear impresas en 3D. Su meta es proporcionar a los usuarios con las herramientas necesarias para que se limiten a "descargar, imprimir y disparar". Este tipo de casos ponen en evidencia la necesidad de regular la impresión 3D, proyectos como Defense Distributed o Wiki Arma polarizan la opinión respecto a los alcances de la impresión 3D.

Conclusiones

En este trabajo se analizó la relación que se establece entre la impresión 3D, la noción de *hágalo usted mismo* y la *cultura participativa*. Partiendo de los planteamientos teóricos de McLuhan se pudo comprobar que la impresión 3D puede ser considerada como *medio* y, por lo tanto, como una de nuestras *extensiones*, tanto en términos de *software* como de *hardware*. Además, la impresión 3D es un *medio frío* que se vincula de manera natural con la noción *hágalo usted mismo* y con los *medios DIY* de Gauntlett. Por otro lado, la noción de *innovación disruptiva* de Christensen es útil para entender a la impresión 3D como una práctica capaz de convertir a los inventores en emprendedores. En ese sentido, es evidente que la disrupción más importante de los medios DIY tiene que ver con el potencial que tienen para conectar a las personas y estimular la colaboración entre ellas.

Por otro lado, se tomó como ejemplo al movimiento maker para mostrar la importancia de la democratización de las herramientas de innovación y producción para la propagación del conocimiento. Ahora podemos afirmar que el movimiento maker se puede considerar como la industrialización de la cultura *hágalo usted mismo*. Esta noción se vincula directamente con la producción artesanal, la cual se manifiesta en la impresión 3D a través del *software* CAD, el cual sigue la lógica posindustrial basada en la individualización y cumple con los cinco principios de los nuevos medios establecidos por Manovich. Así, se hizo evidente la importancia del principio de *variabilidad* ligado a la individualización o producción artesanal, es decir, con la idea de la personalización masiva.

Por último, se abordó el tema de la *cultura participativa* a través del movimiento maker, movimiento que destaca por la actividad de sus miembros, quienes se mantienen muy activos compartiendo todo tipo de contenidos en distintas plataformas de comunicación, tales como redes sociales, *makerspaces*, Fab Labs y ferias. Además, los *makers* se apoyan en nuevas herramientas de financiamiento y distribución que facilitan su actividad.

Bibliografía citada

- Anáhuac México-Norte, “¿Qué es un Fab Lab?”, en: <http://www.fablab.mx/fablab-mexico.html> (último acceso: 10 de mayo de 2016).
- Anderson, Chris, *Makers. La nueva revolución industrial*, Barcelona, Uruguay, 2013.
- Castells, Manuel, *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, 2.^a ed., México, Siglo XXI, 2000.
- Hacedores Makerspace, “¿Qué es un makerspace?”, en: <http://makerspace.hacedores.com/> (último acceso: 10 de mayo de 2016).
- Kerckhove, Derrick de, “Los sesgos de la electricidad”, en: <http://www.uoc.edu/inaugural05/esp/kerckhove.pdf> (último acceso, 10 de mayo de 2016).
- Kickstarter, “Nuestra comunidad”, en: <https://www.kickstarter.com/about?ref=nav> (último acceso: 10 de mayo de 2016).
- Gauntlett, David, *Making Media Studies: The Creativity Turn in Media and Communications Studies*, New York, Peter Lang, 2015.
- Jenkins, Henry, Sam Ford y Joshua Green, *Cultura Transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*, Barcelona, Gedisa, 2015.
- Maker Media, “La Maker Faire”, en: <https://makerfairecompostela.com/about/> (último acceso: 10 de mayo de 2016).
- Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2005.
- _____, *Software Takes Command*, New York, Bloomsbury, 2013.
- McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Bolsillo Paidós, 2009.
- Negroponte, Nicholas, *El mundo digital*, Barcelona, Ediciones B, 1995.

CROCHET ART: LA RESIGNIFICACIÓN DE LO COTIDIANO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Valeria Guerrero Garduño¹

La transformación de la esfera de la cultura en la sociedad contemporánea ha sufrido un cambio radical que provoca el cuestionamiento sobre la forma de mirar al mundo. Gracias a la proliferación de imágenes dada por los medios de comunicación, la publicidad y las redes sociales, la sensibilidad entre los sujetos ha alcanzado en nuestros días un lugar privilegiado a nivel individual y grupal, público y privado, dando como resultado la posibilidad de integrarle al arte acciones y objetos migrados de la cultura popular.

Basta con observar el arte contemporáneo para hablar del dinamismo que permite que cualquier actividad humana sea considerada para emitir conceptos y comunicar alguna idea. Las labores manuales, como el tejido, al ser utilizadas como medio de expresión ponen de manifiesto que, a través de la apropiación y el diálogo con las prácticas artísticas, permiten que la técnica cobre una nueva dimensión para construir nuevos significantes.

En algún tiempo estas actividades fueron relegadas a una categoría de arte menor o decorativo, destinadas a ser ocupaciones del género femenino en sus tiempos de ocio. Al utilizarse como medio de producción artística han dado una apertura a los artistas para la experimentación, no solo con el material, sino con una gran carga conceptual que arrastra gracias a que está relacionada con conceptos como la feminidad, la cotidianidad y la comunidad.

El presente trabajo pretende hacer una reflexión sobre la inclusión de las labores manuales en el arte, la cual comenzó con la proliferación

¹ Docente de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la BUAP y egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2015-2017.

de los movimientos sociales minoritarios en la década de 1960 del siglo XX; en especial el feminismo que luchó por romper con la tradición de su rol de género, con lo cual muchas artistas insertaron las labores femeninas en el arte para establecer una identidad desde la cual asentar su postura política. Se analizará la forma en la que el arte y la vida cotidiana se encontraron en un punto en el que el tejido fue un medio más con el cual materializar la expresión que, apoyado en la estética posmodernista, se inserta sin ningún problema en el paradigma del arte actual.

Cotidianidad hecha arte

El estado dinámico de la sociedad da como resultado cambios en las corrientes artísticas y en los movimientos socioculturales. A estas transformaciones se adapta el tejido, conservando su carácter cotidiano y su técnica básica. Sin embargo, con la producción industrial de materiales como el acrílico y el poliéster, se comenzarán a producir estambres de distintas texturas, grosores y, principalmente, se les añadirá un colorido nunca antes visto, lo cual se verá reflejado en los movimientos sociales. Gwen Blakley Kinsler asegura, en *The Fine Art of Crochet. Innovative Works from 20 Contemporary Artists*, que:

El crochet permaneció “domesticado” hasta la década de los sesenta. Al mismo tiempo, los jóvenes se rebelaron en contra de lo establecido y el crochet cambió drásticamente, las crocheteras salieron por tangentes que nadie había visto antes. El crochet floreció como una forma de arte al finalizar la década y artistas interesados en las fibras y texturas abrazaron la libertad del crochet, un medio que le permite al artista trabajar de cualquier manera y forma con muchos colores y texturas.²

Pero la producción industrial de estambres no fue lo único que cambió. Tomando en cuenta a Daniel Bell en *Las contradicciones del capitalismo*, este cambio se debe a un movimiento radical contra la sumisa rutina del “sueño americano” —de cierta manera impuesto por las publicaciones periódicas y los medios publicitarios—. Explica que: “en el decenio de 1960 apareció un nuevo estilo cultural. Se le puede llamar psicodélico, como sus protagonistas, una ‘contra-cultura’. Anun-

² Gwen Blakley Kinsler, *The Fine Art of Crochet. Innovative Works from 20 Contemporary Artists*.

ciaba una estridente oposición a los valores burgueses y a los códigos tradicionales de la vida norteamericana”.³ Este movimiento, que resultó ser una caricaturización hedonista del estilo de vida, fue una farsa que solo llevó a los artistas a dar despliegues exhibicionistas que agotaron al arte en su concepción clásica.⁴ Por lo tanto, se propuso que la sociedad tomara el papel de legitimar la cultura, en lugar de que esta sea la que establezca la normas y modelos a seguir. Bell afirma que: “nuestra cultura tiene una misión sin precedentes: es una búsqueda oficial e incesante de una nueva sensibilidad”.⁵ Esa partir de esta nueva “búsqueda” que: “permite al arte liberarse de trabas, destruir todos los géneros y explorar todas las formas de experiencia y de sensación”.⁶

Rosalind Krauss también detecta este cambio de paradigma en la escultura,⁷ el cual tiene como característica que se desborda de la “convención no [...] inmutable”⁸ de los modelos europeos “universales” que homogenizan al arte. Por lo tanto, muchas de las nuevas categorías quedan fuera solo por definición, al querer acoplarlas al arte tradicional. La consecuencia llevará a forzar estas categorías para que todas las prácticas se incorporen al arte. Krauss explica que: “las categorías [preexistentes] han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa”.⁹

Sin embargo, tratar de forzar las categorías no es suficiente para aclarar la situación de las prácticas artísticas contemporáneas, por lo que Krauss¹⁰ propone crear una matriz a través de la cual se logra expandir el campo, el cual incluye cualquier manifestación humana sin importar que salga de la concepción tradicional del arte o del medio empleado. Cada una de estas manifestaciones se puede acoplar a su esquema dinámico a través de oposiciones por las cuales ya no se define la práctica dentro de una categoría fija o la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de este, sino que la

³ Daniel Bell, *Las contradicciones del capitalismo*, p. 32.

⁴ Refiriéndose al concepto de bellas artes de Charles Batteux, en el siglo XVIII.

⁵ D. Bell, *ob. cit.*, p. 1.

⁶ *Ibidem*, p. 2.

⁷ Rosalind Krauss detecta que la escultura presenta un cambio de paradigma al observar que están apareciendo algunas obras que no tienen que ver unas con las otras. Sin embargo, la categoría “escultura” es “infinitamente maleable”.

⁸ R. Krauss, *La escultura en el campo expandido*, p. 64.

⁹ *Ibidem*, p. 60.

¹⁰ Cfr. R. Krauss, *ob. cit.*, pp. 60-73.

práctica, acompañada del contexto, se organiza a través del universo de términos dentro de una situación cultural.

De forma similar se puede tratar el tránsito del tejido desde una práctica cotidiana hacia el arte contemporáneo —desbordado— y también hasta la artesanía tradicional. Para explicar este proceso se creó un esquema relacional entre arte, artesanía y diseño, donde a través de la misma técnica —el tejido en crochet— permite que las piezas transiten de manera dinámica entre los ejes conceptuales de tradición, función y técnica, y donde “un artista [...] las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular”.¹¹ El punto que tienen en común es el uso del crochet como medio, el cual, dependiendo de qué eje conceptual enfatice en su conceptualización, es donde estará más cerca de la disciplina sin la rigidez de una categoría cerrada y preestablecida. Diferenciar si el tejido se encuentra entre arte, artesanía o diseño se ve reflejado simplemente en el valor de uso y exhibitivo final de la pieza:



Figura 1. Esquema relacional del arte, artesanía y diseño. Elaboración propia.

¹¹ *Ibidem*, p. 72.

Así, lo relevante es que la práctica cotidiana que se expande no está inscrita en un contexto único, ya que es una práctica social que se resignifica¹² al introducirse en el arte contemporáneo, dándole un uso completamente diferente al utilizado tradicionalmente, para así crear una expansión de la práctica sin separarse de toda la carga histórica ni conceptual que le permite ser reconocida y aceptada. Como lo explica Krauss: “lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado”.¹³

Bell afirma que: “se ha dado a la ‘cultura’ un cheque en blanco, y se ha reconocido firmemente su primacía en la promoción del cambio social”.¹⁴ Por lo tanto, la lucha femenina por su integración no solo a la sociedad trabajadora, sino también al arte, será un proceso lógico a seguir en esta búsqueda que comenzará con la inclusión de las mujeres en academias de arte y su experimentación con técnicas heredadas por sus abuelas y madres que saben trabajarlas a la perfección, trasladando al arte lo aprendido en el hogar.

Una de las primeras artistas en incorporar el tejido de gancho al arte es la estadounidense de origen japonés Ruth Asawa —conocida como *The Woman Who Wove Wire* (La mujer que tejió alambre)—, influenciada por su maestro Josef Albers, antiguo profesor de la Bauhaus, del cual heredó los valores de utilidad en función de la forma de esta escuela alemana, y la experimentación artística entre subjetividad y técnica, a través de la elección de materiales y formas.

La búsqueda para Ruth comenzó en el Black Mountain College,¹⁵

[que] se fundó para encarnar un espíritu de comunidad entre profesores y alumnos que convivían en un entorno rural [...] que siempre respetó estrictamente el principio de contratar profesionales en activo como profesores, con lo que reunió un impresionante cuadro docente y un alumnado brillante.¹⁶

¹² El concepto de *resignificación* puede ser definido como la capacidad que tienen los signos de adaptarse a los significantes que la cultura le otorga.

¹³ R. Krauss, *ob. cit.*, p. 60.

¹⁴ D. Bell, *ob. cit.*, p. 3.

¹⁵ Contando con maestros tan importantes como John Dewey, Albert Einstein, Walter Gropius, Carl Jung, Robert Rauschenberg, entre otros.

¹⁶ Ángel Serrano (coord.), “Black Mountain College, una aventura americana”, en https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2002033-fol_es-001-black-mountain.pdf



Imagen 1. Alambre de cobre oxidado naturalmente (1962).

Asawa, al verse preocupada por las técnicas en las que desarrollaría su obra, y tratando de equilibrar su ocupada vida diaria como madre de seis hijos, encontró la solución en una técnica familiar que le permitiera trabajar en casa.

En un viaje en 1947 a Toluca, México, conoció a un grupo de artesanos que usaban la técnica de crochet para realizar canastas para huevos hechas de alambre galvanizado. Las formas obtenidas por estos artesanos le recordaban a los dibujos que hacía con sus pies en la arena cuando era niña. De esta manera es como en sus esculturas conviven el poder de la cotidianidad que adquieren por la técnica y la novedad en su uso. La visión de Asawa fue trascendente para su trabajo y su forma de concebir el arte como una forma de expresión y experimentación personal, lo cual se ve reflejado en su trabajo posterior con niños y adolescentes y más adelante al fundar la heredera del Black Mountain College, *SOTA (School of the Arts)*,¹⁷ la cual en 2010 en su honor tomó su nombre como *SOTA, Ruth Asawa San Francisco School of the Arts*. Pero la búsqueda de Asawa no fue un movimiento de género, sino un recurso técnico en el que el tejido se acomodó a sus necesidades.

¹⁷ Cfr. <http://www.ruthasawa.com/>

La transición de la femineidad al feminismo

El movimiento feminista surge en el siglo XVIII en los escritos de Mary Wollstonecraft. En la esfera artística tuvo su desarrollo durante el siglo XIX, cuando se logra la limitada inclusión de algunas mujeres en las academias de arte. Sin embargo, tenían muchas restricciones para ser tomadas en cuenta y debían adaptarse a los modelos y formas de trabajo de los hombres, manteniendo su femineidad en su quehacer. Durante los años veinte del siglo XX, después de una larga lucha y protesta, “la primera ola” del feminismo logró el voto femenino en muchas partes del mundo.

Sin embargo, la inclusión de la mujer como productora de cultura se dio hasta la segunda encarnación del movimiento: “la llamada segunda ola del feminismo y su repercusión sobre el arte hecho por mujeres a partir de la década de los sesenta”.¹⁸ Esta segunda generación de feministas estaba interesada en crear nuevos modelos de vida y, por lo tanto, el arte fue fundamental como modo de subversión:

como afirma Estrella de Diego, solo a partir de los años 60 surge y prolifera “un tipo de arte conscientemente subversivo que recuperará los territorios negados históricamente y las parcelas incómodas de la representación”. Arte feminista será la denominación genérica de tales propuestas y en torno a las intersecciones entre teoría feminista y artes plásticas.¹⁹

En el primer capítulo de su libro *The Culture of Knitting*, Joanne Turney habla sobre la relación entre el tejido como una actividad asociada con el hogar y, por lo tanto, con la mujer, que la acompaña durante los cambios de rol que sufre en la sociedad con la modernización:

Este periodo ocasiona un cambio de actitud ante el trabajo y el tiempo libre, resultado de la industrialización a gran escala, incluyendo un cambio de la fuerza laboral y sus pautas, una población avejentada y un gran énfasis en el placer y el consumismo. Muchos de estos cambios sociales y económicos relacionados directamente a la construcción de una “nueva” femineidad —mujeres que trabajaban, tenían familias, es-

¹⁸ Susana Carro Fernández, *De la ética a la estética feminista: Intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista*, p. 118.

¹⁹ *Idem*.

taban comprometidas con el consumismo, estaban educadas, tomaban decisiones y parecían “tenerlo todo”—. Los medios abrazaron esta nueva feminidad como una nueva movilidad, empoderando a la mujer a tirar las cadenas de la “ama de casa” y a convertirse en “supermujer”.²⁰

Una forma de representar a la mujer femenina dedicada a las labores del hogar es a través del tejido, como lo explica Turney: “el impacto del feminismo [...] dio paso a la reevaluación del trabajo de la mujer, en el cual tejer y otras labores manuales eran centrales”.²¹ El movimiento de la segunda ola feminista toma dos posturas ante dichas labores: la primera “ve al tejido como un signo de la opresión de la mujer, como una labor doméstica que toma una considerable cantidad de tiempo por muy poca remuneración”.²² Este enfoque rechazaría al tejido por ser una labor de subordinación al rol establecido. Sin embargo, la segunda postura verá al tejido como una práctica que potencia la creatividad en la mujer²³ y que puede ser utilizada para alzar la voz y dar mensajes emancipatorios. El crochet fue adoptado por algunos grupos feministas que buscaban “igualdad de exposición en museos y galerías de arte para las mujeres artistas y para la perspectiva feminista, la cual a menudo estaba expresada a través del uso de labores femeninas”.²⁴

Griselda Pollock, en su libro *Vision and Difference*, afirma que la inclusión del feminismo en la década de los setenta en las artes es parte de la inclusión de un “nuevo expresionismo” que cuestiona y se opone a la tradición modernista de las vanguardias, que son exclusivamente masculinas. Esto redefine al arte en cuanto procesos y materiales con la inclusión del textil, que inevitablemente tendrá un discurso político. Al analizar la obra de Lucy Lippard, Pollock explica que:

mientras el feminismo era un movimiento anti modernista, provee en cierto sentido el paradigma para el arte posmoderno. Ella sugiere que el paradigma de la mujer en el arte puede ser visto como el modelo de ruptura, “el otro total” que finalmente reconcilie estética y política. Sin embargo, hay un vínculo entre feminismo y otras prácticas:

²⁰ Joanne Turney, *The Culture of Knitting*, p. 2.

²¹ *Idem.*

²² *Ibidem*, p. 9.

²³ Cfr. J. Turney, *ob. cit.*, pp. 9-11.

²⁴ Karen Searle, *Knitting Art: 150 Innovative Works from 18 Contemporary Artists*, p. 10.

“No es la vanguardia que experimenta cambios profundos en la fase posmodernista, su nueva configuración corresponde exactamente a la problemática del arte de mujeres”.²⁵

Una obra representativa de esta segunda ola del feminismo es la pieza *Crocheted Environment*, de Faith Wilding, como parte de la obra colaborativa *The Woman House*. Para hablar de la relevancia de la obra, Susana Carro explica que en la búsqueda de una forma de expresión, los grupos feministas transformaron el concepto de lo cotidiano, el cual:

ha de ser expuesto abiertamente, ha de transformarse en objeto estético, en categoría pública para así evidenciar la represión ejercida sobre la mujer en todos los ámbitos de su vida. El arte será el encargado de traspasar las fronteras del hogar para contarnos lo que allí sucede y convertirse en instrumento de análisis político. Se inicia así un nuevo camino a la acción creativa sobre cuyo mejor exponente de esta simbiosis es el artefeminismo.²⁶

Women House nace como resultado del Feminist Art Program, fundado por Judy Chicago en colaboración con Miriam Shapiro en California. En 1972 se presenta la obra de 24 mujeres que se apropian de una casa, transformándola de ser “un espacio doméstico y convencional” a través de objetos “femeninos” como cosméticos, tampones, ropa de cama, ropa interior, maniquí de mujeres y temas que atañen en exclusiva a la mujer; desterritorializando lo cotidiano, como la menstruación, el parto, las labores domésticas, la ilusión por el matrimonio, la confinación al hogar y el rol establecido para la mujer que se convertían en piezas de arte.²⁷

Sin embargo, apunta Susana Carro que: “la *Woman House* no solo innova en cuanto al contenido de reflexión, sino que también experimenta con el uso de nuevos materiales”.²⁸ Esta experimentación es la que permite que Faith Wilding cree una de las obras más emblemáticas de esta casa, *Crocheted Environment*, la cual, apelando a la tradición femenina, toma las actividades manuales por excelencia. Carro describe la obra así:

²⁵ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, p. 219.

²⁶ S. Carro Fernández, *ob. cit.*, p. 129.

²⁷ Cfr. Helena Reckitt y Peggy Phelan, *Art and Feminism*, pp. 21-22.

²⁸ S. Carro Fernández, *ob. cit.*, p. 141.

Es un habitáculo de paredes reticulares tejidas a ganchillo que representaba, a juicio de la artista, el nido tejido por la madre, “los ambientes que las mujeres ancestrales construían para ellas y sus familias”. La estructura reticular de esta *womb room* recuerda a la *Spider* que Bourgeois realizará veinte años más tarde. La tela supone en Wilding lo mismo que la araña en Bourgeois: el epítome de la relación entre el individuo y su hábitat más primitivo. Además del significado o contenido de la obra, también resulta interesante mencionar el material usado por Wilding. Habitualmente, el ganchillo no fue un componente utilizado en el arte, pero sí en la tradición cultural de la artesanía “femenina”. La idea de utilizar hilo de ganchillo supone un homenaje a las técnicas de la costura, una reivindicación de su categoría artística y una crítica a la historia del arte que honró ciertos materiales en detrimento de otros. El *Crocheted Environment* destila, tanto en su forma como en su contenido, una vindicación de ciertos aspectos de la femineidad tradicional.²⁹

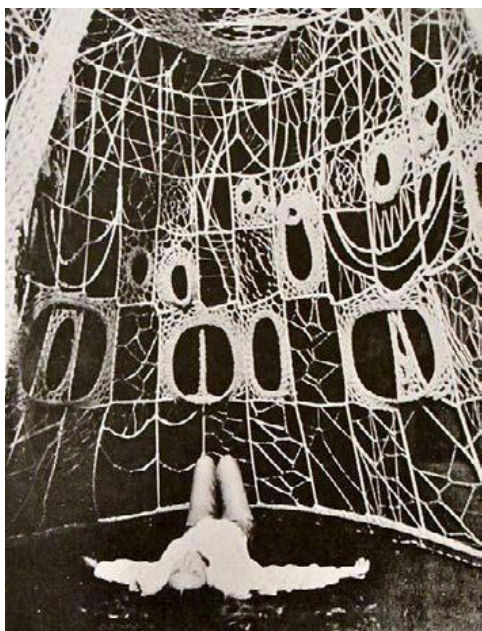


Imagen 2. *Crocheted Environment*, Faith Wilding (1972).

²⁹ *Idem.*

La misma Wilding apunta que:

nuestros antecesores femeninos construyeron a sí mismas y sus familias refugios de forma redonda. Estos eran ambientes protectores, a menudo hechos de pasto, ramas o raíces entretejidos. Pienso de mi [*Crocheted Environment*] como una forma que establece una conexión en forma y sentimiento con esos útero/refugio primitivos, pero agregándole la libertad de no ser funcional.³⁰

Otro factor destacable de *Women House* es que los movimientos feministas se caracterizan por la colaboración activista, por lo que Carro Fernández opina que el nacimiento de las prácticas colaborativas es el feminismo: “pues se inspira en la noción radical de sororidad o hermandad de las mujeres frente a una experiencia común de opresión”.³¹ Además, al estar comprometidas con la transformación social, el arte de colaboración “tiende a reemplazar el monólogo egoísta del modernismo por estructuras de trabajo que trascienden lo individual”,³² ya que aboga por la igualdad y la libre asociación, así que es incluyente y rechaza al artista genio como líder conductor.

La tercera ola del feminismo, llamada “posfeminismo”, es la etapa contemporánea. Haciendo referencia al tejido, dejó de ser una actividad en la que se producen prendas a bajo costo causada por la expansión de producción industrializada de textiles, en la que el costo de lo hecho a mano sube considerablemente de precio, ya que los materiales son mucho más caros. En esta época se “entiende el género como un fluido, que se mueve lejos de la dualidad femenino/masculino hacia una arena que está caracterizada por el *collage* y la formación de identidad”.³³ Sin embargo, la búsqueda de la identidad es una construcción capitalista y el tiempo libre es un negocio, las tiendas de tejido se acoplan a la moda, a la producción de lanas, a los estilos. A pesar de esto, “las técnicas de tejido actuales, virtualmente permanecen igual”.³⁴ Sobre todo, hay abuelas que esperan enseñarle a tejer a sus nietas, de modo que existe un vínculo familiar más fuerte.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibidem*, p. 146.

³² *Idem.*

³³ J. Turney, *ob. cit.*, p. 11.

³⁴ Anne L. MacDonald, *No Idle Hands. The Social History of American Knitting*, p. 360.

Crochet art

Integrar el tejido al arte es posible dada una migración de las actividades de la cultura popular, en las que se definirá al *crochet art* como una corriente derivada del movimiento *do it yourself*³⁵ o cultura *craft*, que nace como un movimiento anticapitalista que consiste en detener el consumismo por medio de hacer las cosas en lugar de comprarlas, reparar lo averiado, consumir lo local y apropiarse lo comprado. Este movimiento no es exclusivo del arte, pero gracias a la apertura posmoderna que permite establecer discursos y estilos completamente distintos, se integra sin problema. Turney apunta que la posmodernidad “puede ser vista como abrazadora, comunicativa y que muestra ciertas cualidades estéticas y conceptuales”.³⁶

En la contemporaneidad es un error encasillar al tejido como un arte menor o una actividad “para mujeres desocupadas”, o discutir si los objetos tejidos son artesanía, diseño o arte, sino que el énfasis se debe poner en la riqueza conceptual. María Elena Buszek explica que se convierten en “super-objetos”, los cuales define como: “alternativas al mundo de cosas entre el mundo de cosas en sí mismas, las cuales ocupan una posición única en la cultura visual, que difiere del arte o del diseño atrayéndolos (y hasta vinculándolos)”.³⁷ Es decir, lo relevante es resignificar la práctica para introducirla en el arte.

Es por esta razón que “cuando el *crochet* finalmente aparece [en el arte], no es restringido por el mercado, ya que ha tenido personalidades múltiples gracias a su maravillosa adaptabilidad y puede ser usado en un gran número de formas creativas”.³⁸ A este carácter de adaptabilidad, tanto técnico como conceptual, se le han conferido distintas significaciones, lo que permite su inserción en las prácticas artísticas sin quitarle su carácter utilitario. Además, logra trascendencia gracias a que su identificación colectiva funge como agente socializante, integrando no solo a mujeres, sino también a hombres.

El *crochet art* facilita que dicotomías discursivas entre femenino y masculino, suave y duro, liso y rugoso, lo cotidiano y lo sublime se potencien ya que, como se mencionó, la inserción de estas prácticas

³⁵ Cfr: “Qué es *Do it Yourself*, la nueva moda para hacerlo uno mismo”.

³⁶ J. Turney, *ob. cit.*, p. 73.

³⁷ María Elena Buszek, *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, p. 14.

³⁸ Donna Kooler, *Encyclopedia of Crochet*, p. 11.

en el arte no elimina su carga simbólica. Esto se ve reflejado en todas sus formas, desde las más apegadas al canon de las bellas artes como la escultura o el retrato, concientizadoras como el *ecoart*, e incluso las subversivas como las múltiples formas derivadas del craftivismo: el *crochet guerrilla*, *invasive lace*, *crochet intrusions*, *yarn bombing*, entre otras.

Podemos observar una gran cantidad de ejemplos en internet, el artista tejedor se encuentra en casi cualquier lugar del mundo sin restricción de raza, género y clase social. Exposiciones alrededor del mundo confirman el hecho de que hay buena apertura de parte de las instituciones del arte.

Además, al analizar cómo el tejido se ha ido adaptando a las condiciones sociales, materiales y estéticas del momento en el que se desarrolla, generando nuevas formas de socializar, es posible localizar conceptos relevantes como la colaboración, la feminidad, el feminismo y la generación de comunidades. Todos estos aspectos presentes en una práctica cotidiana que tienen la capacidad de migrar al arte e integrarse a las dinámicas contemporáneas. De esta manera podemos ejemplificar cómo es que cualquier actividad cuenta con la capacidad de ser una *práctica expandida* que pone en marcha nuevas y distintas formas de socializar las expresiones tanto individuales como colectivas.

Bibliografía citada

- “¿Qué es Do it Yourself?, la nueva moda para hacerlo uno mismo”, en: <http://compu-terhoy.com/noticias/internet/que-es-do-it-yourself-nueva-moda-hacerlo-mismo-10305> (último acceso: 20 de enero de 2022).
- Bell, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Buszek, María Elena, *Extra/ordinary, Craft and Contemporary Art*, Carolina del Norte, Duke University Press, 2011.
- Carro Fernández, Susana, “De la ética a la estética feminista: Intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista”, en *Cuadernos Kóre*, Núm. 6, Madrid, Grupo Koré, primavera-verano, 2012, pp. 115-147.
- Kooler, Donna, *Encyclopedia of Crochet*, Arkansas, Leisure Arts Publication, 2002.

- MacDonald, Anne L., *No Idle Hands. The Social History of American Knitting*, New York, Ballantine Books, 1988.
- Pollock, Griselda, *Vision and Difference, Feminism, Femininity and the Histories of Art*, New York, Routledge Classics edition, 2003.
- Reckitt, Helena y Peggy Phelan, *Art and Feminism*, Londres, Phaidon, 2001.
- Searle, Karen, *Knitting Art: 150 Innovative Works from 18 Contemporary Artists*, Minneapolis, Voyageur Press, 2008.
- Turney, Joanne, *The Culture of Knitting*, New York, Berg Publishers, 2009.

FILOSOFÍA DE LA BASURA: PARA UNA ESTÉTICA DEL DESECHO

*José Agustín Genis Castelán*¹

Basuras que arrastra el viento y parecen tener vida propia.

El Haragán y Cía

Hace relativamente poco tiempo caí en la cuenta de que muchos de los objetos artísticos y estéticos que llamaban mi atención o me gustaban compartían una característica común: el hecho de que son objetos simples, desechables, consumibles, basura. En ese sentido, me dispuse a analizar con cuidado qué hacía que estos objetos fueran de cualquier modo objetos artísticos que se encuentran inscritos en un estándar donde son apreciados por su belleza. Desde Rauschenberg y sus combinados, Oldenburg y sus *instantáneas de la ciudad*, hasta el arte de masas, que sin mayor problema se le considera cultura basura. No extraña en ninguna medida que en el tiempo hipercapitalista que vivimos, cuando el consumo, desecho y sustitución son la norma, nuestro arte y vida cultural tengan las mismas características. Sin embargo, no es que solamente sean así y, por lo tanto, se deban unir al cúmulo de basura que atormenta a nuestro mundo. Como algunas de las medidas ecológicas más básicas es necesario pensar no cómo consumir más, sino cómo aprovechar mejor las cosas. En el mundo ciudadano donde los desechos se generan a cada instante, no sorprende que haya arte que recicle y reutilice los objetos que inundan nuestro mundo, que haya quienes encuentren belleza en un objeto que ha sido olvidado y abandonado, y que en ese objeto nos muestren un poco de lo que somos.

¹ Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2017-2019.

Sirva este trabajo solamente de ensayo para algo a explorar en el futuro, anticipando la existencia de más puntos de coincidencia que los evidentes; en el presente texto solo se tantea el terreno, se pone un pie donde el concepto se pueda entrelazar. Este ejercicio solo sirve para plantear ideas, ideas incompletas, recortes, trazos, dicho de otro modo, sirve para tirar la basura. Para ello, primero debemos preguntarnos e intentar contestar qué es la basura y dónde la encontramos.

¿Qué es la basura?

La basura es el desecho, aquello que no encontramos dónde poner, algo que no nos es útil. En ese sentido, la basura está ligada a la putrefacción si hablamos de lo orgánico. En la historia del arte nos hemos encontrado con múltiples ejemplos de este arte en el que lo putrefacto es representado, ya sean frutos, animales o seres humanos; la corrupción de lo natural ha sido materia de lo artístico. Esto pasa con la naturaleza, pero a medida que el ser humano ha modificado su entorno y el producto humano ha ganado cada vez más terreno, la basura pasó a ser distinta. La corrupción de lo orgánico tiene que ver con lo grotesco, el disfrute de las imágenes que no son bellas y nos causan aberración, pero artísticamente nos producen placer. A tal efecto, la basura como la estamos planteando aquí no es orgánica, no se complementa con el ciclo de la vida, queda como artefacto sobrante que no tiene cabida en ningún lugar.

Durante el desarrollo del proceso de producción industrial hasta nuestros días hemos entendido que muchas cosas pueden ser reutilizadas y convertidas nuevamente en materia prima, un ciclo de la vida artificial que ha sido inventado por el ser humano. Sin embargo, existe un sinnúmero de objetos que por alguna razón quedan varados en nuestro mundo, objetos que apreciamos por ser curiosos, por ser vestigios históricos, porque simplemente no queremos o no podemos deshacernos de ellos. Sabemos que en el fondo conforman una mónada del espíritu humano y nuestra inquietud por prevalecer no nos permite deshacernos de ellos. Koons dice que cuando vio una figurita de una bailarina en casa de su abuela sintió que quería hacer cosas así, figuritas como esa; figuritas que a la postre quedan en el olvido y no tienen un lugar claro a dónde ir, de este tipo de basura nos ocuparemos aquí. Así

es como nos encontramos con arte que no solamente presta atención en estos objetos perdidos en ningún lugar existencial destinado para ellos, sino que tiene la perspicacia de notar qué tipo de objetos sucumbirán ante la misma realidad. Resulta, por ello, importante prestar atención en su capacidad espiritual, en su potencia estética, en su capacidad de mostrarnos un poco de nuestra realidad más común, íntima y cotidiana. Los intereses filosóficos personales me llevaron a poner la mirada en el arte pop y este me llevó a entender lo que se propone en este ensayo. El objetivo de este trabajo es mapear esa mirada, como sobrevolando un campo y conociendo vagamente un terreno se buscará entender las regiones que se pueden abarcar para reflexionar acerca de los objetos o entidades que consideramos basura, dar una idea general de su razón y potencia estética y también su importancia en la reflexión de la comprensión de nuestro ser.

La basura y la ciudad

En primera instancia, nos encontramos la basura como un producto de la ciudad, el concepto al que me refiero no es del orden rural. La cultura del deshecho y la renovación es propia del capitalismo urbano. De distintas maneras, la vida rural exige, por una parte, el reciclaje y, por otra, la utilización del objeto hasta que este no dé más de sí, sin embargo, la vida moderna exige un cambio de objetos por otros de manera desenfrenada; el movimiento alarmante de basura tecnológica es la prueba, ya que gracias a la obsolescencia programada muchos objetos están destinados a no ser útiles en pocos años. La basura es un producto de la superproducción y, en ese proceso, se tira de todo: ropa, plásticos, juguetes e, incluso, comida, situación lamentable en un mundo donde una buena parte de la humanidad no puede acceder a ello. No es aquí terreno para juzgar estas cosas, pero cabe aclarar que esto no es una apología del consumo desmedido y la producción de basura. Es una reflexión de cómo se ha convertido en un medio estético; lo que llama la atención es la presencia de curiosos que tienen la perspicacia de convertirlo en arte. Dice McLuhan que “el artista serio es [...] un experto consciente de los cambios de la percepción sensorial”.² Es decir, que los artistas son los que tienen la sensibilidad

² Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*, p. 39.

para darse cuenta de que la basura tiene potencia estética y puede ser explotada como arte.

La pareja de arquitectos brutalistas Alison y Peter Smithson escribieron el artículo “Pero hoy recogemos anuncios” para la revista *Ark*. El título hace alusión al contenido del texto cuyo objetivo es simple, dejar en claro que, si bien las academias de bellas artes pretenden hacer cumplir con ciertos estándares de belleza, *hoy recogemos anuncios*. Esto significa que aunque existen pretensiones de belleza estandarizada, los anuncios son imágenes que vemos y nutren nuestro día a día, se refieren a “objetos en las playas, el pedazo de papel que revolotea en la calle, el objeto que se tira con empaque-pop”.³ La cita anterior habla del *empaque pop*, este término nos puede traer rápidamente a la imaginación la envoltura de una goma de mascar, la caja de un cereal, la botella de un refresco, etc.; todos estos objetos son empaques pop, son basura, objetos que sirven para guardar cosas del consumo diario que vemos habitualmente. Al pensar en estos empaques claramente nos remiten al arte pop, arte que representa objetos de la vida diaria y de carácter simple o de baja importancia espiritual. No sorprende, entonces que la primera vez que se utilizó el término se dijo: “El arte pop de hoy es el equivalente al arreglo holandés de frutas y flores, las imágenes de segundo rango de todas las escuelas del Renacimiento [...] se encuentran hoy ligadas con el objeto desechable”.⁴ Esto es interesante por dos razones: el objeto desechable puede ser orgánico, como dijimos arriba; sin embargo es perecedero, frutas o flores, por ejemplo, y de hecho este arte es al que Hegel se refiere por tercer ejemplo del arte romántico. No obstante, aquí ya no nos referimos a flores y frutos, sino a cajas y botellas. Algo que sale a relucir en esta circunstancia es que “no es fácil explicar por qué ciertos objetos de arte popular, estilos históricos o artefactos y métodos industriales cobran importancia en un momento determinado”.⁵ Esto es relevante para nosotros, ya que al inicio de la producción de estos artículos difícilmente podían considerarse arte o siquiera bellos, sin embargo, los Smithson se percatan de que

³ Alison Smithson y Peter Smithson, “But today we collect ads”, en *Ark Magazine*, [s/p].

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

[1]a publicidad en producción masiva está estableciendo todo nuestro patrón de vida: principios, moral, objetivos, aspiraciones y nivel de vida. De alguna manera, debemos obtener la medida de esta intervención si queremos hacer coincidir sus poderosos y excitantes impulsos con los nuestros.⁶

Esto, por supuesto, viene a alterar la manera en la que percibimos las cosas en nuestro entorno, no solo los principios morales, sino también los estéticos se ven modificados ante el nuevo orden de la producción masiva. Por ello, dicen que

[1]a publicidad ha provocado una revolución en el campo del arte popular. La publicidad se ha vuelto respetable por sí misma y está superando a las bellas artes en su antiguo juego. No podemos ignorar el hecho de que una de las funciones tradicionales de las bellas artes, la definición de lo que es bueno y deseable para la clase dominante y, por lo tanto, en última instancia, lo que es deseable por toda la sociedad, ahora ha sido asumida por el publicista.⁷

Para los Smithson el publicista ha heredado el dictar lo que es bello y deseable, a pesar de los deseos de las academias de bellas artes. Lo que se busca señalar es que la responsabilidad estética que asumió el publicista en su inicio fue sorpresa, hoy se valora con la dignidad que merece, para ello hubo que asumir que “recogemos anuncios”, que

[d]ichos anuncios están llenos de información: datos de una forma de vida y un nivel de vida que están inventando y documentando simultáneamente. Anuncios que no intentan venderle el producto, excepto como un accesorio natural de una forma de vida. Son buenas *imágenes* y su virtuosismo técnico es casi mágico. [...] Y esta cosa transitoria está haciendo una mayor contribución a nuestro clima visual que cualquiera de las artes tradicionales.⁸

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

En resumen, lo que aquí se destaca es que el proceso de valorar estéticamente estos objetos es porque al principio se recogían de la calle, dicho de otro modo, *recogemos basura*. La ciudad, como podemos ver, es el terreno donde se generan estos desechos que llaman la atención y que son considerados estéticos. A decir de McLuhan son los artistas quienes pueden comprender esa alteración del medio y es por eso que hay quienes han hecho arte de la basura.

La basura y el arte

A partir de la basura algunos artistas han creado su arte. El caso paradigmático es Duchamp y su *Fuente* (o Elsa von Freytag, quien recientemente se ha considerado precursora del *ready-made*); queriendo hacer una mofa o ironía del circuito artístico, en realidad creó una obra conceptual y performática. Tomar un mingitorio cualquiera y exponerlo como obra de arte es pasar por arte un desecho en el cual se tiran desechos. El carácter aleatorio del arte dadá podía jugar con eso, objetos varios, recortes, entre otros, el *collage* al final es un conjunto de recortes que son mera basura. Desde aquel momento la basura ya empezaba a ser foco de atención para el campo del arte, sin embargo, es con el arte pop (también conocido en sus orígenes como neo-dadá) que tomaría un lugar primigenio como su medio de creación. Según Hans Richter,

[a]lguien escribió en *The Times* que el neo-dadá nos ha llevado de la cultura del vino [...] a la cultura de la Coca-Cola. Aunque el movimiento neo-dadá se ha extendido por Inglaterra, Francia, Alemania y Suiza, me parece esencialmente estadounidense, como la Coca-Cola. No porque comenzó allá (se dice que el término arte-pop fue acuñado por el inglés Alloway), sino porque está dirigido a nuestra forma de vida y forma de pensar prefabricadas, porque se ha convertido lo popular, elementos populares de una tangible, cosa en un objeto de afecto, e incluso de amor y entusiasmo. En lugar de los enanos de jardín de ayer, las latas de cerveza de hoy: la basura de la civilización tecnológica en todas sus formas, el estilo del siglo XX [?], con materiales y productos, mente y unanimidad, reproches y formación de basura. Un nuevo paisaje.⁹

⁹ Hans Richter, *Art and anti arts*, p. 207.

Este nuevo paisaje fue adoptado culturalmente, fue hecho arte; revisemos, entonces, el arte de algunos artistas pop y su relación con la basura. Empecemos con Robert Rauschenberg, quien hacía de la basura de la ciudad un arte, recogía objetos varios y los combinaba de manera aleatoria; a los que llamaba *combined paintings*. *Should love come first* es la primera pieza artística de esta serie; el nombre lo toma de uno de los recortes presentes en la propia obra, entre los cuales hay un diagrama, el pedazo de una revista, un diseño de pasos de baile y una huella de pie, toda en blanco y negro. Aunque más bien sigue siendo un *collage*, ya que no integra objetos de tres dimensiones como lo harán los *combines* futuros, la pieza supone el inicio de la búsqueda de Rauschenberg de residuos extraños y su exposición reunida y descontextualizada. Esta tendencia continúa hasta obras como *Rebus*, la cual “es básicamente una pintura, aunque combinada con una capa de ‘cultura basura’”,¹⁰ que va desde recortes de periódicos, páginas de cómics, dibujos simples y manchas de pintura, hasta una ilustración del *Nacimiento de Venus* de Boticelli.

Por otro lado, Richard Hamilton, quien es considerado el autor de la primera obra pop, también recurre al residuo de imágenes. Los elementos de la cultura de masas que se encuentran en la que se considera la primera obra pop son elementos que bien podemos encontrar en la actualidad. Cada uno de los objetos que aparecen en el *collage* de Hamilton podemos verlo en el hogar de hoy. Por supuesto que desde entonces y a la fecha, todos los objetos que ahí se presentan son tan cotidianos que sin problema son o pueden llegar a ser basura. En esta obra de Hamilton “las insignias de la cultura popular [...], que hasta la fecha se habían considerado bastión contra la ‘basura óptica’ de los medios de comunicación comerciales. El agresivo *collage* de Hamilton presenta los principales cimientos de esa cultura popular industrial”.¹¹ Es decir, que los objetos que se convierten en basura óptica de la modernidad pasan a ser materia del goce estético.

Otro ejemplo del arte y la basura es el caso de James Rosenquist. En su pintura *The swimmer in the econo-mist #1*. Rosenquist recrea el *Guernica* de Picasso “a punto de ser devorado por un torbellino que arrastra

¹⁰ Lawrence Alloway, *American Pop Art*, p. 58.

¹¹ Klaus Honeff, *Pop Art*, p. 38.

también de modo ineluctable los productos de consumo que sostienen la sociedad del espectáculo”.¹² Es común que los artistas pop retomen obras clásicas de la historia del arte y las inserten en sus obras, esto es comprensible tomando en cuenta que el pop indaga en el cliché y muchas de estas obras son eso en gran medida: obras de arte que han sido aceptadas como obras maestras que parecieran formar parte de un catálogo de piezas que deben adorarse como tales; eso, por supuesto, es un cliché. Así, *Guernica* queda envuelta en una voráGINE que se pierde entre envolturas metalizadas, cajas de cereales Kellog’s y los labios y el cabello de una bella dama. La gran obra de Picasso, crítica y cruel ante los desastres de la guerra civil española, se pierde entre la basura del consumo popular del día a día. Así de fuerte es la voráGINE de los productos del consumo.

Cabe mencionar dos casos de artistas mexicanos actuales que llevan el tema de la basura a un plano artístico muy interesante. La primera es Maldita Carmen, artista gráfica y urbana que basa sus imágenes en objetos varios de la cotidianidad, principalmente botellas. Lo interesante del trabajo de Maldita Carmen es que en cada una de estas imágenes, ya sean botellas de bebidas alcohólicas, de medicamentos o de empaques de cualquier tipo, ella remata la ilustración con alguna frase que abre paso a alguna reflexión efímera, pero de suma profundidad en la cotidianidad actual. A esto súmese el hecho de que mucha de su obra está hecha con el fin de intervenir el espacio público; una vez más la ciudad forma parte de la estética de la basura. En la obra de Maldita Carmen podemos ver una botella de algún licor que por etiqueta tiene “NO EXISTES”, o un frasco de medicamentos que dice “NECESITO MÁS”, o bien podemos encontrarnos con una ilustración, que entre diferentes envases se forma la pregunta “¿POR QUÉ TANTA PRISA?”, lo interesante es que estas botellas aparecen precisamente dentro de un bote para la basura. Su obra en conjunto nos permite pensar en el valor de los objetos comunes desechables y la relación que guardan con nuestras preguntas cotidianas más existenciales. El segundo caso es el de Iván Écatl; este artista cholulteca, por un lado, ha hecho su obra temprana partiendo de elementos de la cultura pop contrastándolos con imá-

¹² Jorge Juanes, *Pop Art y sociedad del espectáculo*, p. 71.

genes de la sociedad mexicana. A decir de él: “tengo referencias pop porque vengo de un contexto social donde era susceptible ver este contenido, yo no crecí viendo arte o cosas elitistas”.¹³ Al respecto de esto, aludo a los Smithson: “pero hoy recogemos anuncios”. Por otro lado, Écatl trabaja en una serie de obras en torno a la basura de las que quisiera destacar la instalación *Basuraleza*, instalación en la que pone bolsas que recolectó en Cholula en el plazo de una semana. El juego de palabras ya nos pone frente a algo que mencionamos más arriba, el hecho de que la basura humana ha creado su propio ciclo de vida es una naturaleza de la basura, una naturaleza del impacto del ser humano sobre el mundo.

Conclusiones

La idea original era llevar este ensayo también al terreno de los productos de consumo masivo actuales, las películas de alto consumo comercial, las series que se transmiten en plataformas como Netflix, la música popular, etc. Todos estos ejemplos de cultura masiva a los ojos de Adorno, Greenberg o Debord serían cultura basura. Hay, por otro lado, filósofos como Noëll Carroll que nos invitan a revalorizar este arte y comprenderlo como un producto de nuestro tiempo y entramado social, al menos en la vida urbana, como he propuesto en este trabajo. Sin embargo, me di cuenta de que estas indagaciones se alejan un poco del tema central que aquí propongo, si bien aseguro que están íntimamente entrelazados, me percaté de que merecen su propio espacio y tratamiento.

Insisto que este no es un trabajo de profundización, sino más bien de exploración de distintos elementos coincidentes. A saber, que la sociedad urbana capitalista actual produce muchos objetos destinados a ser basura y, por lo mismo, se tratan con desdén. Sin embargo, estos objetos guardan algo de nuestro ser. Por ello tienen un potencial estético y artístico que desde los tiempos de Duchamp ha estado presente y que llega hasta nuestros días en objetos que usan la basura como punto de referencia y medio de expresión artística.

¹³ Entrevista personal con el artista.

Bibliografía citada

- Alloway, Lawrence, *American Pop Art*, Nueva York, Collier Books, 1974.
- Honnet, Klaus, *Pop art*, Eslovaquia, Taschen, 2015.
- Juanes, Jorge, *Pop Art y la sociedad del espectáculo*, México, UNAM, 2011.
- McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Richter, Hans, *Art and anti art*, Nueva York, Thames & Hudson, 2004.
- Smithson, Alison y Peter, "But today we collect ads", en *Ark Magazine*, núm. 18, Inglaterra, Royal College of Art in London, noviembre, 1956.

HACIA UNA ESTÉTICA UNIVERSAL:
APROXIMACIONES DECOLONIALES
DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ
EN *INVITACIÓN A LA ESTÉTICA*

Rodrigo Walls Calatayud¹

En el presente trabajo se plantea una lectura decolonial de algunos argumentos teóricos acerca de la estética del poeta y filósofo nacido en Algeciras, Adolfo Sánchez Vázquez, en una obra central de su pensamiento publicada originalmente en 1992, bajo el título de *Invitación a la estética*. Para esta ocasión, en un primer momento se abordan las diferencias sustanciales entre la estética en general y el arte en particular, desde un enfoque material y concreto que distingue a nuestro autor, basado en la idea de un constante enriquecimiento del universo estético, más allá del paradigma occidental. En un segundo momento se plantean las características que Sánchez Vázquez le atribuye a la estética como ciencia de un modo específico de apropiación de la realidad; es decir, como ciencia abierta, no predictiva y decolonial. En un tercer momento se describen y presentan las razones por las cuales la estética sanchezvazquiana tiende a la universalidad y a la superación de las perspectivas unilaterales y eurocentristas del mundo y de las creaciones humanas.

De la estética en general y del arte en particular

“Todos vivimos —académicos o no— en ciertos momentos de nuestras vidas, en una situación estética, por ingenua, simple o espontánea que sea nuestra actitud como sujetos en ella”.² La estética de Sánchez Vázquez es una teoría general de la realidad que tiende a lo universal, ya que nada de lo estético, de lo sensible, queda fuera de su campo de estudio. Ante un atardecer de otoño, ante la noticia del nacimiento de alguna sobrina o ante un retablo de la catedral poblana, en algún

¹ Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2020-2022. Miembro del Comité Editorial de la colección La Fuente.

² Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, p. 18.

momento de nuestras vidas nos hemos sentido afectados y conmovidos emocionalmente. Se trata de un universalismo estético que para nuestro autor se ha alcanzado históricamente, ya que, al observar el horizonte en el atardecer de otoño, al leer la noticia del nacimiento de un familiar o, incluso, al enfrentarnos a un crucifijo pintado, y a pesar de las claras diferencias que hay entre cada uno de estos, actualmente nuestra sensibilidad contemporánea nos permite —hasta cierta medida— igualarlos y experimentarlos como objetos de contemplación. No importa la época, el lugar o la función que hayan desempeñado o desempeñen, no importa que se trate de objetos naturales, es decir, sin intervención humana —como es el caso del paisaje—, o ya sea que se trate de objetos creados por el ser humano —como herramientas tecnológicas para la comunicación, representaciones talladas en madera o retratos al óleo—, absolutamente todo aquello que pueda darse a la percepción es, para Sánchez Vázquez, un objeto potencialmente estético.

Cuando nos encontramos en una situación estética, podemos ampliar los ámbitos propios de existencia de los objetos y entonces es posible abstraer sus particularidades sensibles, logrando así relacionarnos con estos estéticamente y más allá de su única forma de presentación originaria respectiva. “Se trata [pues] de un enriquecimiento del universo estético al superar la unilateralidad funcional del objeto; [es decir] dejar de estar adscrito forzosamente a su función originaria y adquirir otra nueva: la estética”.³

Sánchez Vázquez entiende la estética como un terreno teórico general que tiende hacia la universalidad y que, por tanto, debe permanecer siempre abierto, siempre cambiante: “si la realidad que estudia es dinámica, la estética ha de serlo también”.⁴ La estética se trata, pues, de un campo de cultivo que se encuentra en constante enriquecimiento y expansión, al cual se le podrá agregar una infinidad de actitudes y objetos diversos que quizás para nosotros, hasta hace unos años o hasta hoy, parecerían imprevisibles o incluso inimaginables —como es el caso actual de los últimamente tan sonados NFT o del metaverso de Zuckerberg—. En suma, no han dejado ni dejarán de surgir nuevas condiciones sociales y culturales y, por ello, es un hecho que, con ellas,

³ *Ibidem*, p. 17.

⁴ *Ibidem*, p. 36.

nuevas prácticas artísticas e ideales estéticos seguirán floreciendo en este campo abierto de la estética.

Ahora bien, a pesar de que históricamente han aparecido de la mano la estética y el arte, ya que este último ha sido un objeto fundamental para los estudios estéticos, para Sánchez Vázquez el arte únicamente se trata de una manera de comportamiento del ser humano, entre otras tantas.

La preeminencia que alcanza el arte en la relación estética del [ser humano] con el mundo, es un fenómeno histórico: surge y se desarrolla en Occidente desde los tiempos modernos. Pero la relación estética, como modo específico de apropiación humana del mundo, no solo se da en el arte y en la recepción de sus productos, sino también en la contemplación de la naturaleza, así como en el comportamiento humano con objetos producidos con una finalidad práctico-utilitaria.

Como fenómeno histórico, el arte occidental no puede dejar de encontrarse en el plano de lo particular. Pensarlo como la única medida para todas las creaciones humanas o producciones artísticas, por tanto, sería dar un salto inductivo eurocéntrico, que en nuestros días y con nuestra sensibilidad contemporánea es imposible sostener. Por ello, Sánchez Vázquez expresa que su estética va más allá de concebir los objetos desde una forma histórico-concreta como es la del arte occidental, clásico o clasicista: “Este universalismo de lo estético que se pone de manifiesto, [...] en el enriquecimiento y ampliación de su ámbito propio, y en la superación de la unilateralidad funcional de los objetos [...], constituyen conquistas irreversibles de la sensibilidad estética contemporánea”.⁵ Esta sensibilidad contemporánea, que permite el enfoque universal de la estética que sostiene Sánchez Vázquez, “debe más a las revoluciones políticas, sociales y artísticas de nuestro tiempo que a las estéticas dominantes”,⁶ las cuales no han hecho más que dejar fuera de su espectro a todos aquellos objetos reales que no sean considerados como *arte*; y, además, han reducido lo artístico a la fase histórica clásica o renacentista que ha sido privilegiada y sostenida en Occidente.

⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁶ *Ibidem*, p. 17.

En este sentido, vemos que para Sánchez Vázquez “no existe real y efectivamente el arte, sino obras de arte y vivencias individuales ante ellas”.⁷ Esto muestra una invitación hacia la apertura, hacia nuevos modos de comprender las creaciones humanas. Incluso diríamos que, intelectual y teóricamente, se trata de decolonizar el propio concepto de arte, ya que, para el poeta y filósofo de Algeciras, el *arte* no es sino una categoría generalizadora y hasta obsoleta que está sostenida sobre una base ideológica occidental y clasicista. Es así que hablar del *arte* —a secas— implica no haberse desprendido de una concepción unilateral de las producciones humanas que han sido creadas a lo largo de la historia; concepción que se remonta a los orígenes griegos de hace milenios y que solo acepta como válido lo que fue o lo que está producido desde los parámetros tradicionales de la belleza occidental, la cual, como seres humanos con una sensibilidad contemporánea, no podemos seguir reproduciendo como si fuera la forma absoluta.

[La reducción ideológica de las prácticas artísticas] atenta contra la esencia misma del arte. [Y] no puede olvidarse que la obra artística es un producto del [ser humano], históricamente condicionado, y que lo universal humano que realiza, no es lo universal abstracto e intemporal de que hablan las estéticas idealistas después de establecer un abismo entre el arte y la ideología, o entre el arte y la sociedad, sino lo universal humano que surge *en y por* lo particular.⁸

Debido a esta tendencia reduccionista con que se han tratado las prácticas artísticas que no cumplen con los criterios *clásicos*, Sánchez Vázquez nos invita a entender y hablar del arte en particular, del arte producido en determinadas fases históricas, y ya no del Arte, con A mayúscula, como situado en un pedestal, con ese sesgo de la tradición eurocéntrica colonialista.

Es de este modo que nuestro autor deja ver que, por un lado, está plenamente consciente de que cada producción humana, sea o no artística, surge en determinado contexto, con su propia materialidad y con una historia singular; y, por otro, a lo largo de la historia humana moderna

⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁸ A. Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 28.

se han minimizado, invisibilizado, impuesto límites y reprimido tanto los modos como las producciones mismas que no han respondido a las creaciones originadas por personas europeas y bajo los cánones estéticos occidentales. Sin embargo, Sánchez Vázquez no deja de estar consciente, también, de que por el propio carácter creador y objetivante del ser humano, las producciones rebasan y exceden tanto a sus creadores como a las condiciones sociohistóricas que las vieron nacer, permaneciendo en el tiempo y tendiendo un puente hacia lo universal, tal y como ha sucedido, por ejemplo, con una estatua helenística como el *Laocoonte* o con una vasija de barro cholulteca. Y así, tanto el *Laocoonte* como la vasija cholulteca siguen sobreviviendo en la actualidad, habiendo superado las ideologías esclavista-idealista o sacrificial de su tiempo,⁹ respectivamente, y dándonos la posibilidad de entenderlas como siendo parte de ciertas etapas más de la historia universal humana, sin pretender transpolar, por ello, el orden sensible de la realidad griega o cholulteca al plano de nuestra realidad actual, como si fueran estas las únicas formas aceptables y deseables para todas las creaciones humanas.

La estética como ciencia abierta, no predictiva y decolonial

Sánchez Vázquez define la Estética, con E mayúscula, como “*ciencia de un modo específico de apropiación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da*”.¹⁰ De esta definición, llama la atención que nuestro autor utiliza el término de “ciencia”, y esto se debe a que, para él, la Estética no tiene un valor por sí misma, sino que importa en la medida en que proporciona determinado conocimiento sobre la realidad, en este caso, de algo tan necesario como es la comprensión de las relaciones que el ser humano establece o puede llegar a establecer con respecto a todo cuanto existe y le rodea. De modo que el conocimiento de la realidad que proporciona la Estética no es aislado, sino que se encuentra en vinculación tanto con otros modos de comprensión y apropiación de la realidad como con las circunstancias específicas en que estas relaciones surgen y se desarrollan; y los objetos de estudio de esta ciencia tampoco pertenecen a un campo de conocimiento único

⁹ Cfr. A. Sánchez Vázquez, “El arte como ideología”, en *Las ideas estéticas de Marx*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 57 (las cursivas son del original).

y específico, sino que estos pueden ser incluidos en ella sea cual sea su origen y función originaria, lo que abre la posibilidad de estudiar desde la Estética absolutamente cualquier objeto que exista en el mundo.

Como ciencia, la Estética tiene un objeto de estudio propio: el objeto estético. Pero Sánchez Vázquez expresa que este objeto solo puede ser fijado como objeto de estudio en la medida en que puede ser establecido, descrito y explicado *a posteriori*. Esto quiere decir que únicamente es posible abordar teóricamente un objeto estético una vez que tiene existencia efectiva, concreta y real: “La Estética no puede predecir, por ejemplo, los límites y la composición cambiante del universo estético, las formas que adoptará la práctica artística o los ideales, valores, o normas que presidirán la producción o recepción de obras de arte”.¹¹ De este modo, vemos que el carácter científico que Sánchez Vázquez le otorga a la Estética es muy particular, pues, para él, si bien la Estética está encargada de describir y explicar su propio objeto específico —el cual ya debe tener una existencia efectiva—, esta no busca ni pretende aventurarse a dar predicciones sobre cómo evolucionará o cómo debería evolucionar el rumbo de las prácticas humanas o del universo estético. En otras palabras, la Estética de Sánchez Vázquez no propone ni dicta pautas para instituir determinados valores, pues “[la Estética] no es normativa; [sino que] es ciencia de lo que es y no de lo que debe ser”.¹²

Ahora bien, Sánchez Vázquez también le otorga un carácter abierto a la Estética. Como la realidad y sus límites no son estáticos, sino que se encuentran en un ir y venir constantes, en un movimiento real e histórico, una Estética universal como la que propone nuestro autor está obligada a incluir y tomar en cuenta otras formas de producción y creación humanas que no sean las occidentales ni eurocentristas de la tradición decimonónica. Esto implica que se debe afirmar que tienen el mismo valor y existen en un mismo nivel de conocimiento e importancia todas y cada una de las producciones y objetos creados por los seres humanos, sin distinción de clase, raza, género, religión, etc., lo cual quiere decir que la Estética debe aceptar el derecho a existir de pueblos y culturas *otras*, de aquellos que han sido históricamente dominados, más allá de los límites que se han impuesto por los

¹¹ A. Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, p. 63.

¹² *Ibidem*, p. 61.

dominadores. Así que, en su aspiración de producir un conocimiento objetivo acerca de la realidad,

la Estética debe estar siempre abierta, y no solo para enriquecer conceptos ya establecidos, sino también para introducir los nuevos que responden a una nueva relación estética con la realidad. De todo lo anterior se deduce que no puede aceptar los conceptos eurocentristas o clasicistas que dejan fuera del arte lo que se ha dado artísticamente en otros tiempos u otras culturas.¹³

Hacia una universalidad de la Estética

Sánchez Vázquez expresa que la universalidad a la que tiende su Estética no es una invención reciente ni mucho menos una novedad suya, sino que es algo que se puede rastrear, recuperar y resignificar de las estéticas eurocéntricas, desde las cuales tradicionalmente se ha pretendido consolidar esta universalidad, aunque de forma sesgada y particular. En este sentido, nuestro autor sostiene que las estéticas eurocéntricas han sido limitadas o de “vía estrecha”, ya que solo han admitido la posibilidad de establecer relaciones estéticas con productos que se sujeten a los cánones occidentales. Por ello, la propuesta de Sánchez Vázquez tiende hacia una universalidad de lo estético “realmente universal”. Es decir, busca incluir en ella todo tipo de objetos creados por los seres humanos, sin importar el tiempo, la función o el lugar de origen. Se trata, entonces, de una Estética que verdaderamente se universaliza, pues

se extiende a todo objeto que pueda cumplir una función estética, independiente de su función originaria, de la época y el contexto social en que ha surgido, de la forma sensible con que se presente o el significado que se encarne en él.¹⁴

No es que los productos humanos no se concibieran antes como potencialmente estéticos, sino que los únicos objetos con los que se podía establecer relaciones estéticas eran aquellos que habían pasado por la vía particular del Arte occidental, con A mayúscula.

¹³ *Ibidem*, p. 62.

¹⁴ *Ibidem*, p. 94.

Ahora bien, la universalidad de la que habla Sánchez Vázquez se alcanza únicamente cuando es posible igualar la totalidad de objetos existentes como cumpliendo una misma función estética. A través de un proceso de abstracción y también de aislamiento, la igualación de objetos se da cuando a diversas y múltiples producciones se les otorga y reconoce cierta autonomía respecto a sus funciones originarias, esto es, cuando se les concibe más allá de la función y el significado con que fueron producidos y se le presta especial atención a la forma sensible de estos, como *objetos estéticos*, como objetos que se pueden contemplar. Así, retomando el ejemplo del *Laocoonte* y la vasija de barro cholulteca, estos pueden ser concebidos actualmente como objetos estéticos si y solo si se les reconoce como objetos contemplables, como objetos autónomos e iguales entre sí, no suprimiendo, sino haciendo de lado sus funciones originarias, y situándolos al mismo tiempo y al mismo nivel de importancia, un nivel de igualdad estética que implica su posible apropiación por parte de sujetos históricos dotados de sensibilidad.

Una vez que la relación estética se afirma modernamente como modo autónomo y específico de apropiación del mundo por el [ser humano], dicha relación tiende a universalizarse: o sea, a extenderse a objetos que, desligados de sus funciones originarias y del contexto histórico, social o ideológico en que fueron producidos, puede suscitar por su forma sensible, por su estructura objetiva, cierto efecto estético, aunque no fueron creados con una finalidad estética.¹⁵

En definitiva, la universalidad de la relación estética que sostiene Sánchez Vázquez es histórica, no solo en su origen —que se remonta a finales del siglo XIX y principios del XX—, sino también en su desarrollo, ya que “depende de la incorporación sucesiva de formas de producción [...], incluyendo en ella el vasto campo de lo que originariamente no tenía una finalidad estética”.¹⁶ Por lo tanto, podemos hablar de una universalidad verdaderamente universal de la Estética, con cierto espíritu evidentemente no eurocéntrico, no imperialista ni unilateral y, por lo mismo, decolonial.

¹⁵ *Ibidem*, p. 95.

¹⁶ *Idem*.

Consideraciones finales

Como se ha expuesto hasta ahora, vemos que para Sánchez Vázquez el campo de lo estético es un elemento cambiante, siempre abierto y riguroso, que es esencial para la comprensión presente de las sociedades humanas. Al estar arraigado en la producción originaria de objetos, se trata de una manera específica en que los seres humanos nos hemos podido situar, comprender y relacionar con la compleja realidad en que nos ha tocado vivir; realidad que hemos heredado con una fuerte carga y un evidente y claro sesgo eurocéntrico y colonialista. Así que es precisamente a partir de los objetos que ya están y existen en el mundo, muchos de los cuales han sido invisibilizados o descartados por sus orígenes y funciones sociales, que la Estética sanchezvazquiiana nos abre la posibilidad de incluir a todos ellos en el universo estético, de conocer y explicar el presente, pero también de resignificarlo y, por ende, de apropiármolo sin el sesgo colonialista tradicional.

Como seres humanos que hemos ido cambiando a lo largo del tiempo y de la geografía, sabemos que los modos de comprensión de la realidad no han sido ni serán estáticos o fijos, sino que también se irán modificando en respuesta al complejo entramado de relaciones que se originan y se han visto afectadas por factores sociales, políticos, ideológicos, económicos, etc. De modo que, desde el pensamiento de Sánchez Vázquez, podemos ampliar el universo de todo aquello que puede ser asimilado por nuestros sentidos, para no excluir ni demeritar las prácticas generadas por seres de otros tiempos y lugares, y para no negar su existencia ni sus producciones humanas. Por ello, al igual que sucede con la realidad misma, los ideales y principios estéticos que han sido dominantes inevitablemente deberán cambiar y modificarse según las exigencias de nuestro tiempo histórico; exigencias que en la actualidad solicitan un abandono del paradigma colonial-occidental y una apertura hacia todo tipo de formas de creación y producción tanto pasadas como presentes y hasta futuras. Así, pues, Sánchez Vázquez nos hace una invitación para aceptar y entender que existe una Estética que nos permite apropiarnos de todo aquello cuanto existe en el mundo, tomando como punto de partida cada producción singular, concreta, y con la tendencia de abrirse hacia lo universal. “Nuestra Estética ancla, pues, en esta universalidad de lo estético y de lo artístico, en particular. Pero su universalismo es histórico. [...] porque como

[seres humanos] de nuestro tiempo —tiempo de decolonización en todos los órdenes— no podemos dejar de considerar lo estético como un patrimonio universal”.¹⁷

Bibliografía citada

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, 2.^a ed., México, Grijalbo, 2005.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, 12.^a ed., México, Biblioteca Era, 1983.

¹⁷ A. Sánchez Vázquez, *ob. cit.*, p. 17.

PUEBLA Y LA HISTORIA DEL CINE COMO CORPUS EN PERPETUA TRANSFORMACIÓN

Enrique Moreno Ceballos¹

La historia del cine en México, como muchas otras disciplinas, se ha visto atravesada, desde sus orígenes, por dinámicas económicas y sociopolíticas de centralismo. Existen relatos articulados y originados desde la Ciudad de México que han alcanzado una permanencia en el imaginario general de lo filmico² para el naciente siglo XXI. Llámese el cine documental revolucionario, con sus justos desbordamientos hacia múltiples regiones del país, pero siempre con retorno a las dinámicas capitalinas; los esfuerzos de producción para cines de argumento impulsados por compañías geolocalizadas en el entonces Distrito Federal de 1910 y 1920; la conversión de la industria cinematográfica en una época de oro con posterior declive a mitad de siglo; los cines experimentales expuestos en salones y espacios como el Museo de Arte Moderno; la lucha estudiantil y posterior masacre del 2 de octubre de 1968 registradas en la cinta documental *El grito*, de Leobardo López Aretche; el circuito urbano de *vedettes* hiperexplotado en las películas de ficheras entre 1970 y 1980; los llamados nuevos cines mexicanos con narrativas clasediederas de departamento ciudadano en los noventa, etcétera.

Al frente de estos sucesos ya tomados como referenciales, la historia del cine mexicano se ha desbordado en una historia de lo filmico regional hacia la búsqueda por una equidad del conocimiento, tal vez utópica, pero al menos sugerida por la validez pública y académica

¹ Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2017-2019. Doctorante en Historia del Arte por la UNAM.

² Al hablar de *imaginario general* se hace referencia, por un lado, al conocimiento que las personas no especializadas en los estudios cinematográficos tienen respecto de la historia filmica desde el fácil acceso a determinados medios de comunicación, publicaciones impresas y portales de internet. Por otra parte, en el campo académico apunta hacia los temas que son validados y estudiados con cierta frecuencia y que, incluso, encuentran mejores oportunidades de difusión y divulgación.

que estas indagaciones no capitales han obtenido a través de los años. Esfuerzos como los de Aurelio de los Reyes, Eduardo de la Vega Alfaro, Patricia Torres San Martín, Gabriel Ramírez, Guillermo Vaidovits, Luis Recillas Enecoiz, Ángel Miquel, Sergio Moisés Andrade Covarrubias, Rodolfo Juárez Álvarez, entre otros, han planteado desde los orígenes del cine hasta temporalidades diversas, historias que atañen a Guadalajara, Durango, Tlaxcala, Yucatán, Puebla y otras localidades en lo correspondiente a la creación de industrias y culturas cinematográficas.

Es precisamente el caso de Puebla el que se desarrollará a continuación en el tenor de las indagaciones realizadas desde 2017 acerca del cine militante de los años setenta y que conformaron la tesis *Desbordamientos del tercer cine en Puebla: movilización social y arte de denuncia en 'Vendedores ambulantes' (1973)*, publicada por el autor de este escrito, Enrique Moreno Ceballos, y tutorada por el doctor Alberto López Cuenca para la obtención del grado de Maestría en Estética y Arte por la BUAP, en la primavera de 2019.

La historia del cine en México cuenta con numerosas investigaciones publicadas respecto de la militancia política de filmes logrados entre los años sesenta y setenta, que hermanaron la práctica cinematográfica con luchas comunitarias frontales, antepuestas a poderes nacionalistas, desarrollistas, capitalistas y extractivistas. Nuevamente, los trabajos de mayor visibilidad giran en torno a prácticas generadas desde la Ciudad de México, como las de la Cooperativa de Cine Marginal, el Taller de Cine Octubre, el Colectivo Cine Mujer, las ya mencionadas experiencias de 1968, e incluso las bases cimentadas por las experimentaciones del Grupo Nuevo Cine. Es pertinente destacar que muchas de estas experiencias hallan su antecedente en la existencia de una única escuela de cinematografía, el entonces Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, que fungió como semillero de creadores abiertos a formas diversas de realización cinematográfica más allá de cualquier canon, pero que también puso de manifiesto la dificultad de estudiar cine en territorios distintos a la capital del país.

Como respuesta a las discrepancias regionales, un grupo de egresados de la misma UNAM articuló una serie de espacios de aprendizaje para Puebla entre 1973 y 1974, dando como resultado la concretización de la Escuela Popular de Arte (EPA), como ente autónomo dentro de la Universidad Autónoma de Puebla, en cooperación con el alumnado

integrado por vendedores ambulantes, obreros, campesinos y otras comunidades externas al campo académico.³

Más allá de errar en la interpretación de la EPA como una dinámica de verticalidad en la que determinado grupo con ciertas oportunidades de educación brinda preparación artística a personas *desfavorecidas* o *sin voz*, es importante señalar que las comunidades mencionadas ya contaban con prácticas creativas organizadas e identificadas entre sí, no para la configuración de experiencias destinadas a un arte fetiche, pero sí para hacer frente a los abusos de aquel presente de persecución en contra de toda persona considerada subversiva por los gobiernos estatales y municipales de Puebla.

Los vendedores ambulantes fueron particularmente violentados por estos poderes gubernamentales,⁴ ya que el espacio público se transformó en la única forma de subsistencia para personas inmigrantes, desempleadas tras el cierre de fábricas centenarias, o expulsadas del campo ante la contaminación y el robo de tierras;⁵ ello derivó en el reclamo del comercio privado y en la posterior agresión en contra de quienes *no pagaban impuestos* o *afectaban las ventas* de las grandes cadenas comerciales.

De esta manera, los vendedores o las vendedoras, puesto que la mayoría de integrantes en el colectivo fueron mujeres, se vieron en la necesidad de denunciar al gobierno en turno aprovechando las calles y las posibilidades del teatro. Olga Corona Maldonado, líder de los ambulantes, influenciada por el teatro musical y otras artes universitarias, articuló una serie de *sketches* para representar situaciones de corrupción, acoso y brutalidad desde la sátira y, al mismo tiempo, informar a la gente sobre lo que ocurría.

Fue así que sus mismos hermanos, así como otras y otros integrantes de la agrupación, se caracterizaron para interpretarse a sí mismos y a la contraparte: policías o agentes del ayuntamiento, cuya única misión era el hostigamiento, el reclamo y el encarcelamiento de los comerciantes. De acuerdo con Olga Corona,⁶ el reconocimiento a estas presentaciones fue tal, que la comunidad universitaria cobró rápido interés, al punto

³ Jorge Pérez Vega, "Nuestro paso por una experiencia colectiva de cultura alternativa", p. 1.

⁴ Polo Noyola, "La noche del 28 de octubre de 1973", en *Mundo nuestro*.

⁵ Olga Corona, entrevista personal, 18 de septiembre de 2017.

⁶ O. Corona, entrevista personal, 21 de julio de 2018.

de ofrecerles espacio en festivales de la UAP, la UNAM y el Instituto Politécnico Nacional.

Al estilo de quienes articularon la EPA, llega desde la Ciudad de México Arturo Garmendia, crítico de cine y realizador participante del cortometraje *Junio 10. Testimonio y reflexiones un año después*, compilación de imágenes fijas y en movimiento sobre la masacre del 10 de junio de 1971, conocida popularmente como “El Halconazo”. Arturo también se interesó rápidamente en la puesta en escena de los vendedores ambulantes, al punto de aproximarse a Olga durante una de las presentaciones y proponerle hacer una película en torno a la experiencia de la organización de ambulantes.⁷

Es importante mencionar que, para 1973, el cine en México se había transformado profundamente. Atrás quedaban las dinámicas de la época de oro que resultaron prohibitivas para los creadores que no formaban parte de determinados sindicatos o círculos de producción encabezados por realizadores, que en algunos relatos son caracterizados como deidades. Especialmente los jóvenes tuvieron que esperar hasta la apertura de este sistema, situado mayoritariamente en la Ciudad de México, para poder acceder a la creación cinematográfica como realizadores, guionistas, productores, etc. Tal fue el desbordamiento de los cánones que, inclusive, se configuraron ejercicios fílmicos que ni siquiera manifestaban interés por integrarse a una cadena de producción.

A partir de las diferentes intenciones de los creadores, se fueron delineando así cines experimentales, el videoarte, el cine político, el cine militante, entre otras formas no comerciales del filme. Arturo Garmendia se integraba entre estos preceptos, en aprovechamiento de la tecnología que para entonces aligeró las cámaras, los sistemas de sonido y de proyección, para que los rodajes pudieran finalmente escapar del riguroso set cinematográfico. Por su parte, Olga Corona solo quería dar a conocer dentro de México que los comerciantes de la calle eran perseguidos en Puebla y, además, calumniados por los medios de comunicación ceñidos al aparato oficial.

Arturo Garmendia igualmente coordinó el área de cine dentro del Departamento de Difusión Cultural y Extensión de la Universidad

⁷ Arturo Garmendia, entrevista personal, 21 de julio de 2018.

Autónoma de Puebla, siendo en ese momento no solo realizador, sino también trabajador universitario. En su encuentro con Olga Corona y las vendedoras ambulantes, Arturo pudo armonizar el ímpetu de creación con la búsqueda de militancia que él mismo traía consigo desde sus experiencias en la Ciudad de México.⁸

Fue así que, de forma inminente, el trabajador universitario y la vendedora sumaron esfuerzos con gran premura, toda vez que agentes del presidente municipal Luis Vázquez Lapuente destruyeron puestos de venta ambulante y asesinaron a numerosos vendedores la noche del 28 de octubre de 1973, en los alrededores del Mercado La Victoria.⁹ Aunque Olga buscó desesperadamente a Arturo aquella noche, este no tuvo más remedio que esperar algunos días para filmar respecto a lo sucedido, puesto que la cámara de 16 mm que operaba entonces resultó inconveniente para intentar un rodaje al momento de los hechos con todo su cableado y sistema de instalación.¹⁰

Para los primeros días de noviembre, Arturo, Olga y las ambulantes acordaron replantear el discurso de la película ante lo ocurrido, y en el núcleo de los cines militantes de la época apelaron a producir un cortometraje que hermanara el soliloquio improvisado de la misma Olga al frente de la cámara con tomas documentales de las calles céntricas de Puebla, el mercado de San Martín Texmelucan, las tomas de tierra en Xonaca, la recreación de la matanza del 28 de octubre en el tercer patio del edificio Carolino de la UAP, así como los *sketches* que ya venía trabajando la organización de vendedores ambulantes.

Por parte de la universidad, además de Arturo se sumaron a la producción del corto Enrique Monge como sonidista y Guillermo Díaz Palafox en el rol de fotógrafo. Asimismo, se ocuparon 9 000 pesos como presupuesto para la producción y posproducción de la cinta, otorgados por la propia UAP.¹¹ Entre los primeros días de noviembre inició el rodaje de lo que se convertiría después en *Vendedores ambulantes*, una película que es, al mismo tiempo, un registro único de Puebla en la década de los setenta y pieza de la descentralización de los cines militantes de la época.

⁸ A. Garmendia, entrevista personal, 11 de septiembre de 2017.

⁹ P. Noyola, *ob. cit.*

¹⁰ A. Garmendia, entrevista personal, 11 de septiembre de 2017.

¹¹ A. Garmendia, entrevista personal, 21 de julio de 2018.

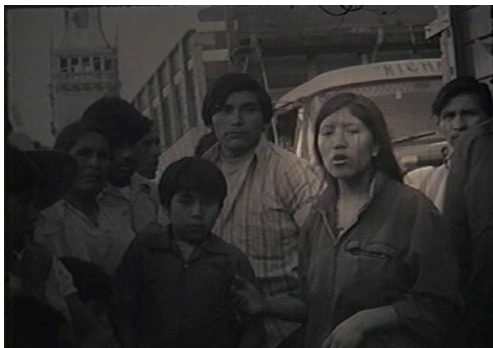
Nuevamente, en las imágenes de *Vendedores ambulantes* no encontramos la intención turística de otros filmes rodados antes y después en Puebla. Más bien hallamos un centro histórico desprovisto de maquillajes en sus contornos sociopolíticos e incendiado metafóricamente por las supervivencias que en él se desenvuelven. El torreón del mercado La Victoria, levantado en 1913, sobrepasando su belleza arquitectónica, funge como el campo de disputa por la vida y dignidad mismas en los cuadros de esta película (Fotograma 1).

El tercer patio del edificio Carolino, por su parte, queda inmerso en la oscuridad al convertirse en escenario de la recreación de injustos atentados, iluminado escasamente por antorchas, huacales incendiados y la luz de una sirena en representación de las fuerzas desiguales, figurando como peones de un capitalismo voraz (Fotograma 2).

Con *Vendedores ambulantes* puede estipularse que la historia del cine en México es también un corpus configurado por otros cuerpos, más allá de aquel que representa a la película misma, llámese cinta análoga o pixel del campo virtual. Particularmente, los cuerpos de las vendedoras ambulantes integran la cinta como fuerza viva que trasciende su propia temporalidad para hermanarse con los activismos de tiempos pasados y futuros. Se trata de cuerpos-identidades que conforman una memoria abierta al tiempo.

Olga Corona, junto con Paula Javier, Elodia Corona y sus hermanos Adolfo y Enrique, fueron proyectados en las pantallas del Teatro Principal de Puebla en 1974, luego en cineclubes de la Universidad Nacional Autónoma de México hasta llegar a Alemania, donde *Vendedores ambulantes* obtuvo el premio al mejor cortometraje dentro del Festival Internacional de Cortometrajes de Oberhausen. La película continuó su ciclo hasta ubicarse como referente de luchas sociales de décadas posteriores en Puebla, igualmente concernientes a los comerciantes de la calle, como el caso de Paula Javier proyectando copias de la cinta en 2007.¹² Por su parte, Arturo Garmendia también procuró que la cinta fuera resguardada por la Cinemateca de Cuba y la Filmoteca de la UNAM, al punto de integrarse posteriormente en exposiciones del Museo Amparo y el MUAC-UNAM en exposiciones multidisciplinares.

¹² Sandra C. Mendiola García, *Street Vendors, Marketers, and Politics in Twentieth Century Puebla, Mexico*, p. 127.



Fotograma 1. *Vendedores ambulantes* (1973), de Arturo Garmendia.



Fotograma 2. *Vendedores ambulantes* (1973), de Arturo Garmendia.

En sus cuerpos-identidades, *Vendedores ambulantes*, asimismo, se relaciona con los feminismos. Dentro de las crónicas que giran alrededor de la cinta, Olga Corona menciona que su sobresaliente rol como activista fue señalado y despreciado constantemente por los varones de la agrupación y de su familia, viéndose obligada a autoexiliarse luego del lanzamiento de la película.¹³ La violencia de género, entonces, forma parte del presente relato, conectando así con las demandas de justicia que los feminismos contemporáneos hacen desde las calles y otras prácticas artísticas. Incluso, en uno de los *sketches* puede verse a un inspector municipal, interpretado por uno de los comerciantes, que acosa con brutalidad a las vendedoras y se victimiza después frente a la policía, lo que

¹³ O. Corona, entrevista personal, 18 de septiembre de 2017.

deriva en Olga respondiendo con empujones y manotazos en legítima defensa. Si bien esta experiencia es fársica al interior del filme, puede encontrar equivalencias con las imágenes contemporáneas fotográficas y cinematográficas que se dan a partir de manifestaciones actuales.

La historia del cine en el caso Puebla, a partir de *Vendedores ambulantes*, se transforma nuevamente no solo desde la descentralización necesaria para la apreciación de Puebla como un espacio cinematográfico de urgente valor, también lo hace en virtud de las prácticas/demandas por los derechos humanos que tienen espacio en las mismas calles, que hacia 1973 cimbraron en disputa, guiadas por el género, el sexo y demás consideraciones para la identidad individual y colectiva. La historia del cine se transforma, así, desde sus metodologías en una historiografía social, feminista, que entabla diálogo con la contemporaneidad en calidad de memoria conectada con un pasado, muchas veces oculto o censurado, y un futuro de incertidumbre.

A pesar de aparentes cánones y de la existencia de referenciales, la historia del cine es en realidad un corpus en perpetua transformación, de complejos orígenes y perspectivas enfrentadas, todavía en mayor severidad que las de una historia del arte que se fundamenta desde siglos atrás. En consecuencia, la historia del cine por sí misma es un torbellino epistemológico, dispuesto a los creadores que toman la cámara, pero también a las identidades que se ven atravesadas y trastocadas por la obra cinematográfica.

Bibliografía citada

- Garmendia, Arturo, *Vendedores ambulantes*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1973, en: <https://www.youtube.com/watch?v=O1EuIaCDI60> (último acceso: 31 de enero de 2022).
- Mendiola García, Sandra, *Street Vendors, Marketers, and Politics in Twentieth Century Puebla, Mexico*, Estados Unidos, 2008, Tesis, Rutgers, The State University of New Jersey, Graduate School-New Brunswick.
- Noyola, Polo, “La noche del 28 de octubre de 1973”, en: <https://mundonuestro.e-consulta.com/index.php/cronica/item/la-noche-del-28-de-octubre-de-1973> (último acceso: 31 de enero de 2022).
- Pérez Vega, Jorge, “Nuestro paso por una experiencia colectiva de cultura alternativa”, Doc. inéd., México, 2017.

LAS PINTURAS DEL CRUCERO DE LA CATEDRAL DE TULANCINGO. LEGADO DE LOS CONDES DEL VALLE DE ORIZABA

María Esther Pacheco Medina¹

Esta investigación está todavía en desarrollo debido a que aún no se han terminado de localizar y analizar algunos documentos. A su vez, es parte de la investigación iniciada en mi tesis de maestría sobre las reminiscencias franciscanas en la catedral de la ciudad de Tulancingo, Hidalgo.² Esta ciudad cuenta con uno de los edificios más emblemáticos del estado: la catedral dedicada a san Juan Bautista, sede de la arquidiócesis de Tulancingo, que en 2014 conmemoró los 150 años de su fundación. Larga e interesante es la historia de este edificio cuyos orígenes se remontan al siglo XVI, cuando los franciscanos fundaron en este lugar la Doctrina de San Juan Bautista Tollantzingo.

Esta catedral cuenta con un interesante acervo artístico compuesto principalmente por esculturas y pinturas del periodo novohispano. Entre las obras que resguarda el magnífico recinto se encuentran varias pinturas que datan del siglo XVII; dos de las más notables son las obras colocadas en el crucero de esta catedral: dos óleos de grandes dimensiones que han sido atribuidas a Juan Sánchez Salmerón. En la actualidad se cuenta con muy pocos datos sobre estas pinturas y no pueden apreciarse en plenitud debido a que se encuentran en lamentables condiciones y a que están colocadas a gran altura.

En el crucero izquierdo está colocada la pintura que representa a la Sagrada Familia; en el crucero derecho la que representa a la familia de la Virgen María. En ninguna de las dos pinturas se distingue la firma del autor. Lo que sí puede apreciarse en ambas es una cartela

¹ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2011-2013. Profesora-investigadora del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Correo electrónico: *mesther_pacheco@uaeh.edu.mx* y *mestherpacheco@gmail.com*

² María Esther Pacheco Medina, *La trascendencia de la fe: Reminiscencias franciscanas en la Catedral de San Juan Bautista, Tulancingo, Hgo.*

de donación en la que se lee lo siguiente: “A Devoción del Muy Ilustre Señor Don Nicolás de vivero [sic] Peredo y velasco [sic] Conde del Valle de Orizava [sic] Visconde [sic] de San Miguel Encomendero de Tecamachalco de el Consejo de su Magestad [sic] que se colocó en la Capilla de San Diego este año de 1689”.



Imagen 1. Parroquia, hoy Catedral de Tulancingo, Hidalgo. José Damián Ortiz de Castro, 1788. Fotografía: *Revista Horizontes*, 1907, edición dedicada a Tulancingo.

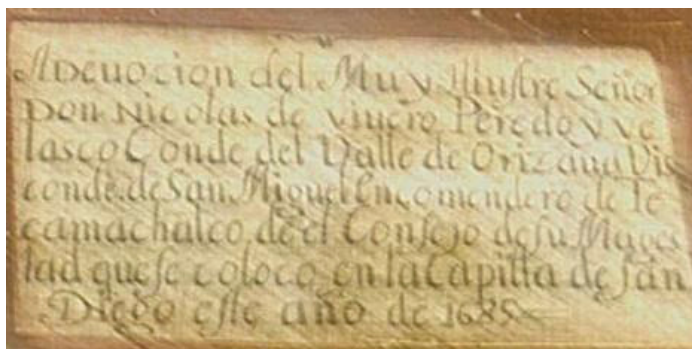


Imagen 2. Cartela de Donación. Juan Sánchez Salmerón (atribuido) *La Sagrada Familia* (detalle) Fotografía: Héctor Nava Nájera.

La Sagrada Familia

Colocada en el crucero norte de esta catedral, es una pintura de caballete, monumental, de formato rectangular en posición vertical. La composición divide el espacio en dos mundos: el celestial y el terrenal. En la parte inferior de la obra se aprecian tres personajes: una mujer, un niño y un hombre que están situados en medio de un paisaje difuso. En la parte superior aparecen un anciano que está situado sobre una nube y una peana de pequeños ángeles, envueltos en una suave luz. En el centro, sobre la cabeza del niño, está representada una paloma blanca. En un primer plano se aprecia la cartela de donación.



Imagen 3. Juan Sánchez Salmerón (atribuido). *La Sagrada Familia*, S. XVII. Óleo sobre tela. 345 × 255 cm. Catedral de San Juan Bautista, Tulancingo, Hidalgo.

Fotografía: Héctor Nava Nájera.

Estructura

El centro de la composición está situado en la figura de la paloma blanca, que por ser el más brillante se convierte también en el punto focal. Los tres personajes que se encuentran en la parte inferior del centro están colocados simétricamente: un adulto a cada lado del niño. La composición se equilibra con la paloma situada a la misma altura de las cabezas de los padres del niño. En la parte superior, la figura del anciano envuelto en una nube limita el espacio celestial y lo divide del terrenal.

Estilo

La pintura muestra rasgos característicos del barroco. Los personajes han sido captados en pleno movimiento, congelando para siempre ese preciso instante. El artista capturó el momento en el que María acaba de tomar la mano de su hijo y en el que san José está a punto de hacerlo. Los personajes están situados en un sendero terregoso. En un primer plano, del lado izquierdo, está pintado un arbusto que delimita la obra. Al fondo se observa un paisaje lejano en el que se distinguen árboles, nubes y hasta montañas. El espacio está saturado, tanto en el mundo terrenal como en el celestial, aunque esto sea más evidente en la parte celestial en la que los *putti* y los querubines se disputan el espacio junto al Padre. Los cuerpos lucen robustos y fuertes, sobre todo en la parte de los muslos; las rodillas están bien marcadas y resaltadas, lo que se aprecia claramente debido al manejo adecuado de luces y sombras. Como particularidad de esta obra, se aprecia que tanto los pies del Niño Jesús como los de san José son extremadamente grandes y deformes; los dedos segundo y medio son más largos que los pulgares. Este detalle también está presente en la obra de Cristóbal de Villalpando y parece ser una característica propia de los pintores de la Nueva España que estuvieron activos en las últimas décadas del siglo XVII. Las vestiduras de los personajes están hábilmente resueltas, los pliegues de los mantos producen la ilusión de ser de una tela satinada, mientras que el tratamiento de las túnicas contribuye a enfatizar las formas corporales. El velo que cubre la cabeza de la Virgen tiene una apariencia vaporosa y un extraño color que casi se funde con el fondo. Los rostros están muy bien logrados, y a pesar del transcurso del tiempo todavía puede apreciarse la destreza del artista que los pintó. Resalta, de entre todos, la faz de María en la que se distingue una amorosa ternura al mirar a su hijo. Ahora bien, es imposible distinguir actualmente alguna característica de la pincelada en esta obra debido al lamentable estado en que se encuentra.

Iconografía

Esta pintura muestra a la Sagrada Familia compuesta por la Virgen María, el Niño Jesús y san José; bendiciéndoles desde el cielo se reconoce a Dios Padre. María está vestida según la tratadística de la época: una túnica rosada, un manto azul y una tenue aureola que rodea su cabeza como símbolo de santidad. Tiene la cabeza ligeramente inclinada y su mirada

está dirigida hacia su hijo. Está representada como una mujer joven y su rostro luce una expresión de dulzura. El Niño Jesús viste una túnica azul, tiene la cabeza ligeramente levantada y su mirada se encuentra con la de su madre; es el personaje central de la composición y sobre el que se manifiesta el Espíritu Santo en forma de paloma blanca. Su cabeza también está rodeada por una aureola, solo que esta es más intensa. Bajo sus pies se ubica la cartela de donación de esta pintura. En el extremo derecho del cuadro está representado san José como un hombre joven que está vestido con los colores con que se le identifica, verde y ocre, pero con una ligera variante: unas mangas de color bermellón se logran apreciar bajo la túnica. En la mano izquierda sostiene la vara florida que es su atributo principal. Dios Padre está representado como un anciano de larga barba blanca, vestido con una túnica y un manto color rosa. Con la mano derecha bendice a María mientras que con la izquierda sostiene una esfera azul, la representación del mundo. Los querubines y pequeños ángeles que suelen acompañar los rompimientos de gloria están presentes y aparecen en actitud juguetona y feliz.

Las dos Trinidades

La Sagrada Familia fue uno de los temas favoritos del clero, tanto regular como secular. Muchas iglesias novohispanas contaron entre sus obras con una representación de la misma. Las pinturas más antiguas se remontan al periodo bizantino, sin embargo fue durante la Contrarreforma cuando mayor auge cobró la representación de las dos Trinidades en una sola obra. Elementos comunes en estas representaciones son la Virgen María, el Niño Jesús y san José (Trinidad terrenal); Dios Padre, el Espíritu Santo y el Niño Jesús (Trinidad divina). Las fuentes utilizadas como modelo de una gran parte de estas obras fueron los grabados flamencos que circulaban tanto en Europa como en América. José Luis Requena Bravo de la Laguna, en su investigación sobre *Cuatro nuevas obras del pintor Juan Simón Gutiérrez*, afirma que la fuente para la composición de una obra similar fueron dos grabados que realizó Schelte Adamsz Bolswert sobre una composición de Gerard Seghers.³ Hasta el momento solo se ha localizado uno de estos grabados.

³ José Luis Requena Bravo de la Laguna, "Cuatro nuevas obras del pintor Juan Simón Gutiérrez", p. 429.

Volviendo a la pintura del crucero norte de la catedral, se trata de una obra de gran formato que mide 350 × 245 cm. La pintura presenta pérdida de color y dos desgarraduras en la esquina superior derecha, arriba del manto de Dios Padre; una de ellas, la más grande, está completamente abierta y denota pérdida de material. El Instituto Nacional de Antropología e Historia registró esta obra en 2006 y calificó su estado como “malo”, aunque en realidad podría considerarse como pésimo, debido a la pérdida de color, las desgarraduras y el estado general del lienzo. La ficha que elaboró esta institución la describe como anónima. El catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo no registra mención alguna de las dos pinturas. Únicamente la ficha elaborada por la Comisión Nacional de Monumentos Históricos y Manuel Toussaint la señalan como obra de Juan Sánchez Salmerón. Para poder tener seguridad sobre la autoría de la obra se requeriría limpiar el lienzo en busca de la firma o encontrar algún documento en el que se señale el autor de estas pinturas.

La familia de la Virgen

Al otro lado, en el crucero derecho del recinto, se encuentra una obra que, al igual que la anterior, es una pintura de gran formato en posición vertical. La obra también está dividida en dos partes: la superior, que representa el mundo celestial, y la inferior, el mundo terrenal. En el espacio celestial está presente un anciano que se asoma al espacio inferior en una actitud protectora. En el espacio terrenal están representados un anciano, una niña y una mujer, que están pintados sobre un fondo grisáceo en el que se aprecia un paisaje lejano enmarcado por dos árboles. En el centro de la composición se ubica una paloma blanca que está colocada sobre la cabeza de la niña. En un primer plano, bajo los pies de la niña, está pintada una cartela de donación. En la composición se aprecian líneas diagonales que son características del barroco y una luz que emana del espacio celestial iluminando la escena. Esta pintura hace pareja con la de la *Sagrada Familia* y es bastante similar en la composición, estilo y, por supuesto, en el tema. Se atribuyen al mismo autor, lo cual es evidente sobre todo en el manejo de los rostros de la Virgen y de santa Ana.



Imagen 4. Juan Sánchez Salmerón (atribuido). *La familia de María*. S. XVII. Óleo sobre tela. 345 × 255 cm. Catedral de san Juan Bautista, Tulancingo, Hidalgo.

Fotografía: Héctor Nava Nájera.

Iconografía

Esta pintura representa a la familia de la Virgen María cuyo tema fue uno de los preferidos en la Nueva España. En la parte inferior, en la que está representado el mundo terrenal, se muestra a la Virgen niña en el centro, flanqueada por sus padres san Joaquín y santa Ana. En el centro de la obra está presente el Espíritu Santo en forma de paloma blanca. En el plano celestial se desarrolla un rompimiento de gloria desde el que surge el Padre Eterno con los brazos extendidos en actitud protectora, rodeado por pequeños ángeles y querubines que se asoman curiosos hacia el mundo terrenal. En el extremo izquierdo de la pintura está colocado san Joaquín, representado como un anciano de cabellos y barba blanca, que viste una túnica verde y un manto rojo. Con un rostro apacible, está pintado en actitud de recibir la rama florida que le ofrece María y que podría interpretarse como una representación del árbol de Jesé, que hace alusión a su linaje. María está colocada en el centro, en medio de sus padres. Está vestida con sus colores característicos: una túnica rosada y un manto azul. Luce una corona de pequeñas flores, su cabeza está rodeada por una aureola dorada y su rostro está plenamente iluminado y dirigido hacia su padre terrenal. Con la mano derecha

ofrece la rama a san Joaquín y extiende la izquierda hacia santa Ana. La dulce niña está coronada con flores, con la cabeza rodeada por una aureola dorada que ilumina su rostro y su mirada se dirige al frente, aunque no es posible vislumbrar ya la expresión de su rostro. Su pie izquierdo está colocado sobre una media luna, que puede simbolizar el triunfo del cristianismo sobre el islam o una alusión a la descripción de la mujer apocalíptica. Es imposible observar si también aparecía la serpiente a sus pies. En el extremo derecho está representada santa Ana como una mujer joven que viste una túnica de color morado y un manto dorado. Su rostro está inclinado hacia la izquierda y su mirada está dirigida hacia su hija. Está captada en el instante en que extiende su mano derecha hacia María, mientras que levanta la otra en forma de saludo. Puede observarse una expresión de dulzura en su rostro. Es poco frecuente representar a esta santa como una mujer joven, ya que la mayoría de las veces es representada como una anciana. Una atmósfera de santidad se percibe en toda la escena. A los pies de la Virgen niña está colocada la cartela de donación.

La fuente de esta representación de *La familia de María* es un grabado flamenco del siglo XVII que se localiza en el Museo Británico de Londres. La composición es la misma que en la pintura analizada, con una única diferencia respecto al fondo en que están ubicados los personajes. En el grabado, la composición está enmarcada por dos pares de columnas corintias que sostienen un arco de medio punto, mientras que en la pintura están situados en medio de un paisaje y enmarcados por árboles. Es notorio el parecido de las dos santa Ana, destacándose la dulzura del rostro y las manos colocadas en la misma posición. San Joaquín también es copia fiel de la imagen del grabado, con excepción del cabello, que en este último es más escaso. La Virgen niña es casi idéntica, sin embargo, en la pintura que nos ocupa no se distingue la imagen del dragón a los pies de María. En el plano celestial se aprecian algunas diferencias: el rompimiento de gloria es mucho más elaborado en el grabado y la imagen del Padre está mejor lograda en lo que se refiere a la proporción de los brazos, aunque sus manos, como las de santa Ana, son demasiado grandes; además, la expresión del rostro de Dios Padre es distinta. Los dos pequeños ángeles del grabado están colocados en la misma posición, así como el trío de querubines colocados en el centro.



Imagen 5. Gerard Seghers (inventor), Schelte Adamsz (grabador), *La Virgen Inmaculada niña con san Joaquín y santa Ana*. S. XVII, grabado flamenco. Museo Británico, Londres. En: Sergei Domenech García, *La concepción de María en el tiempo*, p. 63.

La pintura se encuentra en lamentables condiciones, pues además de presentar pérdida de color, pliegues y arrugas en el lienzo, ostenta una espantosa mancha que se extiende desde el pecho del Padre Eterno hasta la altura de la rodilla de María. La mancha es de color rojo óxido y cubre el rostro de un querubín, la mitad del Espíritu Santo y escurre como un chorro desigual sobre el brazo derecho y el manto de María.

Juan Sánchez Salmerón

Manuel Toussaint, en su extensa obra *Pintura colonial en México*, menciona a Juan Sánchez Salmerón como “artista desigual”,⁴ que se da a conocer a partir de 1666 cuando es invitado a dictaminar, junto con otros artistas de su época, sobre el origen de la imagen de la Virgen de Guadalupe. También lo menciona en su libro sobre las pinturas de la catedral:

⁴ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 118.

Conserva el tesoro de la Catedral una buena colección de pinturas de Juan Sánchez Salmerón, que adornaban antes una capilla del mismo templo. Sánchez Salmerón, pintor fecundo de la segunda mitad del siglo XVII, no puede ser comparado a Pedro Ramírez ni a ninguno de los demás discípulos del insigne artista que se llamó José Juárez. Tiene el oficio bien aprendido, mas sus imágenes carecen de fondo interior. Es simplemente un pintor de santos más o menos hábil según soplabla el viento de su fortuna, pero nada más. De los diversos cuadros que se conservan en el museo, debe mencionarse *La Anunciación a Santa Ana*, como una de las más agradables.⁵

Por su parte, Rafael Lucio, en *Reseña histórica de la pintura mexicana*, afirma que ha visto obra de este pintor en 1670. Lo considera de dibujo regular y buen colorido, con un “toque franco y vigoroso”⁶ y lo califica como de mediano mérito. Bernardo Couto, en sus *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*, menciona también a Juan Sánchez Salmerón como uno de los pintores que dictaminaron sobre la imagen de la Virgen de Guadalupe y no hace ningún otro comentario.

Estudios más recientes, como el realizado por la doctora Paula Mues Orts lo mencionan como uno de los pintores que fueron llamados a dictaminar sobre la imagen de la Virgen de Guadalupe y destaca:

En su vista de ojos, los pintores Juan Salguero, clérigo presbítero, el también bachiller Tomás Coronado, Nicolás de Angulo, Sebastián López de Ávalos, Nicolás de Fuenlabrada, Juan Sánchez Salmerón y Alonso de Zárate [...] personas de toda inteligencia y de las peritas [...] en el arte de la pintura [...] reconocieron que la pintura del ayate era de origen sobrenatural.⁷

En respuesta a la pregunta de quién había sido el artífice de la obra, la doctora afirma que Sánchez Salmerón atribuyó el trabajo al Espíritu Santo y prueba de ello es la pintura que realizó con este tema y que considera de su autoría, iniciando con esta una nueva temática.⁸

⁵ M. Toussaint, *La Catedral de México*, p. 225.

⁶ Rafael Lucio, *Reseña histórica de la pintura mexicana*, p. 13.

⁷ Paula Mues Orts, *La libertad del pincel; los discursos sobre la nobleza de la pintura*, p. 22.

⁸ *Idem*.

Lo más importante es lo que Toussaint dice sobre la obra de este artista, pues escribe que en 1679 Sánchez Salmerón colaboró con fray Bartolomé de Arenas en la elaboración de un estudio acerca del Señor de santa Teresa y que se conservan numerosas pinturas de este artista. Entre las más notables destacan: *La Aparición del Arcángel a San Joaquín*, *La Purísima*, *San Joaquín y Santa Ana* y *el Nacimiento de la Virgen*; obras que pertenecían al tesoro de la catedral metropolitana. Actualmente, tanto la *Aparición del Arcángel* como el *Nacimiento de la Virgen* se encuentran en el Museo Nacional del Virreinato.

Desde esta perspectiva sería un error considerar a Sánchez Salmerón como un pintor secundario. En primer lugar, porque el hecho de que haya sido llamado para dictaminar sobre el origen del lienzo de la guadalupana habla de que su trabajo como pintor debía ser reconocido para que se le pidiera su opinión en un asunto que de ninguna manera podría considerarse irrelevante. También está el hecho de que sus obras fueran colocadas en una capilla de la catedral metropolitana. Por último, su obra no puede considerarse inferior a la realizada por los pintores activos en este periodo. Esto es evidente en las pinturas de Tulancingo, a pesar de las condiciones en las que se encuentran.

Los donantes

Solo su virtud le ofende, fuerza ajena ni le toca ni le prende.

Lema de los condes del Valle de Orizaba

El título de conde del Valle de Orizaba fue otorgado por el rey Felipe IV a don Rodrigo de Vivero y Aberrucia el 29 de marzo de 1628, quien un año antes había recibido el título de vizconde de San Miguel. Don Rodrigo era, además, encomendero de Tecamachalco y formaba parte del Consejo del Rey. El título alude al lugar donde don Rodrigo y su esposa doña Leonor de Ircio y Mendoza establecieron un ingenio azucarero. Don Rodrigo ocupó diversos cargos al servicio de la corona, entre los que destacan el de gobernador de Filipinas, presidente de la Audiencia de Panamá, gobernador de la Nueva Vizcaya y de Michoacán. El primer conde del Valle de Orizaba murió en Tecamachalco el 8 de diciembre de 1636 y fue enterrado en un sepulcro

del presbiterio de la iglesia de este convento del cual fue patrono él y sus descendientes.⁹

Los condes del Valle de Orizaba se relacionan con la ciudad de Tulancingo a partir del matrimonio de don Luis de Vivero e Ircio de Mendoza y Velasco con doña Graciana de Peredo Suárez-Acuña y Jaso, vecina de Tulancingo, rica poseedora del mayorazgo fundado por sus padres don Diego de Peredo Suárez y doña María de Acuña y Jaso en 1608.

II Conde del Valle de Orizaba

Don Luis de Vivero e Ircio de Mendoza, II conde del Valle de Orizaba, nació en Cholula, ca. 1594; fue el IV encomendero de Tecamachalco, caballero de la orden de Santiago en 1615 y II vizconde de San Miguel. Fue patrono de la capellanía fundada por don Diego Suárez de Peredo. Fue corregidor de Cholula y, como su padre, tuvo encargos de justicia y gobierno en Michoacán y Taxco. De 1620 a 1627, durante una de las ausencias de su padre, estuvo a cargo del mayorazgo de los Vivero.

En Tulancingo, el 21 de noviembre de 1630, ante don Diego Cano Moctezuma, caballero de la orden de Santiago y alcalde mayor, y ante Gerónimo Alemán de Figueroa, escribano público, informó haberse casado con Graciana de Jaso y Acuña (de Peredo Suárez-Acuña y Jaso) y los hijos habidos con ella. Con el fin de hacer división y partición de los bienes del mayorazgo, nombró curador *ad litem* de sus hijos a Antonio de Mendoza, vecino de Tulancingo. Poco antes de morir su padre, don Luis fue nombrado alcalde mayor de Orizaba y Veracruz. Falleció en 1643 y fue enterrado en el convento de Tulancingo.¹⁰ Don Luis se casó con doña Graciana de Peredo Suárez. El 23 de febrero de 1613 se firmaron las capitulaciones matrimoniales en Orizaba cuando ella tenía 13 años y la boda se celebró en Tulancingo el 19 de marzo de 1616. Doña Graciana aportó al matrimonio una dote de 100 mil pesos. A partir de 1617, fue primera poseedora del mayorazgo de Suárez de Peredo, instituido por sus padres a favor de ella con imposición del apellido de Peredo y sus armas, según se estipuló en las capitulaciones matrimoniales. El II conde del Valle de Orizaba se llamó desde entonces Luis de Vivero y Peredo.

⁹ José Ignacio Conde y Díaz-Rubín y Javier Sanchiz Ruiz, "Conde del Valle de Orizaba", *Historia genealógica de los títulos y dignidades nobiliarias en Nueva España y México*, pp. 26-30.

¹⁰ *Idem*, pp. 30-31.

Las propiedades rurales vinculadas al mayorazgo tenían una extensión superficial de 741 kilómetros cuadrados en pastos y tierras de pan para llevar. Doris Ladd señala que las tierras del conde se expandían de Veracruz hacia Puebla y Tlaxcala al noroeste; llegaban hasta estancias ganaderas localizadas más allá de las minas de Pachuca. Poseía extensas plantaciones magueyeras alrededor de la capital y en la Ciudad de México la magnífica casa ubicada en la calle de San Francisco. Continuaban en el valle de Tulancingo en sus haciendas pulqueras y terminaban en el actual estado de Morelos formando un medio círculo que comienza y remata con las plantaciones de caña de azúcar.¹¹

De entre todas sus extensas posesiones, doña Graciana y don Luis de Vivero y Peredo eligieron vivir en Tulancingo, en una casa que estaba ubicada en la actual calle 21 de marzo (antes calle del Eco) entre las calles de Hidalgo (antes calle Acuario) y Primero de Mayo. Junto a la misma existió la llamada Plazuela del Conde. Los cinco hijos del matrimonio nacieron en esta ciudad. Don Luis declaraba ser vecino de Tulancingo. Doña Graciana de Peredo Suárez-Acuña y Jasso falleció en dicha ciudad en 1622. Don Luis de Vivero se casó en segundas nupcias con doña Catalina Pellicer Aberrucia. De su primer matrimonio don Luis tuvo cinco hijos: María fue bautizada en noviembre de 1616; Nicolás, bautizado el 24 de junio de 1618; Leonor, bautizada el 17 de noviembre de 1620, y Rodrigo, bautizado en septiembre de 1621. De todos ellos se ha localizado la partida de bautizo en la sección sacramental del archivo histórico del exconvento franciscano.¹² El registro de Luisa, la última hija, todavía no ha sido localizado. Sin embargo, podemos suponer que nació en 1622, año en que murió su madre.

Nicolás de Vivero y Suárez de Peredo (Nicolás Diego de Vivero Peredo y Velasco), III conde del Valle de Orizaba, nació el 20 de junio de 1618 en Tulancingo, III vizconde de San Miguel, V Encomendero de Tecamachalco y del Consejo de su Majestad. Don Nicolás se casó por poder con doña Juana Urrutía de Vergara y Bastilla Bonilla el 15 de septiembre de 1646, revalidándolo en la Ciudad de México el 29 de septiembre del mismo año. El matrimonio no tuvo descendencia.

¹¹ Gonzalo Aguirre Beltrán, "Orizaba: nobles criollos, negros esclavos e indios de repartimiento", p. 50.

¹² Archivo histórico digital del exconvento franciscano y parroquia de El Sagrario, Tulancingo, Hgo. SSA 01-02, 22 f, 23 r.

El conde murió el 10 de marzo de 1686 en la Ciudad de México; su muerte ocasionó la disputa por la posesión del condado del Valle de Orizaba y el mayorazgo de Vivero y, por otra parte, la posesión del mayorazgo de los Suárez de Peredo. El condado del Valle de Orizaba y el mayorazgo de los Vivero fue continuado por la línea de los Serrano. La Compañía de Jesús reclamó el mayorazgo de los Suárez de Peredo (Peredo Suárez) a lo que se opuso el sobrino del conde Nicolás Diego de Vivero, hijo natural de doña María de San Diego. Obtuvo resolución a su favor el 20 de abril de 1690.



Imagen 6. Panorámica de la ciudad de Tulancingo. *ca.* 1920. Sitio donde se ubicaba la Plazuela del conde. Fotografía del archivo del Señor Ignacio Villegas Macedo.

Por la posesión del condado del Valle de Orizaba, don Luis Serrano y Vivero siguió el pleito ante la Real Audiencia con la condesa viuda del Valle de Orizaba, doña Juana Urrutia de Vergara, la cual durante cuatro años se negó a entregar escrituras, testimonios y propiedades vinculadas al condado, alegando sus derechos prioritarios por haberse utilizado su dote de más de 300 mil pesos en los menesteres del ingenio, en el mantenimiento y compostura de la casa de azulejos y en otros menesteres. Don Luis Serrano obtuvo sentencia a su favor y entró en posesión del mayorazgo de Vivero; asumió el título y los bienes vinculados en 1690, compartiendo con la viuda del tercer conde el papel de cobranza en el Valle de Orizaba.

Lo anterior sirve para contextualizar y establecer la importancia del donante y permite suponer que pudo, sin ninguna duda, ser poseedor de los cuadros que nos ocupan. También ratifica su relación con la ciudad de Tulancingo. Sin embargo, dado que la fecha de donación es el

año de 1689 y el III conde del Valle de Orizaba falleció en 1686, puede deducirse que las obras fueron donadas por su viuda, la III condesa del Valle de Orizaba, doña Juana Urrutia de Vergara, antes de que se viera obligada a ceder los derechos y propiedades del condado. Doña Juana era originaria de la Ciudad de México, donde debió contar con numerosas amistades. Esto y el carácter fuerte que se le atribuye le permitieron manejar con habilidad las extensas propiedades de los dos mayorazgos. Doña Juana fue nombrada albacea de los bienes de su marido en el testamento que este firmó el 22 de febrero de 1686. Junto con ella fueron designados otros seis albaceas, miembros del clero regular y secular, así como un mariscal y corregidor de la Ciudad de México. Esto demuestra la relevancia de la cuantiosa herencia y explica los litigios que por la posesión de la herencia se entablaron, todo esto derivado de la falta de un heredero directo. Doña Juana aportó al matrimonio las haciendas de San Antonio y San Nicolás en la jurisdicción de Tepeaca. La condesa murió en la Ciudad de México en su casa de la calle de San Francisco el 22 de abril de 1701 y fue enterrada en el templo de Nuestra Señora de Guadalupe, 12 años después de la fecha de donación de las pinturas.

La capilla de san Diego

La cartela menciona que las pinturas fueron donadas para la capilla de san Diego. Sin embargo, no se conoce la existencia de una capilla como tal, pero sí de un altar dedicado a este santo. Don Luis de Vivero y Peredo, II conde del Valle de Orizaba, fue patrono de la capellanía fundada por su suegro a favor del altar de san Diego,¹³ patronazgo que heredaron sus descendientes. Entre las pinturas que resguarda esta catedral se ha identificado una que representa a san Diego de Alcalá, lo que ratifica la devoción a este santo en esta iglesia.

En esta fotografía pueden verse parcialmente cuatro altares laterales, se ignora cuál de estos pudo ser el que estaba dedicado a san Diego. Actualmente no se conserva ninguno de ellos.¹⁴ La disposición

¹³ FRBMNAH, documento capellanías [m.i.: Capellanía 10] De los señores condes del Valle, quienes como patronos del altar de san Diego, pagan doce pesos por la misa que al Santo se le canta el día doce de noviembre, no hay instrumento especial por donde conste.

¹⁴ Entre 1956 y 1962, don Adalberto Almeida Merino, X obispo de la Diócesis de Tulancingo, con motivo de la celebración del centenario de la erección de la diócesis, remozó por completo el interior de la catedral retirando todos los altares laterales y el enlucido de la cantera del altar.

y el tamaño de los mismos hace difícil imaginar que las dos pinturas estuvieran colocadas solamente en uno de ellos. Sin embargo, no puede asegurarse que estos altares dataran del siglo XVII. Las pinturas podrían haber estado colocadas una arriba de la otra, puesto que la altura de la nave, de más de 30 metros, lo permitiría.

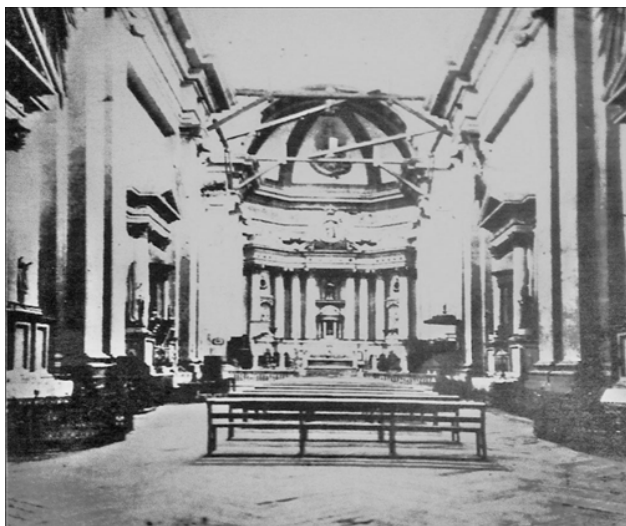


Imagen 7. Catedral de Tulancingo, nave y altares laterales, ca. 1950. Fotografía del archivo del señor Ignacio Villegas Macedo.

Consideraciones finales

Hasta el momento podemos afirmar que ha quedado plenamente comprobada la relación de los condes del Valle de Orizaba con la ciudad de Tulancingo y con el antiguo convento franciscano a través de las dos capellanías que fundaron en la iglesia del convento y de las partidas de bautizo de cuatro de los cinco hijos del II conde del Valle de Orizaba, uno de los cuales, don Nicolás de Vivero, III conde del Valle de Orizaba, aparece como donante de las pinturas que nos ocupan. Por la fecha de la cartela podemos asegurar que las obras fueron donadas por doña Juana Urrutia de Vergara, viuda de don Nicolás, y que en ese entonces administraba los bienes de los dos mayorazgos. El poderío económico que ostentó esta familia permite asegurar, sin ninguna duda, que las obras pudieron ser adquiridas por alguno de los condes.

Esta investigación en proceso permite también adelantar que es muy probable que las pinturas ubicadas en el crucero de la catedral de san Juan Bautista de la ciudad de Tulancingo sean obras de Juan Sánchez Salmerón, y que de ninguna manera podría considerarse a este artista como secundario dada la calidad de su obra y el reconocimiento del que gozó en su tiempo.

Como mencionamos al principio, falta aún por localizar algún documento que acredite la posesión o la compra de estas pinturas y, por supuesto, alguno que señale al autor de las mismas. Por último, esta investigación tiene por objetivo señalar la importancia de estas pinturas, tanto desde el punto de vista artístico como histórico, y contribuir para conseguir su pronta restauración que es urgente para conservarlas como patrimonio, no solo de la ciudad de Tulancingo, sino de todo el estado.

Bibliografía citada

- Aguirre Beltrán, Gonzalo, “Orizaba: nobles criollos, negros esclavos e indios de repartimiento”, en: cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1972/1/198972P39 (último acceso: 7 de junio de 2016).
- Archivo Histórico Digital del Exconvento Franciscano y Parroquia El Sagrario, Tulancingo de Bravo, Hidalgo.
- Conde y Díaz-Rubín, José Ignacio y Javier Sanchiz Ruiz, *Historia genealógica de los títulos y dignidades nobiliarias en Nueva España y México*, Vol. I, Casa de Austria, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Couto, Bernardo, *Diálogos sobre la historia de la pintura en México*, Biblioteca Virtual Universal, 2006.
- Domenech García, Sergei, “La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de la representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de la Nueva España”, en: rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/313/316 (último acceso: 12 de junio, 2016).
- Fondo Reservado del Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología, fondo franciscano.
- Ladd, Doris, *La nobleza mexicana en la época de la Independencia, 1780-1826*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

- Lucio, Rafael, *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1889.
- Mues Orts, Paula, *La libertad del pincel; los discursos sobre la nobleza de la pintura*, México, Universidad Iberoamericana, 2008.
- Pacheco Medina, María Esther, *La trascendencia de la fe: Reminiscencias franciscanas en la Catedral de San Juan Bautista Tulancingo, Hgo.*, Puebla, México, 2013, Tesis BUAP, Facultad de Filosofía y Letras.
- Requena Bravo de Laguna, José Luis, “Cuatro nuevas obras del pintor Juan Simón Gutiérrez”, en *Laboratorio de Arte*, 26, Madrid, 2014, pp. 427-432.
- Toussaint, Manuel, *La Catedral de México*, Porrúa, México, 1973.
- _____, *Pintura colonial en México*, UNAM, México, 1983.

LOS ESPACIOS INDEPENDIENTES DE ARTE EN MONTERREY EN EL PROCESO DE GLOBALIZACIÓN

Roberto Eliud Nava González¹

Con el fortalecimiento de las industrias regionales y la llegada del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el proceso de apertura, diversificación y desarrollo económico significó para Monterrey y su área metropolitana la experimentación de cambios profundos en el imaginario social; nuevas inquietudes aparecieron en la comunidad al sentirse parte de un global liderado por las grandes capitales del mundo, cuestionando su identidad y presenciando el desgaste en sus instituciones. En el aspecto artístico, ante los nuevos escenarios, la expectativa de otros rumbos estimuló la actividad en el circuito cultural regiomontano, llevándolo a una explosión de propuestas y opciones que terminó por expandirse y desaparecer, obligando a gestar un sentido crítico. Los espacios independientes de arte, las prácticas alternativas, lo otro no hegemónico, permitieron que en Monterrey madurara la conciencia de la autogestión como respuesta a las necesidades no satisfechas por las instancias oficiales; así se descubren las posibilidades de tales espacios en participar como símbolos para el diálogo, la producción, el encuentro social, entre otras acciones dentro del fenómeno de la globalización.

En el presente texto se abordan diversas razones para la configuración de espacios independientes de arte, propios del poder creativo de la sociedad al instituir sus imaginarios para, con ello, analizar las formas en que aparecen en Monterrey y su área metropolitana, abarcando la última década del siglo XX y la primera del XXI. A través de una serie de entrevistas a quienes participaron de distintas maneras

¹ Director de la Escuela Adolfo Prieto del Conarte. Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2012-2014.

en la comunidad cultural y artística entre las décadas mencionadas, se expone la práctica de la autogestión como el ejercicio idóneo para proponer otros esquemas de acción ante lo instituido, para finalizar con un conjunto de reflexiones que bosquejan el panorama cultural de la sociedad regiomontana y algunos retos o problemáticas a resolver.

Los espacios independientes de arte y sus posibilidades simbólicas

El circuito del arte está compuesto por las relaciones sociales y el trabajo de quienes participan en él, a saber: los artistas, la obra de arte, el público que la aprecia, críticos, galeristas, editores, periodistas, académicos, entre otros encargados de dar a conocer, distribuir, cuestionar y reflexionar sobre el arte; George Dickie señala que “[n]ingún miembro de tal conjunto puede entenderse separado de todos los otros conceptos del conjunto”.² Estas partes constituyentes, apoyadas unas en otras, legitiman al circuito mismo a través del poder y autoridad que ejercen; Bourdieu lo subraya al comentar que

en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual, y que reivindican, *ipso facto*, una legitimidad cultural.³

Ante esta situación, y en búsqueda de un equilibrio o resistencia, algunos actores del circuito, normalmente ubicados en la periferia o críticos al mismo, deciden configurar espacios independientes o alternativos —que se suponen libres de la hegemonía, caracterizados en sugerir otro tipo de convivencia— para, con ello, proponer nuevos valores o dinámicas sociales. En el caso regiomontano, las instancias oficiales gubernamentales, así como los museos y galerías participantes del circuito ya legitimadas, haciendo uso del poder que disponen, establecen las formas para consumir, entender y disfrutar las actividades artísticas y culturales en la ciudad.

² George Dickie, *El círculo del arte*, p. 120. Para ampliar los conceptos, se recomienda leer el capítulo 5: “El mundo del arte”.

³ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, pp. 31-33.

Entre las premisas en las que se sustentan los espacios independientes de arte, se podría mencionar el romper con las limitaciones que lo hegemónico despliega; o en todo caso, inyectarle una alternativa de operación y valoración al sistema. Otra de las razones identificadas como causantes para el establecimiento de estos espacios es la necesidad, por parte de los artistas, de distribuir su trabajo de distintas maneras a las imposiciones de un mercado oficializado. Cabe señalar que este problema al que se enfrentan los artistas no es nuevo ni local; por ejemplo, “[e]n 1855, Gustave Coubert construyó su propio pabellón afuera de la Feria Mundial en París y en 1867 Édouard Manet abrió su galería y publicó un catálogo independiente para otra Feria Mundial”.⁴ En México, la carencia de espacios institucionales para exponer es de antaño una constante, además de la burocracia que conlleva, aunada a un mercado que resulta insuficiente y constantemente debilitado por las crisis económicas y educativas del país. Bajo estas circunstancias han surgido espacios donde los individuos se reconocen e identifican un encuentro entre personas que revela una vulnerabilidad en la estructura social no solo de México, sino mundial, agobiada por la cultura de masas y el capitalismo salvaje. Cierto es que no todos los espacios independientes se configuran por estas razones, pero sí convergen en un punto: establecerse como una opción ante lo institucional. Espacios que navegan entre lo instituido y lo instituyente, como reflejo de la capacidad imaginaria creadora de la sociedad; espacios que, dentro de un panorama regulado por las industrias culturales, se transforman en refugios creadores de nuevos significados capaces de modificar la estructura instituida.

En la globalización, el capitalismo salvaje obliga a los artistas a entrar en una dinámica en donde la creatividad se transforma en mercancía; enfáticamente, Sánchez Vázquez subraya que “[e]n una sociedad en la que la obra de arte puede descender a la categoría de mercancía, el arte se enajena también, se empobrece o pierde su esencia”.⁵ Los espacios independientes de arte se posibilitan como alternativas al proceso de enajenación imperante en las sociedades actuales, ya que los diversos agentes del circuito establecen reglas propias con el objetivo de crear libremente sin las exigencias del mercado, sin caer en repre-

⁴ Mónica Mayer, *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*, p. 22.

⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, “Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético”, en *Las ideas estéticas de Marx*, p. 87.

sentaciones o simulacros; posibilidades simbólicas que los mantienen alejados del mercado instituido por las fuerzas de poder, mismas que regulan los canales de comunicación. Estos espacios de arte representan plataformas que permiten participar, de manera natural y no bajo imposiciones del circuito, donde el pluralismo sea el objetivo para un cambio significativo en las relaciones humanas.

En lo social, los espacios independientes de arte fortalecen el encuentro entre individuos; esta capacidad de acción se establece como la diferencia más significativa, al ser una actividad por la cual el hombre cobra conciencia de sí, puede exteriorizarse y humanizarse; “[e]n la relación estética del hombre con la realidad se despliega toda la potencia de su subjetividad, de sus fuerzas humanas esenciales, entendidas estas como propias de un individuo que es, por esencia, un ser social”.⁶ A través del arte el hombre extiende su condición, y en las sociedades globalizadas, donde el poder hegemónico gobierna, el individuo pierde su esencia. Los espacios independientes de arte deben configurarse y operar como espacios que den cabida a la libertad de creación y pensamiento, para recordarle al individuo una conciencia de libre acción contra la banalización, la mercancía y la representación, contra la apariencia y la enajenación.

La conciencia de la autogestión y la burbuja del arte

Con la llegada del Tratado de Libre Comercio promovido por el presidente Carlos Salinas de Gortari, el neoliberalismo se instauró en el país; la región noreste de México fue de las primeras en adaptarse al cambio. La ciudad de Monterrey, bajo un esquema geopolítico proyectado desde el gobierno federal y los empresarios regiomontanos, fue invadida por empresas transnacionales que obligaron a las locales a modificar procesos para entrar en el sistema económico neoliberal; un dinamismo que transformó a la ciudad en un polo atractivo a nivel continental. En el arte y la cultura una nueva generación de artistas, gestores, críticos, académicos, público —entre otros agentes— trabajaron en la ciudad, interesados en discursos y prácticas contemporáneas alejadas del imaginario de la Escuela Mexicana de Pintura y su legado, del abstraccionismo y de la pintura geométrica. En los años noventa,

⁶ *Ibidem*, p. 52.

con la apertura del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, el Museo de Historia Mexicana, la iniciativa del Conarte y la consolidación del Museo de Monterrey, se fortalece un aparato cultural bajo el patrocinio de las más grandes empresas regiomontanas como Vitro, Alfa y Femsá; además, en lo teórico y académico se consigue una formalización representada por la Facultad de Artes Visuales de la UANL y la Universidad de Monterrey. A pesar de la agenda cultural de las instituciones oficiales, enfocadas en eventos y artistas internacionales, la escena local buscaba abrirse paso en una ciudad que experimentaba una transformación propia del proceso de globalización.

Sobre el tema de la profesionalización artística, en entrevista con Enrique Ruiz, artista y académico formado en la Universidad Autónoma de Nuevo León, en la década de 1990 se respiraba un ambiente de optimismo y energía suficiente para proyectar y experimentar nuevas rutas e ideas; “se buscaba convivir con nuevas disciplinas derivadas o emparentadas con el arte, como el diseño gráfico, la fotografía y el video [...] y con eso esperábamos cubrir el asunto de la visualidad”.⁷ Con la aparición del Conarte, las instituciones culturales estatales terminaron de constituir su perfil de acción, enfocado en las prácticas del arte contemporáneo. Enrique Ruiz sostiene:

[D]esde el origen mismo de las instituciones de cultura nuevoleonenses hay una autonomía; de hecho, la Casa de la Cultura [de Nuevo León] así como la conocemos, dedicada a las artes contemporáneas, es atípica, porque la mayoría de las casas de la cultura en el país se dedican más al estímulo y al cuidado de la cultura popular [...] esta idea de autonomía basada en lo económico, de los grupos económicos que siempre han manifestado distancia con el centro bajo muchos términos, y lo único que se consolida es eso.⁸

Siguiendo con Enrique Ruiz, a principios de los años noventa, en el circuito del arte regiomontano se percibía un entusiasmo por la cantidad de acontecimientos, espacios y eventos que, en palabras del artista: “[hacían] pensar que se puede hacer y vivir por la cultura [...]

⁷ Enrique Ruiz Acosta, entrevista personal, Monterrey, 1 de agosto de 2013.

⁸ *Idem.*

y no solamente de las artes plásticas, visuales, sino en general”.⁹ Al cuestionársele si este optimismo latente en dichos años llegó a concretarse en objetivos precisos por parte de las instituciones oficiales, Ruiz Acosta contesta: “Pues tal vez sí, porque en determinado momento la escena regiomontana de repente resultó atractiva. Por ejemplo, del DF querían saber lo que estábamos haciendo y a llevarse cosas, e intentar conectar, meternos en el circuito”.¹⁰ Carlos Limas, artista y promotor cultural, considera que en los noventa

existía la idea de presentarlo todo, de darle valor real a todas las formas de expresión [...] no era para integrarse a la institución, a lo que estuviera en ese *mainstream*; existía algo más que eso, algo más allá de lo que se estaba viendo en ese aparador bien iluminado.¹¹

Al reflexionar en las palabras de Limas, se podría deducir que en aquellos años el aparato cultural en la región estaba en plena experimentación y en búsqueda de reimaginar su identidad.

Para Eduardo Ramírez, académico y crítico de arte, los noventa significaron un auge económico que tuvo su contrapeso o repercusión en la infraestructura cultural de la ciudad;

con esta búsqueda de un nuevo panorama económico que tiene la globalización [...] con el Tratado de Norteamérica de Libre Comercio [...] se da un auge económico, un apoyo a Nuevo León, a la industria de Nuevo León, y se dispara Femsa, se dispara Cemex, Vitro, como primeras industrias a nivel internacional.¹²

Para Ramírez, esto provocó “una burbuja”, donde el proceso de descentralización del Conaculta, las becas del Fonca por estados o los apoyos de la iniciativa privada estimulaban la práctica artística sin cuestionar su contenido teórico; “hay poca profundidad teórica, de formación”.¹³ Lo anterior se vio reflejado en la escena regiomontana del arte; al carecer de un contenido teórico y crítico, los coleccionistas

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Carlos Limas, entrevista personal, Monterrey, 2 de agosto de 2013.

¹² Eduardo Ramírez, entrevista personal, Monterrey, 23 de julio de 2012.

¹³ *Idem.*

no se enfocaron en lo local, sino en artistas consagrados, convirtiendo a las instituciones oficiales en “vitrina de esos valores”.¹⁴

Este juego de intereses y representaciones institucionalizadas, que respondía a las expectativas de quienes ostentaban cierto poder simbólico, permitió una conciencia de autogestión en aquellos que se encontraban fuera de los intereses oficiales; por mencionar algunos ejemplos, el proyecto Inconsciente Colectivo, un grupo de artistas ligado a la producción de *fanzines*, a la música y a los cómics; dicho grupo buscaba nuevas formas de trabajo sin replicar las instituidas. Inconsciente Colectivo estaba compuesto por estudiantes de la Facultad de Artes Visuales de la UANL, entre los integrantes de este colectivo se encontraba Enrique Ruiz, quien afirma que “sí había una inquietud [...] de un estar en el mundo de forma crítica”¹⁵ y se manifestaba en las publicaciones realizadas; el colectivo también desarrolló exposiciones en distintos espacios, tanto institucionales como alternativos, con el objetivo de hacer las cosas de diferente modo y no participar del mercado. Otro grupo de similares características, también de la Facultad de Artes Visuales de UANL, fue La Santísima Trinidad, que junto al ya mencionado estaban enfocados en romper con los moldes de producción, de hacer cosas no convencionales, a jugar y plantear discursos fuera de los propagados por la hegemonía oficial. Un par de años más tarde, con esquemas de trabajo similares a los colectivos comentados, se configura La Caja —en el que también participaba Enrique Ruiz—; el colectivo partía de

hacer las cosas fuera de los espacios oficiales, pero no porque los espacios oficiales fueran el enemigo, sino porque [...] había una necesidad de tocar lo real, de entender hasta dónde un discurso artístico podía pervivir o ser entendido sin la instancia oficial.¹⁶

Pasada la primera mitad de la década de 1990, apoyado en dinámicas autogestivas, aparece La Mesa, un taller-galería donde se congregaban algunos artistas, entre ellos Aldo Chaparro como fundador, Vanesa Fernández, Ismael Merla o Mario García Torres; con el objetivo de establecer un espacio alterno para proyectos de exposición, presentaciones de

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ E. Ruiz Acosta, entrevista personal, Monterrey, 1 de agosto de 2013.

¹⁶ *Idem.*

libros o discusiones sobre arte. También el estudio de Alfredo Salazar, fotógrafo de profesión, se convirtió en punto de referencia para la comunidad artística; estos espacios y proyectos no buscaban establecerse como críticos del sistema ni ser subversivos, sino que buscaban nuevas formas de hablar y hacer arte, y otros tantos como espacios para la tertulia. Fue hasta finales del siglo, por el hartazgo de la comunidad artística al no ser representados en los espacios oficiales, que se empezó a madurar un sentido verdaderamente crítico; por ejemplo, en el trabajo artístico de Juan José González, Juanjo, con su proyecto La Lloradera, en el que se cuestionaba, tal vez no de manera directa, las directrices de las instancias oficiales en cómo debía ser el trabajo del artista regiomontano.

Aunque algunos espacios buscaban generar un diálogo de crítica, la mayoría continuaba en un estado lúdico y poco formal en la práctica artística de la región, o buscaban evitar la burocracia oficial y tener el control de lo se exponía; un ejemplo claro de esto último sería el proyecto de Miguel Rodríguez, Damián Ontiveros y Javier Monje, un espacio alternativo de corta duración en donde se presentaban proyectos artísticos en la inmediatez del ejercicio creativo, que, aunque formado a principios del nuevo siglo, ejemplifica el pensamiento de los artistas que pretendían establecer otra forma de actuar, diferente a lo acostumbrado. Ontiveros lo describe como sigue:

Esas fechas estuvieron muy álgidas en cuanto a la producción en Monterrey, había mucho movimiento. Estaba la gente experimentando, todos estábamos haciendo cosas, todo era muy permisivo; incluso gente venía de otras ciudades para ver lo que estaba sucediendo en Monterrey [...]. En el 2001, el Mike [Miguel Rodríguez], el Monje [Javier Monje] y yo, abrimos —bueno, lo abrimos entre comillas, porque ahí trabajábamos— la Galería Vilma Madero. Hicimos como unas cinco exposiciones, pero, la verdad era como el mood de “bueno, tengo un trabajo, un lugar en donde vivo, voy a poner un espacio independiente [...]”. Pues lo hicimos y ya, lo hicimos y lo cerramos; estuvo ahí como un año funcionando.¹⁷

Las palabras de Ontiveros pueden ser entendidas como la necesidad, por parte de los artistas, de operar sin los formalismos del sistema y

¹⁷ Damián Ontiveros, entrevista personal, Monterrey, 1 de agosto de 2013.

que, de cierta manera, justifican la práctica autogestiva que se percibía como válida en este cambio de décadas.

En 1997, un grupo de diseñadores franceses integrantes de *Trois Quart Face*, entre ellos Pierre Raine, deciden abrir una galería de arte contemporáneo en Monterrey; pronto la BF15 —así fue llamada— logra posicionarse como el espacio más propositivo en cuanto al arte contemporáneo en la ciudad. Tres años después, en el 2000, la galería cerró aduciendo un mercado reducido y poco interés por parte del público, además de las dificultades económicas para sustentarla, así como la falta de apoyo de las instituciones oficiales. Por la galería pasaron algunos de los artistas locales que actualmente se encuentran trabajando en el circuito de arte internacional, por ejemplo, el colectivo *Tercer Un Quinto*, Mario García Torres, Santiago Sierra, o el grupo *Semefo*, del que se desprende Teresa Margolles; Rubén Gutiérrez, artista y promotor regiomontano, lo describe así:

La BF detonó muchas cosas y aglutinó a toda una generación de artistas. Fue un lugar muy importante en México, no solamente en Monterrey, sino en México; antes de que existiera *Kurimanzutto*, la BF15 exponía a *Semefo*, Santiago Sierra hizo de sus primeros proyectos ahí [...] de pronto había un espacio en donde toda esta gente podía exponer y, empezó a exponer donde se empezaron a generar relaciones, una serie de redes [...]. Sí fue un parteaguas en Monterrey, rompió esquemas mentales en cuanto al coleccionismo, en cuanto a qué es el arte, en cuanto a cómo se puede insertar eso que nosotros decimos que es arte en una tradición de arte mexicano.¹⁸

Para Enrique Ruiz, la BF15 logró vincular el interés de los pocos coleccionistas de arte en la ciudad con los lenguajes contemporáneos, estimulando, por poco tiempo, un insípido mercado; “ellos tenían muy claro que el material que ya se estaba produciendo acá podía ser objeto del mercado, y son los que empiezan a señalarlo y a apuntarlo; pero no a nivel local”.¹⁹ El cierre de la galería evidenció un momento de euforia que se disipó en los primeros años del nuevo siglo. La falta de

¹⁸ Rubén Gutiérrez, entrevista personal, Monterrey, 25 de julio de 2013.

¹⁹ E. Ruiz Acosta, entrevista personal, Monterrey, 1 de agosto de 2013.

interés de las instituciones gubernamentales por promover eficazmente a los artistas locales y el cierre de espacios museísticos corporativos perturbó a la comunidad cultural de la ciudad; “los que pensaban que por la cantidad de eventos y acontecimientos que se dan en la ciudad, suponían que ya se podía vivir del arte en Monterrey, y les perturbó que no se veía, que no se materializó”.²⁰ Por su parte, Eduardo Ramírez considera que la BF15 apareció en un momento en que la *burbuja* del circuito del arte regiomontano estaba en su apogeo, provocando poca postura crítica por parte de la escena artística de Monterrey que solo estaba interesada por ser promovida por la galería, “la mayoría quería apuntarse y hacían fila [...] querían que los incluyeran y no se cuestionaban si estaban bien o estaban mal”.²¹

No cabe duda de que, a pesar de las diferentes opiniones que se tengan sobre este espacio, la BF15 se convirtió en referencia; este proyecto sucumbió ante la apatía de un aparato cultural inmerso en la autocomplacencia y la falta de interés;

fueron de los primeros que empezaron a introducir a los artistas jóvenes [...] los prepararon con las becas, las universidades, etc.; los llevaron a la FIAC, los llevaron a ARCO, los llevaron a todos lados y hasta funcionaron [...] pero, igual, como todos los proyectos autogestivos se pauperizan y truenan, cuando no están bien fijados.²²

Al final, la BF15 no superó la demanda de artistas jóvenes buscando representación ni las dificultades de exposición en una sociedad desinteresada en el arte; fue un ejemplo claro del declive de la escena artística regiomontana que, al inicio del nuevo siglo, hubo de enfrentar graves problemas como el recrudecimiento de la violencia a manos del narcotráfico, desastres naturales y el letargo de las instituciones culturales oficiales en responder al desgaste del tejido social. Damián Ontiveros lo ilustra de una manera simple: “nos quedamos esperando a que algo pasara [...] algo se desinfló, algo se cayó, algo se pinchó y mucha gente empezó a emigrar”.²³

²⁰ *Idem.*

²¹ E. Ramírez, entrevista personal, Monterrey, 23 de julio de 2012.

²² *Idem.*

²³ D. Ontiveros, entrevista personal, Monterrey, 1 de agosto de 2013.

La autogestión como alternativa y supervivencia

En los primeros años del nuevo siglo, las expectativas de la comunidad artística regiomontana habían cambiado drásticamente; aquel *boom* vivido en los noventa se fragmentó y disipó ante las desilusiones de una comunidad llena de energía e inquietudes. Muchas son las razones que ocasionaron este declive, siendo las principales el abandono de las instituciones oficiales al estímulo del quehacer artístico local en aras de proyectos externos, un coleccionismo casi inexistente de la producción contemporánea, el desinterés de las grandes empresas de la región en la cultura, así como el aumento de los índices de violencia en la zona. Espacios museísticos de importancia como el Museo de Monterrey (1977-2000) cerraron, suponiendo que el recién abierto Centro de las Artes sustituiría su papel —grave error ya que, al desaparecer el museo, inmediatamente se percibió un vacío; y el segundo, el Centro de las Artes no ha logrado establecerse al nivel que tenía el Museo de Monterrey—. Rubén Gutiérrez describe la escena de arte regiomontana en esos años de la siguiente manera:

Estábamos como saliendo del *boom* de los noventa; ya no estaba la BF15, que fue un golpe duro para la escena de Monterrey [...] muchos artistas empezaron a irse, empezaron a emigrar al DF, empezaron a consolidarse en otros lados y había una especie de *impasse* que después se agravó con la violencia, con toda la ola de inseguridad.²⁴

Ante esta situación, la comunidad artística regiomontana tuvo que valerse de la autogestión como herramienta y modelo para sobrevivir en un escenario que se iría degradando al paso del tiempo.

Damián Ontiveros comenta que “algo le faltó a Monterrey y fue más promoción cultural”.²⁵ Quien también fuera vocal del gremio de Artes Plásticas ante el Conarte de 2010 a 2013, considera que el organismo estatal no cumplió con sus deberes ocasionando, con esto, el desplome percibido en el dinamismo observado en los años noventa: “si Conarte era el encargado de la promoción, creo que le faltó sacar, le faltó exportar el capital cultural que estaba ahí; nunca se hizo una exposición enorme de

²⁴ R. Gutiérrez, entrevista personal, Monterrey, 25 de julio de 2013.

²⁵ D. Ontiveros, entrevista personal, Monterrey, 1 de agosto de 2013.

artistas nuevoleonenses”.²⁶ En entrevista, el artista señala que el Conarte no ha sabido cómo impulsar el quehacer artístico y cultural de la región,

Conarte lo que hace es recibir, busca ofertas y las agarra de fuera. Si viene algo de Alemania, si viene algo del DF, se entiende como “sí, somos muy internacionales”; eso es la mitad de lo que hay que hacer, la otra mitad es sacar lo que tú ya tienes aquí [...] y eso nunca lo hizo Conarte; creo que era la instancia adecuada para hacerlo y nunca lo hizo [...], hacer una gran revisión de artistas por ahí del año 2003, 2004, hubiera sido lo mejor para la cultura de Nuevo León, hablando de arte contemporáneo, pero nunca pasó.²⁷

Antes de cerrar, el Museo de Monterrey realizó una revisión de las artes plásticas de la región, que desembocó en un catálogo de lujo y en una exposición que intituló “Artes Plásticas de Nuevo León. 100 años de Historia. Siglo XX”; la exhibición, conformada por piezas de la Colección Femsa, presentó la trayectoria de las disciplinas artísticas más abordadas por los artistas nuevoleonenses; una especie de despedida antes de que Femsa declarara que ya había suficientes espacios museísticos en la ciudad —supuestamente, el recién creado, en esos años, Centro de las Artes, sustituiría el papel que el Museo de Monterrey había estado realizando—. Ontiveros concluye:

debió de haberse hecho una revisión por una segunda parte, Conarte, supongamos [...], una revisión platóformática de qué está pasando, qué es lo que tenemos [...]. Creo yo que ese *boom* [...] yo no veo que se esté dando otra vez, ya pasaron 10 años; sube y baja, se infla, se poncha, salen poquitos y empiezan a emerger, pero no acaban de cuajar.²⁸

Ante este panorama, surgió en Monterrey una publicación autogestiva que buscaba estimular la crítica formal en el circuito del arte regiomontano, sus prácticas y discursos; se llamó *Velocidad Crítica*. En palabras de uno de sus creadores, Eduardo Ramírez, así describe el proceso de configuración de dicha publicación:

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

Uno de los puntos de los que partimos fue que en Monterrey había suficientes profesionistas como para aventarnos un parrafito cada 15 días, hacerlo también quincenal [...] preferimos la flexibilidad y la rapidez, la periodicidad, que cada tres meses y la profundidad [...], que no tenga publicidad, que no tenga ningún apunte mal porque estamos plagados de imagen y lo que falta es el discurso, el diálogo, la construcción y demás.²⁹

Velocidad Crítica se publicó entre 2000 y 2007, periodo en el que se convirtió en referente editorial; una reseña en la *Revista Registro* afirma:

Velocidad Crítica es una de las publicaciones más emblemáticas de la primera década del 2000. Su contenido, formato y la forma de distribución llegó a provocar una ruptura en las publicaciones culturales de su época. Esta publicación, con el tiempo, llegó a hacer de su discurso crítico, sin caer en lo académico, un referente para los que en esa época buscábamos contenidos de calidad; con un tono directo y sin pretensiones, se encargó de hablar sobre la cultura y el arte en un tiempo en el que el ámbito cultural en México estaba en pleno desarrollo.³⁰

La falta de un esquema de autocrítica en el circuito del arte de la ciudad en los años noventa, y presionado de alguna manera por la desacceleración en la dinámica vivida, permitió la maduración de una conciencia de cuestionamiento al propio circuito desde una perspectiva formal y propositiva; un ejemplo de ello fue el proyecto *Object Not Found*, dirigido por Rubén Gutiérrez. ONF nació como un proyecto de difusión y de promoción para convertirse en una plataforma dirigida a artistas emergentes:

Nació por una problemática muy específica que era la falta de este tipo de espacios en el contexto de Monterrey; un espacio independiente dirigido por artistas que se dedicara a difundir, hacer visible la obra de ciertos productores, también traer gente de fuera para conformar redes y es un proyecto que se ha ido adaptando con el paso del tiempo para sobrevivir. De pronto ha sido una especie de sala de proyectos, de pronto se ha convertido más hacia una residencia de curadores o artistas; de

²⁹ E. Ramírez, entrevista personal, Monterrey, 23 de julio de 2012.

³⁰ Fuente: <http://registromx.net/ws/?p=1182>, revisado el 30 de abril de 2014.

pronto es un proyecto nómada que lleva exposiciones a otros espacios o que interviene otros espacios, institucionales o no.³¹

Object Not Found aparece como respuesta a las necesidades que tenían los artistas jóvenes de la región, especialmente en lo referente a la representación por parte de las instancias gubernamentales o privadas configuradas como lo oficial; Rubén Gutiérrez lo resume así: “Una plataforma libre de los esquemas de una institución, que estuviera en manos de los artistas”.³² ONF no buscaba estar en contra de lo instituido, sino cuestionarlo; pretendía generar preguntas, exponerlas y permitir que cualquier interesado les diera respuesta.

Desde un principio se tenía una perspectiva de qué es, a dónde queríamos ir [...] un mejoramiento en cuanto a los artistas, lo que hacen, lo que se cuestionan, cómo lo muestran [...], que fuera una sala de experimentos, un laboratorio [...], un espacio vivo donde la gente iba y lo gozaba y surgían relaciones de alguna manera [...], al fin de cuentas sí era una plataforma de visibilidad, mucha gente a partir de ahí se dio a conocer y después entraron en galerías también, en instituciones.³³

Sobre la carencia de espacios institucionales que dieran cabida a la demanda de artistas jóvenes que deseaban presentar su trabajo, los espacios independientes que se configuraron en los primeros años del siglo XXI se convirtieron en la alternativa ante el desinterés o incapacidad de las instancias oficiales. Esto se evidencia en las palabras de Gutiérrez al comentar las razones que motivaron la creación de Object Not Found:

[Nace] en el 2003. La idea surgió en una plática en MARCO, estaba Éric Cámara, y al final entre los comentarios de los asistentes estaba la queja de que no había espacio para los artistas en el museo MARCO; espacio para los artistas jóvenes locales en las galerías, o sea no sabían cómo infiltrarse en ese sistema. Básicamente, lo que propuso Éric ahí era que hicieran sus propios espacios.³⁴

³¹ R. Gutiérrez, entrevista personal, Monterrey, 25 de julio de 2013.

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

Otro proyecto que nace a causa de esta problemática fue el dirigido por Carlos Limas, Espacio de Alto Riesgo, que se articula por la necesidad de presentar a la comunidad el trabajo realizado por un conjunto de becarios del Conarte en 2004;

[n]o era obligación del Conarte el darle a los becarios un espacio para las retribuciones, era un compromiso que teníamos nosotros a resolver con la institución [...], no había esa preocupación de apoyarlos y abrir más espacios institucionales donde pudieran, entonces, reunirse los becarios y cumplir; darnos un espacio para las exposiciones finales.³⁵

Ubicado en el segundo piso inhabitado de una escuela de enfermería, Espacio de Alto Riesgo pronto se convirtió en una opción para los artistas emergentes,

todos habíamos estado batallando para conseguir un lugar dónde exponer [Limas era becario del Conarte en ese año]; se me ocurrió comentarlo una vez en esas reuniones que teníamos [...] que había un espacio que estaba en ciertas condiciones, pero que se podía intervenir, donde podíamos hacer exposiciones y así todos pudiéramos completar y cumplir con la retribución.³⁶

Limas considera que la experiencia vivida, de adaptar un espacio que sirviera de apoyo para los artistas jóvenes, fue muy gratificante para quienes se involucraron a lo largo del proyecto:

Hicimos la exposición; al final, gente se acercó conmigo para preguntarme que si ellos podían exponer ahí [...] no había aceptado que existía la necesidad de abrir espacios para que estuvieran ahí y apoyar a los que están empezando, es decir, darle oportunidad a artistas emergentes de hacer sus exposiciones, esa primera experiencia.³⁷

A mediados de la primera década del siglo XXI, en Monterrey se vivían inquietudes que develaban un sentido de orfandad; la ciudad,

³⁵ C. Limas, entrevista personal, Monterrey, 2 de agosto de 2013.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

empeñada en dar una imagen saludable en su aparato cultural —uno enfocado en lo de afuera y no en lo local—, maquillaba los reclamos que realizaban los artistas locales al no sentirse incluidos; “[t]e dabas cuenta que [en] los bares se hacían espacios para exponer, aunque fuese en el muro y obras pequeñas [...] no tenía que ser una sala de exposiciones”.³⁸ A pesar de este dinamismo obligado, muchos de los integrantes de la comunidad artística se desconocían o se encontraban desunidos; para Carlos Limas, Espacio de Alto Riesgo permitía un “sentido de colaboración, de apoyo, de simplemente ir estableciendo una forma distinta de integrarse [...], una manera de ir abriendo espacio y hacerlo más comunitario”.³⁹ En 2006, Limas fue invitado a integrarse al Taller de Experimentación Plástica (TEP), del Conarte, y trató de implementar los mecanismos de trabajo que descubrió en el espacio alternativo: “la estructura del TEP estaba basada en los objetivos que ya se habían trazado en Espacio de Alto Riesgo”.⁴⁰

En la segunda mitad de la década de 2000, la ciudad de Monterrey y su área metropolitana vivieron el desgaste del tejido social de una manera alarmante; la abierta confrontación del gobierno federal, a cargo del expresidente Felipe Calderón, contra los grupos del narcotráfico, aunado a las consecuencias del neoliberalismo adoptado y los valores capitalistas de antaño promovidos, repercutieron en una violencia sin igual en la historia de la región. Al preguntársele a Carlos Limas cómo afectaron estos sucesos en la escena artística de la ciudad, comenta:

cada vez veíamos más incidentes y riesgos, que ya no hablabas de terceros, es decir, no era la historia del amigo del amigo que le pasó algo, sino ya eras tú, tus vecinos, gente que tú conocías. Pasamos por una etapa muy crítica que afectó a todos los niveles, y desafortunadamente también al medio artístico.⁴¹

En Monterrey se perdió el espacio público, la sociedad regiomon-tana cambió sus hábitos, hubo un éxodo en muchos sentidos y muchos espacios, de diversas configuraciones y objetivos; zonas como el Barrio

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

Antiguo —una pequeña área del centro de Monterrey caracterizada por su vida nocturna y cultural— fueron abandonándose lentamente.

A principios de 2006, Rocío Cárdenas, maestra en Artes, estableció en la ciudad de Monterrey una especie de tienda donde se vendían objetos de autor y arte que después fue mutando en un espacio independiente; “[s]iempre me había interesado esta cuestión de los espacios independientes como vínculos para proyectar otras ideas, para tener un espacio de oportunidad de trabajo”.⁴² Influenciada por distintos proyectos como La Panadería, en la Ciudad de México, o La Lloradera, Cárdenas tuvo claro desde el principio que Buco Art, nombre que le dio a este espacio, se inscribía en el objetivo de hacer circular productos de diseño artístico, coleccionables y seriados:

Buco Art llegó al Barrio Antiguo en el último momento; es decir, en el último momento como espacio de vinculación con los jóvenes, donde todavía había antros, donde todavía había diversidad y movimiento en la noche porque, por ejemplo, para abrir la tienda, yo abría de jueves a sábado, a veces también abría los domingos en la mañana, pero casi siempre era en la noche, a partir de las 9 pm a las 2 de la mañana. Con ese horario yo estuve trabajando un año y meses, hasta que en la parte de abajo, en el bar El Wayé hubo un levantón, un asesinato [...] y sí estuvo muy fuerte, más otras ocasiones en las que yo llegaba y había soldados en la escalera [...], por eso creo que fue un momento que el Buco Art vivió antes del declive del Barrio Antiguo.⁴³

Con el brote de la violencia, Rocío Cárdenas considera que las políticas culturales del Estado cambiaron, al señalar que, años antes, el Conarte, a través de las becas FinanciarTE, apoyaba a los espacios independientes —en sí, Cárdenas recibió una beca por parte de FinanciarTE en 2006, como apoyo para Buco Art; se supone de las últimas becas que otorgó el organismo en este rubro—.

Fue el punto en el cual ciertas políticas culturales empezaron a cambiar [...]. FinanciarTE 2006, 2007, tenía apoyo para proyectos emergentes,

⁴² Rocío Cárdenas, entrevista personal, Monterrey, 31 de julio de 2013.

⁴³ *Idem*.

cuestiones de literatura y revistas, y poco a poco, en el caso de las políticas culturales del estado, se han estado cerrando, encriptando [...]. Es decir, si tú quieres tener un espacio, ya no se te facilitan recursos.⁴⁴

Muchos de los recursos que se destinaban a la cultura fueron desviados hacia el combate a la violencia; una pésima decisión por parte de los gobernantes al debilitar la educación cultural y artística de la región en aras de una mayor protección, ya que la violencia debe ser combatida desde las mismas instituciones culturales.

Durante el tiempo en el que Buco Art estaba operando en Monterrey se enfocó en apoyar a los artistas emergentes de la región en el noroeste de México; “llegamos a hacer diferentes tipos de proyectos, desde la exposición normal hasta el evento de la fiesta [...]. Eso era algo muy interesante del espacio, porque no era solamente el área de exposición, sino el encuentro, el evento”.⁴⁵ Según la entrevistada, después de 2008 la afluencia de públicos a los eventos culturales y artísticos disminuyó drásticamente; las políticas de organización, tanto de galerías privadas como los espacios públicos del estado, modificaron sus horarios de operación a causa de la inseguridad provocada por la violencia, reflejo indiscutible del desgaste social que explotó en una sociedad inmersa en el espejismo de la globalización y el capitalismo agresivo.

A finales de la década de 2000, aquel *boom* experimentado en los años noventa y principios del nuevo siglo se percibía como una especie de *años dorados*; la sociedad regiomontana estaba fragmentada y herida por la guerra que el gobierno federal sostenía contra los grupos delincuenciales en el país. Económicamente fue un duro golpe a la región, sin embargo, el flujo de inversiones y crecimiento seguía su curso. Socialmente, Monterrey y su área metropolitana lentamente aprendían a convivir con las muestras terroríficas que las bandas del narcotráfico hacían para intimidar a los habitantes de esta ciudad cansada y desilusionada por la retórica de la que fue objeto por tantos años; alcanzar el beneficio social a través del capital y por el capital ya no era la respuesta.

Aquellos que vivían en la periferia del aparato cultural regiomontano, uno incapaz de hacerle frente al desgaste social, determinado a

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Idem.*

presentar una careta de internacionalización y diálogo constructivo, maduraron el ejercicio de la autogestión como única manera de supervivencia, activando propuestas que bien marcarían la actitud que en esta segunda década del siglo XXI se percibe, una basada en reconstruir el tejido social desde la cultura y el arte, desde la vinculación de la comunidad con su entorno y el regreso a la vida sencilla sin el agotamiento del interés capitalista. Es importante señalar que después de 2010 han aparecido en la ciudad una considerable cantidad de proyectos autogestivos que demuestran cómo la comunidad cultural de la región ha comprendido que, a través de la autodeterminación, el proceso creativo tiene flujo palpable; sería inútil, y no corresponde a los objetivos de esta investigación, enumerar todos estos proyectos, ya que lo importante es subrayar el ejercicio de la autogestión como posibilidad de resistencia ante lo hegemónico.

Un ejemplo de cómo los artistas, al no contar con un espacio que las instituciones oficiales puedan ofrecer, articulan proyectos para darle respuesta a sus necesidades, lo podemos encontrar en El Triángulo; un espacio independiente que se configuró de 2009 a 2011, dirigido y operado por Gabriel Garza, artista visual. En palabras de su director:

Fue un espacio que se utilizó para mostrar proyectos artísticos, muchos de ellos de personas que nunca habían hecho un proyecto de forma pública [...]. Tocamos varias puertas en espacios del Conarte y ninguna pareció abrirse en la temporada en la que estábamos solicitando realizar el proyecto, y en eso yo empecé a entrar en este espacio, a remodelar el espacio y pensé que podría adecuarse para un espacio expositivo.⁴⁶

Al preguntársele cómo percibía la escena artística en Monterrey en esos años —2008 a 2010—, Gabriel Garza contesta: “En el 2009 yo sentía que había una época anterior en la que había muchísima más actividad, me refiero al 2000, 2001 [...] en el 2009 sí salían cosas, pero mi percepción es que ya había disminuido cierta energía”.⁴⁷

En El Triángulo se desarrollaron seis exposiciones que duraban entre dos semanas a un mes, realizando una inauguración y una clausura.

⁴⁶ Gabriel Garza, entrevista personal, Monterrey, 26 de julio de 2013.

⁴⁷ *Idem*.

El espacio cerró sus puertas a causa de la inseguridad en la ciudad, ya que en repetidas ocasiones fue objeto de robos;

entraron a robar varias veces, y al hacer eventos aquí también había algo de vandalismo, hubo robos en el acceso principal del edificio en una noche del evento; finalmente el hecho de que hayan entrado al espacio me causó un cambio que me llevó a cerrar el espacio.⁴⁸

Garza considera que en Monterrey, la idiosincrasia del regiomontano le impide, de cierta forma, apoyar lo que se realiza en la ciudad;

[c]reo que generalmente en Monterrey, si viene algo importante, bueno, emocionante, nuevo, mejor, no proviene de aquí, siempre proviene de otro lugar [...] puedo pensar en muy pocos proyectos regiomontanos que están proyectados para la gente de Monterrey [...] Ahora me queda claro que, un espacio cerrado no es la única forma de presentar proyectos; ahora creo que no se necesita un espacio galerístico para promover gente.⁴⁹

Estas últimas palabras son clave para comprender cómo la conciencia de la autogestión maduró ante un momento de crisis, para instalarse en una opción viable y saludable para que los artistas emergentes pudieran mostrar sus propuestas. Esta conciencia aún se sigue practicando y reflexionando sobre la cantidad de proyectos que en la actualidad se realizan bajo esta dinámica de autogestión; así, se ha convertido en el común denominador en el circuito del arte de la ciudad.

Posibles retos

Los espacios independientes de arte en Monterrey se han configurado en plataformas alternativas a las instituciones oficiales por la necesidad natural de la sociedad y los individuos en re-identificarse; un proceso de imaginación instituyente propio del ser humano. Son espacios en los que, aquellos que participan activamente del campo intelectual de la ciudad, cuestionan, discuten, construyen, exhiben y experimentan. Reflejos del pensamiento social que se entrelazan con la identidad cultural

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

regiomontana, compuesta por los grandes museos temáticos del aparato oficial, los intereses corporativistas en la construcción de sujetos, el mercado del arte, el cuerpo académico y docente, así como por las prácticas periféricas o nuevas concepciones artísticas y valorizaciones culturales.

Para Enrique Ruiz, el acto de la independencia es crucial para la libertad y el desplazamiento en la práctica artística:

[c]reo que el hacer arte fuera de las instituciones no es más que el hecho concreto de que las instituciones están fracturadas y lo permiten. La intención de una institución es la del control, y quiere controlar todo, pero no puede controlarlo todo; entonces, lo que uno hace es estar siempre buscando su modo; así hay que entenderlo, como una especie de libertad y de desplazamiento.⁵⁰

Por su parte, Eduardo Ramírez considera que la práctica de configurar espacios independientes de arte responde a tres variables:

uno, esta idea de circuito fracturado en el que llenan espacios necesarios [...], las fracturas del sistema y el exceso en la oferta [...], que genera muchos estudiantes de arte, muchos jóvenes inquietos, mucha gente y sus necesidades [...]. Entonces, ese exceso de oferta de gente creativa, jóvenes que necesitan sus propios espacios.⁵¹

Otra de las razones que identifica en la creación de estos espacios la ubica en aquellos vinculados con los movimientos sociales; y como última reflexión señala que: “los grupos alternativos son una manera de trabajo flexible [...], eso hace que tú te vuelvas emprendedor [...]. Solo con esas tres variables podemos analizar de cuál es cuál”.⁵² También menciona que los espacios alternativos buscan una legitimación por las instancias oficiales, a través de apoyos, becas, premios: “En ese sentido, los espacios alternativos sí llenan un espacio, pero para integrarse a un circuito; nadie quiere ser rebelde, la idea es integrarse a un circuito”.⁵³ Al finalizar la entrevista, Eduardo Ramírez opinó que la situación de

⁵⁰ E. Ruiz Acosta, entrevista personal, Monterrey, 1 de agosto de 2013.

⁵¹ E. Ramírez, entrevista personal, Monterrey, 23 de julio de 2012.

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.*

violencia en la ciudad está enganchada a los intereses empresariales en la conformación del sujeto: “Las artes están siendo relevadas por la industria [...]. Debemos permitir que surjan esquemas de trabajo, familiares, creativos, que permitan el cambio; volver a la plástica, a una plástica abierta”.⁵⁴ Recomienda que, ante el desmoronamiento moral y económico, el reconocerse vulnerable permitirá reconocer el espacio del otro como el verdadero espacio independiente.

Damián Ontiveros se enfoca en las nuevas generaciones después del *boom* vivido a finales de los noventa y los primeros años del siglo XXI, “una falta de energía [...], están copiando patrones de algo que ya está muy pasteurizado [...], les falta riesgo [...], generar algo que no haya sucedido antes”.⁵⁵ Ontiveros considera, como factor importante —entre las razones por las que se percibe esta falta de energía—, la falta de coleccionismo: “No hay la inversión [...], no hay una aproximación a lo contemporáneo. Esa producción es muy riesgosa y aquí en Nuevo León, quien colecciona no le va a entrar a eso”.⁵⁶ Entre sus recomendaciones para estimular el coleccionismo se encuentra una mayor inversión por parte de los artistas para generar expectativa y atracción, creando con riesgo; además de una revisión fuertemente articulada por parte del Conarte sobre arte contemporáneo en la región. En lo referente al tema de los espacios independientes de arte, asegura que es una práctica saludable en toda comunidad artística, y recomienda una mayor articulación en el circuito del arte, en donde los artistas tengan una comunicación constante con los gestores, críticos, académicos, entre otros agentes del circuito y, entre todos, construyan una escena destacable a nivel nacional.

Rubén Gutiérrez coincide con Damián Ontiveros al considerar que se vive un ambiente débil y sin riesgos en la comunidad artística de la ciudad:

[N]o es ni cercanamente lo que se vivió hace 10 años, en el sentido de que hace 10 años había un grupo bastante grande de gente produciendo con propuestas muy interesantes [...]. Veo un paisaje deteriorado, instituciones más débiles, pero al mismo tiempo más iniciativas independientes como ONG, iniciativas comunitarias, iniciativas que no solo tienen que

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ D. Ontiveros, entrevista personal, Monterrey, 1 de agosto de 2013.

⁵⁶ *Idem.*

ver con arte, sino con la comunidad [...]. Monterrey necesitaba de alguna manera vivir con la inseguridad como para que saliéramos de una especie de letargo y empezara cierto grupo de gente a hacer cosas [...] crear trincheras, a crear comunidad, a relacionarse más con el otro.⁵⁷

Las reflexiones de Rubén Gutiérrez sobre los espacios independientes de arte se evidencian como posibilidades de conocimiento, sin la necesidad de contraponerse a la versión oficial, pero sí alternativos a la misma. Supone que cada espacio independiente tiene características propias que le permiten resistir simbólicamente ante el sistema y convertirse en *trincheras*, lugares “que les permita sobrevivir a los artistas, mostrar su trabajo; que les permita interactuar y que les permita concretar el objetivo de por qué hacen obra, mostrarla, hablar de ella [...], que generan el sentido de una comunidad”.⁵⁸ Al finalizar la entrevista, al preguntársele sobre la posición que dichos espacios tienen en el circuito del arte, reflexiona en el proceso instituyente que toda sociedad humana manifiesta: “El sistema [...] siempre está necesitando de productos nuevos [...], de ser una contracultura se va a convertir en una cultura oficial [...] simplemente evoluciona y se transforma, quizá en algo institucional”.⁵⁹

La experiencia de Carlos Limas al dirigir Espacio de Alto Riesgo le permite asegurar que los espacios independientes de arte le dan al artista la oportunidad de desarrollarse: “saber que se podía crecer y aportar mucho a la comunidad, descubrir y ver cosas que no íbamos a ver en un lugar más institucional”.⁶⁰ Por su parte, Rocío Cárdenas supone que la función de los espacios independientes de arte es presentarse como posibilidades de resistencia sociopolítica, y en apoyo a los procesos sociales de cambio permiten la generación de públicos no pasivos y sí con capacidades de reflexión crítica; sin embargo, determina que en Monterrey no se logra el objetivo por la desarticulación del circuito del arte y la educación en la población: “no está integrado [...] ni se va a integrar, ni hay proyecto de integración [...], creo que son políticas culturales que están hechas para la población en general, y la población en general es apática y no es crítica”.⁶¹

⁵⁷ R. Gutiérrez, entrevista personal, Monterrey, 25 de julio de 2013.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ C. Limas, entrevista personal, Monterrey, 2 de agosto de 2013.

⁶¹ R. Cárdenas, entrevista personal, Monterrey, 31 de julio de 2013.

Estas dos décadas presentaron un escenario cambiante, los años noventa con el dinamismo neoliberal, a uno débil y pronto desgastado por el capitalismo agresivo que conlleva; también evidenciaron un vacío teórico en el que operan las instituciones oficiales, respondiendo con el fortalecimiento de una conciencia de autogestión. La ciudad de Monterrey y su área metropolitana han visto cómo se consolidan, a nivel global, las grandes empresas que le dieron forma y sustento a la sociedad regiomontana. En la última década del siglo XX y en los primeros años del nuevo siglo, el vertiginoso crecimiento y capitalización de la zona provocaron un desgaste social que repercutió en un brote de violencia, que si bien anclado en el narcotráfico, develó un vacío de identidad. Por su parte, el aparato cultural oficial que responde a los intereses de los grupos de poder ha sido incapaz de posicionar a la ciudad como plataforma de la cultura y el arte que se produce en la región, optando por presentar propuestas externas. Ante el desequilibrio provocado por los espejismos neoliberales, los espacios independientes se han erguido como posibilidades de resistencia en busca de otras formas, prácticas nuevas que revolucionen la idiosincrasia regiomontana y permitan superar las dificultades vividas.

Bibliografía citada

- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Editorial Montessor, 2002.
- Dickie, George, *El círculo del arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005.
- Mayer, Mónica, *Escandalario. Los artistas y la distribución del arte*, México, Ediciones AVJ, 2006.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético", en *Las ideas estéticas de Marx*, México, Ediciones Era, 1975, pp. 52-88.

LA VENUS ABIERTA: DESNUDEZ Y ENFERMEDAD EN *INTRA-VENUS* DE HANNAH WILKE

*Adriana Dowling Franco*¹

I. Intra-Venus: el cuerpo femenino ante la enfermedad terminal

Hannah Wilke es considerada una de las artistas pioneras del arte feminista de los años sesenta en el contexto estadounidense, puesto que su obra cuestiona la manera en que el cuerpo de la mujer se ha representado e interpretado en la historia del arte occidental. A lo largo de su trayectoria artística, Wilke exploró los estereotipos que rodean la construcción sociocultural del género, la sexualidad y la feminidad, tomando como punto de partida “los antiguos códigos occidentales de objetivación femenina [...], [buscando así] desenmascarar las oposiciones de género que estructuran los modelos convencionales de producción e interpretación del arte”.²

A partir de dichos códigos, que se han sedimentado en el horizonte histórico-cultural del arte en Occidente, la artista “se produce obsesivamente a sí misma como su propio trabajo a través de la retórica de la pose, exagerándola reiterativamente más allá de su velada función patriarcal de objetivación femenina”.³ Con roles y poses convencionales de la seducción, Wilke recurrió a su propia corporalidad para poner al descubierto cómo el cuerpo de la mujer es objetivado, en particular mediante la mirada, en la sociedad occidental. En ese sentido, no es fortuito que el erotismo, la autorrepresentación, la subjetividad de la artista-mujer, el desnudo venusino y la experiencia

¹ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2018-2020.

² Amelia Jones, *Body Art/Performing the subject*, p. 152. Texto original: “the long-standing Western codes of female objectification [...] they unhinge the gendered oppositions structuring conventional models of art production and interpretation”.

³ *Idem*. Texto original: “Wilke obsessively produces herself as her work through the rhetoric of the pose, reiteratively exaggerating it beyond its veiled patriarchal function of female objectification”.

de la enfermedad terminal constituyan algunos de los temas centrales de su propuesta estética.

De manera concreta, el proyecto *Intra-Venus*, el cual analizaremos en el presente texto, consiste en una serie de obras artísticas realizadas en diferentes medios que abordan la experiencia de la enfermedad terminal vivida por la propia artista. Dichas obras fueron expuestas de manera póstuma en la galería Ronald Feldman Fine Arts, de Nueva York, en 1994, un año después del fallecimiento de Hannah Wilke como consecuencia de un linfoma cancerígeno diagnosticado en 1987. Cabe señalar que la compilación de la serie de obras que hoy conocemos con el nombre de *Intra-Venus* constituye el último gran proyecto performático de Wilke. En su conjunto está conformado por: autorretratos performalistas⁴ realizados en un soporte fotográfico; autorretratos en acuarela; esculturas-objetos compuestas por materiales médicos; pequeñas esculturas vaginales de cerámica; y una video-instalación que da cuenta de la vida íntima de Wilke ante la enfermedad.

Aunque se trata de un trabajo de documentación que pone de manifiesto la manera en que el cuerpo de la artista se va deteriorando hasta llegar a su consumación, *Intra-Venus* no es un mero registro o documento, sino que se trata de composiciones visuales y performáticas que destacan la experiencia de la corporeidad ante la enfermedad, pero en diálogo constante con los códigos corporales de objetivación femenina, siendo el desnudo y la imagen venusina dos motivos fundamentales que se despliegan a lo largo del proyecto, sobre todo en los autorretratos performalistas.

En este sentido, podemos decir que los autorretratos de *Intra-Venus* pretenden tematizar la vivencia del cuerpo femenino en estado terminal; haciendo uso, de manera crítica, de las narrativas y representaciones en torno al género en que han sido construidas culturalmente. Ejemplo de lo anterior se pone de manifiesto en el díptico *Intra-Venus Series No. 4, July 26, 1992 / February 19, 1992* (Imagen 1), en el que ob-

⁴ Wilke acuñó el término *autorretrato performalista* para describir aquellos autorretratos fotográficos que surgían de acciones performáticas en concreto, razón por la cual no eran capturados por ella misma, sino por otros autores. Dicho término está vinculado con la *foloperformance*, en la que la obra se configura a partir de acciones o procesos corporales creados expresamente para ser captados por la cámara, por lo tanto, la imagen no opera como registro de un acontecimiento o acción, sino que se remite a la dimensión performática del cuerpo.

servamos a Wilke como una Venus/Virgen *in extremis*, en donde la *Venus Calva* se opone a la *Virgen del Cáncer*. En la fotografía de la izquierda, vemos a Hannah Wilke desnuda en una postura semejante a aquellas utilizadas por las modelos publicitarias. Su cabeza, completamente calva, mira de frente al espectador; su piel está quemada y reseca; en la mano derecha porta una aguja de inyección intravenosa; sus brazos cubren sus senos; y los dedos de las manos, presionando las mejillas y los labios, enmarcan la expresión de desasosiego que se vislumbra en su rostro. Lo que más impacta al espectador es la ausencia de pelo debido a la quimioterapia, tanto en la cabeza como en cejas y pestañas, lo cual se hace aún más dramático e inquietante debido a la sombra que se proyecta sobre la pared azul.

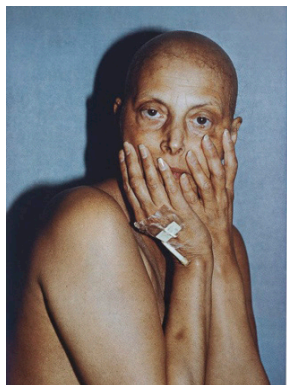


Imagen 1. Hannah Wilke, *Intra-Venus Series No. 4, July 26, 1992 / February 19, 1992* (1992).

En la imagen contraria vemos a Wilke cubierta por una colcha azul claro, dejando únicamente su rostro al descubierto. La cabeza está ligeramente inclinada, los ojos están cerrados e hinchados, y su boca marca una pequeña sonrisa beatificante. La postura corporal y la composición de la imagen nos remiten a las representaciones artísticas y religiosas de la Virgen María, en las que el manto azul celeste, característico de la iconografía mariana, simbolizaba la divinidad, la pureza y la salvación. Por otro lado, el color azul claro también es utilizado en el ámbito médico, ya sea para la decoración de consultorios, quirófanos, habitaciones de pacientes y hospitales, o para la vestimenta de los médicos y los enfermos.

Así, Wilke se apropia de las figuras de Venus y de la Virgen pero, en vez de elevarlas como forma artística ideal, las desplaza, por decirlo de alguna manera, hacia un cuerpo finito de carne y hueso que agoniza ante la proximidad de la muerte. Al adoptar el mito de lo femenino a través de la imagen ambivalente de Venus, Wilke “mezcla y abre las convenciones de la feminidad, ‘desnudo’ vs. ‘desnudez’, ideal vs. obsceno, arte vs. política; y socava la ecuación común: belleza = feminidad = artificio agradable y perfección corporal”.⁵ De este modo, mediante referencias directas a la historia del arte que aluden a la figura de Afrodita o la Virgen María, Wilke pretende exhibir el cuerpo de la musa devastado por el cáncer, quien ahora carece de aquellos elementos *característicos* de la sensualidad femenina, tales como el cabello, las pestañas, la serenidad del rostro o la suavidad de la piel.

Sin duda, el cabello ha sido uno de los símbolos de belleza más importantes en casi todas las culturas pues, entre otras cosas, “el pelo supone un arma primordial en la constitución del atractivo (sexual) de la mujer”.⁶ Las largas melenas de las mujeres constituyen una parte fundamental del mito de la feminidad: la cabellera es tanto símbolo de erotismo, deseo y fetiche, como de la fuerza peligrosa, seductora y mortífera de la *femme fatale*. En sus obras de juventud, Wilke tematizó las connotaciones sexuales, salvajes y estereotipadas que encarnaba su abundante cabellera, las cuales estaban reforzadas por “el vello de sus axilas sin afeitar, que nos muestran una Hannah animal, instintiva, sexual. Por ello es tan interesante y a la vez tan coherente el trabajo final de esta artista”,⁷ en el que se exhibe la pérdida física del cabello y una cabeza completamente calva. Ante esto, la investigadora María Pérez Gil se pregunta sobre el lugar de la mujer pelona en nuestra sociedad, pues la mujer que carece de pelo está asociada con múltiples ideas o estigmas: “campos de concentración, órdenes religiosas, ancianidad, enfermedad, incluso castigo. Aunque bien es cierto que [...] hay una posible interpretación del pelo corto como liberación, independencia, elección”.⁸

⁵ Jeanette Kohl, “Intra-Venus”, *Venus as muse. From Lucretius to Michel Serres*, p. 93. Texto original: “mixes and opens up the conventions of femininity, of ‘nude’ vs. ‘naked,’ ideal vs. obscene, art vs. politics; and she undermines the common equation: beauty = femininity = pleasing artifice and bodily perfection”.

⁶ María Pérez Gil, *Tras la carne otra carne se pudre: mujer, enfermedad, feminidad y arte contemporáneo*, p. 116.

⁷ *Ibidem*, p. 123.

⁸ *Ibidem*, p. 128.

No obstante, en el contexto de *Intra-Venus* la ausencia de cabello es una consecuencia de las quimioterapias a las que se ha sometido Wilke pero, a su vez, alude a una *Venus Calva* que ha sido mutilada de su feminidad, desterrando en ella el erotismo, la potencia sexual, la fertilidad y la salud. Dicho de otra manera, el cabello, en tanto símbolo de la belleza femenina para la cultura occidental, “se convierte aquí en presencia de una muerte anunciada, de una carnalidad en decadencia”.⁹ La pérdida del pelo en la mujer enferma no solo la estigmatiza en la sociedad, sino que también le recuerda la inminencia de su propia muerte, y con ello nos revela la devastadora muerte de Venus.

II. La Venus abierta: desnudez y destrucción del icono femenino

En la obra de Wilke nos encontramos con la inminente apertura y destrucción de la imagen venusina, pues

el *horror* inscrito en el cuerpo de Venus ya no está sublimado por el *pudor*. *Intra-Venus* es una Venus abierta que muestra lo amorfo de la muerte conquistando la forma humana. [...] Su cuerpo invadido es la forma negativa de la idealidad clásica; muestra lo que esconde el desnudo clásico: la crueldad de la desnudez.¹⁰

La artista nos muestra el cuerpo herido de Venus y descubre la desnudez que se esconde tras el ídolo femenino. Es a través de la brutalidad y del horror que produce la enfermedad sobre el cuerpo, como Wilke logra exhibir la ambigüedad de la imagen venusina. Destaca, por un lado, la tensión entre desnudez y obscenidad de Venus y, por otro, la manera en que lo erótico y lo tanático habitan en su cuerpo enfermo.

Cabe señalar en este punto que el nombre de *Intra-Venus* hace referencia, en primer lugar, a la diosa del amor y la belleza en la mitología romana y, en segundo, al tratamiento de quimioterapia por vía intravenosa (*intravenous*) que reciben los enfermos de cáncer. Tal juego de palabras sugiere penetrar o invadir a Venus en tanto icono de la feminidad occidental. No es fortuito, por ende, que los autorretratos performalistas

⁹ *Ibidem*, p. 134.

¹⁰ J. Kohl, *ob. cit.*, p. 101. Texto original: “The *horror* inscribed in Venus’s body is no longer sublimated into *pudor*. *Intra-Venus* is an opened Venus showing the amorphousness of death conquering the human form. [...] Her invaded body is the negative form of classical ideality; it shows what the classical nude hides: the cruelty of nakedness”.

de la serie expongan la relación entre la construcción sociocultural de la feminidad, la cual se fundamenta en el mito y la representación de Venus como ideal de belleza, vitalidad y deseo, y el derrocamiento de dicha idealidad a través de la enfermedad, pues el cuerpo enfermo, en tanto cuerpo abierto, termina por desgarrar la pureza y el erotismo de la *Venus caelestis*, convirtiéndola en un cuerpo agonizante. Es así como Wilke construye un *alter ego* radicalizado de Venus en el que la desnudez femenina está expuesta y contenida en la artificialidad de las poses, al tiempo que sus escenificaciones o puestas en escena contrarrestan y ridiculizan la noción de Venus como musa o ídolo.

Sin duda alguna, la figura de Venus es un *leit motiv* en la obra de Wilke, lo que se hace patente en obras como *Super-t-Art*, *Venus envy*, *Venus basin*, *Venus pareve*, entre otras. Sin embargo, a diferencia de sus obras de juventud, donde la artista se apropia de la imagen venusina mediante los tradicionales códigos occidentales de objetivación y seducción femenina, en *Intra-Venus* dejamos de ver a una Wilke seductora y, más bien, nos enfrentamos a una corporalidad abierta, hinchada, obscena y enferma que exhibe la ambigüedad del ídolo: no solo es Eros, sino Tánatos. Georges Didi-Huberman, en su texto *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, busca develar aquel eje bífido que se esconde tras la desnudez de Venus. Se trata, pues, de descubrir en su propia imagen ese “eje camuflado, inquietante, en el que el tacto de Tánatos se funde con el de Eros: frontera insensible, desgarradora”.¹¹

Prueba de ello lo encontramos en el díptico titulado *Intra-Venus Series No. 1, June 15, 1992 / January 30, 1992* (Imagen 2). Del lado izquierdo vemos a la artista sentada en una actitud incómoda y con un gesto de dolor y cansancio; su cuerpo está parcialmente cubierto por una casaca de color negro, dejando al descubierto el brazalete de identificación de pacientes y uno de sus senos, el cual ha sido intercedido por el catéter venoso central de la quimioterapia; la piel se observa enrojecida, las manos están tensas y la mirada perdida; su cabello está cubierto por una especie de cofia que, debido al claroscuro de la fotografía, proyecta una sombra en la pared.

Del lado derecho, vemos a Wilke en un plano americano completamente desnuda, con sus brazos levantados y sosteniendo un florero

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, p. 37.

sobre la cabeza; su cabello está suelto y descuidado; notamos la presencia de vello corporal tanto en el pubis como en las axilas. Al igual que en la primera fotografía, Wilke está en el hospital, esto lo sabemos porque porta el brazalete de identificación y porque sus caderas están cubiertas por gasas con restos de sangre; en su rostro se marca una tenue sonrisa que termina por ironizar la escena.



Imagen 2. Hannah Wilke, *Intra-Venus Series No. 1*, June 15, 1992 / January 30, 1992 (1992).

En el díptico en cuestión encontramos elementos vinculados con la feminidad. En la imagen de la izquierda, la cofia o gorro blanco alude a los retratos holandeses del siglo XVI y XVII en los que dicho tocado tenía la función de recoger los cabellos de las mujeres. La cofia está relacionada con la religión protestante y con las costumbres puritanas, las cuales se inclinaban a una vestimenta sobria. Con el perfeccionamiento de los peinados derivados de la moda victoriana, esta evolucionó al *bonnet calèche*, convirtiéndose en un ornamento elegante y sofisticado. La cofia también es un accesorio característico de las campesinas, las cocineras y las enfermeras, es decir, se trata de un elemento históricamente asociado con la mujer, ya sea como símbolo de pureza, sobriedad e higiene, o como insignia de belleza y moda femenina.

En la imagen contraria, la postura corporal nos remite a las cariátides griegas. Aquí, el florero constituye el elemento central que ornamenta el cuerpo desnudo de la artista. Las flores son signo de fertilidad, belleza, feminidad y vanidad, por tanto, suelen estar vinculadas con la imagen venusina. Sin embargo, las gasas médicas sobre las caderas de Wilke revelan un cuerpo agonizante que ha sido intervenido por los

tratamientos médicos, por lo cual anulan el sentido de fertilidad de las flores y, más bien, nos devuelven la imagen de un cuerpo estéril.

Desde la perspectiva de Simone de Beauvoir, los elementos ornamentales designados para las mujeres, tales como la cofia o las flores en el caso de Wilke, sirven para petrificar el cuerpo y el rostro, pues “su papel más habitual consiste en terminar la metamorfosis de la mujer en ídolo, [...] en hacerla participar más íntimamente de la Naturaleza y en arrancarla a la misma; consiste en prestar a la vida palpitante la fosilizada necesidad del artificio”.¹² La mujer, continúa Beauvoir, “al mezclar con su cuerpo flores, pieles, pedrerías, conchas, plumas; se perfuma para exhalar un aroma como la rosa y el lirio; pero plumas, sedas, perlas y perfumes sirven también para disimular la crudeza animal de su carne, de su olor”.¹³ La cofia, la apertura de la casaca que deja al descubierto uno de los senos de la artista, el florero y el desnudo en sí mismo son elementos visuales que buscan erotizar el cuerpo femenino. No obstante, en el díptico todo ello se derrumba debido a la corporalidad abyecta de Wilke: el vientre hinchado, la piel enrojecida, el gesto de dolor en el rostro, el vello debilitado en el pubis y las axilas, y los aditamentos médicos ornamentando el cuerpo de la artista terminan por aniquilar al ídolo, muestran así la crudeza de la carne y la obscenidad del desnudo venusino.

A diferencia de las tradicionales representaciones occidentales que aluden a la figura de Venus como icono de lo femenino, del amor y del deseo, en nuestro caso, el cuerpo de Wilke está desprovisto de todo rasgo de idealidad, sublimación y trascendencia pues, más bien, nos enfrenta a una corporalidad enferma marcada por las huellas del cáncer y por los procedimientos médicos. De tal modo, se logra eliminar la noción de desnudo como forma artística ideal. En la poética de Wilke la imagen de Venus se articula de manera ambivalente y dialéctica, provocando una tensión entre la belleza y la abyección, el desnudo y la obscenidad, y el erotismo y la muerte.

Así como el ornamento petrifica el cuerpo de la mujer, y busca disimular la crudeza de su carne, el desnudo, entendido como forma artística ideal, también es una manera de enmarcar, regular y contener

¹² Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, p. 83.

¹³ *Idem*.

la subjetividad femenina. En la *Venus rajada* Didi-Huberman critica la separación entre desnudo (*nude*) y desnudez (*nakedness*) realizada por el historiador del arte Kenneth Clark en su famoso texto *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Clark retoma la dualidad platónica de Venus para justificar la paradoja del desnudo femenino en el arte, la cual se extendió con mayor intensidad en el pensamiento de los humanistas florentinos del Quattrocento. En *El banquete*, de Platón, se nos dice que existen dos amores correspondientes a las dos Venus: por un lado, la *Venus caelestis*, la celestial, pertenece a una esfera inmaterial y universal, y representa la forma contemplativa del amor dirigida a la inteligencia y a la razón del sexo masculino; por otro, la *Venus naturalis*, la vulgar, se dirige a los sentidos y al mundo corpóreo, por ello, representa un amor vergonzoso y carnal que halla la satisfacción en la esfera visual.

La separación entre desnudo y desnudez extiende el modelo de clasificación binario basado en las tradicionales oposiciones filosóficas entre cuerpo y alma, mujer y hombre, naturaleza y cultura, inmanencia y trascendencia, etc. Siguiendo dicho modelo binario, Clark aplica el desdoblamiento de Venus para justificar el desnudo como forma ideal del arte, y esclarece que los artistas tienen la facultad de transformar los objetos vulgares en objetos celestiales mediante la forma artística. Para este autor, el desnudo no es un tema del arte, sino una forma de arte inventada por los griegos, moralmente inofensiva, que no proyecta la imagen “de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado”.¹⁴ Mientras que la desnudez “es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimentamos la mayoría de nosotros en dicha situación”.¹⁵ Para Kenneth Clark, el cuerpo desnudo despierta en el espectador (particularmente masculino) impulsos sexuales y vestigios de lo erótico, por lo cual siempre tiene el riesgo de ser *demasiado* sexual. El triunfo de la representación del desnudo artístico en Occidente consiste, entonces, en controlar o mitigar ese riesgo potencial.

Entender el desnudo como forma artística implica que podemos desembarazarlo de su desnudez, es decir, “que se podría, ante cada

¹⁴ Kenneth Clark, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, p. 17.

¹⁵ *Idem*.

desnudo, mantener el juicio y olvidar el deseo, mantener el concepto y olvidar el fenómeno, mantener el símbolo y olvidar la imagen, mantener el dibujo y olvidar la carne”.¹⁶ Para Didi-Huberman, la historia del arte tradicional ha separado el desnudo de su propia desnudez, revistiéndolo con “un ropaje ideológico, una vestimenta hecha a la medida de unos muy precisos conceptos filosóficos”,¹⁷ lo cual quiere decir que el desnudo no debía ser contemplado en su propio aparecer, sino que debía ser visto sesgadamente a través de una veladura. Se trataba, pues, “de que el *simbolismo del desnudo* pudiera imponerse a la *fenomenología de la desnudez*”.¹⁸ En estos términos, comprendemos el desnudo como una vestimenta u ornamento del dibujo, de la belleza, de los relatos mitológicos o de los conceptos neoplatónicos “a fin de postular el estatuto de *forma ideal*”.¹⁹

De manera similar, Giorgio Agamben establece que “la desnudez, en nuestra cultura, es inseparable de una signatura teológica”,²⁰ remitiéndose al relato bíblico del Génesis en el que Adán y Eva, después de haber pecado, se dan cuenta por primera vez de sus cuerpos desnudos. No obstante, dice el autor, esto no quiere decir que antes de darse cuenta de ello los progenitores poseyeran algún tipo de vestimenta humana, sino que, más bien, “estaban cubiertos por un vestido de gracia que se adhería a ellos como un hábito glorioso”.²¹ Para el cristianismo no existe propiamente “una teología de la desnudez, sino solo una teología del vestido”,²² pues en el único momento en donde se nos expone la plena desnudez, en su sentido más abierto y descarnado, es en el infierno. Adán y Eva se encuentran físicamente desnudos en el paraíso, pero vestidos por la gracia divina: no sienten vergüenza ni por sus cuerpos ni por mostrar sus genitales, debido a que se encuentran vestidos de gloria, aunque estén corporalmente desnudos.

El desnudamiento comienza como tal cuando hay un descubrimiento del cuerpo y cuando somos capaces de percibir su desnudez, esto significa tener plena conciencia del saberse desnudo, no solo

¹⁶ G. Didi-Huberman, *ob. cit.*, p. 24.

¹⁷ *Ibidem*, p. 27.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

²⁰ Giorgio Agamben, *Desnudez*, p. 83.

²¹ *Idem*.

²² *Ibidem*, p. 84.

ante uno mismo, sino también ante la mirada del otro. Lo que queda expuesto o descubierto con la desnudez es todo aquello que denota lo corrupto y lo perecedero del cuerpo, tal como la enfermedad, la muerte y la libido. La gracia divina que viste a los cuerpos en el paraíso es similar a la forma ideal que arropa al cuerpo en la representación artística. El desnudo es, justamente, un cuerpo re-formado que se sostiene, al menos para Clark, en una teoría de la representación en tanto que se trata de un cuerpo producido por la cultura.

Desde esta perspectiva, nos hallamos ante un proceso de transfiguración que busca aniquilar la sexualidad, el deseo y la voluptuosidad de la desnudez corporal. Al respecto, en *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, la historiadora del arte Lynda Nead apunta que “la transformación del cuerpo sin ropa en el desnudo es, pues, el paso de lo real a lo ideal: el movimiento de la percepción de la materia corporal informe al reconocimiento de la unidad y la restricción”.²³ Si, como hemos visto, el cuerpo femenino en la cultura occidental se vincula con la inmanencia, las pasiones y lo terrenal de la carne, en consecuencia, carece de contención y trascendencia, produciendo “suciedad y polución a través de sus contornos vacilantes y su superficie rota”.²⁴

Ante tal desbordamiento de la carne, las formas del arte, nos dice Nead, “desempeñan una especie de regulación mágica del cuerpo femenino, que lo contiene y momentáneamente repara los orificios y rasgaduras”.²⁵ El desnudo como forma ideal pretende revestir la desnudez carnal y terrenal del cuerpo femenino, con el fin de sublimar su naturaleza abyecta. El cuerpo “se ha hecho arte al contener y controlar los límites de la forma, precisamente al enmarcarlo. Y al poner un marco al cuerpo femenino, el desnudo femenino simboliza los efectos transformadores del arte de manera general”.²⁶ Desde esta manera, el arte se entiende como contención de la forma dentro de unos límites, mientras que la obscenidad “se define en términos de exceso, como forma más allá del límite, más allá del marco y la representación”.²⁷

²³ Lynda Nead, *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, p. 30.

²⁴ *Ibidem*, p. 20.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 38.

²⁷ *Ibidem*, p. 40.



Imagen 3. Clemente Susini, *Venus de los Médici o la Venus desventrada* (1780-1782).

En este orden de ideas, la desnudez en la obra de arte tiene que ver con la ausencia de la veladura que caracteriza el desnudo en tanto forma artística. Por ello, la desnudez termina por parecerse a la *Venus de los Médici* o la *Venus desventrada* (1780-1782) (Imagen 3) de Clemente Susini, un modelo de cera que es posible descubrir capa por capa. En dicha escultura la verdad anatómica triunfa sobre la Venus ideal; no obstante, tal triunfo no es necesariamente positivo, pues “sigue siendo una imagen y, casi, un juguete para los científicos”,²⁸ o bien, para la mirada biomédica. Por mucho que se trate de un cuerpo venusino, no es más que un saco de órganos puestos los unos sobre los otros. En palabras de Didi-Huberman:

[e]l aspecto de *montaje-desmontaje* que reviste la estatua anatómica termina, luego de sumirnos en la estupefacción y si acaso de revolvernó el estómago, por suscitar algo así como una admiración topológica ante lo viviente. [...] Es la fantasmagoría de que la Naturaleza, siempre encarnada como mujer, “se desvela ante la ciencia” o, más exactamente, ante el propio científico.²⁹

El cuerpo de Wilke, con sus venas abiertas por los médicos, se asemeja a la *Venus de los Médici*; sin embargo, la escultura de Susini aún conserva la belleza erótica y un gesto de éxtasis en el rostro. Invita a ser tocada y penetrada por el espectador-científico; por el contrario, *Intra-Venus*

²⁸ G. Didi-Huberman, *ob. cit.*, p. 128.

²⁹ *Idem.*

revierte este principio del cuerpo atractivo que invita a la “consideración” e intervención masculina al estetizar su finalidad médica. La crueldad del cuerpo como un objeto defectuoso abierto a la devastación nos confronta. El acto de posar se vuelve contra su propósito original.³⁰

Veamos, por ejemplo, el caso de la pieza *Intra-Venus Series No. 10, June 22, 1992* (Imagen 4), en donde la postura recostada de la artista es similar a la Venus de Susini.



Imagen 4. Hannah Wilke, *Intra-Venus Series No. 10 June 22, 1992* (1992).

Wilke está tumbada sobre una cama de hospital debido a una posible somnolencia, su cabeza está recostada de lado, con los labios entreabiertos y los ojos cerrados, por lo que no mira directamente al espectador como en otras ocasiones. Completamente desnuda y con el vientre hinchado, Wilke coloca sus manos sobre su abdomen, como si intentara sostener con ellas el desbordamiento de su cuerpo doliente; el escaso cabello, tanto en la cabeza como en el pubis, así como el catéter intravenoso en su pecho, nos recuerdan inmediatamente la enfermedad del cáncer y el tratamiento al que se ha sometido. Al igual que la *Venus de los Médicos*, Wilke duerme ajena a la captura fotográfica, y nos da pie, como nota Pérez Gil,

³⁰ J. Kohl, *ob. cit.*, pp. 111-112. Texto original: “reverse this principle of the appealing body inviting male ‘regard’ and intervention by aestheticizing its medical purpose. The cruelty of the body as a defective object open to devastation confronts us. The act of posing is turned against its original purpose”.

a una posible intromisión en su intimidad invadiendo su desnudez como si fuéramos unos voyeurs más; [...] ni una sábana pudorosa nos evita la visión de un cuerpo desfallecido por completo por la enfermedad; la artista se muestra tan de “verdad” en su corporalidad herida que, sin duda, sobrecoge.³¹

Si la Venus de Susini invita a ser mirada y penetrada, la Venus abierta e hinchada de Wilke termina por confrontar y desestabilizar esa mirada. Se devela abierta para el médico-espectador; sin embargo, no queremos mirar su corporalidad desnuda, su condición abyecta y obscena. Nos encontramos, de nuevo, con el elemento impuro y heterogéneo que Didi-Huberman detecta en las Venus de Botticelli: la relación intrínseca de Eros y Tánatos inherentes al mito mismo. La muerte que habita el cuerpo enfermo de la artista se vislumbra en la obscena desnudez de Venus; no obstante, es la muerte la que se exhibe tras la carne doliente.

III. La crueldad de Venus: entre Eros y Tánatos

Una de las piezas más importantes de la serie, que da cuenta de la crueldad de la desnudez a la que nos hemos referido, es el tríptico *Intra-Venus Series No. 3, August 17, 1992 / February 15, 1992 / August 9, 1992* (Imagen 5).



Imagen 5. Hannah Wilke, *Intra-Venus Series No. 3, August 17, 1992 / February 15, 1992 / August 9, 1992* (1992).

³¹ M. Pérez Gil, *ob. cit.*, p. 136.

En la primera fotografía observamos a Wilke sentada sobre una silla cómoda de hospital en una postura un tanto incómoda, su cabeza está inclinada y dirige la mirada hacia abajo. Sin embargo, en su rostro se marca una ligera e irónica sonrisa. Debido a la desnudez y a la postura corporal, podemos percibir su cuerpo hinchado y excesivamente voluptuoso, los senos caídos, un catéter intravenoso a la altura de su pecho y unas zapatillas de dormir en sus pies.

En la segunda imagen, Wilke aparece tumbada en una bañera adoptando una postura corporal que nos recuerda a la pintura *El origen del mundo* (1886) de Courbert, exhibiendo, de manera descarnada y directa, sus genitales en un primer plano. El cuerpo de la artista dista mucho de aquella Wilke joven y atractiva, pues ahora nos muestra una gran protuberancia en su estómago, las zonas adiposas de sus piernas abiertas y sus senos desparramados. Con dicha fotografía, “Hannah Wilke consigue hacer añicos la magnificación e idealización del cuerpo joven, incidiendo en la presencia de una materialidad transformada por el uso médico de la quimioterapia, las radiaciones, el trasplante de médula ósea y otras terapias y tratamientos invasivos”.³² De este modo, la artista nos enfrenta a la materialidad abyecta y enferma de la carne, la cual ya no la contiene, sino que la desborda. Wilke se reconoce en su cuerpo enfermo y marchito, “y su desnudez, lejos de hacerle daño, le da la fuerza para mostrarse y para abrirse, permitiéndole adentrarse en ella. [...] Las inseguridades corporales se transforman en erótica seguridad frente a la sociedad, venciendo la feminidad convencional y el desnudo clásico”.³³

Tanto en la primera como en la segunda fotografía del tríptico en cuestión, Wilke obliga al espectador a penetrar en su intimidad, traspasando las heridas de su enfermedad. Excretar o bañarse son acciones íntimas y privadas que muestran una relación directa con los fluidos del cuerpo. La presencia de flujos corporales y del agua en la bañera se vinculan, a su vez, con lo excesivo, lo excretado, lo evacuado, lo derramado, lo diluido, lo ilimitado, lo informe o lo abyecto, pues, simbólicamente, son entendidos como aquello que trastoca las fronteras entre la interioridad y la exterioridad del cuerpo. Los fluidos atravie-

³² Juan Vicente Aliaga, citado en M. Pérez Gil, *ob. cit.*, p. 81.

³³ *Ibidem.*, p. 81.

san los márgenes del cuerpo, de modo tal que las fronteras corporales resultan confusas. Se torna imposible establecer límites claros entre lo privado y lo público, entre lo contenido y lo desbordado.

En relación con ello, recordemos que Nead ha dicho que la función reguladora y contenedora del desnudo femenino, y las posturas convencionales del arte

se han aplicado metafóricamente a circundar el cuerpo femenino: a cerrar los orificios y evitar que la materia marginal vulnere las fronteras que dividen el adentro del cuerpo femenino: a cerrar los orificios y al adentro del cuerpo del afuera, el yo del espacio del otro.³⁴

De este modo, el interior del cuerpo que vemos en el acto de excretar, en la vulva-herida de Wilke o en la apertura de su boca, aunque nos inquieta y nos repele, al mismo tiempo reconduce nuestra mirada hacia el adentro. En este sentido, nos dice Pérez Gil, “los fluidos residuales son análogos a la muerte, son los que el cuerpo segrega, expulsa, para continuar viviendo”.³⁵

Asimismo, la fractura de los límites del cuerpo enfermo a través de sus flujos disuelve la distancia entre el sujeto y el mundo por medio de la reintegración del primero en el segundo. En lo ilimitado del cuerpo, al igual que sucede en el acontecimiento erótico o en la muerte, lo que se pone en juego es la continuidad de la vida misma en su versión más exuberante, tal como afirmaba Georges Bataille, pues se trata de un acto de apertura hacia lo desconocido, en donde el sujeto pierde su condición de discontinuidad.³⁶ No olvidemos que, para Bataille, la discontinuidad es parte de nuestra condición existencial caracterizada por la individualidad, la cual permite que cada sujeto logre distinguirse y diferenciarse de los otros.

Para el filósofo francés hay dos formas de retornar a la continuidad a la que hemos renunciado tras emprender el proyecto de nuestra individualidad: la primera es el erotismo, pues en el acto erótico-sexual los cuerpos buscan disolverse y fusionarse uno con el otro, abriendo paso a la continuidad de la existencia; el segundo camino es la muerte, donde

³⁴ L. Nead, *ob. cit.*, p. 19.

³⁵ M. Pérez Gil, *ob. cit.*, p. 375.

³⁶ Véase Georges Bataille, *El erotismo*.

se desvanece la individualidad discontinua del sujeto, integrándose así a la corriente de la continuidad biológica: es en la muerte donde el cuerpo se pudre a fin de reincorporarse en el flujo del devenir. Por ende, el erotismo y la muerte nos devuelven a la experiencia de la continuidad, pero siempre a costa de la aniquilación y la transgresión de nuestro ser discontinuo. En este sentido, la idea de apertura en la obra de Wilke se encuentra imbricada con las nociones de flujo, de erotismo, de desnudez, de límite y de muerte, en tanto que todas ellas son indicios de la disolución del sí mismo.

Finalmente, en la tercera fotografía vemos a Wilke en una postura claramente venusina, manteniendo la curva praxiteliana a través del *contraposto* característico de la escultura clásica. Su cuerpo está despojado de toda superficie capilar, no hallamos rastro ni de vello corporal ni de cabello y, más bien, nos enfrentamos nuevamente con la cabeza pelona de la artista. Wilke baja del pedestal a la escultura venusina, por lo que “ya no hay lugar para el artificio, para la sugestión, para la insinuación. Hannah se nos muestra como es en ese momento de su enfermedad, sin tapujos y sin vendajes”,³⁷ mirando de forma desafiante directamente al espectador. El pedestal, que observamos en obras anteriores como *Super-T-Star* de 1974, “convertía al cuerpo-mujer de la artista directamente en cuerpo-escultura [...] Wilke se presenta irónicamente como Venus, como Virgen, como figura a venerar, idolatrar y adorar”.³⁸ Pero al eliminar la plataforma, la artista desciende al mundo de los mortales, elimina la veladura artística e ideológica del desnudo y nos presenta a la musa como cuerpo-mujer.

A manera de cierre, si pensamos el corpus de la obra de Wilke como una totalidad, en donde el personaje principal es la propia artista encarnando a la musa, damos cuenta de que la otra cara de Venus no solo es la desnudez, la obscenidad y la caída del ídolo femenino, sino también la disolución de la propia artista. La transformación de bella a bestia de Wilke nos muestra que “la vida no solo está representada por la parte bella y divertida, [sino que] la vida se completa con lo negativo, la decrepitud, la decadencia, la ruina o el fin”,³⁹ es decir, con la muerte. De este modo, se hacen patentes las palabras de Bataille, quien nos ha

³⁷ M. Pérez Gil, *ob. cit.*, p. 69.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibidem*, p. 70.

dicho que el erotismo “es la aprobación de la vida hasta en la muerte”,⁴⁰ estableciendo así, al igual que sucede en el mito venusino, una relación indisociable entre Eros y Tánatos. Cuestión que Hannah Wilke, en los autorretratos performalistas de *Intra-Venus*, pretende develar a través de la vivencia de la enfermedad terminal.

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio, *Desnudez*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997.
- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XX, 1969.
- Clark, Kenneth, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1981.
- Didi-Huberman, Georges, *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Madrid, Editorial Losada, 2005.
- Jones, Amelia, *Body Art/Performing the subject*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1998.
- Kohl, Jeanette, “Intra-Venus”, en Berressem, Hanjo, Günter Blamberger y Sebastian Goth, eds., *Venus as muse: From Lucretius to Michel Serres*, Amsterdam, Nueva York, Verlag Brill / Rodopi, 2015.
- Nead, Lynda, *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, España, Tecnos/Alianza, 1998.
- Pérez Gil, María, *Tras la carne otra carne se pudre: mujer, enfermedad, femi- nidad y arte contemporáneo*, España, 2016, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

⁴⁰ G. Bataille, *ob. cit.*, p. 15.

LA ACEPTACIÓN DE LA APARIENCIA DEL PERSONAJE

*Adrián Romero Rodríguez*¹
*Alberto J. L. Carrillo Canán*²

Cada vez que sale el avance de una película, es muy común encontrarse en la web discusiones sobre la apariencia de los personajes. Más allá de discutirse sobre si tal actor tendrá la habilidad o el carisma para interpretar tal personaje, se discute sobre si tal actor podrá parecerse a dicho personaje. Se plantea si la nueva representación es digna, si es fiel o si no tiene razón de ser. La discusión, en este caso, se centra en la apariencia, cuestión que a nuestros ojos es central en el cine y en las series de televisión. Dicha prioridad de la apariencia nos lleva a indagar las razones que le permiten al espectador aceptar la apariencia de un personaje determinado.

El presente artículo se divide en cuatro apartados. En el primero se establece que el personaje del cine y de las series de televisión produce un tipo de estado mental particular, a saber, la ilusión estética. En el segundo se indaga sobre el hecho de la aceptación de la apariencia al retomar el concepto de *esquema prototipo* de Bordwell y al postular que una apariencia es plausible cuando dicha apariencia concuerde con el esquema prototipo del espectador. En el tercer apartado se establecen las justificaciones a las que recurre el espectador para aceptar una apariencia determinada. Y, por último, se indaga en algunos elementos cruciales que permiten la aceptación de los personajes: los rasgos físicos, el maquillaje y la vestimenta. Sin embargo, hay que señalar que la discusión se centra en los personajes que han tenido una representación pasada o de los que se ha tenido algún registro, y que no se aborda el problema de los personajes que pueden calificarse como nuevos.

¹ Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2019-2021.

² Investigador titular de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

El personaje y la ilusión estética

Lo primero que hay que tener en cuenta en esta discusión es la definición de personaje. José Patricio Pérez Rufí define al *personaje* como un “simulacro de la persona real”,³ es decir, que es como una persona pero no lo es, ya que el personaje solo tiene existencia en el universo ficticio de la película, mientras que la persona existe en el plano de la realidad fenoménica. El espectador, al estar frente a una película o una serie de televisión, acepta que los entes vistos en el plano son como personas, tienen apariencia de personas, discuten como personas, se mueven como personas, pero no lo son, ya que solo existen en la ficción.

Pongamos el ejemplo de una película en donde aparezca Hitler, por ejemplo *Jojo Rabbit* (2019, Taika Waititi) o *Indiana Jones and The Last Crusade* (1989, Steven Spielberg). En algún punto de esta última, el protagonista se topa de frente con Hitler y la cámara capta al Führer en un primer plano. El espectador, al ver dicho plano, piensa que está viendo a Hitler, y cuando le cuente la película a alguien puede decir: “Hitler aparece en la pantalla”. El espectador sabe que no aparece Hitler como tal, sino que solo es un personaje; pero es muy difícil que diga: “aparece un personaje de Hitler” o “aparece un actor que interpreta a Hitler”.

Ahora supongamos que el espectador está viendo ya no una película, sino un documental. En este caso, al ver un plano de Hitler, también piensa: “Hitler aparece en la pantalla”. Sin embargo, la actitud que tiene en este caso es muy diferente a la que tiene al ver el filme. En el caso del documental, piensa que está viendo al verdadero Hitler, no a uno ficticio. Es decir, la designación de los dos Hitler se puede hacer del mismo modo a pesar de que se sepa que son entes que pertenecen a órdenes diferentes.

Llegado a este punto es conveniente retomar lo que es un estado mental. Un *estado mental* se compone de un contenido proposicional y de una actitud. En los ejemplos anteriores hemos visto que un documental y una película pueden generar el mismo contenido proposicional. Hay que señalar que este último es la verbalización de la información sensorial. Ahora, lo que cambia entre el documental y la película es la actitud que generan en el espectador y, por ende, el estado mental. El espectador,

³ José Patricio Pérez Rufí, “Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica” en *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, p. 534.

al ver en el plano del documental a Hitler, cree que ese es Hitler porque lo está viendo. Esta actitud, creer con base en lo percibido, caracteriza al estado mental conocido como *creencia perceptiva*.⁴ Este estado mental provocado por el documental se debe a que su base fotográfica nos lleva a creer en la existencia previa del objeto fotografiado. Siguiendo a Bazin, podemos decir que la base fotográfica del documental obliga al espectador “a creer en la existencia del objeto representado”.⁵

Sin embargo, el cine también tiene una base fotográfica y no produce una creencia perceptiva. El cine no duplica la realidad fenoménica como el documental, sino que reproduce una realidad ficticia, profilmica. Es decir, que lo que se filma es una ficción, una representación realizada con objetos y seres que pueden pertenecer a la realidad fenoménica. Los objetos y seres que pertenecen a la realidad fenoménica encarnan, por unos momentos (los momentos del ensayo y de la grabación), una ficción. Los actores permiten que los personajes sean parecidos a las personas y, por lo tanto, sus simulacros, como señala Pérez Rufí. Los actores Taika Waititi o Michael Shear encarnan a Hitler en la películas mencionadas anteriormente. Por su parte, la mente del espectador, al dirigirse hacia la trama, está concentrada en los personajes. El espectador piensa que ve a Hitler en el plano, pero sabe que ese no es el verdadero Hitler, sino uno ficticio, porque en verdad es un actor que le está dando cuerpo. Entonces, podemos decir que el espectador, con base en lo percibido, acepta que ese es Hitler sin creer que es el caso, porque solo es un personaje. A este estado mental que provoca el plano del cine se le conoce como *ilusión estética*, la cual puede caracterizarse así: “aceptar que P sin creer que P”,⁶ siendo P en este ejemplo el contenido proposicional que designa a “Hitler”.

Entonces, el personaje genera una ilusión estética. Hay que notar que la definición del personaje como simulacro se ajusta a la actitud característica de la ilusión estética. En un simulacro, piénsese en un

⁴ Cfr. Alberto J. L. Carrillo Canán, *Fotografía, cine, juegos digitales y narratividad. Estudios sobre la sensibilidad novomediática*, p. 405. En esta misma página se apunta que la creencia perceptiva posee la estructura: “pensar que P y simultáneamente creer que P”.

⁵ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, p. 28.

⁶ A. J. L. Carrillo Canán, *ob. cit.*, p. 405. La ilusión estética es un estado mental que tiene como base un estímulo sensorial. En caso de que no lo tuviera, se convertiría en una imaginación estética. La imaginación estética permite la aceptación sin el estímulo sensorial. En este caso, no se necesita ver al Capitán América para aceptar que está luchando contra unos villanos. Con la simple mención de su nombre y de la acción, el espectador acepta al personaje y la acción.

simulacro de temblor, a la gente se le pide que actúe como si el temblor estuviera pasando a pesar de que nada grave esté ocurriendo. Las personas aceptan llevar a cabo las acciones del simulacro (ni gritan ni empujan ni corren) sin que el temblor ocurra. Algo análogo ocurre con el personaje: al ser este un simulacro, el espectador lo acepta como una persona sin creer que sea el caso.

En suma, el plano del cine genera una ilusión estética, la cual se diferencia de la creencia perceptiva por la actitud dirigida hacia el contenido proposicional. La actitud de la ilusión estética del cine se caracteriza por “aceptar sin creer”, mientras que la actitud de la creencia perceptiva se caracteriza por “creer con base en lo percibido”. Los personajes del cine y de las series televisivas provocan ilusiones estéticas, lo cual permite al espectador no confundirlos con personas que tuvieron existencia en la realidad fenoménica. En el ejemplo de Hitler, el espectador sabe que este episodio solo se trata de una ficción, porque en ningún momento de la vida del Führer este se cruzó con un aventurero que estaba en la búsqueda del Santo Grial.

La aceptación: plausibilidad y realismo

Como señalamos en el apartado anterior, la actitud de la ilusión estética se caracteriza por aceptar sin creer que sea el caso. Con esto hemos señalado que, a pesar del parecido, no damos por hecho que se trate del mismo ser. Regresando al ejemplo de la películas ya mencionadas, en ambas el espectador acepta que se trata de Hitler sin creer que en verdad sea Hitler, porque se trata de una ficción, de un actor que está interpretando a un personaje. Sin embargo, que el espectador “acepte” que se trata de Hitler se debe al parecido que hay entre el ser que aparece en los planos de las películas y las imágenes o ideas que el espectador tiene sobre el personaje histórico.

Regresemos al ejemplo del espectador que ve a Hitler en la película *Indiana Jones*. Viendo la secuencia solamente, en ningún momento aparece o se menciona el nombre de Hitler, solo aparece y ya. Es decir, el espectador identifica que ese ser de la pantalla es Hitler, lo puede identificar porque reconoce ciertos rasgos, reconoce el parecido y acepta que se trata de Hitler aunque sabe que no es el caso. Entonces, el parecido permite que el espectador identifique y acepte. La diferencia entre estos términos la desarrollaremos más adelante.

David Bordwell, en su libro *La narración en el cine de ficción*, menciona que el espectador posee distintas clases de esquemas (los cuales define como “conjuntos de conocimientos organizados”)⁷ que le permiten identificar o añadir información o justificar ciertos elementos de las narraciones audiovisuales. Los esquemas que son relevantes en nuestra discusión son los *esquemas prototipo*, los cuales le permiten “identificar agentes individuales, acciones, objetivos y localizaciones”.⁸ De este modo, el espectador, para identificar que se trata del Führer, debe tener ya conformado un esquema prototipo que posibilite su identificación. En caso de que el espectador no tenga conocimiento de la persona, es decir, que no tenga un esquema prototipo, no podrá identificarlo, lo cual es el caso de muchos espectadores jóvenes que no identifican a los personajes históricos en las películas debido a su carencia de conocimientos.

En esa misma parte, el teórico de la narración menciona que la identificación realizada por los esquemas prototipo se rige “según algunas normas propuestas”.⁹ Bordwell no desarrolla a qué se refiere con las “normas”, sin embargo, podemos suponer que, en el caso de la identificación de una persona o de un personaje, son los rasgos físicos, la apariencia y, sobre todo, su semblante, los que permiten la identificación. Entonces, los rasgos físicos constituyen el esquema prototipo que puede tener un espectador. En el caso del Führer, el bigote centrado, el peinado de lado, la piel blanca, el peso, el género, la vestimenta (acompañada de la esvástica) constituyen el esquema prototipo. Así, a pesar de las diferencias entre el Hitler de *Jojo Rabbit* y el de *Indiana Jones*, un mismo esquema permite identificar a ambos como Hitler.

Si bien hasta el momento hemos seguido la terminología de Bordwell, haremos una pequeña aclaración. El término *identificación* parece que se ajusta al reconocimiento de un ser en la realidad fenoménica. Uno puede identificar que ese que va a lo lejos es un hombre. O alguien puede identificar que la sombra en esa pared le pertenece a un perro. Sin embargo, decir que alguien acepta que esa sombra de la pared es de una persona nos lleva a pensar que hay ciertas reservas (como en el caso del cine). Un espectador, al ver una película, acepta que ve a Hitler

⁷ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, p. 31.

⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁹ *Idem*.

y lo acepta con reservas porque sabe que no es Hitler. En cambio, en la identificación parece que no hay reservas. Al ver un documental, no se acepta que se está viendo a Hitler, sino que el espectador identifica a aquel en la pantalla con el Führer. Por lo tanto, para diferenciar los términos, usaremos el concepto *identificación* cuando se esté hablando de la realidad fenoménica. El término *aceptación* se reservará para aquellos seres que pertenecen al orden de la ficción. Con esto no sometemos a una profunda crítica a Bordwell. Sus concepciones sobre los esquemas nos parecen correctos, pero queremos indicar que, en el caso del cine, el esquema prototipo posibilita la aceptación. Cuando el esquema prototipo del espectador concuerda con la apariencia del personaje, entonces se acepta que es tal personaje.

Pero ¿qué pasaría si alguno de los principales rasgos desapareciera?, ¿qué pasaría por la mente del espectador? Supongamos, por un momento, que a alguien se le ocurre la idea de que Hitler no fuera blanco, sino de piel oscura en su película. ¿El espectador sería capaz de aceptar este ser con el Führer? Digamos que, en este hipotético film, aparece un personaje con todos los rasgos de Hitler, pero de piel oscura, como ya mencionamos. El espectador, en ese caso, no podría aceptar fácilmente que se trata de Hitler. Incluso, podría ser que no lo llegara a aceptar y que, por lo tanto, la ilusión estética no pudiera producirse. En caso de que la aparición fuera acompañada con una mención del nombre, el espectador podría aceptar al personaje de la película con Hitler, pero la ilusión estética sería problemática, ya que uno de los principales rasgos no estaría presente. En caso de que el estímulo sensorial no concuerda con el esquema prototipo del espectador, podemos decir que la apariencia física del personaje no es plausible. De este modo, el espectador puede decir que la apariencia de un personaje es plausible cuando ella concuerda con el esquema prototipo que ha formado en su mente. Entonces, una apariencia plausible permite la aceptación de la ilusión estética.

Supongamos que el espectador ya no está frente a una pantalla de cine, sino frente a un dibujo y que este sea un dibujo habilidoso de Jesucristo. En este dibujo se presenta un ser humano con el cabello largo, barba, piel blanca y una corona de espinas, no obstante, el cuerpo está un poco desproporcionado. Un espectador podría aceptar que se trata de Jesucristo por los elementos que le permiten su identificación

(el cabello, la barba, la piel y la corona) y que constituyen su esquema prototipo. El espectador, de esta manera, podría decir que dicha representación es plausible, pero también podría calificarla de poco realista, ya que la corona no se asemeja a las que ha visto con anterioridad o debido a que el cuerpo ha salido deforme (puede que las piernas sean más largas que las convencionales y que al dibujo, en general, le faltara imitar el volumen del cuerpo.) De este modo, decimos que la representación es juzgada por dos cuestiones: es plausible si contiene los elementos que permiten su aceptación; es realista dependiendo del grado de parecido que haya entre esta y el objeto representado. Por lo tanto, entre más realista sea la representación, más intensa será la ilusión estética;¹⁰ y en caso de que el estímulo sensorial sea poco realista, la ilusión será menor.

Regresando al cine, es poco probable que alguien se queje de que la imagen del plano sea poco realista. El cine, debido a su base fotográfica, exige el mayor realismo posible.¹¹ Respecto de la apariencia de los personajes, también demanda este alto grado de realismo. Sin embargo, es común que el espectador se queje sobre la plausibilidad de la apariencia.

Entonces, podemos decir que la ilusión estética tiene su razón de ser en el parecido que hay entre una representación y el objeto representado. El parecido permite la aceptación por parte del espectador. Esta aceptación, como dijimos, no se debe confundir con la identificación, ya que en la aceptación hay reservas: se acepta, pero sin creer que sea el caso. Ahora bien, para que el espectador pueda aceptar que tal apariencia es plausible debe haber una correspondencia entre dicha apariencia y el esquema prototipo del espectador. En caso de que no haya una correspondencia, se puede decir que la apariencia del personaje no es plausible y, por lo tanto, la ilusión estética puede ser problemática o no producirse.

¹⁰ Cfr. A. J. L. Carrillo Canán, *ob. cit.*, p. 408. La ilusión estética consta de factores objetivos y subjetivos. Los primeros son: (i) el estímulo y (ii) la calidad figurativa o realismo del estímulo. Los factores subjetivos son: (iii) el contenido semántico de la proposición P, (iv) la actitud que consta de aceptar P sin creer que este sea el caso y (v) la intensidad de la actitud.

¹¹ Cfr. *Ibidem*, p. 431. “[e]s la base fotográfica del plano fílmico lo que exige el realismo fenoménico de la representación cinematográfica”, es decir que el uso de la cámara obliga a un grado de realismo muy elevado.

La motivación de la apariencia

El ejemplo de Jesucristo nos permite plantear una cuestión de interés. Si vemos la apariencia que tiene el Nazareno (*Jesús de Nazareth* [1977, Franco Zeffirelli], *La última tentación de Cristo* [1988, Martin Scorsese], *La pasión de Cristo* [2004, Mel Gibson]) en las películas y series televisivas, podemos ver que en ellas se presenta a un Jesús blanco de cabello largo y un poco claro, barba y bigote, cara delgada, ojos claros, cuerpo esbelto. Esta apariencia de Cristo es aceptada por el espectador, ya que este ha formado el esquema prototipo de Jesús debido a su familiaridad con las imágenes provenientes de las representaciones europeas. Los rasgos de las representaciones pictóricas y escultóricas europeas de Cristo han conformado el esquema prototipo que le permite aceptar al espectador que tal representación es una de Cristo.

Esta apariencia del Nazareno no es la única que se tiene de él. En 2001, Richard Neave hizo una reconstrucción forense del semblante que debió tener Jesús. La reconstrucción facial se llevó a cabo a partir de una especie de tomografía computarizada “la cual toma imágenes de los cráneos con rayos-x y posteriormente analiza el espesor del hueso para recrear la piel y los músculos de ciertas áreas del rostro”.¹² Los cráneos analizados corresponden a “tres tipos de cráneos semitas de todo Galilea”¹³ provenientes del siglo I. Esta reconstrucción facial muestra a un Jesús moreno de nariz gruesa y cabello y barba corta, muy diferente al Jesús blanco de las representaciones europeas. Si un director de cine eligiera hacer su próxima película con la apariencia de este Jesús, el espectador podría rechazar dicha apariencia. O podría aceptarla con la condición de que conociera la reconstrucción facial. El espectador, en este caso, podría aceptar la apariencia porque conoce la imagen que se produjo a partir de la reconstrucción facial. Del mismo modo, el espectador acepta al Jesús blanco porque conoce la apariencia que tiene Jesús en la iconografía europea.

Entonces, en estos ejemplos vemos que el espectador justifica la apariencia del personaje. A la justificación de un elemento dado, Bordwell la llama *motivación o esquema procesal*.¹⁴ En el caso del Jesús de

¹² “Estudio forense revela el verdadero rostro de Jesús” en *History Play Latinoamérica*.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Cfr. D. Bordwell, *ob. cit.*, p. 36. El teórico norteamericano retoma el concepto de *motivación* de Tomashevski. El teórico ruso de la literatura dice que la motivación se refiere a los “procedimientos que justifican la introducción” de algún elemento en la obra. Bordwell no se

la reconstrucción forense, el espectador puede aceptar la apariencia porque de seguro así se debió ver Jesús en la vida real. Para Bordwell, esta motivación se conoce como *motivación real*.¹⁵ Este es el caso de la aceptación de la apariencia en los ejemplos que pusimos de *Indiana Jones* y de *Jojo Rabbit*. El espectador acepta que está viendo a Hitler porque ha visto fotos o registros audiovisuales del Führer, o en el caso de que sea un contemporáneo del mandatario, porque lo vio directamente. Si pensamos que el registro o la reconstrucción forense nos entregan un duplicado de la realidad y no una representación, se debe a la objetividad que suponen ambos medios. En el caso del registro, siguiendo a Bazin,¹⁶ no hay una subjetividad entre la imagen fotográfica y el objetivo de la cámara. En el caso de la reconstrucción, podemos pensar que el uso de las máquinas (la tomografía computarizada) hace del proceso algo poco mediado por subjetividad alguna.

En el ejemplo del Jesús blanco, podemos decir que el espectador acepta la apariencia porque ha visto en otras representaciones que se ve de ese modo. Retomando a Bordwell diremos que el espectador, en este caso, recurre a una motivación transtextual para justificar la apariencia del personaje. Podemos decir que la representación transtextual se refiere a la justificación de un elemento dado sobre la base de que dicha apariencia aparece de ese modo en otras representaciones (pueden ser otros filmes, cómics, pinturas, etc.). Entonces, si el espectador puede aceptar que Willem Dafoe es Jesús en la película de Scorsese, es porque ha visto en otros medios que la apariencia de Jesús es parecida.

En las series y películas es un fenómeno recurrente que la apariencia de un personaje se cambie. Los que antes eran hombre viejos en cómics se vuelven mujeres adultas en películas. Los agentes blancos pueden ser ahora interpretados por actores de piel oscura. Podemos pensar en dos ejemplo particulares: la apariencia que tuvo Aquiles en la serie *Troya* (David Gyasi) y el elenco de la producción del *live action* de *Las chicas superpoderosas*. En ambos casos, a un personaje ya conocido se le cambió

aleja de la definición dada por Tomashevski, excepto que él la enfoca desde el punto de vista del espectador. Dicha aseveración la podemos encontrar en la pregunta que realiza Bordwell al hablar de la motivación: "¿Por medio de qué procedimientos justifica el espectador un elemento textual dado?".

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Cfr. André Bazin, *¿Qué es el cine?*

el tono de piel. Aquiles dejó de ser blanco y tener una melena rubia a ser negro y estar pelón. Bellota dejó de ser una niña blanca como se veía en las caricaturas y pasó a ser una adolescente de piel oscura. En estos casos, la apariencia de estos personajes no pudo justificarse recurriendo a la motivación real o la transtextual. La apariencia del personaje, no pudo ser aceptada por una parte de los espectadores y, en caso de que fuera aceptada, fue en contra del estímulo visual. Por lo que la apariencia del personaje, en vez de producir una ilusión estética, generó una imaginación estética. En caso de aceptar que se trataba de Aquiles o de Bellota, el espectador lo hacía en contra del estímulo perceptivo. Al no haber una concordancia entre su esquema prototipo y la apariencia de dichos personajes, esta apariencia pudo calificarse de poco plausible.

Sin embargo, hay quienes defienden esta nueva apariencia de los personajes. Dicha defensa se basa, sobre todo, en la inclusión de las minorías étnicas en el rol de un personaje importante. La apariencia dejaría de tener que ver con el modo en que fueron las cosas o el modo en que han sido representadas y se dirigiría hacia la forma que un grupo determinado espera que se vean. Diremos que el espectador, en este caso, recurre a una motivación moral.¹⁷ Aquí, el esquema prototipo permite albergar otros rasgos que usualmente le permiten la aceptación de un personaje determinado. Solo de este modo el espectador podría aceptar basándose en un estímulo sensorial que se trata de tal personaje y, por ende, tener una ilusión estética.

Por lo tanto, hemos visto que el espectador tiene al menos tres formas de justificar la apariencia de un personaje. La motivación real se basa en justificar la apariencia sobre el supuesto de que las cosas se ven así en el mundo o así se vieron. La motivación transtextual se basa en justificar la apariencia sobre la base de representaciones anteriores (que pueden pertenecer o no al mismo medio). Por último, la motivación moral se basa en justificar la apariencia de un personaje apelando a un deseo de ver las cosas de determinado modo, ya no como han sido, sino como les gustaría que fueran. Una apariencia motivada implica su aceptación y, por lo tanto, la generación de una ilusión estética.

¹⁷ Cfr. Adrián Romero Rodríguez, *La apariencia del personaje y la narración*, p. 62.

Cuerpo y vestimenta

En el primer apartado mencionamos que en el cine se conjugan dos órdenes ontológicos distintos: sobre el orden de la realidad fenoménica se apuntala la realidad ficticia; sobre el cuerpo de los actores cobran movimiento las acciones de los personajes. Las realidades que pueden considerarse en sí mismas se cubren con el manto de la ficción y se vuelven realidades profílmicas. Kristen Stewart se convierte en la princesa Diana en *Spencer* (2021, Pablo Larraín); Willem Dafoe es Jesucristo; Taika Waititi encarna a Hitler.

Para que esto pueda llevarse a cabo debe haber un parecido o un trabajo que posibilite tal parecido. El semblante y el cuerpo del actor deben asemejarse en cierta medida a los de los personajes. Se puede ver, en el caso de Kristen Stewart interpretando el papel de la princesa Diana, que las dos son blancas, que tienen los labios delgados, el tamaño de los ojos es similar, la cara de ambas son afiladas. Ahora, para que el parecido fuera mayor se recurrió a los lentes de contacto, se le tiñó el pelo a la actriz, se le peinó de determinada manera y, por último, se le vistió con varios de los atuendos más conocidos de la princesa Diana. En el caso de Taika Waititi, el trabajo de maquillaje fue mayor. El actor dejó de ser moreno para aparentar un tono de piel más clara, se le añadieron el bigote y los pupilentes y fue peinado y vestido de tal modo que se pareciera más al Führer. Sin el trabajo de maquillaje y de vestuario, el espectador hubiera rechazado la apariencia de Hitler (interpretado por Taika Waititi) y difícilmente hubiera aceptado a la princesa Diana (interpretada por Kristen Stewart).

Ahora bien, en estos casos se puede decir que hay una apariencia plausible de los personajes, ya que su apariencia concuerda con el esquema estereotipo que tiene el espectador. Hacia donde queremos apuntar es que los actores son escogidos no solo por sus aptitudes actorales, sino por su apariencia física. Es necesario que el actor tenga determinados rasgos para interpretar determinado personaje. Si se busca a alguien que interprete a un superhéroe, difícilmente se contratará a un actor con poca masa muscular (a menos que se le ponga a trabajar intensamente o que la película quiera ser una parodia).

Hay que apuntar que el esquema prototipo que el espectador puede tener de un determinado personaje conjunta rasgos físicos que son propios del cuerpo y otros rasgos como son los del vestuario. En caso de

que el actor no tenga los rasgos físicos para interpretar a un personaje determinado se recurrirá a un mayor trabajo de maquillaje, vestuario y demás para lograr el parecido. Sobre todo, cobran importancia estos trabajos para hacer que el espectador olvide que es determinado actor y se centre en el personaje (especialmente cuando se trata de un personaje histórico). Podemos poner el caso de Taika Waititi o podemos recordar el trabajo de maquillaje que se llevó a cabo para que Gary Oldman pudiera interpretar a Churchill. Los trabajos de vestuario y de maquillaje permiten que una realidad en sí misma se convierta en una realidad profílmica.

Para proseguir con la discusión, retomemos el ejemplo del *live action* de Bellota (personaje de *Las chicas superpoderosas*). Por un lado, el público se quejó de que el personaje fuera interpretado por Yana Perrault, ya que se esperaba que fuera una actriz de tez blanca. Por otro, la gente pudo reconocer que se trataba de Bellota por el atuendo (el vestido verde). Si la actriz hubiera usado un vestido azul o rojo, entonces la gente ya no hubiera pensado que Perrault fuera a interpretar a Bellota, sino a Bombón o a Burbuja. Con este ejemplo queremos señalar lo característico de la vestimenta en algunos de los casos. El vestuario es un elemento sobresaliente para el reconocimiento de algunos personajes. En el caso de las chicas superpoderosas, el color de su vestido conforma uno de los rasgos principales del esquema prototipo.

Si bien el espectador puede aceptar que se trata de Bellota, el color de piel de la actriz impide que sea una aceptación plena, lo que provoca que haya muchas reservas, es decir, que la ilusión estética es problemática. Esto se debe a que el color de piel de Bellota también es un rasgo relevante de su apariencia. En la serie animada se le presentaba con el cabello negro y la piel blanca. Por otra parte, se pudieron leer pocas quejas de que Chloe Bennet y Dove Cameron interpretaran a Bombón y a Burbuja, respectivamente. Esto se debió a que el tono de piel, el color de cabello y el vestido correspondían con el esquema prototipo que tenía el espectador de cada personaje. El espectador justificó esas apariencias apelando a una motivación transtextual: se ven así porque una apariencia parecida se puede apreciar en otros medios. En cambio, en el caso de Bellota, aquellos espectadores que pudieron aceptar su nueva apariencia recurrieron a una motivación moral.

Con estos ejemplos queremos resaltar la importancia de dos tipos de elementos. Por un lado, elementos móviles como el vestuario y el maquillaje, que permitirían que cualquiera intente ser un personaje determinado. En las fiestas de disfraces es suficiente con el vestuario para que la gente acepte que eres tal personaje porque vas vestido como él. De este modo, se puede ser un Batman delgado o gordo; se puede ser Aquiles siendo moreno. Por otro lado, resaltamos que en el cine el vestuario no parece ser suficiente. El cine demanda no solo un alto grado de realismo, sino una imagen que sea plausible. Se requiere que el cuerpo del actor tenga un parecido con el personaje que se quiere representar y, en caso de que el parecido no sea muy grande, se requiere de un gran trabajo de maquillaje para que la huella del cuerpo del actor se borre y en su lugar surjan los rasgos de los personajes.

Conclusión

Uno de los componentes centrales de la ilusión estética es la aceptación que se puede generar a partir del parecido. El espectador acepta la apariencia de un personaje, dice de ella que es plausible, porque dicha apariencia concuerda con el esquema prototipo que el espectador tiene formado del personaje. Del mismo modo, al aceptar dicha apariencia el espectador puede justificar el origen de esta: puede decir que el personaje en cuestión se veía así en la vida real o que se había representado de tal modo en otros medios. También puede apelar a una motivación moral cuando no sea plausible: no es que el personaje se haya visto de tal modo, sino que se espera que se vea de una forma determinada. Por último, señalamos la importancia de la vestimenta y de los rasgos físicos de los personajes. La vestimenta es un elemento móvil que puede ajustarse a los cuerpos. Los rasgos físicos no pueden intercambiarse, a lo mucho pueden ocultarse con el trabajo de maquillaje. Es por ello que el trabajo de *casting* es de suma importancia en la producción de una película.

Bibliografía citada

Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Trad. de José Luis López Muñoz, Madrid, Ediciones RIALP, 1967.

- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Trad. de Pilar Vázquez Mota, España, Paidós, 1985.
- Carrillo Canán, Alberto José Luis, *Fotografía, cine, juegos digitales y narratividad. Estudios sobre la sensibilidad novomediática*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.
- [s. fma], “Estudio forense revela el verdadero rostro de Jesús”, en *History Play Latinoamérica*, en: <https://latam.historyplay.tv/noticias/estudio-forense-revela-el-verdadero-rostro-de-jesus> (último acceso: diciembre de 2021).
- Pérez Rufi, José Patricio, “Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica”, en *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, Vol. 20, Núm. 95, Ecuador, Universidad de los Hemisferios, 2016, pp. 534-552.
- Romero Rodríguez, Adrián, *La apariencia del personaje y la narración*, México, 2021, Tesis, BUAP, Facultad de Filosofía y Letras.

LA ESPECIFICIDAD DEL MEDIO ARTÍSTICO ENTRE LA TEORÍA Y LA CRÍTICA DE CINE

*Miguel Sáenz Cardoza*¹

Introducción

En su sentido más general, y por lo menos en el nivel propio del discurso, la reflexión filosófica sobre el arte a lo largo de la historia se ha realizado a partir de dos formas metodológicas fundamentales y aparentemente bien diferenciadas que me gustaría expresar del siguiente modo: o bien hacemos teoría del arte, o hacemos crítica del arte, entendiendo la diferencia entre ambas prácticas, sí, desde sus respectivas identidades institucionales, pero sobre todo desde sus coordenadas de legitimidad epistemológica y el valor cultural de sus ideas.

En ese trayecto histórico, los entusiastas de la teoría del arte, como puede observarse especialmente en la producción académica de las élites angloparlantes y sus modelos aplicados en América Latina, han conseguido una cierta posición hegemónica al interior de las academias que ha ido desplazando los métodos y algunas ideas claves de la crítica conforme los estudios sobre arte van adoptando pretensiones cada vez más científicas y neoliberales, donde la cáscara es más importante que la sustancia. Podemos recordar, por poner un ejemplo muy temprano, que un autor como Walter Benjamin sufrió un rechazo categórico por parte de los administradores de los espacios propiamente académicos de su contexto, lo cual explica, en parte, que su trabajo más importante lo realizó desde el ensayo, el periodismo y la crítica de arte. Solo hasta cuando fue recuperado e integrado su pensamiento a metodologías más establecidas académicamente, gracias a autores como Giorgio Agamben (2006), Peter Szondi (2000) u

¹ Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2011-2013. Artista visual, docente e investigador. Tecnológico de Monterrey, campus Puebla. Escuela de Humanidades y Educación. Departamento de Medios y Cultura Digital.

otros antes que ellos, se ha revalorado mejor su trascendencia desde el punto de vista de la academia.

En este trabajo nos ocuparemos del modo en que este posible problema repercute de manera específica en los estudios de cine. Por un lado, los estudios de cine se alimentan de una gran cantidad de conceptos teóricos procedentes de doctrinas diversas, como el marxismo, el psicoanálisis, la semiótica, o de algunas ideas centrales de la narratología provenientes del estructuralismo y el análisis del discurso; por otro, en el argot del mundo del cine se dialogan ideas que desafían la formalización conceptual y, por lo tanto, serían —o deberían ser— impertinentes teóricamente, no obstante, son herramientas claves de la crítica. Por ejemplo, nociones tales como la de *autor* o la de *puesta en escena*, o *auteur* y *mise en scène* —para ser más preciso—, proceden, ambas, de la crítica de cine, específicamente de los influyentes números de la revista *Cahiers du Cinéma*, cuyos autores —entre los que destacan André Bazin, Jean-Luc Godard o François Truffaut— escriben más desde la sensibilidad artística y literaria que desde el pensamiento sistemático y metódico de las ciencias o la filosofía.

Lo que nos interesa de este fenómeno es que muchas ideas sobre el arte cinematográfico provenientes de la crítica parecen desgastarse innecesariamente cuando son sometidas a una suerte de (sobre) tratamiento de la teoría, de modo que terminan siendo desechadas o hasta satanizadas, como sucede con el concepto de autor, o bien menospreciadas y, en última instancia, ignoradas, como ocurre con la imagen poética de la *mise en scène*. Los problemas teóricos derivados de estos términos se deben principalmente a la impropiedad estructural que los caracteriza, pero difícilmente puede negarse o trivializarse que son ideas que se encuentran en el corazón del arte cinematográfico.

Nuestro planteamiento aboga, entonces, por la perspectiva de la crítica como una metodología que incorpora ciertos principios o recursos que poseen un valor que, al menos al nivel de la producción artística, nos parece difícil de ignorar y que, sin embargo, suele ser desestimado desde la academia y, a veces, de una forma apresurada. Ese valor estriba no simple o especialmente en que los recursos de la crítica se resistan a las sobredosis de teoría típicas de la argumentación académica, sino que, a pesar de los problemas teóricos que les han valido dicha descalificación, han producido discusiones muy productivas para la

evolución de la teoría del cine, principalmente a nivel metodológico, pero también a nivel de construcción conceptual e incluso estructural, tal como la difícil categoría de autor permite mostrar.²

En este sentido, el ejercicio que propongo realizar a continuación es confrontar algunas observaciones sobre el problema de la especificidad cinematográfica planteadas por Rudolph Arnheim, André Bazin y Stanley Cavell con algunos de los cuestionamientos que se les han hecho a estos autores al respecto y desde una cierta trinchera teórica. Los tres autores mencionados trabajan ideas de ciertas maneras, que tanto por las propias características de su escritura como por la legitimidad de sus argumentos, aquí consideramos propias de la crítica y, sin embargo, han sido tomadas o pueden ser consideradas como criterios de partida para pensar problemas medulares de la teoría del cine. Los tres tienen, además, en común, una posición positiva sobre el problema de la especificidad cinematográfica y su necesidad artística, a pesar de las objeciones que se le han planteado a este principio de composición. En otras palabras, del mismo modo que los conceptos de *auteur* o de *mise en scène*, la pregunta de qué hace al cine ser cine y no otra cosa fue originalmente planteada desde el espacio de la crítica, e igualmente su relevancia teórica se suele negar o disminuir desde algunas teorías dominantes por considerarlo un problema esencialista o mistificante. Una denuncia muy significativa de este problema se encuentra en la crítica que realizaron David Bordwell y Noël Carroll a los estudios de cine, tal como seguían siendo entendidos y puestos en práctica a finales de la década de 1970, y desde una postura etiquetada como *cognitivista*. Esta perspectiva nos permitirá, al mismo tiempo, ofrecer un panorama general sobre la crisis de la teoría en los estudios de cine y confrontar su postura —categóricamente teórica— con la perspectiva de la crítica de cine desde una de sus discusiones más populares.

La crisis de la teoría en los estudios de cine

La perspectiva cognitivista postula la idea de que las principales características del fenómeno cinematográfico en toda su complejidad pueden ser entendidas a partir de descubrir el rol que juegan en ellas

² En nuestra tesis doctoral, *Retórica del cine de autor en la producción audiovisual de David Lynch* (2019), dedicamos una parte a discutir las posibilidades que ofrece la categoría de autor a nivel estructural.

los procesos cognitivos, especialmente aquellas relacionadas con la respuesta del espectador a las películas. Desde esta trinchera *teórica* general, el libro *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, en 1996, reúne textos de varios autores (cuyas ideas seminales se encuentran en los ensayos introductorios de sus editores, Bordwell y Carroll) que de un modo u otro pueden ser entendidos como una reacción a los principales vicios intelectuales derivados de una serie de premisas y prácticas doctrinales a las que se refieren como *Gran Teoría*, cuyas dos principales manifestaciones corresponden a la así llamada teoría de la construcción de posiciones de sujeto (*subject-position theory*) y lo que Bordwell llama *culturalismo*, ambas metodologías fundadas principalmente sobre la base de los estudios culturales y el psicoanálisis lacaniano. Más allá de las diferencias que existen entre ambas corrientes, Bordwell y Carroll llaman la atención sobre los problemas en que, de acuerdo con su diagnóstico, coinciden. En resumidas cuentas, la crítica de Bordwell y Carroll consiste en que estas teorías recurren a la interpretación con la única finalidad de validar las premisas teóricas de las que parten mediante *figuras* o *metáforas* construidas a partir de lecturas concretas de películas.

¿Debe una teoría probar su validez a través de interpretaciones particulares de películas? No hay razón para pensar eso. [...] Yo he tratado de mostrar en otra parte que cuando interpretan películas, los críticos siguen un conjunto de rutinas de razonamiento artesanal [*craft-like reasoning*] que no depende de ninguna teoría abstracta. Sin embargo, sus practicantes claramente creen que al realizar “lecturas” concretas están de alguna manera apoyando la teoría (significativamente, ninguna interpretación publicada ha refutado nunca la teoría candidata). En efecto, las interpretaciones con frecuencia funcionan como alegorías o figuraciones de la teoría que ponen en práctica.³

De acuerdo con Bordwell, los argumentos de estas teorías suelen ser contruidos de un modo especialmente ecléctico, con el propósito deliberado de oscurecer sus contradicciones internas. En consecuen-

³ David Bordwell, “Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory”, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, p. 26.

cia, los resultados revelados por estudios empíricos no son relevantes a menos que confirmen las premisas básicas establecidas en la Gran Teoría.⁴ Sin embargo, como puede constatarse en los textos del propio volumen editado por Bordwell y Carroll que aquí reseñamos, la perspectiva cognitivista, si bien no depende tanto de la interpretación de películas particulares, todos y cada uno de los textos terminan constando de todos modos la plena validez de su teoría, y como Carroll lo aconseja, tal perspectiva tiene una composición conceptual que también es híbrida (él le llama *dialéctica*).⁵

De modo similar al de Bordwell, en su ensayo introductorio, “Prospects for Film Theory”, Noël Carroll también llama la atención sobre ese carácter pretencioso de algunos programas de estudios sobre cine que oscurecen sus planteamientos con el propósito de “convencer a un administrador desinformado o a un promotor vacilante que los estudios de cine eran al menos tan complejos intelectualmente como la teoría de cuerdas, el ADN, o la hipótesis sobre el procesamiento masivo paralelo”.⁶ Por supuesto que esta clase de prácticas que denuncian los autores están muy presentes en las academias, de hecho parecen haberse extendido a todos los campos de las artes y las humanidades, incluyendo los de nuestro propio contexto latinoamericano. Por ejemplo, José Luis Camacho (2014) evalúa justamente la dimensión de este problema en las humanidades en Latinoamérica, donde

existen multitud de enfoques que a todas luces han tomado la [teoría de la] relatividad como un pretexto para el desparpajo dialéctico. Empezando por la teoría literaria, pasando por las ciencias sociales y terminando en la historia del arte, muchos ensayistas y teóricos han creído que la irrupción de un lenguaje “más científico” puede sustentar un argumento absurdo.⁷

Bordwell propone como alternativa realizar una investigación “de nivel intermedio” (*middle-level research*) que involucre tanto metodologías empíricas como teóricas por igual, y que partan de preguntas especí-

⁴ *Ibidem*, pp. 18-26.

⁵ Noël Carroll, “Prospects for Film Theory”, *Post-Theory: reconstructing Film Studies*, p. 56.

⁶ *Ibidem*, p. 37.

⁷ José Luis Camacho, “Sobrevivir en Babel: un retrato del intelectual contemporáneo”, documento inédito.

ficas: sobre cineastas, sobre géneros o sobre cines nacionales (¿pero no sobre películas?); que busquen construir historiografías particulares, o que cuestionen la influencia de fuerzas económicas, prácticas y contextos de producción, distribución y exhibición específicos; que cuestionen la evolución del lenguaje cinematográfico canónico o la historia tradicional de los estilos, a la luz de las prácticas minoritarias del tercer mundo, por ejemplo. Este tipo de planteamientos, de acuerdo con Carroll, se diferencia de los de la Gran Teoría porque están dirigidos por problemas específicos, no por doctrinas generales, lo cual permite al investigador construir un marco teórico *ad hoc* para abordar de manera eficaz y específica un proyecto de investigación que

[P]ueda ser, al mismo tiempo, conceptualmente poderoso y basado en evidencias sin apelar al bricolaje teórico [...]. Más aún, estos programas han demostrado que uno puede hacer mucho más con las películas que interpretarlas. En particular, no necesitamos entender una película proyectando en ella categorías semánticas “privilegiadas” de esta o aquella teoría. Más importante, los programas de investigación intermedia han mostrado que uno *no necesita una Gran Teoría de Todo para realizar un trabajo iluminador en un campo de estudio*.⁸

A pesar de que tanto Bordwell como Carroll proponen una reformulación interdisciplinaria de los estudios de cine (al menos en su discurso) y exhortan al investigador a partir de una posición dialéctica que contraste las posibilidades de distintas disciplinas para responder preguntas específicas, el enfoque cognitivista cumple más o menos la misma función que la Gran Teoría que ellos critican: el de funcionar como criterio de legitimación para todo. En otras palabras, no negamos aquí el valor de la dura actitud crítica que Bordwell y Carroll asumen al respecto de un campo tan viciado conceptualmente como son los actuales estudios de cine. Carroll señala con mucha razón, por ejemplo, algunos prejuicios arraigados en las humanidades, a saber: 1) concepciones monolíticas de la teoría de cine; 2) confusión entre teoría e interpretación; 3) corrección política; 4) acusaciones *ad hominem*; y 5)

⁸ N. Carroll, *ob. cit.*, p. 29.

objeciones en contra de la idea de verdad.⁹ El problema es que, curiosamente, los resultados de la perspectiva cognitivista parecen evidenciar con esa misma fuerza las pretensiones más exuberantes contra las que ellos escriben a propósito de la Gran Teoría. Desde mi punto de vista, aunque la necesidad que señalan estos autores de incorporar tantos nodos disciplinares como problemas específicos surjan del planteamiento particular de una investigación es, desde luego, una demanda de nuestro tiempo —Bordwell y Carroll simplemente participan de este movimiento—, el problema es que pareciera ser que en la práctica, es decir, cuando se disponen a discutir por fin problemas específicos sobre cine, los teóricos cognitivistas siempre terminan concluyendo que su perspectiva responde mejor que ningún otro enfoque a cada una de las preguntas de investigación que se han planteado, las cuales, solo por mencionar las que aparecen en el libro *Post-Theory*, abarcan toda clase de problemas: diseminación de la ideología, la imagen de la mujer en el cine y su relación con la retórica y la ideología; problemas de racismo, música, edición a partir del punto de vista, problemas de la recepción, cuestiones entre cine y política, función narrativa del cine, forma y estructura cinematográficas, especificidad cinematográfica, percepción del movimiento cinematográfico, cine y tecnología, funciones de los recursos fílmicos, cine y televisión, etc. Parece que de un modo muy similar a las prácticas que denuncian de la Gran Teoría, los cognitivistas pretenden responder con sus argumentos a casi cualquier cosa que nos podamos preguntar sobre cine, de hecho, mejor de lo que podríamos hacerlo desde cualquier otro enfoque. Por eso me parece muy significativo que Carroll precisamente dedique tantos esfuerzos para conseguir lo que parece una mera sustitución del psicoanálisis por el cognitvismo:

El cognitvismo [...] es una postura hacia la investigación sobre cine, una que defiende la exploración de hipótesis sobre recepción fílmica en los términos de procesos cognitivos y perceptivos de los espectadores, más que en los términos de procesos inconscientes y síndromes favorecidos por la Teoría.¹⁰

⁹ *Ibidem*, pp. 38-56.

¹⁰ *Ibidem*, p. 48.

Si no me equivoco, esta tendencia a querer abarcar todos o casi todos los problemas suscitados por el fenómeno cinematográfico —sea desde el estudio del inconsciente o desde la recepción— produce el efecto colateral de que, en la medida en que estos teóricos se adentran en discusiones cada vez más especializadas, sus argumentos parecen ir revelando cada vez mayor trivialidad e ingenuidad, tanto o más que sus rivales culturalistas. Para sostener esta impresión, quisiera proponer como ejemplo una discusión sobre el cine entendido como una forma artística autónoma en el sentido de su posible independencia fundamental de otras formas de expresión artística; hablaremos aquí, en otras palabras, del problema de la especificidad de los medios artísticos, a fin de observar una de las objeciones que formulan los teóricos de cine dirigidas hacia los recursos de la crítica.

Elijo el tema de la especificidad precisamente porque Carroll le dedica un importante texto y porque me parece que es uno de esos principios que son más bien competencia de la imaginación artística, y como tales, las limitaciones de la teoría dificultan mucho su debida aprehensión. Por lo tanto, mi objetivo principal de argumentar en favor de la tesis de la especificidad desde los recursos de la crítica no tiene —no puede tener— la intención de emplazar a la crítica en el mismo espacio de autonomía y omnipotencia que Carroll le echa en cara a la Gran Teoría y que aquí observamos también en las ínfulas de las propuestas cognitivistas; me parece que los autores de los que me valdré piensan en el problema de la especificidad del medio artístico como un fenómeno que es inherente a su experiencia —una intuición fundamental de la crítica del arte— y, como tal, no es posible captarlo en una formalización conceptual sin que se nos escape su sentido más profundo. De ahí la utilidad de la interpretación de filmes o contextos particulares y de escribir sobre esta clase de cosas parabólica o evocativamente, más desde la imagen poética que desde el análisis formal. Que de estas hipótesis resulten conclusiones metafísicas, no significa que sean anodinas, sino que pertenecen a un campo de reflexión sobre el arte que es extraño a los dominios de la teoría, tan extraño como sería discutir desde la crítica, digamos, los resultados cuantitativos de un estudio de recepción en laboratorio.

Philosophical problems of classical Film Theory (1992), el texto de Noël Carroll al que me refiero, especialmente en su capítulo “The Specifi-

city Thesis”, cuestiona la utilidad actual de la tesis de la especificidad cinematográfica planteada por Rudolph Arnheim en su libro *Film as Art* (1957). Luego de recuperar y discutir las objeciones de Carroll que consideré como esenciales de su planteamiento, daré paso a una reconsideración muy breve de algunos planteamientos de André Bazin y de Stanley Cavell sobre el mismo tema de la especificidad en el cine desde una posición evidentemente crítica. Con este ejercicio, no me interesa descalificar los argumentos de Carroll, más bien ubicar con mayor precisión el lugar que ha ocupado históricamente la crítica en el desarrollo de los estudios cinematográficos, y cómo estos se nutren de perspectivas diferentes que no tienen por qué anularse unas a las otras.

Utilidad actual de la tesis de la especificidad cinematográfica

Establecer los principios que distinguen a un medio de expresión artística de otro es una necesidad que surge en el linde entre el siglo XVIII y el XIX, cuando la representación de la belleza como común denominador de cualquier arte era ya una explicación muy incómoda. Esto fue así porque en aquellos artistas, desde Diego Velázquez y Rembrandt hasta Goya y Turner, empezaba ya a despertar el sentido autorreflexivo que caracteriza la conciencia del arte moderno en la narrativa greenbergeana, y no porque el arte necesitara definirse por los principios esencialistas del pensamiento ilustrado de su tiempo, como parece ser que Noël Carroll lo entiende en su ensayo, publicado originalmente en 1988.

En ese texto, Carroll compara la empresa teórica del *Laoconte* (1766) de Lessing, con la de *Film as Art*, de Rudolph Arnheim, con el propósito de revelar la supuesta actitud dieciochesca de Arnheim al preguntarse por la propiedad artística específica del medio cinematográfico, puesto que Arnheim, tanto como Lessing, “quiere establecer un dominio especial para cada medio. El cine, nos dice [Arnheim], es el reino de la imagen animada”.¹¹ En efecto, en *Film as Art*, publicado originalmente en alemán en 1932, Arnheim define al cine por la propiedad animada de su representación, una idea que encontramos suscrita, o al menos reconsiderada 57 años después en la tesis de la imagen-movimiento

¹¹ N. Carroll, “The Specificity Thesis”, *Philosophical problems of classical Film Theory*, p. 82.

de Gilles Deleuze,¹² y en el ensayo de Lev Manovich “What is digital cinema?”,¹³ respectivamente; pero a Carroll ya no le parece pertinente, aunque reconoce que en su momento tuvo una cierta utilidad:

Aunque por muchas razones la tesis [de la especificidad] ya no parece aceptable, en su momento cumplió una función útil. La tesis de la especificidad sirvió como correctivo a la vaguedad de la tendencia a reducir todas las artes a un común denominador. Como resultado, los teóricos empezaron a mirar más de cerca las distintas formas artísticas. La ganancia fue de rigor conceptual. Esto, por supuesto, no significa que la tesis de la especificidad sea cierta. Sin embargo, los teóricos como Arnheim que la adoptan tienden a dar cuenta de las estructuras artísticas de una forma muy precisa.¹⁴

En contraste, podemos comparar lo que dicen Arnheim, Bazin y Manovich en contextos y momentos muy diferentes a propósito del mismo tema:

La película [*motion picture*] se especializa en presentar eventos. Muestra cambios en el tiempo. Esta preferencia se explica por la propia naturaleza del medio. Una película es en sí misma un evento: se ve diferente en cada momento, mientras que no hay semejante progreso temporal en una pintura o en una escultura. Dado que el movimiento es una de sus propiedades esenciales, el cine está llamado por ley estética a usar e interpretar el movimiento.¹⁵

El cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, 24 imágenes por segundo (o 18, al comienzo). Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato [...]. En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento.

¹² Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*.

¹³ Lev Manovich, “What is Digital Cinema”, en Manovich.net.

¹⁴ N. Carroll, “The Specificity Thesis”, p. 81.

¹⁵ Rudolf Arnheim, *Film as Art*, p. 181.

Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil y no un corte inmóvil + movimiento abstracto.¹⁶

La construcción manual y la animación de imágenes dieron origen al cine [cinema] y se desplazaron a los márgenes [...] solo para reaparecer como fundamento del cine digital. La historia de la imagen en movimiento realiza así un círculo completo. Nacido de la animación, el cine empuja a la animación a sus fronteras, solo para, al final, convertirse en un particular caso de animación.¹⁷

La crítica de Carroll parte de los huecos que percibe en el argumento de Arnheim, y no tanto de su idea central. Por ejemplo, de acuerdo con Carroll, Arnheim define la imagen animada en los términos de lo que no es o de lo que no hace, es decir, por “la falta de consistencia del tamaño [de lo representado] y de la continuidad espaciotemporal [alterada por el montaje]. Las peculiaridades o especificidades del medio que señala Arnheim constituyen una lista de cosas que la representación cinematográfica no tiene”.¹⁸ Si bien para la mayoría de los teóricos el recurso de Arnheim apunta hacia la propiedad dinámica, cambiante de la animación (de la cual se ocuparía después Deleuze con mayor interés filosófico), para Carroll esta idea no parece representar sino una mala argumentación.

Por otra parte, aunque la exposición de Arnheim tiene cierta inclinación teórica, se distancia, por ejemplo, tanto de las ideas del ilusionismo de Goethe como de las ideas restrictivas de los teóricos del cine indécico, desde Bazin hasta Peter Wollen, para quienes lo esencial del cine es que posee y privilegia un cierto grado de verdad documental (aunque pueda también poseer valores simbólicos o icónicos), puesto que para Arnheim, en cambio, la relación entre la representación y la percepción no es equivalente a la relación entre el arte y nuestro sentido *fotográfico* de la realidad, pues la percepción no consiste en “registrar fiel y ‘fotográficamente’ [lo real], sino en la captación de características estructurales generales”.¹⁹

¹⁶ G. Deleuze, *ob. cit.*, p. 15.

¹⁷ L. Manovich, *ob. cit.*

¹⁸ N. Carroll, “The Specificity Thesis”, p. 82.

¹⁹ R. Arnheim, *Art and Visual Representation*, p. 168.

La objeción de Carroll con respecto a esta idea es que Arnheim pretende construir una teoría prescriptiva del cine sobre la base de una caracterización esencialista del medio fílmico. En otras palabras, de acuerdo con Carroll, si Arnheim sostiene que

si cada medio automáticamente [...] diverge no solo de cada referente, sino también de la descripción de la representación de tales referentes en otros medios, entonces [...] ¿por qué exhortar a los artistas a ser conscientes de que explotan las peculiaridades de su medio si esto es inevitable y obligado a pasar de todos modos?²⁰

Es decir, para Carroll plantear cualquier tesis sobre la especificidad como una recomendación crítica para los cineastas (y para el observador) no tiene caso, porque si el cine *es* imagen animada de por sí, los cineastas de cualquier modo producirán imágenes animadas, conscientes o no de ello.

El título mismo del libro de Carroll apunta ya a una cierta pretensión filosófica en su planteamiento. Sin embargo, pienso que poco de filosófico tiene esta objeción. Porque, en efecto, el problema de la especificidad artística presenta un problema filosófico, uno especialmente difícil de tratar cuando se piensa en un medio que es resultado de una hibridación de distintas expresiones artísticas que, en el caso del cine, incluye componentes literarios, pictóricos, fotográficos, musicales y dramáticos, por mencionar solo los más importantes. Ahora bien, si entiendo el libro de Arnheim en su esencia como un texto de crítica es precisamente por su profundidad filosófica, simplemente porque piensa en la unidad del cine como arte y no como una estructura conceptual estable. Si el carácter semiótico de la representación de un objeto (sea simbólico, icónico o indéxico) en cualquier medio no condiciona su sentido artístico es porque el sentido del arte no se agota en sus valores de representación y es necesario preguntarse cuál es, entonces, ese sentido, sea desde una posición más formalista o desde otra clase de instancias. Es necesario, no porque pensemos que, al explotar las posibilidades de una respuesta *X*—como la de la imagen animada—, el artista invente o reinvente el sentido mismo (eso sería

²⁰ N. Carroll, "The Specificity Thesis", p. 82.

absurdo), sino porque esa reflexión ofrece criterios que le permiten al artista preguntarse de una manera más profunda y más consciente por qué hace cine y no teatro, o pintura, o videojuegos, o literatura.

Desde la perspectiva de Carroll, los teóricos de la especificidad se debaten entre lo que es exclusivo de un medio y lo que un medio hace mejor que los demás, confundiendo muy comúnmente una cosa con la otra, y esta competición sobre la excelencia de un medio sobre otro oscurece el importantísimo papel que han jugado las distintas artes en el progreso histórico de una cualidad artística común, como la narración, que es el ejemplo que pone Carroll. Los teóricos de la especificidad, dice, han ignorado convenientemente el hecho de que muchas formas de arte —incluyendo al cine— poseen un fuerte componente narrativo, lo cual significa que todas esas artes se plantean un objetivo en común, que es el de contar historias.

Y, sin embargo, los teóricos de la especificidad, especialmente los principales teóricos de cine que celebran la tesis de la especificidad, rara vez se muestran alterados por ese hecho. Parecen tan preocupados por diferenciar el cine del teatro que fallan en reconocer que el cine es similar a otras artes, como el cuento corto o la novela. Estas similitudes les parecen tolerables.²¹

Sin embargo, el hecho de que la narración sea un componente común en muchos medios no implica de ninguna manera que no haya rasgos distintivos en cada uno que los distinguan, ni tampoco que esa distinción sea innecesaria. Efectivamente, la capacidad de narrar es un factor muy relevante para comprender el arte del cine y de otros medios, y los estudios narratológicos ofrecen importantes observaciones que muestran la complejidad artística de su funcionamiento en toda clase de discursos. Si bien es cierto que durante varios años la narratología clásica se ha enfocado en identificar las similitudes entre medios que permite observar, por ejemplo, qué es lo que pasa de un medio literario a un medio fílmico en un proceso de adaptación, el propio análisis narratológico más elemental da cuenta de que la narración

²¹ *Ibidem*, p. 84.

forma parte de la estructura profunda de los discursos narrativos,²² y esto no tiene ninguna relación con lo que es o puede ser un medio particular, por lo cual, no se puede decir que los teóricos de la especificidad *ignoren* la importancia del discurso narrativo, solo que aparentemente comprenden mejor que Carroll el nivel discursivo en el que se ubica cada cosa. Debido a la evolución natural de los estudios de la narración, y principalmente al ascenso y auge que tienen hoy en día los estudios intermediales en la reflexión narratológica,²³ el acento ha invertido su polaridad y actualmente se presta más atención a las formas distintas de narrar de un medio en comparación con otros que a sus similitudes; de ahí que hoy sea mucho más importante y necesario hablar de *transposición* que de adaptación, y también que la tesis de la especificidad renueve su importancia *teórica*, puesto que hace evidente que su desplazamiento de ese campo obedeció más a un interés contingente de las academias por formalizar y unificar conceptos, que a una posible impertinencia o ingenuidad esencial de su planteamiento.

El enfoque en las diferencias entre distintos medios, así como la enorme proliferación de propuestas y aproximaciones distintas para su estudio, ha demandado de los teóricos asumir una mayor modestia en la comprensión de sus alcances, por lo tanto, se ha hecho necesario limitar las conclusiones a no mucho más de lo que se puede decir de objetos de estudio particulares. Asimismo, el análisis interpretativo de obras específicas se ha vuelto cada vez más urgente, por eso dice Irina Rajewsky, por ejemplo, que los estudios intermediales no reflejan de ningún modo una teoría unificada, y que en cada “aproximación crítica distinta, [...] el objeto específico de estudio de estas aproximaciones es cada vez definido de manera diferente”.²⁴

La pretensión de universalidad de la teoría y la lectura situada de la crítica han constituido hasta hace relativamente poco tiempo uno de los vértices de conflicto más importantes entre las dos prácticas aunque, desde la perspectiva de los estudios intermediales al menos, no hay —o no debería haber— tanto un conflicto como una relación de hospitalidad entre las dos. Sin embargo, para los cognitivistas, aun-

²² Cfr. Seymour Chatman, *Story and Discourse*.

²³ Irina Rayewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, en *Intérmédialités*, pp. 43-64.

²⁴ *Ibidem*, p. 44.

que existe también una relación muy estrecha entre interpretación y crítica, básicamente porque ninguna de las dos debe confundirse con la teoría, de modo que entre más se acerca la crítica a la interpretación y más se aleja de la teoría, se vuelve menos rigurosa. Así, lo que distingue a la crítica de la teoría del cine —según los cognitivistas— es que la teoría “es una respuesta general a una pregunta general que tenemos acerca de un fenómeno que pensamos, *preteóricamente*,²⁵ cae dentro de la bailía del cine”,²⁶ mientras que la crítica, de acuerdo con Stephen Prince, se encarga de

proporcionar al lector caracterizaciones interesantes sobre el encuentro entre mentes críticas y los artistas y sus creaciones. El crítico procede, y convence, en virtud del poder de su retórica y dominio del lenguaje [...]. El producto final puede convertirse en un suplemento estimulante de las películas mismas, profundizando la apreciación que el observador tiene de ellas.²⁷

Sospecho que la dificultad que encuentra Carroll para evaluar la dimensión filosófica de la propuesta de Arnheim sobre la especificidad cinematográfica se podría explicar por esta misma falta de interés general de los cognitivistas por aproximarse a la reflexión crítica del cine como arte, un desinterés que en Prince se percibe casi como escarnio. Esos textos que describe Prince en el descolgado anterior suelen publicarse a partir del momento de exhibición de la película en cuestión o cuando todavía es explotable en términos comerciales, por lo cual, corresponden más bien a un interés de tipo económico, comercial, o más generalmente, individual, y se limitan a la reseña o a la columna de opinión. Pero es evidente que hay una distancia muy grande entre ese tipo de práctica y el sentido filosófico de la crítica que buscamos rescatar aquí como una búsqueda de criterios o de condiciones de posibilidad, donde el objetivo no es interpretar de maneras interesantes una película, como dice Prince, sino descubrir el sentido de la relación intencional que unifica a la conciencia con el mundo

²⁵ Énfasis añadido.

²⁶ N. Carroll, “Prospects for Film Theory”, p. 41.

²⁷ Stephen Prince, “Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator”, en *Post-Theory: reconstructing Film Studies*, p. 71.

filmico en la experiencia. Así, podríamos decir que la teoría empieza donde la crítica termina: si los teóricos pueden plantearse preguntas generales sobre fenómenos concretos es porque parten de un conjunto de ideas —procedentes en su mayoría de (con)textos críticos— cuya razonabilidad dan por hecho, como sucede, de acuerdo con Clement Greenberg, con cualquier posición academicista sobre el arte:

La academización [Academicization] no es un asunto de academias —ya había academias mucho antes de la academización y antes del siglo XIX—. El academicismo consiste en la tendencia a dar demasiado por hecho el medio de un arte. Las palabras se vuelven imprecisas, los colores se ensucian, las fuentes físicas del sonido se vuelven demasiado desarticuladas.²⁸

Desde luego que Greenberg se refiere a un academicismo puesto en práctica por los artistas principalmente, pero lo mismo cabe pensar cuando los términos con los que comunicamos nuestras ideas sobre el arte se oscurecen o se diluyen en procesamientos teóricos demasiado alejados de los problemas específicos de los medios artísticos, los cuales, por lo tanto, se dan por vistos o resueltos.

Especificidad filmica como ontología de la imagen fotográfica según Bazin y Cavell
Una vez que hemos hecho una revisión mínima del texto de Carroll sobre el planteamiento de la tesis de la especificidad en Arnheim, retomemos el problema, ahora, a partir de algunas ideas de André Bazin y de Stanley Cavell, quienes plantean el problema de la especificidad cinematográfica en términos de ontología, específicamente la ontología de la imagen fotográfica que prevaleció como la máxima expresión del cine del que se ocuparon. Por supuesto, una primera objeción que podemos manifestar a esta idea —además del impulso inmediato que nos puede atacar al pensar que se está queriendo extraer lo específico de un medio derivado de uno distinto— nos la regala el cine digital. En nuestros días difícilmente se sostiene una comprensión de la imagen cinematográfica en términos exclusivamente fotográficos. Sin embargo, con base en la literatura existente, podemos estar seguros de que esta reflexión ha sido uno de los principales puntos de partida de las teorías

²⁸ Clement Greenberg, *Late Writings*, p. 28.

de las que hoy disponemos, y que el arte del cine se sigue alimentando y enseñando desde una comprensión profunda de su dimensión fotográfica. Pero el interés en volver a las ideas de Bazin y de Cavell no es suscribir sus convicciones ni tampoco volver a defender el cine como fotografía, sino exponer el planteamiento básico de esta tesis como un ejemplo didáctico que muestre cómo es que la crítica se encuentra en la base de toda actividad teórica del cine, al menos con respecto a su comportamiento artístico.

La motivación psicológica originaria de la representación bien pudo haber sido la satisfacción de la necesidad humana de trascender la existencia más allá del tiempo de vida de nuestro cuerpo —sugiere André Bazin—. El poder mágico adjudicado a la representación pronto dio paso a una justificación más racional: la preservación ya no de la vida, sino de la memoria, y más tarde

la creación de un mundo ideal semejante al real [...]. Si la historia de las artes plásticas es menos una cuestión de su estética que de su psicología, entonces se verá que es esencialmente la historia de la semejanza, o, si se quiere, del realismo.²⁹

Para Bazin, la pintura clásica se debatió, así, entre dos proyectos, uno estético que responde a la necesidad de la expresión del mundo espiritual, y uno psicológico que busca la duplicación del mundo externo. Según Bazin, el debate del realismo en el arte (principalmente en la pintura) se debe a una confusión entre los dos proyectos. Entre el realismo verdadero, estético, que es la expresión significativa tanto de la concreción como de la esencia del mundo, y un pseudorealismo psicológico que busca engañar a nuestros sentidos. Si la pintura occidental entró en crisis fue por haberse dejado seducir por las promesas de objetividad cientificista de la perspectiva del Renacimiento.³⁰

Los procedimientos automáticos del registro fotográfico y cinematográfico permitieron al pintor, por fin, ver con claridad el hecho de que su mera mediación humana deviene absurda la pretensión del realismo psicológico por medio de la pintura. A pesar de los logros maravillosos

²⁹ André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image", en *What is Cinema?*, p. 10.

³⁰ *Ibidem*, p. 12.

de la pintura romántica, por ejemplo, en la representación pictórica de la piel humana (algo que la técnica fotográfica más sofisticada todavía no alcanza a superar), ninguna de sus obras maestras satisface nuestra necesidad psicológica por la duplicación del mundo, porque las proezas de pintores como Delacroix o Bouguereau nos fascinan por la idealidad de su ficción, no por su objetividad, en la cual jamás creeremos. Una vez que los pintores asimilaron esta idea a partir del arte moderno, el balance entre semejanza y estilo nos parece ya algo absurdo, pues la semejanza, en todo caso, no es para nosotros más que un medio de estilo. Aunque esta afirmación goza de un cierto consenso general, pintores como El Greco, Velázquez, Rembrandt, Goya, entre otros, me hacen dudar de que la fotografía o el cine tuvieran mucho que ver en la conquista de esta conciencia, como creía Bazin.³¹

Pero independientemente de mi objeción, esta distinción le sirve a Bazin para proponer la idea de que nuestra fascinación por la fotografía difiere de la pictórica, porque se deriva justamente de la objetividad que la distingue de lo pictórico, a la cual el cine añade la objetividad temporal; en otras palabras, el cine o la fotografía “nos afecta[n] como si fuera[n] un fenómeno natural, como una flor o un copo de nieve, cuyos orígenes vegetales o terrestres son una parte inseparable de su belleza”.³² Este *como si*, esta especie de truco discursivo que equipara la ontología de lo real con la de la fotografía o la del cine, es para Bazin un factor psicológico subconsciente e ineludible en nuestra experiencia fotográfica o cinematográfica,

[l]a imagen fotográfica es el objeto mismo, [n]o importa cuán borrosa, distorsionada, o descolorida, no importa cuán falta de valor documental pueda ser la imagen, comparte, en virtud del proceso mismo de su realización, el ser del modelo del cual es su reproducción; *es* el modelo.³³

Por su parte, Stanley Cavell sugiere, además, que la realidad implícita adyacente a los límites del marco de la fotografía es tan esencial

³¹ “La fotografía es claramente el evento más importante en la historia de las artes plásticas. Simultáneamente una liberación y un cumplimiento, ha liberado a la pintura occidental, de una vez por todas, de su obsesión con el realismo y le permitió reclamar su autonomía estética”. *Ibidem*, p. 16.

³² *Ibidem*, p. 13.

³³ *Ibidem*, p. 14.

en nuestra experiencia como lo que sus imágenes muestran explícitamente.³⁴ Las cualidades estéticas de la fotografía no pertenecen, entonces, a la espiritualidad de la pintura, sino a su capacidad de portar realidades; siguiendo a Cavell, podríamos decir que el cine extiende el rango de posibilidades de lo real que el realismo fotográfico puede explotar. En este sentido, Cavell sugiere la idea de que el movimiento de la cámara en el cine “es la imagen de la perfecta atención”,³⁵ pues maximiza la potencia estética meramente gestual de la intencionalidad fotográfica que jerarquiza los espacios a partir de un movimiento sugerido, transformándola en un movimiento real “indefinidamente extensible y contraíble” que permite tanto “llamar la atención sobre personas o partes de personas y objetos[como] dejar que el mundo pase, dejar que sus partes llamen la atención sobre sí mismas de acuerdo con su peso natural”.³⁶ En otras palabras, Bazin y Cavell concuerdan en que el cine comparte con la fotografía su relación inmediata con el mundo, pero incorpora en su estructura la dimensión temporal de lo real ausente en la fotografía; sin embargo, observa Cavell, lo hace sacrificando su soporte, pues “[e]l mundo de una película está proyectado. La pantalla no es un soporte, no como un lienzo; no hay nada que soportar, no de esa forma”.³⁷

Cavell se vale, en gran parte, de las intuiciones de Bazin para organizar su reflexión respecto a la propiedad estética de la imagen fílmica y fotográfica. Una de sus aportaciones es que permite pensar en algunas distinciones ontológicas entre cine y fotografía, como la ausencia de soporte de la proyección fílmica, en las que Bazin no repara. Pero, finalmente, las ideas de los dos críticos nos permiten pensar en el modo en que la dimensión fotográfica del cine puede ser considerada para evaluar su comportamiento artístico. En suma, la idea que puede deducirse de su planteamiento es que el sentido artístico del cine no reside en el poder de creación de mundos ideales que tiene la pintura, pues como afirma Bazin, “la fotografía [y el cine] de hecho contribuyen algo al orden de la creación natural en lugar de proveer un sustituto de ella”.³⁸

³⁴ Stanley Cavell, *The World Viewed*, p. 24.

³⁵ *Ibidem*, p. 25.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Ibidem*, p. 24.

³⁸ A. Bazin, *ob. cit.*, p. 15.

Además del contraargumento que hemos sugerido antes, a partir de pensar en la llamada revolución del cine digital, podríamos pensar en otras objeciones que plantear tanto a Bazin como a Cavell. Por ejemplo, aparentemente ninguno de los dos autores (al menos en ninguna parte de lo leído de su autoría) pensó en que si la fotografía o el cine tienen la propiedad de representar el mundo, como expone Mario Sluga en su artículo “Some Reflections on Bazin’s and Cavell’s Ontologies of Film”, es porque antes de poder hacer eso deben tener la propiedad de representar imágenes, es decir, composiciones de información visual bidimensional,³⁹ algo que tanto el cine como la fotografía comparten con la pintura, que los acerca ontológicamente y que los separa de lo real. La supuesta relación indéxica de la imagen fotográfica del cine con lo real que sustenta las ontologías de Bazin y Cavell y gran parte de sus tesis sobre el realismo cinematográfico solo puede explicarse, en última instancia, como una metáfora, la de percibir el mundo fotografiado *como si* fuera el mundo real.

Sin embargo, insistiendo otra vez, no interesa suscribir ninguna convicción en particular de las ideas de Cavell o de Bazin acabadas de esbozar, sino llamar la atención sobre el hecho de que son reflexiones fundamentales que orientan el trabajo del artista y la mirada de los públicos, incluyendo a los teóricos, pues subyacen a una gran cantidad de discusiones *teóricas* a las que han dado lugar los estudios de cine desde toda clase de disciplinas, por ejemplo, desde la teoría de medios, desde la fenomenología, la hermenéutica, la semiótica, la narratología, el psicoanálisis o las propias teorías cognitivistas, las cuales, en correspondencia, cumplen una función de formalización que la crítica no puede realizar. Las teorías del cine, al menos las teorías que se ocupan de algún modo de la discusión del cine como una forma de expresión artística, por su parte, deben a las ideas de la crítica prácticamente todas sus intuiciones preliminares, todos sus puntos de partida. A diferencia de lo que muchos teóricos como Prince piensan, la crítica del cine no es un ejercicio de la opinión de un erudito que esconde bajo la manga de su discurso un arsenal más o menos sofisticado de palabras y recursos retóricos que enriquecen superficialmente un planteamiento vacío

³⁹ Cfr. Mario Sluga, “Some Reflections on Bazin’s and Cavell’s Ontologies of Film”, en *Proceedings of the European Society for Aesthetics*.

en el fondo. Al contrario, históricamente, el propósito de las distintas metodologías de la teoría, al menos de aquellas enfocadas en problemas artísticos, ha sido formalizar y, eventualmente, enriquecer o refinar las intuiciones de los críticos, de acuerdo con los aparatos de verificación de los que cada teoría disponga. Sin embargo, solamente en teoría ha sido ese su propósito, porque en la práctica, como me parece que es el caso que he mostrado en mi crítica a la lectura que hace Carroll de Arnheim, es más frecuente ver cómo los teóricos empobrecen o tergiversan las ideas originales de los artistas o los críticos que observan el fenómeno artístico con mayor interés y entusiasmo.

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, 2.^a reimpresión, Trad. y notas de Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pretextos, 2006.
- Arnheim, Rudolf, *Film as Art*, Berkeley, University of California Press, 1957.
- _____, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. The New Version*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- Bazin, André, *What is Cinema?*, Vol. I, Berkeley, University of California Press, 1967.
- Bordwell, David, "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory", Bordwell, David y Carroll, Noël, eds., *Post-Theory. Reconstructing film studies*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996.
- Camacho, José Luis, "Sobrevivir en Babel: un retrato del intelectual contemporáneo", Doc. inéd., en <http://archivo.e-consulta.com/blogs/consultario/sobrevivir-en-babel-un-retrato-del-intelectual-contemporaneo/> (Último acceso: 6 de diciembre de 2014).
- Carroll, Noël, "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment", en Bordwell, David y Carroll, Noël, eds., *Post-Theory. Reconstructing film studies*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996, pp. 37-68.
- Carroll, Noël, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- Cavell, Stanley, *The World Viewed*, Massachusetts, Harvard University Press, 1979.

- Chatman, Seymour, *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1980.
- Deleuze, Guilles, *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*, Trad. de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, 1984.
- Greenberg, Clement, *Late Writings*, edición de Robert C. Morgan, Minnesota, University of Minnesota Press, 2007.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, Ed. y trad. de Edward Allen McCormick, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984.
- Manovich, Lev, “What is digital cinema?” en: <http://manovich.net/index.php/projects/what-is-digital-cinema> (último acceso: 12 de diciembre de 2021).
- Prince, Stephen, “Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator”, en Bordwell, David y Carroll, Noël, eds., *Post-Theory. Reconstructing film studies*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996, pp. 71-86.
- Rayewsky, Irina O., “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, en *Intérmédialités- Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, núm. 6, Canadá, Otoño 2005, pp. 43-64.
- Sáenz Cardoza, Miguel, *Retórica del cine de autor en la producción audiovisual de David Lynch*, México, 2019, Tesis, BUAP, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”.
- Slugan, Mario, “Some Reflections on Bazin’s and Cavell’s Ontologies of Film”, en *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, Vol. 5, Suiza, 2013, pp. 424-441.
- Szondi, Peter, “Hope in the Past: On Walter Benjamin”, Trad. de Harvey Mendelsohn, en *Critical Inquiry*, Vol. 4, Núm. 3, Chicago, University of Chicago, primavera, 1978, pp. 491-506.
- Szondi, Peter, *Iluminaciones sobre ciudades en Benjamin y otros ensayos*, Trad. de Héctor A. Murena, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2000.

LA CIUDAD CREATIVA Y SUS HABITANTES

*Emilia Ismael Simental*¹
*Carlos Talavera Hidalgo*²

En el imaginario de la *ciudad creativa*, la actividad artística se concibe fundamental, no solamente como actividad económica, sino también por su importancia en el desarrollo de un nuevo segmento social, la *clase creativa*. En el presente texto se busca profundizar en estas funciones del arte, específicamente del arte regulado desde la política pública, así como en la función de la clase creativa en el desarrollo sociourbano. A continuación, para una exploración exhaustiva del tema, abordamos ciertos conceptos fundamentales.

Las industrias creativas en el capitalismo tardío

Posterior a la Segunda Guerra Mundial, principalmente a partir de la década de 1960, diversos teóricos apuntaban a una estructuración social que “ya no obedece las leyes del capitalismo clásico, principalmente, la primacía de la producción industrial”.³ Lyotard, en 1979, hacía notar que “el saber se ha convertido en los últimos decenios en la principal fuerza de producción”.⁴ Los expertos en planeación urbana, Charles Landry y Franco Bianchini, en 1995, aclaran que “las viejas industrias están desapareciendo a medida que el valor es creado cada vez menos por la manufactura y más a través de la aplicación de nuevos conocimientos, productos, procesos y servicios”.⁵ Esto es lo que le da paso al modelo de la industria creativa.

La idea de la industria creativa es influencia directa de la de industria cultural postulada por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la*

¹ Profesora-investigadora Titular MEyA-BUAP.

² Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, generación 2017-2019.

³ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 3.

⁴ Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna*, p. 7.

⁵ Charles Landry y Franco Bianchini, *The Creative City*, p. 11.

Ilustración, la cual es una crítica a las expresiones culturales de masas, especialmente del cine y la radio, que por su técnica las “ha llevado solo a la estandarización y producción en serie”,⁶ con lo que las manifestaciones estéticas “marca[n] hoy todo con un rasgo de semejanza”.⁷ Se trata de un rechazo al rol económico y a la subjetivación homogénea del público que plantean las expresiones artísticas, sin estilo y dirigido a las masas, que “se revela como el objetivo precisamente del liberalismo”.⁸ En las aproximaciones del capitalismo tardío se hace énfasis en el rol de las actividades culturales y en su producción masiva, pero como un indicio de crecimiento económico.

Una de las primeras definiciones de las industrias creativas ha sido la del Departamento de Cultura, Medios y Deportes (DCMS, por sus siglas en inglés) del gobierno británico, que define estas industrias creativas como “aquellas industrias que tienen su origen en la creatividad, las habilidades y el talento y que buscan el bienestar y la creación de trabajos a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual”.⁹ El DCMS establece como industrias creativas la publicidad, la arquitectura, el mercado del arte y las antigüedades, las artesanías, el diseño, la moda, el cine y el video, la música, las artes performativas, el *software* —donde se incluyen tanto las herramientas computacionales de trabajo como aquel de esparcimiento como los videojuegos—, el mercado editorial, la radio y la televisión.

La misma Unesco considera la aproximación del DCMS como punto de partida y extiende su comprensión de industrias creativas como “aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial”.¹⁰ A partir de esta definición, la Unesco considera a estas industrias no solo como creativas, sino también como culturales, y plantea tres categorías para ellas. La primera es la de *creaciones funcionales*, las cuales engloban las industrias de diseño y servicios creativos, estas son, las de la moda, el diseño gráfico, el diseño

⁶ Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 166.

⁷ *Ibidem*, p. 165.

⁸ *Ibidem*, p. 176.

⁹ DCMS, *Creative Industries Mapping Document*, p. 3.

¹⁰ Unesco, *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*, p. 17.

interior, el paisajismo, los servicios de arquitectura y la publicidad. La segunda categoría es la que se denomina como *creatividad y medios*, en donde se integran las artes visuales y artesanías, libros y prensa, presentaciones artísticas y celebraciones, y los medios visuales e interactivos. Finalmente, la Unesco considera a las industrias de *herencia cultural, patrimonio cultural y natural*, que hace referencia a los productos y servicios de museos, sitios arqueológicos, históricos y paisajes naturales.¹¹ En la aproximación de la Unesco resulta de importancia la atención que se le da a las industrias que plantean una mayor actividad turística, como los servicios de sitios históricos, naturales y museísticos; un aspecto que no se hace presente en la definición de DCMS. Por otro lado, la Unesco no le da el lugar a las industrias de *software*, que hacen referencia a la producción de herramientas computacionales, sino que su aproximación considera exclusivamente a las de *software* de esparcimiento, específicamente, las industrias de medios audiovisuales e interactivos, en donde se hace referencia a filmes y videos, radio y televisión, *podcasting*, *mainstreaming*, juegos de video y de animación.¹²

Otro referente de consideración es el del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), el cual introduce el concepto de *economía naranja*. Este concepto se refiere al “conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual”.¹³ La aproximación del BID se plantea a partir de la economía cultural como las “actividades relativas a la construcción de un patrimonio cultural y su transmisión”,¹⁴ en las que se abarcan principalmente las actividades de las artes y el patrimonio, tomando en cuenta el turismo y la educación. Por otra parte, también considera las industrias creativas como industrias culturales convencionales, que hacen referencia a “actividades que proveen bienes y servicios basándose en los contenidos simbólicos artísticos y creativos, que pueden ser reproducidos y/o difundidos masivamente”,¹⁵ en donde entran las industrias editoriales, audiovisuales y fonográficas; así como las de

¹¹ *Ibidem*, p. 19.

¹² *Idem*.

¹³ Felipe Buitrago Restrepo e Iván Duque Márquez, *La economía naranja. Una oportunidad infinita*, p. 40.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Idem*.

creaciones funcionales, nuevos medios y *software*, actividades que “tradicionalmente no forman parte de la cultura, pero definen su relación con el consumidor a partir de su valor simbólico en lugar de su valor de uso”.¹⁶ Esta aproximación plantea la importancia de la propiedad intelectual, como lo hace también la del DCMS, pero englobando de cierta forma la de la Unesco, en el sentido de que estas actividades de propiedad intelectual tienen importancia para la cultura y se dirigen a una producción de valor simbólico y no a un valor de uso.

Es importante esta consideración de las industrias creativas principalmente como actividades en “áreas de productividad no industriales”.¹⁷ De esta manera, no se delimita la creatividad a una producción artística, más bien se reconoce un campo que considera las actividades basadas en conocimientos y las relacionadas con la esfera cultural. El teórico urbanista norteamericano Richard Florida, en su obra *Cities and the Creative Class*, extiende estas industrias también a los sectores de alta tecnología, servicios financieros, legales, administrativos y de salud.¹⁸ Son industrias en las que se le da prioridad al capital humano por sobre los otros capitales. La prioridad del capital humano se puede establecer desde el énfasis a la propiedad intelectual de estas industrias. No se puede ignorar que esta importancia de la propiedad implica la atención de la creación y producción por parte de un autor, ya sea como una entidad colectiva o individual. Este aspecto se relaciona fundamentalmente con la noción de la individualidad de la creatividad o del individuo creativo.

En este sentido, se considera la creatividad como “el motor de la innovación, el cambio tecnológico”,¹⁹ que surge de una individualidad, de un individuo creativo. La ONU plantea que la creatividad “implica procesos de imaginación e innovación de ideas, que involucra la curiosidad y la búsqueda de nuevas soluciones a los problemas”.²⁰ Para Florida, la creatividad es “un constructo intelectual que se extiende a todas las formas de potencial humano”.²¹ En este sentido, la creatividad se trata

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Eleonora Herrera Medina, Héctor Bonilla Estévez y Luis Fernando Molina Prieto, “Ciudades Creativas: ¿paradigma económico para el diseño y planeación urbana?”, en *Revista Bitácora Urbano Territorial*, p. 13.

¹⁸ Richard Florida, *Cities and the Creative Class*, p. 34.

¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

²⁰ ONU cit. en Érika Castañeda-Rivera, Bianca Garduño-Bello, “Mapa de las industrias creativas en México. Proyección para CENTRO”, en *Economía Creativa* (2017), p. 124.

²¹ R. Florida, *Cities...*, *ob. cit.*, p. 4.

de un aspecto humano que relaciona la capacidad intelectual con la actividad económica y una forma de producción. No se queda solamente en la imaginación y las ideas, sino que pasa a un proceso de diseño.

De este modo, el diseño “se instala de manera predominante en la industria y el comercio”²² a manera de conjunto de procesos que “direcciona la naturaleza del producto o servicio desde la base”.²³ En sí, no se podría hablar del diseño como el mero producto de inspiración, se trata más bien de una metodología en la que se incorpora “el proceso de investigación [...] para desplegar la originalidad y producir ideas inusuales y novedosas que se insertan en la producción”.²⁴ Este proceso de diseño será útil para la industria creativa en la medida en que genere innovación. La innovación, entonces, se trata “[d]el resultado material e inmaterial de las interrelaciones con la creatividad y el diseño”,²⁵ en tanto este genere valor. Un valor a partir de lo imaginativo y distintivo del diseño. De este modo, la creatividad “es el proceso por el cual se producen nuevas ideas, mientras que la innovación es el proceso por el cual estas son implementadas”.²⁶ Así, para las industrias creativas, lo importante no es el individuo creativo, sino cómo este se desarrolla en un ambiente que transforme esta creatividad en productos y servicios.

La clase creativa

Florida extiende la postulación del individuo creativo a una clase creativa. Los miembros de esta clase son aquellos que “se desenvuelven en trabajos cuya función es la de crear nuevas formas significativas”.²⁷ En esta conceptualización se considera más allá de la producción cultural, pues, incluso en el núcleo de esta clase creativa, Florida incorpora a los científicos, ingenieros, profesores universitarios, poetas y novelistas, artistas, diseñadores, arquitectos, entre otros actores que se convierten en “líderes de opinión de la sociedad moderna”.²⁸

²² Héctor Homero Posada Ávila, “Reinstauración económica del concepto creatividad. Una aproximación conceptual operacional del término en el contexto del desarrollo de las industrias creativas en México”, en *Compilación de artículos de investigación de la Red Académica Internacional Diseño y Construcción*, p. 11.

²³ *Ibidem*, p. 12.

²⁴ *Ibidem*, p. 10.

²⁵ *Ibidem*, p. 12.

²⁶ C. Landry y F. Bianchini, *ob. cit.*, p. 20.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Idem*.

Florida establece que esta clase creativa busca un lugar que les permita el desarrollo creativo, no solamente en términos de infraestructura, sino que buscan “experiencias de alta calidad, apertura a toda clase de diversidad, y, sobre todo, la oportunidad de validar su identidad como personas creativas”.²⁹ Es precisamente bajo la necesidad de obtener un espacio propicio de trabajo por parte de esta clase creativa que se introduce la noción de la *ciudad creativa*, esto es, ciudades con los elementos necesarios para “atraer gente creativa, generar innovación y estimular el crecimiento económico”.³⁰

La importancia del espacio es también expuesta, de manera independiente, por el BID, desde el cual se propone que para el desarrollo de la *economía naranja* es necesario que en la industria, la infraestructura o las instituciones, se promueva la integración, la inclusión y la inspiración. En este punto se debe aclarar que la inspiración de la propuesta del BID se refiere a un modelo de incentivos e interacciones en el que la persona creativa se pueda desarrollar³¹ dentro de un espacio ideal para el florecimiento de esta clase.

La ciudad creativa

Florida explica que la clase creativa y la economía que se basa en las industrias creativas en general necesitan de un espacio físico. Aclara que para la clase creativa “el lugar y la comunidad son factores críticos como nunca lo habían sido antes”.³² Florida expone que para el desarrollo de las industrias creativas son necesarios tres aspectos: tecnología, talento y tolerancia, además de que “los miembros de la clase creativa se establecen en lugares que posean los tres factores críticos”.³³ El primer punto es la tecnología, “una función tanto de innovación como de concentración tecnológica en una región”;³⁴ el segundo es el talento, el cual es considerado básicamente como la presencia de personas con grados universitarios y superiores; finalmente, la tolerancia es definida por Florida como “inclusión y diversidad a todas las etnias, razas y modos

²⁹ *Ibidem*, p. 36.

³⁰ Richard Florida, *ob. cit.*, p. 37.

³¹ Felipe Buitrago e I. Duque Márquez, *ob. cit.*, p. 187.

³² R. Florida, *ob. cit.*, p. 29.

³³ *Ibidem*, p. 37.

³⁴ *Idem*.

de vida”.³⁵ Un aspecto fundamental es que estos espacios “ofrecen una gran cantidad de elecciones de vida”,³⁶ en otras palabras, se trata de un lugar físico asociado a una alta calidad de vida. David Yencken, arquitecto y urbanista australiano, uno de los primeros en conceptualizar la ciudad creativa, propone que estos lugares deben ser “ambientes que estimulen y satisfagan el aspecto emocional humano [...] y que funcionen de manera óptima en los niveles económicos, administrativos y políticos”.³⁷

A partir de estas aproximaciones se considera la conceptualización de ciudad creativa formulada por el investigador urbano español Jordi Pardo, quien la explica como “un sistema económico, social y cultural de naturaleza urbana donde la creación de oportunidades, prosperidad y riqueza está basada en la habilidad de crear valor a partir de la fuerza de ideas, información, conocimiento y talento”.³⁸ De esta forma, se entiende que hablar de la ciudad creativa no es referirse solamente a un espacio, sino a un sistema urbano donde no se desarrollen únicamente las industrias creativas, sino que también sea habitado por una clase creativa.

Por su parte, Landry y Bianchini proponen una serie de acciones con las que una ciudad debe cumplir para que pueda desarrollarse plenamente como una ciudad creativa. La primera de estas acciones es la de reformular la ciudad a través de un diseño urbano acorde. Esto implica “conectar diferentes partes de la ciudad en un artefacto coherente”.³⁹ Esta redistribución plantea un nuevo trazo urbano con el que “la ciudad se sienta más amigable”,⁴⁰ por lo que sus habitantes se sentirían “más relajados, más motivados y más leales a su ciudad”.⁴¹ Posiblemente el ejemplo más citado es el modelo Barcelona en preparación para los Juegos Olímpicos de 1992, en el que se “creó una red imaginaria de más de 150 espacios públicos interconectados”,⁴² pero que fue más allá de ello. Se trataba de un plan “para recuperar la Barceloneta y la zona portuaria adyacente”,⁴³ en el cual entró también

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibidem*, p. 21.

³⁷ David Yencken, “Creative Cities”, en *Space Place & Culture*, p. 13.

³⁸ Jordi Pardo, “Management and Governance for Creative Cities”, en *Creative City Perspectives*, p. 81.

³⁹ C. Landry y F. Bianchini, *ob. cit.*, p. 32.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 33.

⁴¹ *Ibidem*, p. 32.

⁴² *Idem.*

⁴³ George Yúdice, “Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social?”, en *Alteridades*, p. 49.

en participación el Plan del Área de Rehabilitación Integral del Barrio del Raval a partir de la construcción del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba). Este plan del Raval tenía como objetivo la “rehabilitación laboral de la población excluida como parte de la estrategia de mejorar las condiciones de vida en el distrito”,⁴⁴ aunque buscaba también la sustitución de “la población marginal por otros de mayor poder adquisitivo y cambiar así la imagen del barrio”.⁴⁵

Otro punto fundamental que plantean Landry y Bianchini es el de los cambios cosméticos a la ciudad. Ambos apuntan que, aunque puedan parecer superficiales, estos “pueden tener un efecto importante en la moral y en cómo la ciudad es percibida tanto por residentes como por visitantes”.⁴⁶ Un ejemplo expuesto es el de la plaza comercial de la zona Elephant and Castle, al sur de Londres, en la que “simplemente usando una capa de pintura (de matices de rosa y rojo) se transformó la imagen de un espacio monótono e indiferente”,⁴⁷ pues incluso hubo un crecimiento en la derrama económica mayor a 10% en el primer año después de esta remodelación.

Otra acción necesaria para la ciudad creativa, con cierta relación a los cambios cosméticos ya mencionados, es la transformación de la experiencia de tránsito tanto en transporte público como peatonal. Para contrarrestar la experiencia del transporte público que “comúnmente se asocia con aburrimiento, irritación y miseria [...], las ciudades han usado a artistas para el desarrollo de esquemas de transporte”.⁴⁸ A lo que se refieren Landry y Bianchini es a la implementación de artistas y artesanos para la transformación de puntos de transporte públicos que los haga atractivos y les otorgue un aspecto particular. Ellos citan principalmente las obras en el sistema del metro de Estocolmo, en el que se ha desarrollado el plan de decorar las 101 estaciones que lo conforman y que así se convierte “no solo en un hermoso medio de transporte, sino también en una atracción para nuevos visitantes”.⁴⁹ El aspecto peatonal también se convierte en un factor fundamental, pues el incremento de espacios peatonales en ciertas zonas “ha atraído a la

⁴⁴ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ C. Landry y F. Bianchini, *ob. cit.*, p. 34.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁹ *Idem*.

gente a mudarse (a dichas zonas) [...], ha incrementado el valor de las tierras y las propiedades, así como los ingresos de tiendas”,⁵⁰ lo cual se puede extender a otros negocios.

A partir de los puntos de la transformación cosmética del espacio y de la experiencia del transporte, resulta fundamental resaltar la relación de la población con el espacio en el contexto de la ciudad creativa. Es de gran importancia considerar el espacio público como “integrador de la población, que favorezca el encuentro y el intercambio de ideas, que invite a su apropiación por parte de la población [...] y que aporte identidad a los ciudadanos”.⁵¹ La idea de la ciudad creativa, por tanto, no solamente es una de proyección y desarrollo económico, sino, y principalmente, de pertenencia por parte de sus habitantes.

Para enriquecer esta experiencia de la ciudad y el involucramiento de su población, Landry y Bianchini también proponen el desarrollo de actividades y celebraciones cívicas y tradicionales. La función de estos eventos sería la de “resaltar el espíritu de pertenencia al lugar como un todo, así como de hogares particulares”,⁵² pero organizados de una forma que modifiquen la experiencia y promuevan la comunidad por la duración del festejo, sin transformar la estructura del día a día.

Otro aspecto del que se debe encargar la ciudad creativa, que ya se ha reflejado en actividades previamente mencionadas, es el de la promoción de la actividad artística y la atracción de talentos, con el propósito de activar económicamente zonas determinadas de la ciudad. Se le da tal importancia a la actividad artística y cultural que se ha establecido como paradigma de la ciudad creativa la misma “tendencia general de las ciudades contemporáneas a situar la cultura en el centro de la dinámica de organización y de desarrollo urbano”.⁵³

Las prácticas artísticas y la ciudad creativa

Ni la presencia de artistas ni la promoción de actividades culturales pueden ser vistas como un gesto menor dentro de la ciudad creativa. Landry

⁵⁰ *Ibidem*, p. 38.

⁵¹ Eleonora Herrera, Héctor Bonilla y Luis Molina, “Ciudades creativas...”, *ob. cit.*, p. 19.

⁵² Charles Landry y Franco Bianchini, *The Creative City*, *ob. cit.*, p. 40.

⁵³ María Victoria Sánchez, “Las políticas culturales de proximidad en el paradigma de la ciudad creativa: el caso del programa de centros cívicos en la ciudad de Barcelona”, en *Política y Sociedad*, p. 137.

y Bianchini plantean que “la presencia de artistas y otros productores culturales en áreas urbanas en decadencia ayuda a restaurar la vitalidad, a desarrollar una imagen positiva y a crear empleos adicionales”.⁵⁴ Justamente, esta última se convierte en el rol fundamental de este sector de la clase creativa. También se debe dimensionar esto en su carácter histórico, ya que “el trabajo de la industria cultural fue considerado vital para una economía posindustrial y como un reemplazo de la actividad manufacturera en declive”.⁵⁵ Como plantea George Yúdice, “la desmaterialización característica de muchas nuevas fuentes de crecimiento económico [...] y la mayor distribución de bienes simbólicos en el comercio mundial [...] han dado a la esfera cultural un protagonismo mayor que en cualquier otro momento de la historia”.⁵⁶

Realmente muchas de las transformaciones de este tipo —no solamente las cosméticas, que proponen Landry y Bianchini— se fundamentan en la misma actividad artística. Tanto es esto así, que para la propia experiencia deseada de la ciudad es necesario la participación de los artistas. El mismo Yencken explica, principalmente, la influencia que tiene la presencia de los artistas en el resto de los habitantes y plantea que “necesitamos de sus experiencias y los desafíos que nos puedan ofrecer, pues es mediante la colisión de sus mundos imaginativos y nuestros patrones de pensamientos cotidianos, que ganamos nuevas ideas y entendimiento”.⁵⁷ De esta forma, una ciudad se enriquecería con la actividad artística, por lo que también plantearía una mayor calidad de vida para sus habitantes.

Dentro de los programas de la ciudad creativa, las primeras acciones se enfocan a concretar “inversiones en infraestructura cultural como lo son museos, galerías de arte, espacios musicales”.⁵⁸ Estos desarrollos no solamente apuntan hacia la participación de los habitantes o su involucramiento en actividades culturales, la construcción de nuevos espacios “se puede describir como una búsqueda de incrementar la productividad, [...] particularmente de los trabajadores culturales y

⁵⁴ C. Landry y F. Bianchini, *ob. cit.*, p. 47.

⁵⁵ Carl Grodach, “Urban cultural policy and creative city making”, en *Cities*, p. 83.

⁵⁶ George Yúdice, *El recurso de la cultura*, p. 23.

⁵⁷ D. Yencken, *ob. cit.*, p. 16.

⁵⁸ Allen Scott, “Beyond the Creative City: Cognitive-Cultural Capitalism and the New Urbanism”, en *Regional Studies*, p. 573.

cognitivos”.⁵⁹ Se enfoca más bien para la creación de un ambiente que permita experiencias que promuevan la actividad creativa.

Los proyectos culturales de la ciudad creativa no se enfocan solamente en el desarrollo de nueva infraestructura. Paralelos a esto se dan “programas de arte público que le den un valor estético [...] para atraer a la clase creativa”.⁶⁰ Así, las transformaciones cosméticas que proponen Landry y Bianchini, junto con todo el entramado de hacer a la ciudad creativa un lugar de experiencias de alta calidad, son también para la atracción de esa clase creativa. En este sentido, “organizaciones de arte, así como sus audiencias, producen empleos, gastos locales e ingreso para la ciudad a partir de sus impuestos”,⁶¹ pero no solamente en la producción creativa, sino también para el consumo, por ejemplo, a partir del turismo. Ciertamente, esto no es solo a través de la creación de nueva infraestructura, sino también debido a la explotación del patrimonio cultural e histórico ya existente, pues este “debe jugar un papel definido en la productividad económica, generando recursos o beneficios que permitan el desarrollo y mejoramiento de la calidad de vida de los ciudadanos”.⁶²

La integración del patrimonio ya existente es también vital para no aislar a los habitantes tradicionales de los nuevos proyectos. En caso contrario, se “corre el riesgo de tener programas o proyectos ‘simbólicos’ sin obtener resultados significativos con el tiempo”.⁶³ Por ello, no se busca tanto la creación de nuevas prácticas, sino la creación de nuevos espacios para el consumo y desarrollo de las ya existentes. En este sentido, se plantea que la ciudad creativa debe “involucrar a los artistas en la planeación urbana permitiéndoles licencias creativas para pensar nuevos recursos y crear, así, [...] un espacio que permita nuevas relaciones, nuevas ideas y discusiones”.⁶⁴

De esta forma, los proyectos culturales, incluso las transformaciones cosméticas, no se pueden considerar en una dimensión solo superficial.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 572.

⁶⁰ C. Grodach, “Urban cultural policy...”, *ob. cit.*, p. 83.

⁶¹ *Ibidem*, p. 84.

⁶² Mónica Solórzano-Gil, “Ciudades creativas y patrimonio cultural: nuevos escenarios para la conservación del patrimonio en México”, en *Encuentro Internacional Usos del patrimonio: Nuevos escenarios*, p. 164.

⁶³ Rolando Borges Martins, “Lisbon: Creative?”, en *Creative City Perspectives*, p. 73.

⁶⁴ Thomas Borén y Criag Young, “Artists and creative city policy: Resistance, the mundane and engagement in Stockholm, Sweden”, en *City, Culture and Society*, p. 24.

Ciertamente, el complejo de las prácticas artísticas y culturales resulta “fundamental en el desarrollo y planeación urbana y no solamente como una amenidad extra”.⁶⁵ No sería suficiente la creación y desarrollo de nueva infraestructura y nuevos organismos, sino que es necesaria su presencia en la creación de nuevas políticas.

En este sentido, es latente el peligro de proyectos artísticos que, bajo el discurso de creatividad, se desarrollen sin la conciencia de promover el ambiente propio para el impulso de la clase creativa y de los habitantes de las respectivas zonas, donde se promueva el consumo cultural más que la identificación cultural. McAuliffe plantea que “el arte público contribuye a la reputación de espacios como espacios creativos”,⁶⁶ y el autor mantiene, además, que hay una repercusión económica particularmente importante, pues “el arte público transgresivo y crítico, como el grafiti y el arte urbano, opera como señales que atraen a inversionistas, en vez de repelerlos”.⁶⁷ Así, se recurre a artistas urbanos con reconocimiento internacional, los cuales posiblemente no conozcan los rasgos identitarios del espacio en el que se plantean estos proyectos. Si la propuesta de la ciudad creativa es el establecimiento de un espacio de comunidad, de seguridad y bienestar, basado en la actividad intelectual y creativa, entonces el arte que se presente en la misma debería responder creativamente a las inquietudes y problemáticas del lugar, debería abogar por una identidad propia, más que por una marca para la proyección hacia intereses externos de mercado.

Bibliografía citada

- Borén, Thomas y Craig Young, “Artists and creative city policy: Resistance, the mundane and engagement in Stockholm, Sweden”, en *City Culture and Society*, Vol. 8, marzo, 2017, pp. 21-26.
- Borges Martins, Rolando, “Lisbon: Creative?”, en A. Carla Fonseca Reis y Peter Kageyama (coords.), *Creative City Perspectives*, São Paulo, Garimpo de Soluções & Creative City Productions, 2009.

⁶⁵ C. Grodach, *ob. cit.*, p. 85.

⁶⁶ Cameron McAuliffe, “Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City”, en *Journal of Urban Affairs*, p. 194.

⁶⁷ *Idem.*

- Buitrago Restrepo, Felipe e Iván Duque Márquez, *La economía naranja. Una oportunidad infinita*, Bogotá, Ed. Aparte Bookversting, 2013.
- Castañeda Rivera, Érika y Bianca Garduño Bello, “Mapa de las industrias creativas en México. Proyección para CENTRO”, en *Economía Creativa*, Núm. 7, mayo-octubre, 2017, pp. 118-166.
- DCMS, *Creative Industries Mapping Document*, Londres, Department for Culture, Media and Sport, 1998.
- Florida, Richard, *Cities and the Creative Class*, Londres, Routledge, 2005.
- Grodach, Carl, “Urban policy and the creative city making”, en *Cities*, Vol. 68, 2017, pp. 82-91.
- Herrera Medina, Eleonora, Héctor Bonilla Estévez y Luis Fernando Molina Prieto, “Ciudades creativas: ¿paradigma económico para el diseño y la planeación urbana?”, en *Revista Bitácora Urbano Territorial*, Vol. 22, Núm. 1, Colombia, enero-junio, 2013, pp. 11-20.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Valladolid, Editorial Trotta, 1998.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Landry, Charles y Franco Bianchini, *The Creative City*, Londres, Demos, 1995.
- Lyotard, Jean-François, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.
- McAuliffe, Cameron, “Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City”, en *Journal of Urban Affairs*, Vol. 34, Núm. 2, abril, 2012, pp. 189-206.
- Pardo, Jordi, “Management and Governance for Creative Cities”, en A. Carla Fonseca Reis y Peter Kageyama (coords.), *Creative City Perspectives*, São Paulo, Garimpo de Soluções & Creative City Productions, 2009.
- Posada Ávila, Héctor Homero, “Reinstauración económica del concepto creatividad. Una aproximación conceptual operacional del término en el contexto del desarrollo de las industrias creativas en México”, en CYAD, ed., *Compilación de artículos de investigación de la Red Académica Internacional Diseño y Construcción*, México, UAM, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 2012.
- Sánchez Blando, María Victoria, “Las políticas culturales de proximidad en el paradigma de la ciudad creativa: el caso del programa de centros cívicos en la ciudad de Barcelona”, en *Política y Sociedad*, Vol. 52, Núm. 1, febrero, 2015, pp. 125-152.

- Scott, Allen J., "Beyond the Creative City: Cognitive-Cultural Capitalism and the New Urbanism", en *Regional Studies*, Vol. 48, Núm. 4, 2014, pp. 565-578.
- Solórzano-Gil, Mónica, "Ciudades creativas y patrimonio cultural: nuevos escenarios para la conservación del patrimonio en México", F. J. López Morales y F. Vidargas (eds.), *Encuentro Internacional Usos del patrimonio: Nuevos Escenarios*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.
- Unesco, *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*, Argentina, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2010.
- Yencken, David, "Creative Cities", en *Space, Place & Culture*, 2013, pp. 1-21.
- Yúdice, George, *El recurso de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- _____, "Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social?", en *Alteridades*, Vol. 18, Núm. 36, 2008, pp. 47-61.

La estética, el arte y su reencuentro con la Academia,
volumen 19 de la Colección La Fuente, se terminó
de imprimir en junio de 2022 en los talleres de
El Errante Editor, SA de CV, Privada Emiliano
Zapata 5947, San Baltazar Campeche, Puebla, Pue.
Se tiraron 500 ejemplares. El cuidado de la edición
estuvo a cargo de Marco Antonio Menéndez Casillas.
Imagen de portada: *Song of Angel*, Alexey Kondakov,
2015 (detalle). Tomada de <https://bit.ly/3Qr3VVa>



Con este volumen de la serie *Academia y Egresados*, la Colección La Fuente ofrece una compilación de trabajos de profesores, colaboradores y egresados de la Maestría en Estética y Arte (MEyA) de la BUAP. Preparado especialmente para ser presentado en el V Encuentro de Egresados de la MEyA (junio de 2022), la diversidad temática de las aportaciones que incluye el libro (estética y teoría del arte; historia del arte e instituciones artísticas; arte, ciencia y tecnología) reproduce el espectro de áreas que aborda el programa y evidencia la huella académica que la MEyA dejó en sus exalumnos, así como el crecimiento académico alcanzado por los mismos.

En alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, *La Fuente* es el título general de la colección de publicaciones sobre estética y arte de la BUAP que compendia y da a conocer los principales resultados investigativos de profesores, colaboradores, estudiantes y egresados.

