

LA ESTÉTICA Y EL ARTE DE REGRESO A LA ACADEMIA



José Ramón Fabelo Corzo
Bertha Laura Álvarez Sánchez
Coordinadores

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Vicerrectoría de Extensión y Difusión de la Cultura
Facultad de Filosofía y Letras

MMXV

LA ESTÉTICA
Y EL ARTE DE REGRESO
A LA ACADEMIA

LA ESTÉTICA Y EL ARTE DE REGRESO A LA ACADEMIA

José Ramón Fabelo Corzo
Bertha Laura Álvarez Sánchez
Coordinadores



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Vicerrectoría de Extensión y Difusión de la Cultura
Facultad de Filosofía y Letras

MMXIV



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz

Rector

René Valdiviezo Sandoval

Secretario General

Ygnacio Martínez Laguna

Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado

Flavio Guzmán Sánchez

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

Alejandro Palma Castro

Director de la Facultad de Filosofía y Letras

Felipe Adrián Ríos Baeza

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

José Carlos Blázquez Espinosa

Coordinador de publicaciones de la FFyL

Colección La Fuente

José Ramón Fabelo Corzo

Isabel Fraile Martín

Directores de la colección

Bertha Laura Álvarez Sánchez

Coordinadora editorial

María Guadalupe Canet Cruz

Eréndira Aragón Sánchez

Mary Carmen Barranco Montoya

Asistentes de coordinación editorial

Volumen 5

La estética y el arte

de regreso a la academia

Primera edición, 2014

© Benemérita Universidad

Autónoma de Puebla

4 Sur 104

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

ISBN: 978-607-487-710-6

Marco Antonio Menéndez Casillas

Edición y corrección

© 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

La Aldea,

Consultoría editorial y gráfica

Diseño editorial

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

www.lafuente.buap.mx

DOI: <https://doi.org/10.59892/AE0502>



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

LA ESTÉTICA Y EL ARTE DE REGRESO A LA ACADEMIA

José Ramón Fabelo Corzo

Bertha Laura Álvarez Sánchez

11

1. DESDE LA ACADEMIA

15

LO IMAGINARIO DE GASTON BACHELARD, UNA VÍA HACIA EL COSMOS DEL PRESENTE

María Noel Lapoujade

17

LA REALIDAD VIRTUAL Y EL JUEGO DIGITAL

Alberto J. L. Carrillo Canán

29

VARIEDAD Y UNIVERSALIDAD DEL ARTE Y LA ESTÉTICA: LA EVOLUCIÓN CULTURAL EN FUGA DESBOCADA

Ramón Patiño Espino

47

METAPORNOGRAFÍA: ESCENIFICACIONES DEL ARCHIVO PORNOGRÁFICO

Fabián Giménez Gatto

63

LA IMAGEN COMO MECANISMO PRODUCTOR DE CONSUMO

José Antonio Pérez Diestre

Ma. Guadalupe Canet Cruz

75

APROPIACIÓN Y SENTIDO DE LAS FORMAS. EL ARTE EN PUEBLA DURANTE LA ÉPOCA COLONIAL

Jesús Márquez Carrillo

85

DE INNÚMEROS ANÓNIMOS <i>Víctor Gerardo Rivas</i>	111
PLATÓN Y EL ORDEN DE LAS COPIAS <i>Gerardo de la Fuente Lora</i>	117
LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y SUS REFERENTES CREATIVOS <i>Isabel Fraile Martín</i>	125
EN TORNO A LA DIMENSIÓN COMUNICOLÓGICA DEL ARTE Y SUS CATEGORÍAS DE ANÁLISIS <i>Vivian Romeu</i>	149
“AMÉRICA LATINA”: ¿AL SERVICIO DE LA COLONIZACIÓN O DE LA DESCOLONIZACIÓN? <i>José Ramón Fabelo Corzo</i>	165
2. DE REGRESO A LA ACADEMIA	191
ARTE, EDUCACIÓN Y LITERATURA	193
LAS FUNCIONES DEL MUSEO DE ARTE <i>Agustín René Solano Andrade</i>	195
POÉTICAS INTERDISCIPLINARIAS. EDUCACIÓN ESTÉTICA PARA LA FORMACIÓN DE UN MERCADO DE ARTE SUSTENTABLE <i>Belén Valencia Roda</i>	211
LO ESTÉTICO EN LO LÚDICO COMO FACTOR DE DESARROLLO EN EL NIÑO <i>Rosario de la Luz Meza Estrada</i>	225

EL TEXTO DRAMÁTICO POSMODERNO Y SU CABIDA ALTERNATIVA: EL CASO DE <i>9 DÍAS DE GUERRA EN FACEBOOK</i> DE LUIS MARIO MONCADA <i>Magdalena Moreno Caballero</i>	231
EL HOMBRE. <i>PIEDRAS Y ASTROS</i> , LA METÁFORA SENSIBLE <i>Rodolfo García</i>	253
ARTE, TECNOLOGÍA Y MOVILIDAD CORPORAL	271
LA COEXISTENCIA DE LA SITUACIÓN INFLUIDA POR EL USO DEL ALFABETO FONÉTICO Y LA SITUACIÓN DE ORALIDAD SECUNDARIA <i>Eliecer Eduardo Alejo Herrera</i>	273
CONOCIMIENTO Y ESTÉTICA: TECNOLOGÍAS DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN <i>Javier Olavarrieta Marengo</i>	281
DEVENIR CUERPO, DEVENIR OTRO <i>Natalia Juan Gil</i>	291
EL ESPACIO, LO SINIESTRO Y EL CINE <i>Ma. de la Luz Bribiesca Orozco</i>	305
ESTÉTICA Y MÚSICA	313
EL TIEMPO VISUAL EN EL ARTE SONORO <i>Marleni Reyes Monreal</i>	315
DOS FORMAS DE CONCEBIR LA IMAGINACIÓN <i>Jaime Torija Aguilar</i>	327
LA ESCULTURA DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE <i>Georgina Sotelo Ríos</i>	339

ARTE E IDENTIDADES	347
REPRESENTACIÓN DEL DESNUDO MASCULINO EN EL ARTE, ENTRE LOS SIGLOS XX Y XXI. ARTISTAS FEMENINAS Y MASCULINOS <i>Berenize Galicia Isasmendi</i>	349
LA DANZA POPULAR Y LAS CHINAS DE PUEBLA EN LAS FRONTERAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX <i>Isabel Galicia López</i>	359
3. CATÁLOGO <i>EN LAS PUPILAS DEL QUE REGRESA</i>	377

PRESENTACIÓN

LA ESTÉTICA Y EL ARTE DE REGRESO A LA ACADEMIA

*José Ramón Fabelo Corzo*¹
*Bertha Laura Álvarez Sánchez*²

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

La elección del título responde a dos razones fundamentales: la primera tiene que ver con el itinerario oscilante que tienen la estética y el arte en la sociedad contemporánea.

Cobijados tradicionalmente en el mundo académico, actuante este último como legitimador de lo estético y lo artístico, ambos parecían haberlo abandonado para siempre en la misma medida en que se producía la estetización del “mundo de la vida” y la transmutación de los más impensables objetos de la realidad cotidiana en artísticos.

Por una parte, la estética dejaba a un lado el kantiano “juicio puro de gusto” y se hacía ella misma economía, política, comunicación, industria cultural, convirtiéndose en ingrediente inalienable de sus productos y definiendo en muchos casos la opción elegida por compradores, votantes, interlocutores y espectadores.

Por otra, el arte parecía diluirse en la vida, se hacía indiscernible en relación con otros objetos no artísticos, se burlaba de quienes alguna vez lo hubieran calificado como *kitsch* y, al finalizar la vigésima centuria, un urinario ganaba el concurso a la obra más trascendente del siglo.

La academia, perpleja, se despedía de sus más caros productos. A riesgo de perder su empleo, los estetas y teóricos del arte anunciaban el fin de los que habían sido sus objetos de estudio. Qué hacer, entonces, más que hablar, una y otra vez hasta el cansancio, de “muertes” y épocas “pos”.

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

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

Ciertamente, a la larga hubiera quedado en desuso la academia si esta se hubiera mantenido en la rigidez disciplinaria de la estética pura y el arte incontaminado. La única manera en que podría volver a tener un sentido era superando la nostalgia por el pasado y asumiendo a la estética y al arte como son en la realidad. Para volver a hablar de estética y arte tendría que hacerlo reconociéndolos no como abstracciones situadas únicamente en una historia ya lejana, sino como objetos complejos que hoy mismo irrigan todo el entramado social y se constituyen en algo distinto a lo que enseñaba la academia tradicional.

La academia puede y debe recibir de regreso a la estética y al arte, pero, al hacerlo, tiene que incorporar la historia social que siempre les ha acompañado y que durante demasiado tiempo quedó al margen en estetas y teóricos e historiadores del arte. La estética y la teoría e historia del arte tienen que incluir hoy a la economía política, a la teoría de la cultura, a la teoría de la comunicación, a la semiótica, a la sociología, a la tecnología, a la teoría política, a la pedagogía, a la psicología, a la biología.

Sólo así el regreso a la academia es posible. De ello es reflejo el presente libro, que incluye disímiles abordajes a temas siempre vinculados a la estética y el arte, pero que con frecuencia los desbordan. De ahí la primera de las razones de su título.

La segunda razón es menos teórica, más práctica, pero igualmente importante. Los materiales que integran este libro provienen del II Encuentro de Egresados realizado en el verano de 2012 por la Maestría en Estética y Arte (MEyA) de la BUAP. *Regresaban* a su *academia* los que alguna vez fueron sus estudiantes. Venían con el propósito de reencontrarse con los avances investigativos de los profesores y colaboradores de la MEyA y de traer ellos mismos los resultados de la continuidad de su trabajo de investigación ya como maestros en Estética y Arte. Algunos —que comparten la actividad académica con el quehacer artístico— también dejaron una muestra de su arte.

Se corresponde la estructura del libro con los tres ingredientes fundamentales que caracterizaron al encuentro. El ciclo de conferencias impartido por destacados especialistas de la planta académica de la MEyA y por varios invitados encuentra su plasmación en la primera parte del libro, intitulada “Desde la academia”. Se reúnen en ella, en forma de capítulos, once aportaciones de los conferencistas del evento sobre temas fundamentales de la estética, el arte y la cultura.

La segunda parte, bajo el título “De regreso a la academia”, incluye una muestra de los trabajos que los egresados de la MEyA presentaron como ponencias con sus avances investigativos posteriores a su egreso del programa. Preparados especialmente para esta publicación, catorce textos componen esta sección.

Con la colaboración de Berenize Galicia Isasmendi, maestra en Estética y Arte, la tercera parte de este libro muestra el Catálogo de las obras que seis de los egresados-artistas presentaron en la exposición de artes plásticas *En las pupilas del que regresa*, exposición inaugurada en los marcos del mencionado encuentro y dedicada exclusivamente a la presentación de obras de titulados de la MEyA. La exposición se realizó en la Galería O’Farril, perteneciente también a una de las egresadas del programa.

El presente libro ofrece continuidad a otro publicado en 2012 dentro de la misma colección La Fuente y que resultara del trabajo del I Encuentro de Egresados de la MEyA. Bajo el título *La estética y el arte más allá de la academia*, aquella obra fue un importante precedente de esta. Confiamos en que el *regreso* que ahora simboliza este texto no sea para nada definitivo y que la *Estética y el Arte* continúen en un permanente viaje de ida y vuelta entre la *academia* y la *vida*.

Junio de 2014



1

DESDE LA ACADEMIA

LO IMAGINARIO DE GASTON BACHELARD, UNA VÍA HACIA EL COSMOS DEL PRESENTE

*María Noel Lapoujade*¹

El espíritu es un océano... ¡tantos mundos
y yo nos movemos ahí, misteriosos, apenas vistos!
¿Y qué de nuestros cuerpos?
El cuerpo es un tazón que flota en el mar,
Lleno se hundirá... ni una burbuja
marcará ese lugar.
Mevlâna Rumi, *El jarrón con el borde seco*

Alma, levántate ágil
y sigue tu extraño viaje
hacia el mar del significado,
puesto que eres una perla preciosa. [...]
El torrente sabe que no
puede permanecer en esta montaña.
Ve hacia el mar, no permanezcas aquí.
Mevlâna Rumi, *El torrente*

I

Este ensayo se teje en torno a la ensoñación cósmica, la cual nos proyecta al cosmos actual que, *sin embargo*, es uno y el mismo, el de la poética de todo tiempo y todo lugar, que logra sobrepasar los datos de la epistemología en cuyo terreno el cosmos actual sería diferente del cosmos prehistórico, griego, medieval, renacentista o moderno, etc.

Apuntamos aquí a la ensoñación cósmica a su vez centrada en un elemento: el agua, más precisamente, el agua marina, el océano.

Mi reflexión transita una vía, es decir, un método; recorrido con una

¹ Profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México.

lógica interna centrada en una palabra: *sin embargo*, de modo que es, a la vez, un homenaje a Galileo.

Mi pensamiento en este ensayo se desarrolla según una lógica del *sin embargo*, *pourtant*.²

Esta lógica articula dos momentos: una afirmación o una negación, cuya limitación se muestra en la negación o afirmación contrarios. De este modo, la tesis se amplifica y alcanza todo su valor.

El hilo conductor de mi propuesta se basa en la premisa de una integración íntima de la perspectiva del *animus* y del *anima*. Ambos constituyen el tapiz de lo humano. Desde ese centro antropológico único, pueden además encontrarse sus entrecruzamientos entre la epistemología y la poética.

II

¿Animus o anima?

La disyunción “o” da cuenta de una discusión conocida acerca del pensamiento de Bachelard. El cosmos actual, así como el cosmos primigenio, pueden ser alcanzados por la epistemología y por la poética; por el insignificante “junco pensante” de Pascal, en el cual conviven *animus* y *anima*.

1. Una primera aproximación al pensamiento de Bachelard permite sostener, con base en sus propias afirmaciones, que la primera vía, la del *animus*, la que piensa en conceptos, invita a crear teorías a partir de la racionalidad. Respecto de nuestro tema desde el *animus*, en general, se diseñan las epistemologías sobre los estudios fisicoquímicos de los elementos; en particular del agua y, más precisamente, del océano.

En un significativo pasaje autobiográfico Gaston Bachelard plantea una tesis radical:

Si je devais résumer une carrière irrégulière et laborieuse, marquée par des livres divers, le mieux serait de la mettre sous les signes contradictoires, masculin et féminin, du *concept* et de l'*image*. Entre le concept et l'image, pas de synthèse.³

Ainsi, images et concepts se forment à ces deux pôles opposés de l'activité psychique que sont l'imagination et la raison. Joue entre elles une polarité d'exclusion.⁴

² Paul Robert, *Le nouveau petit Robert*, p. 1748.

³ Gaston Bachelard, “Rêveries sur la rêverie”, *La poétique de la rêverie*, p. 45.

⁴ *Ibidem*, p. 46.

Por su parte, Kenneth White comenta:

Pour Bachelard, l'activité *animus* était l'histoire et la philosophie des sciences, l'activité *anima*, ses travaux d'amateur d'images poétiques. On peut très bien concevoir une activité poétique relevant à la fois de l'*animus* et de l'*anima*, mais cela ne pouvait être le fait de Bachelard —tout simplement parce qu'il n'était pas poète.⁵

Y sin embargo, Gaston Bachelard es un profundo poeta en prosa.

En lo que concierne a la segunda vía, el *anima* lanza su flecha imaginante, se prodiga en imágenes primordiales, en las que la imaginación multiplica su potencia mediante la *hormona* del elemento agua, el cual, en su consistencia oceánica, ofrece goces inefables.⁶

Sin embargo.

2. Si descendemos a una capa más profunda del pensamiento de Bachelard, él mismo afirma:

Rappelons alors que nous nous donnons pour tâche précise, dans le présent livre, d'étudier la rêverie idéalisante, une rêverie que met dans l'âme d'un rêveur des valeurs humaines, une communion rêvée d'*animus* et d'*anima*, les deux principes de l'être intégral.⁷

Una vía para superar la dificultad es aplicar aquí la lógica del *sin embargo*. Es preciso desdoblarse el problema por lo menos en dos niveles: a nivel metodológico y a nivel ontológico o antropológico. De este modo es posible disolver la aparente contradicción. Desde un punto de vista metodológico, a nivel práctico es pertinente trabajar estas dos vías heterogéneas con autonomía.

Sin embargo, desde un punto de vista ontológico, el ser es uno, integración de *anima-animus* y el individuo es uno, reunión alquímica de *animus-anima*.

III

¿Qué significa “cosmos actual”?

En un sentido literal la expresión alude a las peculiaridades actuales del

⁵ Kenneth White, “Dans l'atelier atlantique”, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, pp. 60-61.

⁶ “Nous n'avons donc pas tort, [...] de caractériser les quatre éléments comme les hormones de l'imagination”. G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, p. 19.

⁷ G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p. 79.

cosmos astronómico, al estado actual de los conocimientos. Ello implica reflexionar sobre los datos de la astronomía, la física y las biología del presente. El lenguaje actual brinda una vía de acceso fácil a la inmensidad del cosmos, que opera el milagro de tener el cosmos actual en una pantalla sobre la mesa de trabajo o en el café: el cosmos virtual.

Se trata de un cosmos infinito atrapado en las dimensiones de una imagen de pocos centímetros. Más que nunca es pertinente una filosofía de las imágenes.⁸

En este contexto, el observador resulta anonadado ante los datos, entre otros, del plano del sistema solar respecto del galáctico, de los movimientos del sistema solar en la galaxia, del lugar ínfimo de este en la galaxia.⁹

En la frontera entre *animus-anima*. Este cosmos actual invoca conciencias, como es el caso del controvertido astrofísico norteamericano Carl Sagan:

Tuvimos éxito en tomar esta fotografía, y al verla, ves un punto. Eso es aquí. Eso es casa. Eso es nosotros. Sobre él, todo aquel que amas, todo aquel que conoces, todo aquel del que has oído hablar, cada ser humano que existió, vivió sus vidas. La suma de nuestra alegría y sufrimiento, miles de confiadas religiones, ideologías y doctrinas económicas, cada cazador y recolector, cada héroe y cobarde, cada creador y destructor de la civilización, cada rey y campesino, cada joven pareja enamorada, cada madre y padre, cada esperanzado niño, inventor y explorador, cada maestro de moral, cada político corrupto, cada “superestrella”, cada “líder supremo”, cada santo y pecador en la historia de nuestra especie vivió ahí —en una mota de polvo suspendida en un rayo de luz del sol.

La tierra es un muy pequeño escenario en una vasta arena cósmica.¹⁰

Sin embargo, antes de la fotografía y la astrofísica, el espíritu visionario de Voltaire de una forma muy importante se encuentra entre nosotros. Su sonrisa sarcástica se insinúa para conducirnos a *Micromégas* (*micro*, pequeño; *megas*, grande), el pequeño gran libro donde Voltaire describe un viaje imaginario a través de los planetas. El autor creó un diálogo imaginario entre Micromegas, habitante de la estrella Sirius, y el habitante de Saturno, que llegan al planeta Tierra.

⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *Philosophie des images*.

⁹ Geoffrey Cornelius, *Manual de los cielos y sus mitos*. Además, *vid.* sitio web de *Biology Cabinet*.

¹⁰ Carl Sagan, *Un punto azul pálido*.

Ils eurent faire le tour du globe en trente-six heures [...] Les voilà donc revenus d'où ils étaient partis après avoir vu cette mare, presque imperceptible pour eux, qu'on nomme la *Méditerranée*, et cet autre petit étang qui sous le nom du *Grand Océan*, entoure la taupinière. [...] Finalement, ils découvrent les êtres humains, "insects invisibles que la main du Créateur s'est plu à faire naître dans l'abîme de l'infiniment petit [...]"¹¹

El texto llega a una conclusión decisiva: sus seres minúsculos, "que parecen tan despreciables", "poseen un espíritu superior", miden a los habitantes de otros planetas, según ellos.¹²

Y sin embargo.

Este cosmos variable, de extensión infinita, es uno y el mismo que habitaba aquel lejano africano prehistórico del cual descendemos todos, cuando ya en dos pies osaba levantar los ojos al cielo y caminar en la playa marina, aguzada su mirada al horizonte inatrapable.¹³

Límites inatrapables de la horizontal, el horizonte marino, y de la vertical, "el cielo estrellado sobre mí" —parafraseando a Kant—, que incitan a la imaginación humana a crear mil formas posibles de transgresión.¹⁴

IV

El océano

Animus respecto del agua, y concretamente del océano, allí se alza la figura poco valorada de René Quinton. En sus investigaciones, Quinton subraya que, por un lado, el agua de mar contiene los ciento dieciocho elementos de la tabla periódica. Por otro lado, comprobó que el agua de mar isotónica, es decir, diluida con agua dulce, si es inyectada como suero natural, ha curado de la desnutrición, enfermedades de la piel y otras. Ello porque los glóbulos y plaquetas convierten el agua marina en sangre. De ahí que el plasma marino, llamado el "plasma de Quinton", haya sido un hallazgo fundamental como medio para mantener la salud y, más aún, la vida.

¹¹ Voltaire, *Micromégas*.

¹² *Idem*.

¹³ Spencer Wells, *El viaje del hombre. Una odisea genética*.

¹⁴ María Noel Lapoujade, "La imaginación definición del hombre", *Filosofía de la imaginación*, p. 193. Además, *cfr.* "La transgresión: huella de lo humano", *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*. Asimismo, *cfr.* *La metáfora poética del mar en la mística de Ramón Xirau*, pp. 35-39.

Quinton propone la *ley de la constancia animal* que enuncia: “La vida animal aparecida en estado de célula en los mares, tiende a mantener las células constitutivas de los organismos, para su funcionamiento celular elevado, a través de las series zoológicas, en el medio marino de los orígenes”.¹⁵

En otras palabras, la ciencia ha probado que el océano está por fuera, pero también nos integra, es parte de nuestra composición fisicoquímica.

Sin embargo.

Anima en general puede afirmarse que este cosmos es *uno y el mismo*, en el pensamiento occidental y en el pensamiento oriental.

En Oriente, en la sabiduría eterna de Lao Tsé, el océano es referencia fundamental.¹⁶

En el budismo tibetano, en el siglo VIII d. C., *El libro tibetano de los muertos* incorpora el océano entre sus enseñanzas.¹⁷

Siglos después, desde el siglo XIII hasta hoy, en el zen el océano enseña. Sin ir más lejos, Taisén Deshimaru, desde el dojo de París, ha recuperado el papel esencial del océano.¹⁸

En Occidente, Tales de Mileto, en su cosmología poética, afirma: el agua es el principio de todo, todos los gérmenes son húmedos.¹⁹

El pensamiento hebreo en la cábala trabaja la letra hebrea *mem*, que representa el agua y evoca la profundidad del alma. En la cábala se explica cómo las olas del mar van y vienen, así es la existencia: ciclos y ritmos.²⁰

La presencia metafórica del océano en los místicos de Occidente, como Meister Eckhart, Angelus Silesius, entre tantos más, es aguda. En la mística iraní, en los sufís, de quien tomamos el epígrafe de nuestro ensayo, la presencia del océano es esencial.

La poesía occidental de todos los tiempos contagia su goce del agua primordial, esto es, el océano. Allí están Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud,

¹⁵ René Quinton, *L'eau de mer milieu organique, milieu vital des cellules*. Se han hecho experimentos recientes en 2003, en la Universidad de La Laguna en Tenerife, con agua hipertónica como plasma, recogida del océano Atlántico.

¹⁶ Lao Tsé, *El libro del curso y de la virtud*.

¹⁷ Padma Sambhava, *El libro tibetano de los muertos*. En la introducción se incluye el dato que en 1573 el Lama Gendum Gyatso, durante su visita a Mongolia, fue nombrado Dalai Lama, que significa “Maestro Océánico”. En la actualidad, *cf.* Thubten Jeshe, *Tu mente es un océano*.

¹⁸ “La vida del hombre es como un océano, rizado a veces por la brisa, a veces una cordillera de agua; pero sólo algunas olas llegan al poderoso acantilado. Los hombres no ven desde la playa más que el flujo y reflujo de las aguas, sus ojos no llegan al gran océano”. Taisén Deshimaru, “El viejo árbol muerto en el corazón de la montaña”, *La práctica del zen*, p. 82.

¹⁹ Jean Voilquin, “Thalès de Milet”, *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet à Prodicos*.

²⁰ Ione Szalay, *Kabbaláh y música sagrada*, vol. 5, p. 67.

Víctor Hugo, así como la prosa poética de Friedrich Nietzsche.²¹ Sin olvidar la musical sonoridad del agua recogida por Händel y del mar por Debussy.

Por su parte, Bachelard, en su poética del agua, declara que el *mar*, el *océano*, ha llegado tarde en su vida.²²

Gaston Bachelard sostiene que en *nuestro ser entreabierto* la geografía exterior se lleva por dentro, en tal sentido afirma: “La forêt est un état d’âme”;²³ “L’enfance est un état d’âme”.²⁴ En este contexto, es posible agregar: “L’océan est un état d’âme”.

El océano nos habita, nos compone, nos cura, nos da vida. Los temperamentos marinos son portadores del océano en sus geografías subjetivas.

Los temperamentos marinos, si son poetas, se derraman en sus poesías oceánicas.

Entonces crean verdaderas *géopoétiques*, como ha planteado Kenneth White. Su propia *géopoétique* emana de un hombre oceánico. Su océano no podría ser otro que el Atlántico en Gran Bretaña.²⁵

Antes de haber sido creado el nombre de geopoética, Homero ofrece en la *Odisea* una geopoética inmortal. Ese mar es inconfundiblemente el Mediterráneo, en cuyos puertos se asientan antiguas culturas de Oriente y Occidente. Su huella marca el pensamiento, las imágenes, las metáforas, los viajes, y a Odiseo mismo.

En este contexto, si bien en otro tiempo (1846-1870) y en otra geografía, América del Sur, el temperamento oceánico de Lautréamont esboza una geopoética del océano. Por su parte, Gaston Bachelard dedica un hermoso libro a la imaginación muscular, biológica, vertiginosa, agresiva y cruel de Lautréamont, recoge su bestiario, da un lugar especial a Isidore Ducasse en su obra y en la poética.

Sin embargo.

Es posible amplificar aún más la figura bachelardiana de Lautréamont si se considera su profundo y conmovedor *canto al océano*.²⁶

²¹ Vid. Charles Baudelaire, *L’homme et la mer*; Arthur Rimbaud, *L’éternité*; Víctor Hugo, *Soirée en mer*.

²² G. Bachelard, “Introducción”, *L’eau et les rêves*, p. 15.

²³ G. Bachelard, *La poétique de l’espace*, p. 171.

²⁴ G. Bachelard, “Les rêveries vers l’enfance”, *La poétique de la rêverie*, p. 113.

²⁵ “La géopoétique telle que je l’ai conçues, telle que je la conçois, occupe un champ de convergence potentiel surgi de la science, de la philosophie et de la poésie”. K. White, *Le Plateau de l’Albatros. Introduction à la géopoétique*, p. 27.

²⁶ Bachelard esboza una pequeña biografía: “Il est Montévidéen. Il vient en France pour être lycéen [...] Je ne vois que trois poètes qui, dans la deuxième moitié du XIX siècle, aient fondé des écoles *sans le savoir*: Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud”. Notemos al margen que los tres han dejado bellas poesías marinas. G. Bachelard, *Lautréamont*, p. 86.

V

Lautréamont, Canto al océano

Lautréamont ha creado una poética acuática, en su *canto al océano*, donde, sin embargo, la ciencia está incluida.²⁷

Su *canto al océano*, sin pensarlo, traza una auténtica geopoética, porque es una poética del océano de Montevideo, su ciudad natal. En ella nació y pasó su infancia hasta la adolescencia. Esa geografía es imborrable en su espíritu. En cada una de sus estrofas se siente palpitar ese océano en particular.²⁸

Sin embargo.

Su canto se eleva a la universalidad, porque su poética se expone en imágenes oceánicas primordiales, se dirige a la fuente de la vida misma.

En el espectáculo del océano, que Ducasse adora, nuestro poeta busca saciar su necesidad de infinito.²⁹

Así se despliega su poética del océano, con una estructura repetitiva, invitación a un estado de trance. Cada estrofa comienza con su invocación: “Viel océan”, y termina con un saludo de amor, respeto, admiración: “Je te salue, vieil océan”.

¿Qué sucede entre la invocación y la despedida?

Cada estrofa hierve en imágenes en las que tiemblan los valores (evoco a Bachelard en *La poétique de l'espace*), el oxímoron en imágenes, el odio amoroso que el viejo océano le permite plasmar sobre la desdichada condición humana.

Cada estrofa envuelve más que una crítica, provoca la quemadura de un contraste brutal: la belleza del océano ante el horror de lo humano.³⁰

²⁷ La poesía en prosa de Nietzsche prefigura lo que después llevará a un extremo Lautréamont: “[...] Quand il y a en moi cette joie qui cherche, qui pousse les voiles vers ce qui n'a pas encore été découvert, quand il y a un plaisir de vieux matelot dans mon joyeux plaisir: Si jamais mon allégresse s'est écrié: 'La côte a disparu, voici que je suis libéré de la dernière chaîne: l'illimité rugit autour de moi, loin devant moi brillent l'espace et le temps, allons, debout vieux coeur!'. Comment ne brûlerai-je pas du désir de l'éternité et du nuptial anneau des anneaux, l'anneau du retour? [...]”. Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, p. 277.

²⁸ Isidore Ducasse, Lautréamont, *Les chants de Maldoror*, pp. 25-45.

²⁹ Ducasse confiesa: “[...] J'éprouve le besoin de l'infini... Je ne puis, je ne puis contenter ce besoin!”. Extrañando la presencia de su amigo: “poulpe, au regard de soi!”), confiesa que desearía estar “assis tous les deux sur quelque rocher du rivage, pour contempler ce spectacle que j'adore!”. Lautréamont, *op. cit.*, pp. 29 y 33.

³⁰ *Primera estrofa*: “Vieil océan, aux vagues de cristal”, l'azur, son immense bleu. Et pourtant, la beauté absolue se convierte en las marques azurées des morts, des amants, les ineffaçables traces, sur l'âme profondément ébranlée, marques de l'espèce dès les rudes commencements de l'homme... El *desgarramiento* es inherente a la especie. *Segunda estrofa*: “Vieil océan, ta forme harmonieusement sphérique, qui réjouit la face grave de la géométrie [...] Cependant, l'homme s'est cru beau dans tous les siècles [...] mais il n'est pas

VI

Epílogo

Si bien el elemento agua ocupa un lugar central en su poética, Gaston Bachelard es más bien “un philosophe buissonnier”.³¹

Sin embargo.

Bachelard ha dejado su pensamiento holístico concentrado en unas líneas de profundo alcance. En el tapiz del *animus-anima*, su ontología de lo humano, Bachelard entrelaza la epistemología, la estética, la ética y la medicina cuando sostiene:

L'hydrothérapie n'est pas uniquement périphérique. Elle a une composante centrale. Elle éveille les centres nerveux. Elle a une composante morale. Elle éveille l'homme à la vie énergétique. L'hygiène alors est un poème.³²

En este contrapunto musical, la voz de Lautréamont en la décima y última estrofa de su *canto al océano* dice así:

beau [...] car pourquoi regarde-t-il la figure de son semblable avec tant de *mépris*? *Tercera estrofa*: “Vieil océan, tu es le symbole de l'identité, toujours égal à toi même”, cependant el hombre se detiene para ver pelear dos perros, pero no por un entierro, y tiene un temperamento voluble, de mañana accesible, de mal humor de tarde, ríe hoy, llora mañana. *Cuarta estrofa*: “Vieil océan, [...] tu caches dans ton sein de futures utilités pour l'homme [...] Tu ne laisses pas facilement deviner aux yeux avides des sciences naturelles les mille secrets de ton intime organisation: tu es modeste”. En cuanto a la ciencia, allí está el testimonio de R. Quinton. La estrofa concentra una síntesis exquisita de ciencia, estética y ética, despliegue en *animus-anima*: el océano es modesto; el hombre, orgulloso. *Quinta estrofa*: “Vieil océan, les différentes espèces de poissons que tu nourris n'ont pas juré fraternité entre elles [...] Les tempéraments et les conformations qui varient dans chacune d'elles, expliquent, d'une manière satisfaisante, ce qui ne paraît qu'une anomalie. Cependant, l'homme, une même espèce, n'a pas les mêmes motifs d'excuse”. “La grande famille universelle des humains est une utopie digne de la logique la plus médiocre”. La ingratitude lo constituye. *Sexta estrofa*: “Vieil océan, ta grandeur matérielle [...] On ne peut pas t'embrasser d'un coup d'oeil. Pour te contempler il faut que la vue tourne son télescope, par un mouvement continu, vers les quatre points de l'horizon [...]”. Tandis que l'homme no puede aspirar a esas magnitudes, y continúa irónicamente, por gordo que se vuelva. Esta peculiaridad de un horizonte circular, de 360 grados comparte el mar con el desierto, así como la libertad de sus horizontes lejanos. *Séptima estrofa*: En ella se deja sentir el sentido del humor duccasiano: humor sarcástico, humor negro, ironía, y otros matices del dolor lúcido de su humor. “Vieil océan, tes eaux sont amères. C'est exactement le même goût que le fiel que distille la critique sur les beaux-arts, sur les sciences, sur tout. Si quelqu'un a du génie, on le fait passer pour un idiot [...]”. *Octava estrofa*: “Vieil océan, [...] Quelle profondeur”. Aquí aflora el sentido indirecto del sarcasmo: Souvent, je me suis demandé quelle chose était le plus facile à reconnaître: la profondeur de l'océan ou la profondeur du coeur humain! Su superficialidad y su hipocresía son marcas de lo humano. *Novena estrofa*: “Vieil océan, tu es si puissant, que les hommes [...] ont beau employer toutes les ressources de leur génie [...] incapables de te dominer. Ils ont trouvé leur maître. [...] Malgré cela, tu fais valser leurs lourdes machines avec grâce, élégance et facilité [...] un salimbranque en serait jaloux [...]”. Lautréamont, *op. cit.*

³¹ Recojo el título del artículo sobre G. Bachelard publicado en *Le Figaro littéraire*, 26 de julio de 2001.

³² G. Bachelard, “Pureté et purification. La morale de l'eau”, *L'eau et les rêves*, p. 168.

Vieil océan, ô grand célibataire, quand tu parcours la solitude solennelle de tes royaumes [...] Balancé voluptueusement par les mols effluves de ta lenteur majestueuse, qui est le plus grandiose parmi les attributs dont le souverain pouvoir t'a gratifié, tu déroules, au milieu d'un sombre mystère, sur toute ta surface sublimes, tes vagues incomparables, avec le sentiment calme de ta puissance éternelle. Elles se suivent parallèlement, séparées par de courts intervalles. A peine l'une diminue, qu'une autre va à sa rencontre en grandissant, accompagnées du bruit mélancolique de l'écume. (ainsi les êtres humains, ces vagues vivantes, meurent l'un après l'autre, d'une manière monotone; mais sans laisse de bruit écumeux)[...] Je voudrais que la majesté humaine ne fût que l'incarnation du reflet de la tienne. Ta grandeur morale, image de l'infini, est immense comme la réflexion du philosophe, comme l'amour de la femme, comme la beauté divine de l'oiseau, comme les méditation du poète.³³

Sumergirse en el océano es una manera sublime de dejarse habitar por la belleza del cosmos, habitándola.

Bibliografía consultada

Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, PUF, París, 1961.

—, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, París, 1943.

—, *L'eau et les rêves*, José Corti, París, 1942.

—, *La poétique de l'espace*, PUF, París, 1994.

—, *Lautréamont*, José Corti, París, 1995.

Baudelaire, Charles, *L'homme et la mer*. [s. p. i.]

Cornelius, Geoffrey, *Manual de los cielos y sus mitos*, Blume, Barcelona, 1988.

Deshimaru, Taisén, *La práctica del zen*, Kairós, Barcelona, 1996.

Ducasse, Isidore-Lucien (Lautréamont), *Les chants de Maldoror*, Bibliothèque Lattès, París, 1987.

Jeshe, Thubten, *Tu mente es un océano*, Ediciones Dharma, Alicante, 2005.

Lao Tsé, *El libro del curso y de la virtud*, Siruela, Madrid, 1998.

Lapoujade, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988.

³³ Lautréamont, *op. cit.*, pp. 41-44.

- , *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, Herder, México, 2007.
- , *La metáfora poética del mar en la mística de Ramón Xirau*, FFyL-UNAM, 1994.
- Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Librairie Générale Française, París, 1983.
- Quinton, René, *L'eau de mer milieu organique, milieu vital des cellules*, Masson/ Librairie de l'Académie de Médecine, París, 1904.
- Rimbaud, Arthur, *L'éternité*, [s. p. i.]
- Robert, Paul, *Le nouveau petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, París, 1996.
- Sagan, Carl, *Un punto azul pálido*, Planeta, México, 2003.
- Sambhava, Padma, *El libro tibetano de los muertos*, Kairós, Barcelona, 2006.
- Szalay, Ione, *Kabbaláh y música sagrada*, vol. 5, Kier, Buenos Aires, 2007.
- Víctor Hugo, *Soirée en mer*, [s. p. i.]
- Voltaire, *Micromégas, Zadig, Candide*, GF-Flammarion, París, 1964.
- Voilquin, Jean, *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet à Prodicos*, Flammarion, París, 1964.
- Wells, Spencer, *El viaje del hombre. Una odisea genética*, Océano, México, 2002.
- White, Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Bernard Grasset, París, 1994.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Philosophie des images*, PUF, París, 1997.

LA REALIDAD VIRTUAL Y EL JUEGO DIGITAL¹

*Alberto J. L. Carrillo Canán*²

En este texto examinamos la sensación producida cuando tratamos con objetos culturales *figurativos*, esto es, con objetos que representan algo por medio de la imitación o algún tipo de similitud. Un caso típico es (1) el de observar pinturas, esculturas y la mayor parte de los planos en la mayoría de las películas; otro caso típico, pero muy diferente del anterior, es (2) el de mirar algunos planos muy específicos en películas y, especialmente, jugar ciertos tipos de juegos digitales muy definidos, pero importantes. Los planos filmicos y los juegos digitales a los que nos referimos están caracterizados por imágenes en movimiento que presentan una *perspectiva subjetiva*, es decir, al confrontarnos con tales objetos parece o se siente como si nosotros mismos nos moviéramos en el espacio representado por las imágenes en las películas o en los juegos digitales en cuestión.

Nuestra tesis es que en ambos casos sufrimos una ilusión. En el primer caso se trata de la *ilusión de estar observando* la cosa o situación representada por la pintura, escultura o filme; en el segundo caso se trata de la *ilusión de estar participando* en algo o en una situación. Podemos decir que la *ilusión de participación* es la ilusión de estar teniendo o estar sufriendo una experiencia, mientras que la ilusión de estar observando algo también es la ilusión de estar teniendo una experiencia, mas una muy particular, a saber, la experiencia de observar meramente, una experiencia pasiva que como tal, esto es, como experiencia, permanece desapercibida, pues nos enfocamos en el contenido de la experiencia, es decir, en la cosa o situación observada, y no en el hecho de que supuestamente la observamos.

¹ Agradezco al colega Reynaldo Thompson López la discusión sobre pintura como realidad virtual, a las colegas Lydia Elizalde Valdés y Angélica Tornero Salinas la lectura del borrador del artículo y los numerosos comentarios acerca del mismo; a mis estudiantes de posgrado May Zindel, Marco Antonio Calderón Zacacla y a mi estudiante de licenciatura Francisco Montes, les agradezco el haber compartido su experiencia con los juegos digitales y sus comentarios a las partes correspondientes del texto. Finalmente, agradezco a mi estudiante de licenciatura Juan Manuel Mendoza López la traducción del texto original del inglés al castellano.

² Profesor-Investigador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

Definiremos el concepto de ilusión con el objetivo de hacerlo operativo para discutir objetos culturales figurativos. Pretendemos llegar a una caracterización precisa de eso que hoy en día es conocido vagamente como *experiencia inmersiva*.

1. La realidad virtual como ilusión y como imaginación

En general podemos decir que ambas, la ilusión de estar observando x y la ilusión de estar actuando o participando en x , son casos de un concepto básico de realidad virtual, a saber, una realidad *meramente en la mente*. Necesitamos precisar qué significa en este contexto *una realidad en la mente*.

Al observar, por ejemplo, una pintura que representa una mujer haciendo algo, le atribuimos realidad a la pintura, no a la mujer. Sin embargo, normalmente no decimos que estamos viendo simples manchas de color en el lienzo, sino una mujer. Esto es, nosotros *vemos que* una mujer está haciendo algo, pero no lo creemos realmente. Es decir, a pesar del hecho de que vemos a la mujer en cierta situación, no le atribuimos realidad a la mujer ni a ningún aspecto de la situación representada. *Ver que P* equivale en este contexto a *pensar que P sin creer que P*. La expresión *pensar* significa aquí dos cosas. Por un lado, significa *simplemente pensar* algo, por otro, es *aceptar* esa cosa, aceptar lo que uno ve. Así que podemos reformular la estructura anterior por medio de la sustitución de la expresión *pensar que P sin creer que P* por la expresión *aceptar que P sin creer que P*. Llamaremos a esa estructura mental la estructura de *la ilusión estética* o, más precisamente, la estructura de *la creencia estética ilusoria* . Cuando por el contrario, *vemos que P* y *creemos que P* , tenemos una *creencia perceptiva* común. Su estructura es *pensar que P y simultáneamente creer que P* —aun si la creencia es falsa, como en el caso de ilusiones ópticas—. Tal es la estructura de todas las creencias perceptivas, como el salir de mi casa y ver que un hombre está pasando por ahí: yo pienso que un hombre pasa frente a mí y realmente lo creo.

Así, *aceptar (pensar) que P sin creer que P* es la estructura de una realidad que está meramente en la mente, bajo la condición de que la proposición P conlleve algún individuo y un verbo conjugado en presente.³ No obstante,

³ Al hablar de proposiciones realmente nos referimos a estados mentales que tienen un contenido semántico correspondiente a alguna proposición. En función de la brevedad y la simplicidad, mayormente no nos referiremos a esta relación entre la proposición y el estado mental correspondiente y simplemente usaremos el término "proposición". Además, las proposiciones a las que nos referiremos en este texto como ilusiones o creencias ilusorias corresponden a pensamiento prerreflexivo, en otras palabras, los sujetos envueltos en tales creencias u oraciones realmente no piensan sobre ellas; asimismo, las experiencias asociadas con tales creencias son también prerreflexivas.

la misma estructura es la de simplemente imaginar que *P*, donde *P* conlleva algún individuo y un verbo conjugado en cualquier tiempo. *Imaginar* que *P* también implica *pensar que P sin creer que P*. Esta estructura es nuevamente la estructura de una realidad en la mente. Ambas, *ilusión e imaginación* conciernen a una realidad meramente en la mente. No obstante, en el caso de la ilusión el *pensamiento de que P* está basado en un *estímulo sensorial*, mientras que en el caso de la imaginación tal estímulo está ausente del todo. Así que al mirar la pintura de una mujer haciendo algo, se tiene la ilusión de una mujer haciendo algo, no la simple imaginación de una mujer haciendo algo, pues estoy sufriendo el estímulo sensorial causado por la pintura. Por el contrario, al leer un pasaje *literario* que dice que una mujer hace algo, se piensa asimismo que una mujer hace algo —sin creerlo—, pero falta todo estímulo sensorial correspondiente a dicho pensamiento. Obviamente, la imaginación literaria y lúdica —como la que es característica de las ensoñaciones diurnas y los juegos de representación— tienen igualmente la estructura *aceptar que P sin creer que P*, es decir, este tipo de imaginación también es una *creencia estética*, sin embargo, carece del estímulo sensorial correspondiente. Podemos llamarla *creencia estética imaginativa*.

La estructura *aceptar (pensar) que P sin creer que P*, donde *P* implica al menos una entidad individual —una nube, el océano, un árbol, guerreros, una parvada de pájaros, etc.—, es la estructura de la experiencia estética generada por las artes plásticas o por la literatura. Esta es, por tanto, la estructura de lo que llamaremos *creencias estéticas*. Las creencias estéticas, en consecuencia, son un tipo de realidades en la mente, esto es, tipos de *realidad virtual*, y se trata de ilusiones o de imaginaciones. En la medida en que las ilusiones son creencias estéticas basadas en *estímulos* sensoriales, corresponden a un concepto más moderno de realidad virtual que aquel de meras imaginaciones. Las ilusiones son realidades en la mente basadas en *estímulos* sensoriales, mientras que las imaginaciones son realidades en la mente en un sentido más tradicional, pues carecen de todo tipo de *estímulos* sensoriales.⁴ En adelante nos referiremos a realidades virtuales en el sentido de ilusiones. Así, tendremos que considerar aquí sólo las artes

⁴ Hoy en día el concepto de realidad virtual está enlazado con la terminología derivada de la ciencia computacional, y eso implica un tipo de simulación, esto es, de figuración por medios materiales, no meros estados mentales. Así, dado que la ilusión tiene una base sensorial, es decir, alguna imitación o figuración, el llamar a una ilusión realidad virtual parece más contemporáneo que llamar a una imaginación realidad virtual. Sin embargo, ambas, ilusión e imaginación son realidades en la mente y, por lo tanto, realidades virtuales.

plásticas *figurativas* y otros objetos sensoriales *figurativos*, pero en ningún caso tendremos que ver con la literatura.

Los objetos figurativos de cualquier tipo generan realidades virtuales en la forma de ilusiones. Los objetos figurativos no son aquello que figuran, pero siguen siendo objetos, por consiguiente, realidades. Las realidades mentales que consideramos aquí son aquellas asociadas con realidades imitativas o simuladas de algún tipo. Tales objetos son el puntal para las ilusiones. Por el contrario, las imaginaciones, en el sentido aquí discutido, carecen de cualquier puntal.

2. *Los medios, la ilusión, la percepción y el engaño*

La pintura y la escultura, así como las representaciones en teatro y ópera, la mímica y algunos tipos de ballet, son imitativas, por consiguiente son *puntales* para la generación de ilusión en los espectadores. Es también el caso del cine en todo plano que no corresponda a la llamada “cámara subjetiva”. La cámara subjetiva genera planos que se adaptan al “punto de vista de uno de los protagonistas de una situación dada”,⁵ por esta razón el espectador siente que participa en la situación mostrada por el plano. Excluyendo, por lo tanto, tales planos, el espectador cinematográfico permanece consistentemente como observador, al igual en los casos arriba mencionados de pintura, escultura, teatro, etc.⁶ En el caso de la pintura o cuando se observa una estatua desde un punto de vista fijo, el espectador sufre la ilusión de estar viendo algo o una situación en un punto fijo del tiempo. En el caso del teatro, la mímica y de las tomas no subjetivas, el espectador sufre la ilusión de estar viendo algo o una situación a lo largo de un intervalo de tiempo, lo que significa que, ilusoriamente, ve alguna acción o evento —aun si solamente de manera fragmentaria—. Por supuesto, la dimensión temporal hace que la ilusión sea potencialmente mejor que en los casos estáticos de la pintura y la escultura, pues la realidad no está congelada en el tiempo, sino que es dinámica. Claramente, la *ilusión* es el *lado subjetivo* de todo el fenómeno, mientras que el *realismo* de la entidad o medio imitativo es su *lado objetivo*. Obviamente, mientras mayor

⁵ André Bazin, *What is Cinema?*, vol. 1, p. 91.

⁶ Esta permanencia del espectador cinematográfico como mero espectador también es válida para el importante caso en el que el plano llega a producir alguna impresión de profundidad o perspectiva. En esta cuestión el espectador sigue siendo un testigo de la situación mostrada por el plano, a pesar de que su espacio de espectador y el espacio de la situación parecen fundirse en uno solo. Más abajo volveremos al problema de la fusión del espacio ilusorio y del espacio que sufre la ilusión.

sea el realismo del puntal o figuración, mejor o más intensa será la ilusión correspondiente a ver que *P*.

De esta manera, una *ilusión estética* tiene al menos cinco elementos o factores: (1) la *situación sensorial* o estímulo que la fundamenta, (2) la *calidad figurativa* o *realismo* de esa situación sensorial, (3) su *contenido semántico*, es decir, que *P*; (4) la *actitud estética*, esto es, aceptar (pensar) que *P* sin creer realmente que *P*, finalmente, (5) la intensidad de la actitud. Obviamente el factor (2) afecta al factor (5) en proporción directa.

Bajo circunstancias normales la intensidad (factor 5) de la ilusión estética aumenta con el realismo (factor 2) de la entidad sensorial que da lugar a la ilusión. En el caso extremo en que la entidad *representa* algo sólo simbólicamente, esto es, en el caso en el que la entidad no se asemeja en forma alguna al sujeto implicado en *P* en la estructura *pensar que P*, no hay ilusión alguna. Ese es precisamente el caso, por ejemplo, cuando uno *piensa que P*, porque uno meramente *lee* que *P*, pero no *ve* que *P*. Ninguna proposición es figurativa o se asemeja a lo que significa. Es el caso de la total ausencia de realismo en la representación —la representación no es en modo alguno figurativa, sino meramente simbólica— y equivale a la ausencia total de ilusión. La otra posibilidad extrema es aquella en la que el realismo de la representación es total. En este caso extremo la ilusión estética desaparece también. Esta última posibilidad tiene dos casos.

A) La cosa o situación representada se representa a sí misma. El realismo se convierte en realidad —la categoría ontológica sustituye a la estética— y ya no hay más ilusión, sino simple *percepción*. Uno realmente *ve* que *P*, consecuentemente, *cree* que *P*. En este caso la creencia es verdadera.

B) La cosa o situación representante es a efectos prácticos un duplicado indistinguible de la representada. Aquí la ilusión resulta ser un *engaño*. Uno *ve* falsamente que *P*, pero *cree* realmente que *P*. La creencia es falsa.⁷

En ambos casos, el de la creencia verdadera y el de la falsa, no hay ilusión estética o creencia estética alguna: la estructura *pensar que P sin creer que P* no rige cuando uno realmente *cree que P*.⁸ Ambas, percepción y engaño, no son propiamente experiencias estéticas, pues la experiencia estética es caracterizada por la ausencia de creencia real.

⁷ Notemos que este concepto de *ilusión* en cuanto *engaño* es epistemológico, mientras que nuestro concepto de *ilusión* es estético; nuestro concepto de *ilusión* tiene que ver con la actitud mental, no con el valor de verdad de su contenido.

⁸ La calidad de la creencia, para que realmente se trate una creencia, es la actitud no estética.

Por supuesto, está el conocido caso de ilusión como engaño *momentáneo* —engañando al ojo—, que la mayoría de las veces se convierte muy rápido en una ilusión estética en el sentido aquí discutido. Este es un caso especial de representación que no corresponde a la percepción, pero dicha representación tampoco es realmente un duplicado del objeto representado, sino una representación engañosa que —por lo menos desde cierto ángulo— se ve como el objeto representado lo suficientemente como para generar una confusión temporal de la representación con el objeto representado. El observador cree ver un objeto cuando en realidad solamente ve su mera representación.

3. *La ilusión de tener una experiencia*

En las consideraciones precedentes la ilusión corresponde solamente al caso de un observador. Todos los medios imitativos como la escultura, la pintura, el teatro, la mímica, el ballet, pero también las tomas cinematográficas excluyendo la perspectiva subjetiva —la cámara subjetiva—, sitúan a la persona confrontada con la figuración en el papel de un mero observador. Sin embargo, dejando a un lado algunos experimentos teatrales, la cámara subjetiva generó un fenómeno completamente nuevo: la persona que observa un plano correspondiente a la cámara subjetiva tiene la sensación de que participa en la situación figurada por dicho plano.

Permítasenos suponer una película de terror en la cual algún protagonista t baja ciertas escaleras hacia un sótano. Aquí tenemos tres posibilidades: 1) la cámara está fijada en una posición que nos permite ver a t bajando las escaleras, 2) la cámara sigue a t justo por detrás o lo precede en el descenso, 3) la cámara baja las escaleras mostrando lo que el protagonista supuestamente vería al bajar las escaleras. Las posibilidades 1) y 2) pueden tener diferentes efectos psicológicos en cuanto a la tensión que generan en el espectador, pero en cualquier caso el espectador permanece como un mero observador, un testigo privilegiado respecto de la acción. La posibilidad 3) es ya la de la cámara subjetiva o perspectiva subjetiva, y esta conduce al espectador a sentir como si él fuera el protagonista descendiendo las escaleras. Obviamente, en este caso el espectador no sufre la ilusión de ver una persona en peligro, sino que sufre la ilusión de ser él mismo la persona que corre peligro.

Mientras el espectador juegue el juego de la película, en este caso, de la cámara subjetiva, no sufre la ilusión de meramente estar viendo que P ,

sino que sufre la ilusión de experimentar que Q , donde Q es una proposición que implica alguna acción o situación. Necesitamos comparar las proposiciones P y Q .

La proposición P necesariamente involucra al personaje t . Así que en las posibilidades 1) y 2) P podría ser, por ejemplo, *t baja las escaleras*. Pero en la posibilidad 3) ya no vemos a t en lo absoluto —sino que el espectador cinematográfico ve lo que se presenta en la pantalla como si fuera t —. Así que en la proposición Q el personaje t no puede aparecer en modo alguno. La proposición Q debe implicar la primera persona y un verbo conjugado en tiempo presente, y dicha proposición puede ser *estoy bajando las escaleras*, o algo como *mientras voy bajando las escaleras veo la oscuridad del sótano*, por ejemplo. La cámara subjetiva necesariamente implica algún movimiento, esto es, alguna acción, aunque sea sólo la de mirar alrededor al girar ligeramente la cabeza —de otra manera no es una cámara subjetiva, sino solamente el punto de vista de un testigo privilegiado respecto de un hecho importante—. ⁹ Así que el espectador no tiene simplemente la ilusión de estar viendo que P , sino la ilusión de experimentar que Q , lo que implica la *ilusión* de que él mismo hace algo. En otras palabras, la ilusión es la *proposición* que incluye a la primera persona y un verbo en presente, *basada* en algún estímulo sensorial y, junto con esto, *relacionada* con una *sensación*, como veremos. Ahora procedemos a comparar los dos tipos de ilusión.

La ilusión de ver que P implica la estructura *pensar que P sin creer que P* , donde *pensar que P* significa tanto *el pensamiento de que P* como *aceptar que P* . Resumiendo, se trata de la estructura *aceptar que P sin creer que P* .

La ilusión de experimentar que Q implica la estructura *pensar que Q sin creer que Q* , donde *pensar que Q* significa ambos, *el pensamiento de que Q* y

⁹ El caso en el que se asume la perspectiva de un protagonista completamente estático no corresponde a la perspectiva subjetiva propiamente dicha, puesto que en este caso el espectador permanece como un mero observador. De hecho, la situación es ambigua. Podría ser tanto el espectador tomando la posición del protagonista como también el espectador tomando precisamente ese punto de vista como *testigo*. El primer caso, el del espectador tomando la posición del protagonista, supone *edición*: primero el espectador ve al protagonista observando algo —esto corresponde a un plano—, y apenas después —esto corresponde a otro plano— el espectador ve lo que el protagonista ya *vio*. La cámara subjetiva tiene lugar propiamente en una sola toma y requiere un verbo en *presente*. Supongamos que la película de terror comienza precisamente con la toma bajando las escaleras en perspectiva subjetiva. No hay otra toma previa y el espectador se siente como si fuera algún protagonista aún desconocido y, además, en peligro. Por supuesto, el movimiento y el registro visual de la cámara deben ser en este caso plausibles, esto excluye movimientos en perspectiva de ave, de gusano u otras perspectivas también extrañas. Tales perspectivas corresponden a testigos angelicales o descarnados que pueden ocupar posiciones o moverse de maneras imposibles para los humanos.

además *aceptar que Q*. Resumiendo, se trata de la estructura *aceptar que Q sin creer que Q*. Aquí se debe recordar 1) que la proposición *Q* involucra a la primera persona como actora o sufriente de algo, 2) que además de estar recibiendo algún estímulo visual —y auditivo—, el espectador tiene una sensación. En la siguiente sección de este texto examinaremos la idea de *tener una sensación*, pero antes de eso debemos subrayar algunas cuestiones.

Puesto que en la proposición *P* la primera persona no aparece, llamaremos a la ilusión correspondiente una *ilusión pasiva*. Por el contrario, si la primera persona aparece en la sentencia *Q*, llamaremos a la ilusión correspondiente una *ilusión participativa*. El concepto de ilusión participativa debe ser examinado cuidadosamente. Y eso se hará en la siguiente sección de este texto; por lo pronto, queremos adelantar que la acción ilusoria correspondiente a la proposición *estoy bajando las escaleras* no es una acción ilusoria en sentido propio, ya que el espectador se identifica con el protagonista, pero en la medida en que él, el espectador, no decidió él mismo bajar la escalera, falta aquí un elemento principal de lo que constituye una acción —incluso en la acción ilusoria—. Es más adecuado decir solamente que el espectador *ve* las cosas y *siente* como si él mismo fuera bajando las escaleras. Así, la ilusión participativa en este caso no es lo que llamaríamos *ilusión completamente participativa* o *ilusión activa*. En relación con la situación generada por la cámara subjetiva hablaremos de una *ilusión semiparticipativa*. La proposición *Q* tiene, entonces, dos versiones, lo cual hace necesario considerarla con mayor precisión.

Claramente la falta de creencia hace de la ilusión de tener la experiencia de que *Q* una ilusión estética, esto es, una proposición caracterizada por la actitud estética. Por otro lado, tenemos que ver que *P*, es decir, la situación del mero observador, equivale a la experiencia de que uno ve que *P*. En otras palabras, la ilusión de ver algo es la ilusión de tener la experiencia de que uno ve ese algo; es el caso del observador de cualquier representación plástica y además del *testigo* cinematográfico. Observar es el caso muy especial de tener una experiencia en el cual la atención está centrada no en la experiencia, sino en el contenido de la experiencia. Así, al ver que *P*, uno se enfoca en *que P*, no en que *uno mismo ve*. La dimensión subjetiva del fenómeno desaparece frente a su dimensión objetiva; el sujeto que ve desaparece, por así decirlo, ante el objeto visto. Por el contrario, al tener la experiencia de que *Q*, uno se enfoca en la experiencia. Con la excepción de la experiencia de observar, la experiencia es propioceptiva. Procedemos ahora a examinar la sensación relacionada a la ilusión de tener la experiencia de que *Q*.

4. La ilusión y la cámara subjetiva

La invención de la cámara subjetiva en la cinematografía creó una situación completamente nueva en cuanto a la ilusión, ya que la cámara subjetiva provoca la ilusión de que se tiene una experiencia distinta a la de meramente observar algo, como había sido el caso con todos los medios figurativos anteriores. En la medida en que la experiencia de observar está siempre enfocada en la cosa o situación observada y se desatiende la experiencia en sí misma, podemos decir que la experiencia de observar es la *experiencia oculta*, sin embargo, la cámara subjetiva logró por primera vez una *experiencia patente* en el contexto mediático. Es en relación con esto que el concepto de experiencia tiene que ser analizado con más cuidado.

La cámara subjetiva *fuera* al espectador cinematográfico a experimentar *visualmente* lo que un protagonista supuestamente experimenta; el espectador no puede evitar participar visualmente en la acción. Si se supone que el protagonista corre, por ejemplo, el espectador ve las cosas en el plano como si él mismo fuera corriendo; la situación es la misma si el protagonista supuestamente salta, pelea, vuela, conduce un automóvil, etc. La diferencia en cuanto a experiencia propiamente está aquí —además del carácter ficticio de la situación en su conjunto—, en que el espectador no puede controlar absolutamente nada. Podríamos llamar a esto la *situación ilusoria de ser copiloto*.

Cuando alguien es copiloto en un auto, participa realmente en el viaje y prácticamente ve todo aproximadamente como lo hace el conductor; no obstante, el copiloto no controla nada. Esto es completamente análogo a la situación del espectador de un plano tomado con la cámara subjetiva. La cámara subjetiva no lleva a sufrir ilusoriamente la experiencia de hacer algo, pero sí produce la experiencia de ver todo ilusoriamente tal como si se estuviera haciendo o sufriendo algo, pero sin hacer cosa alguna —incluso ilusoriamente—. Se trata de un tipo de *experiencia pasiva* ilusoria o de *experimentar pasivamente algo* de forma ilusoria.¹⁰ Esto cambia radicalmente a partir de la invención del juego digital.

Los juegos digitales típicos que tenemos en mente aquí son los juegos del género de tirador en primera persona. Hoy día, un juego de este tipo tiene gráficos digitales altamente realistas —y sonidos—, y cierto protagonista que debe lograr algo: tiene *una misión*. A fin de cumplir la misión, el

¹⁰ Aquí señalamos que a la *experiencia pasiva ilusoria* corresponde aquello que hemos nombrado antes *ilusión semiparticipativa*.

protagonista tiene que moverse en un espacio virtual generado digitalmente, y tiene determinadas habilidades y un arma que puede elegir de un arsenal. El espacio virtual es una figuración dinámica, y como tal es generada por los cambios que sufre cada vez que el personaje se mueve. De hecho, lo que sucede realmente es que el personaje aparenta moverse porque el espacio virtual cambia. Típicamente, el personaje conduce o vuela algún vehículo, camina, corre, salta, es capaz de girar en cualquier dirección y tomar ese rumbo, disparar armas, etc. Por supuesto, todas estas son ilusiones generadas por cambios en el espacio ilusorio desplegado en alguna pantalla, todo lo cual no remite a nada más que cambios visuales en la pantalla.

La novedad respecto de la cámara subjetiva es que la mayoría de los cambios que aparecen en la pantalla están vinculados con los gestos voluntarios del jugador. Lo que aparece en la pantalla depende del *software* del juego, el cual genera gráficos digitales de alta resolución. Tal *software* es un conjunto de algoritmos matemáticos codificados digitalmente cuyos valores calculatorios son determinados por *elecciones* tomadas por el jugador y traducidas a sus *gestos*. A través de la interfaz de la computadora los gestos voluntarios del jugador son convertidos en valores numéricos que a su vez alimentan los algoritmos, lo que lleva a resultados visuales en la pantalla —y a efectos auditivos a través de altavoces—. Justamente, la elección y la voluntad no juegan rol alguno en la cámara subjetiva, pero sí lo hacen en verdad en todos los juegos digitales. Así que podemos hablar de niveles de propioceptividad y, a través de este concepto, nos aproximaremos a la noción de sensación introducida arriba.

Primer nivel de propioceptividad. Cuando solamente se observa algún objeto figurativo, digamos una pintura o una escultura, o también al ser espectador de alguna obra de teatro o al observar acciones en un plano, la dimensión propioceptiva no está completamente ausente, mas remite al espacio del observador o espectador como un espacio que, por su parte, no tiene relación alguna con el espacio de la figuración que se observa. El espacio del observador y el espacio de la figuración no están entrelazados en modo alguno.¹¹ Llamaremos a esta situación la ausencia de propiocepción respecto de la figuración o simplemente *ausencia de propiocepción*.

¹¹ El espacio imitativo de una pintura, el del escenario y el que aparece en un plano, e incluso el espacio imaginario de una estatua —el que la rodea de forma imaginaria—, están separados radicalmente del espacio del espectador, no tienen interrelación de ningún tipo con ese espacio.

Tal ausencia es la razón de por qué la primera persona no aparece en la proposición *P*. Más aún, la ausencia de propiocepción respecto de la figuración implica la ausencia de cualquier sensación en cuanto *fundamento* de la ilusión —esto es, de la creencia estética—. Obviamente esta ausencia de sensación no debe confundirse con la ausencia de emoción *causada* por la figuración —el objeto figurativo o imitación— además de la ilusión correspondiente, particularmente en el caso del cine. En el cine uno puede experimentar sensaciones fuertes en forma de *emociones* causadas por la ilusión —la proposición *P* acompañada de la correspondiente actitud estética— y las figuraciones en la pantalla como su fundamento sensorial; pero la ilusión no se fundamenta en tales sensaciones, sino a la inversa. En general, la emoción generada por la mera observación de una figuración de cualquier tipo y por alguna ilusión correspondiente a la misma es una *emoción compasiva*: el espectador experimenta un sentimiento, pero no por él mismo, sino por algo más.¹² En consecuencia, la discutida ausencia de propiocepción, así como la emoción recién mencionada, son parte de la *experiencia estética* completa de quien tiene las *ilusiones pasivas* discutidas aquí.¹³

Segundo nivel de propioceptividad. Al ser confrontado con planos generados por la cámara subjetiva, el espectador tiene la sensación de estar en movimiento, pues la cámara subjetiva propiamente dicha siempre implica movimiento. La dimensión propioceptiva equivale aquí a la autoconciencia de ser movido por *algo más* —siempre y cuando se acepte el juego de mirar las imágenes como si uno fuera un protagonista de la película—. Es simplemente un tipo de autoconciencia generada visualmente, y es equiparable a la sensación de ser uno mismo llevado por algo. Esta sensación propioceptiva es generada por señales puramente visuales —y eventualmente auditivas— ya que en la actualidad, bajo los estándares de los cines, el espectador no sufre movimiento real alguno. La existencia del factor propioceptivo implica que el espacio del espectador está relacionado con el espacio de la figuración —el espacio mostrado en el plano fílmico—. El

¹² En vez de recurrir al término “compasiva”, de origen latino, sería útil recurrir al griego e introducir el término “simpatética”, el cual, como en inglés, indicaría de manera puramente formal que se tiene un sentimiento por algo que no es uno mismo.

¹³ Nuestro tema en este texto no es la experiencia estética como tal, sino la ilusión en cuanto realidad virtual mediática. No obstante, nos gustaría señalar brevemente que la experiencia estética asociada con las ilusiones pasivas incluye al menos 1) una figuración, 2) la ilusión correspondiente, 3) la ausencia de propiocepción tal como aquí se discute y 4) alguna emoción compasiva causada por 1) y 2).

espectador siente moverse dentro de dicho espacio.¹⁴ La propiocepción en el espacio real del espectador queda anulada.¹⁵ Parece como si ya no hubiera un espacio real, sino solamente ese espacio ilusorio en el cual el espectador se siente arrastrado o portado por algo. Claro, en este caso la proposición en la estructura de la ilusión no es *P*, sino *Q*, y podríamos llamar a este tipo de ilusión la *ilusión semiparticipativa*.

Además, la emoción generada por el plano correspondiente a la cámara subjetiva y la ilusión correspondiente no es compasiva, sino *autocompasiva*:¹⁶ el espectador tiene un sentimiento no por algo más, sino por sí mismo; por ejemplo, no se asusta por alguien más, sino por sí mismo. Tal como sucede en el caso del mero observador, en el que la emoción surge al mirar el plano, la emoción es un resultado o consecuencia. Es el resultado de tres elementos: a) el plano o *input* sensorial primario, b) la sensación de movimiento causada por los indicios visuales proporcionadas al espectador por el plano y c) la proposición *Q* basada en a) y b), esto es, la conciencia del espectador acerca de lo que está experimentando. Estos elementos actúan juntos para generar la emoción autocompasiva —típicamente el *estar asustado por uno mismo*—.

En este punto podemos regresar a examinar la proposición *Q*, digamos, *estoy bajando las escaleras*. Aceptar que *Q* sin creer que *Q*, es la estructura de la ilusión generada por el plano. Pero esta estructura debe ser modificada de acuerdo con los hechos ya mencionados. a) El espectador no decidió bajar las escaleras, así que para él la acción es un suceso: la proposición *estoy bajando las escaleras* significa realmente *sucede que estoy bajando las escaleras*. b) El espectador ve todo como si fuera bajando las escaleras, pero sin hacer movimiento alguno; por esta razón la última proposición debe ser modificada a *sucede que estoy siendo llevado escaleras abajo*. Independientemente de estas modificaciones, *Q* sigue siendo una proposición que implica a la primera persona. La primera persona sufre algo y algo le sucede. El fragmento *sucede que...* corresponde al hecho de que el espectador no se comporta como un sujeto con voluntad propia. El fragmento *...estoy sien-*

¹⁴ Este puede ser también, excepcionalmente, el caso de pinturas en gran formato bajo circunstancias muy especiales.

¹⁵ En el caso de las pinturas mencionadas en la anterior nota al pie, la situación propioceptiva es otra: el espacio del espectador no se anula, sino que se identifica con el espacio de la pintura, ambos quedan fundidos en un solo espacio. Por supuesto, se trata de un efecto muy efímero, que máximamente dura unos cuantos segundos.

¹⁶ Al igual que en el caso de la palabra "compasiva" y término correlativo de origen griego "simpatético", en este caso sería conveniente introducir, como correlato de origen griego del término "autocompasiva", el término "autopática".

do... expresa la sensación de estar participando pasivamente en algo, de estar sufriendo algo. Si el protagonista corre, salta, cae, pelea, maneja un automóvil, etc., el espectador no corre, pero siente como el homínulo situado detrás del ojo del protagonista lo haría, es decir, co-corriendo, co-saltando, co-peleando, co-conduciendo el auto, etc.

5. *La inmersión y la ilusión*

Es claro ahora que el tipo de ilusión generado por diferentes medios puede ser evaluado si se considera el elemento propioceptivo que surge cuando se es confrontado con dichos medios. Los medios figurativos o imitativos asociados con la mera observación carecen de propiocepción en cuanto a la figuración por parte del observador. La cámara subjetiva introdujo por primera vez una relación con la propiocepción al generar la sensación de *uno mismo estar siendo...* mientras se mira la figuración —la toma en perspectiva subjetiva—. Los tipos de ilusión que corresponden a los dos casos recién mencionados son, respectivamente, la ilusión pasiva y la ilusión de semiparticipación. Con todo, hay otro tipo de medio figurativo, el llamado *medio inmersivo*, como son algunos tipos de juegos digitales ampliamente usados y los simuladores de manejo y de vuelo.¹⁷ A continuación nos enfocaremos en dos géneros de juegos digitales.

Tercer nivel de propioceptividad. Al jugar un juego digital la autoconciencia es la de ser un sujeto con voluntad, capaz de hacer gestos de algún tipo. Los gestos del jugador confirman su autoconciencia como la de un sujeto con voluntad propia. Se siente exactamente como si se fuera alguien haciendo algo voluntariamente y, además, con la obligación de hacer algo. Adicionalmente, en la mayoría de los juegos digitales del tipo tirador en primera persona, algunos gestos son análogos a movimientos reales, por ejemplo, cuando se presiona algún botón en el lado derecho del teclado, la perspectiva del jugador cambia hacia la derecha; cuando se mueve una palanca hacia adelante su perspectiva es la de alguien que se mueve también hacia adelante. Hay juegos digitales en los cuales el jugador puede usar como interfaz la réplica de un volante de manejo que, al ser rotado, cambia las imágenes en la pantalla de acuerdo con dicha rotación. Tales son casos

¹⁷ Las llamadas películas en 4D no entran en esta categoría. Son una extensión de la perspectiva subjetiva, ya que el espectador permanece sin decidir o hacer nada. Solamente extienden la perspectiva subjetiva pasiva al añadir a las señales visuales efectos físicos. Claro, la propiocepción se vuelve propiocepción real, pero es meramente una pasiva. El mismo efecto es experimentado por el *copiloto* en los simuladores de manejo y de vuelo.

en los que la autoconciencia del jugador no es solamente la de un sujeto con voluntad propia, sino que auténticamente se vuelve propiocepción, esto es, la *sensación real* del cuerpo propio.¹⁸

Ahora tenemos que examinar la proposición *Q* correspondiente en la estructura *aceptar que Q sin creer que Q*. Usemos la proposición *al saltar al piso le disparo a un enemigo*. El fragmento *al saltar...* así como el fragmento *disparo...* corresponden ambos al hecho de que el jugador toma decisiones: él decide tanto saltar como disparar. Además, el jugador realiza algunos movimientos análogos usando la interfaz; por ejemplo, presiona un botón en ella, en lugar de jalar un gatillo. Al final, al menos uno de los fragmentos mencionados corresponde a algún movimiento real por parte del jugador. Por supuesto, el jugador también sufre sucesos, por ejemplo, al estar volando un caza él puede ser derribado, perder el control del caza, y como resultado de eso puede experimentar la perspectiva subjetiva discutida arriba —en este caso, la experiencia de ser arrastrado a la tierra por el caza que cae—, esto es, una *perspectiva subjetiva*, la que siempre es completamente *pasiva*. No obstante, el tirador en primera persona posee la mayor parte del tiempo la *perspectiva subjetiva activa*. Este tipo de perspectiva es el nuevo fenómeno reflejado por la naturaleza de la proposición *Q*: en la mayoría de los casos, la proposición no corresponde a ningún suceso en lo absoluto y, al mismo tiempo, el jugador participa en el evento o situación no por ser movido o arrastrado por algo, sino al decidir moverse y realizar en su espacio real algún movimiento análogo a los movimientos dentro de la pantalla. La propioceptividad corresponde en este caso a hacer algo realmente y no a meramente sufrir ilusoriamente algo a través de algunos indicios visuales —proporcionados por la cámara subjetiva—. Con todo, aquello que el jugador hace es meramente análogo a las imágenes en la pantalla, por lo que llamaremos a este tipo de propiocepción, *propiocepción análoga*; esta corresponde a una *ilusión participativa activa*. Nombraremos al tipo correspondiente *juegos digitales análogamente propioceptivos*.

Cuarto nivel de propioceptividad. Como ilusión, el caso más impactante hasta la fecha es el de aquel género de juegos en los cuales la interfaz registra

¹⁸ Notemos que presionar algún botón en el lado derecho del teclado no es simplemente presionar la tecla D. Dicha situación implica elección, voluntad, pero la acción correspondiente está conectada al *movimiento* hacia la derecha en la pantalla sólo simbólicamente, no se trata de su análogo espacial. Así, nada tiene que ver con propiocepción asociada con los juegos. Por el contrario, al mover la mano hacia la derecha uno siente el movimiento de la propia mano en concordancia con el movimiento reflejado por la pantalla; la propiocepción está, pues, en este caso, asociada con el juego.

los gestos del cuerpo o movimientos del jugador, generando los cambios correspondientes en las imágenes figurativas de la pantalla. En este caso, la autoconciencia del jugador conlleva propiocepción total. Este es el máximo nivel posible de autoconciencia basada en un *input* o entrada sensorial. Dejando a un lado la dimensión emocional ya mencionada, este nivel de autoconciencia tiene los siguientes rasgos: 1) el jugador está consciente de sí mismo, 2) el jugador está consciente de sí mismo como un sujeto volitivo, y 3) el jugador está completamente consciente de su cuerpo como cuerpo activo; él no es solamente el mismo, no solamente su voluntad influyendo sobre algo, sino que es su propio cuerpo comandado por su voluntad y gracias a ello influyendo sobre algo. Esto queda muy lejos del punto de vista subjetivo o perspectiva generada por la cámara subjetiva, y mucho más allá de la simple observación de algún objeto figurativo o una escenificación. Llamaremos a este tipo de juego el *juego digital totalmente propioceptivo*.

Tenemos ahora que examinar la estructura de la ilusión generada por el juego digital completamente propioceptivo. Antes que nada debemos subrayar que estamos tratando aquí con el estado mental de la ilusión y no con el estado mental de la imaginación. El jugador digital no solamente piensa que está haciendo algo sin creerlo, tal como cuando se identifica a sí mismo imaginariamente con algún personaje literario, con sus acciones y personalidad. Todo lo contrario, el jugador digital realmente ejecuta algo físicamente; con todo, lo que ejecuta, no lo ejecuta como si fuera algún personaje dentro de un espacio imaginario, como los niños lo hacen frecuentemente. El jugador digital tampoco actúa en un escenario tal como hace un actor teatral, ni en un *set* como el actor cinematográfico.

Queda claro que este tipo de jugador digital es como un actor, un intérprete, mas, en modo alguno, es un espectador y, además, su acción es de un tipo especial. Como el actor, interpreta su papel dentro de un espacio, pero su espacio de referencia está dividido en dos espacios, separados pero entrelazados. El primero es el espacio real en el cual él acciona, el segundo es el espacio ilusorio generado por la pantalla. El espacio ilusorio es la referencia para el espacio real de su acción; este espacio real está totalmente relacionado con aquel espacio ilusorio. Es la ilusión generada por la pantalla lo que hace posible su accionar, lo que su sentido, a saber, su sentido ilusorio, hace posible su accionar. El espacio virtual de la pantalla hace del espacio real del accionar un espacio para la ilusión: para su accionar como una acción ilusoria. Al final, ambos espacios, el virtual o

el ilusorio de la pantalla, y el real como espacio para la acción ilusoria, implican dos ilusiones entrelazadas: la ilusión visual y auditiva de la pantalla, y la ilusión propioceptiva de acción que tiene lugar en el espacio real. Esta es la experiencia de la inmersión, la *experiencia inmersiva* —los simuladores de manejo y de juego son variantes de esta situación—. Dado que el jugador actúa exactamente como lo haría en la situación real y no sólo realiza movimientos análogos, vamos a llamar al tipo de propiocepción correspondiente, *propiocepción total*. Se trata de propiocepción real y la ilusión concierne solamente al contenido semántico de la proposición *Q*. La ilusión correspondiente es la *ilusión de participación total*, por lo que llamaremos a este tipo de juegos, *juegos digitales totalmente propioceptivos*.

Claramente, la semántica de la proposición *Q* en ambos casos, tanto en los juegos digitales análogamente propioceptivos como en el de los juegos digitales totalmente propioceptivos, es la misma. En ninguno de estos casos el jugador sufre sucesos simplemente, ni es arrastrado o movido por algo más, sino que elige y actúa voluntariamente. Por otro lado, dado que los gráficos digitales son cualitativamente los mismos en ambos tipos de juego, la diferencia entre ellos no reposa en el *input* o estímulo visual —tampoco en el auditivo—, sino en el tipo de sensación propioceptiva.

6. Conclusión

Los medios figurativos generan los siguientes cuatro tipos de ilusión que corresponden a cuatro niveles de propiocepción:

1) Medios figurativos o imitativos tradicionales, como la pintura, la escultura, el teatro, el ballet, etc., pero también la mayoría de las tomas o planos cinematográficos, todos los cuales generan una *ilusión no propioceptiva*. Esta es una *ilusión pasiva*, digamos, la ilusión de estar meramente observando algo.

2) La cámara subjetiva en el cine y la perspectiva subjetiva de aparición intermitente en algunos juegos digitales generan una *ilusión semiproceptiva*. Se trata de una *ilusión de semiparticipación*, es decir, la ilusión de estar sufriendo algo al margen de la voluntad propia.

3) Los juegos digitales del género tirador en primera persona conducen a una *ilusión propioceptiva análoga*. Es una *ilusión participativa* activa, digamos, la ilusión de efectuar algo a través de decisiones y actos reales, aunque la acción es un mero análogo de la real.

4) Los juegos digitales completamente propioceptivos generan una *ilusión propioceptiva completa*. Es una *ilusión completamente participativa*, es

decir, la ilusión de efectuar algo a través de decisiones y actos reales y, efectivamente, por medio de un accionar en completa concordancia con cierta acción real.

Lo que el uso verbal contemporáneo quiere decir con el término *inmersión* o *experiencia inmersiva* corresponde a los dos últimos tipos de ilusión mencionados. Son tipos de *ilusión inmersiva*. Queda claro, entonces, que la experiencia inmersiva tiene dos niveles, y el más intenso corresponde al del juego digital completamente propioceptivo —o a dispositivos análogos, como los simuladores de vuelo—. ¹⁹

Los cuatro tipos de ilusión tienen un nivel especial de intensidad por el solo hecho de que están relacionados con diferentes tipos o niveles de propioceptividad. Al fin de cuentas, estas ilusiones son realidades en la mente, realidades virtuales que no sólo tienen una base visual —y eventualmente auditiva—, sino que también se basan en sentirse uno mismo, en la sensación de sí mismo.

Podemos definir la llamada experiencia inmersiva como una ilusión basada en la propiocepción. Inmersión es realidad virtual propioceptiva. Por supuesto, los medios inmersivos son todos aquellos que generan una realidad virtual propioceptiva; los medios inmersivos generan una ilusión en la cual la *propiocepción activa* —propiocepción al accionar— es un componente básico. La propiocepción es la base sensorial para la ilusión en cuanto una proposición en primera persona y en tiempo presente. En el caso de la ilusión inmersiva, la imagen en la pantalla es la base para los otros elementos de *Q* que pueden ser el verbo conjugado y las partes de la proposición, por ejemplo, le pego a la pelota de tenis.

Debemos distinguir entre las bases sensoriales de la ilusión tradicional no inmersiva, que corresponde a los medios tradicionales figurativos o miméticos —como la pintura, la escultura o el teatro—, por un lado, y por el otro, la proposición o contenido mental que constituye la ilusión, digamos la ilusión no propioceptiva ya discutida en las primeras secciones de este texto. De la misma manera, tenemos que distinguir entre la pro-

¹⁹ Si tomamos en cuenta las películas en 4D, entonces tenemos un tipo adicional de propiocepción. Se trata de una propiocepción completa *pasiva*, y esta conduce a una ilusión participativa pasiva cualitativamente diferente a la generada por la simple cámara subjetiva, porque la ilusión de que a uno le sucede algo no se apoya simplemente en estímulos visuales, sino también en verdaderamente propioceptivos. Por otro lado, las películas en 3D son como la discutida cámara subjetiva, pero con señales visuales mucho más intensas en cuanto a la ilusión semipropropioceptiva; es decir, esta ilusión se vuelve más intensa en el cine en 3D.

piocepción como la base sensorial de la *ilusión novomediática* y, en el otro extremo, la proposición o contenido mental en primera persona y tiempo presente que constituye la *ilusión inmersiva*. En ambos casos la ilusión es un contenido semántico, correspondiente a una *mera proposición* —a la cual se adhiere la actitud estética—, no es en lo absoluto algo sensorial, pero en ambos casos la proposición correspondiente tiene una base sensorial, y es justamente por esto que la proposición o estado mental no es imaginación, sino ilusión. La *creencia estética inmersiva* o *ilusión inmersiva* —una propiocepción— se basa en propiocepción real.

Bibliografía

Bazin, André, *What is Cinema?*, vol. 1, University of California Press, California, 2005.

VARIEDAD Y UNIVERSALIDAD DEL ARTE Y LA ESTÉTICA: LA EVOLUCIÓN CULTURAL EN FUGA DESBOCADA¹

*Ramón Patiño Espino*²

No le confiero mucho crédito a eso que llaman “la industria”, que casi siempre es soporte de engendros como la estandarización del gusto.

Silvio Rodríguez

Si la salvación se encuentra al alcance de la mano y puede ser descubierta sin gran esfuerzo, ¿cómo puede ser posible que casi todos la hayan desdeñado? Mas todas las cosas nobles son tan difíciles como raras.

Spinoza

“El arte es cultura” rezaba el lema de una campaña oficial que en los años ochenta intentaba posicionar en el gusto de las masas populares de México algunos productos y actividades artísticos. No hay objeción al respecto, pero debo agregar que simultáneamente el arte es también naturaleza humana y que, como tal, aunque variado, el arte es universal: cultura universal es el arte y de ese presupuesto se desprenden muchas consecuencias, como las que en este texto se abordan.

El tema central de este artículo es la universalidad y variedad que muestran los comportamientos, seres y objetos que pueblan el mundo del arte. Daré evidencias de su diversidad extrema y, además, patentizaré que el grado de abundancia y difusión artística no es más que la consecuencia necesaria del dinamismo cultural del cual el arte es epítome con sus procesos de gestión, selección, superación, decadencia y recreación.

¹ Este artículo es continuación del que con el nombre de *Universalidad y variedad del arte* sirvió para presentar el volumen 4 de La Fuente, firmado por el suscrito y José Antonio Pérez Diestre; dada la publicación separada de ambas partes y con la finalidad de contextualizar algunos presupuestos teóricos, se recomienda que el lector consulte ese antecedente, aunque aquí se reproducen algunos párrafos del primero.

² Profesor-Investigador de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

La propuesta es, también, enfatizar los alcances inimaginados a los que la variación catapulta a los seres vivos e inertes, materiales o inmateriales, del orden de lo biológico o de lo cultural. De paso, se mostrará la concordancia que, a pesar de sus diferentes esencias, guardan natura y *nurtura*, biología y cultura o genética y sociedad, fuentes inagotables de esta realidad continua y diversa que es el universo. Calando más profundo, intento establecer un parangón que correlacione acción cultural y evolución de la cultura con vida y evolución biológica: esto será ejemplificado con casos de evolución cultural que se ciñen a los patrones observados en la evolución darwiniana. Con este texto, también me propongo acometer la tarea de analizar alguno de los problemas más inmediatos de la selectividad y la estandarización de la actividad artística contemporánea; de lograrlo, a juicio de todos nosotros, estaré ofreciendo un producto más de la impetuosa labor de los investigadores de la coevolución de la herencia dual de la humanidad: la biológica y la cultural.³ En fin, a la luz de algunos métodos darwinianos, se analizarán ciertos fenómenos artísticos que se comportan de una manera plausiblemente explicable por la teoría evolucionista.

1

Ya el mismo Darwin, desde la elaboración de sus obras fundamentales: *El origen de las especies* y *El origen del hombre*, había advertido que fenómenos tan señaladamente humanos como el lenguaje, el *ethos* refinado de la clase intelectual y, en general, los gustos y predilecciones sociales, podrían haberse desarrollado históricamente por selección natural, ya que sus componentes integrantes cumplen y sobrepasan las tres condiciones del silogismo evolutivo: diversidad, competitividad y heredabilidad de los caracteres. Así que, Darwin, al fundar la teoría de la evolución biológica, simultáneamente inauguró los estudios sobre el cambio cultural demostrando el cercano paralelismo entre genética y cultura; universos complejos y a veces hasta divergentes, que, sin embargo, se apegan a los patrones observados en la evolución darwiniana.⁴ Mediante los métodos de Darwin, no solamente se puede, sino que es, además, altamente fructífero analizar los fenómenos culturales, entre ellos, los artísticos.

³ Vid. Louise Barret, *et al.*, *Human Evolutionary Psychology*.

⁴ Cfr. Kevin Laland y Gillian Brown, *Sense and nonsense. Evolutionary perspectives on human behaviour*.

El legado de Darwin no es sólo la insuperable obra del biólogo y el naturalista escribiendo la historia natural de las especies, es también la ciencia que nos explica cómo, mediante la evolución, la especie humana se las ha ingeniado para crear una cultura acumulativa, eficaz y especializada. En suma, teoría y métodos de la ciencia evolutiva son aplicables al estudio de los sofisticados y complejos fenómenos del arte.

En el caso de los humanos, la cultura heredada es su medioambiente natural, y la propia gestión de su conducta (permítaseme la redundancia de decir “de su conducta cultural”) es una función adaptativa básica. Es decir, la cultura tiene un privilegiado valor adaptativo (a veces negativo), es de naturaleza múltiple, siempre compleja y colectiva (a veces, desafortunadamente, segregativa) y las conductas culturales, entre ellas las artísticas, son medios de adaptación ecológica al nicho cultural.

Así que el aprendizaje individual no puede por sí solo explicar la inmensa variedad de la conducta humana, como tampoco puede hacerlo la dotación genética aislada:⁵ la especie humana, la más aculturada de todas las especies, la que muestra la mayor plasticidad fenotípica, la más variada en su índole de patrones de comportamiento, aquella en la que coexisten los hábitos más disímolos: los estereotipados y los excéntricos, los especializados y los ordinarios, los que incluyen dietas omnívoras y alcances territoriales cosmopolitas; el reflejo espontáneo y el paciente albedrío estratégico, el mayor rango de sistemas de apareamiento que exhibe especie alguna,⁶ etc.; en fin, una copiosa combinación de tendencias innatas y aprendizaje cultural. Comprender a la humanidad precisa de la más abarcadora de las cosmovisiones, la más incluyente de las miradas para poder justipreciarle: eso es la teoría de la herencia dual coevolucionista —porque, a pesar de las contradicciones dialécticas y de sus inagotables antinomias en que biología y cultura están inevitablemente unidas en, ese, su entranamiento de lo variadamente diverso—, sus nexos y discordancias son a veces palmariamente claros y a veces nada obvios; pero, al final, innegables.

Asombrosa es la exuberante diversidad de organismos que observamos en la naturaleza: más de 10 millones de especies animales, casi dos millones de especies de plantas, según cálculos conservadores.⁷ De esa constelación

⁵ Vid. Alex Mesoudi, *Cultural evolution. How Darwinian theory can explain human culture & synthesize the social sciences* y Michael Tomasello, *Why we cooperate*.

⁶ Alan Dixson, *Sexual Selection and the Origins of Human Mating Systems*.

⁷ Cfr. Ernst Mayr, *Una larga controversia. Darwin y el darwinismo*.

de especies, sólo 1.75 millones habían sido reportadas y descritas hacia finales del siglo XX,⁸ quedando por describirse el resto. Tal multitudinaria profusión ha requerido de un nuevo término técnico: biodiversidad; introducido a la literatura científica en 1980 por Edward O. Wilson, entomólogo especialista en hormigas y sociobiólogo por añadidura, para referirse al conjunto de organismos que pueblan una región, así como las relaciones que se establecen entre ellos y el medio que les rodea.⁹ Por lo visto, vida es variedad diversa. Así ocurre porque la vida tiene como imperativo la multiplicidad; su potestad es acrecentarse, de donde resulta que vida es, en condiciones normales, reproductividad óptima basada en una característica fundamental de los seres vivos: su capacidad de autoconstruirse; la otra es la de autopropetarse, produciendo seres semejantes a los originarios.¹⁰ Dada la inexactitud de la replicación, hay transformación. Entonces resulta que vivir es mutar. Mutar y acumular mutaciones hasta que al resultar significativas afianzan un rumbo evolutivo, determinado y específico apegado a la programación genética, lo cual impide retrocesos involutivos hacia formas rudimentarias. Una auténtica maravilla es que eso que surgió como un error de replicación se puede convertir en una solución de vida.

2

A la prodigiosa pluralidad de lo orgánico corresponde una aún mayor diversa variedad de entes creados por la mano y cerebro humanos que, dotados de una vertiginosa movilidad, habitan la esfera sociocultural: son obras, piezas, ideas, comportamientos que forman el nicho ecológico de los humanos. Richard Dawkins sostiene que a los errores de transcripción genética que constituyen las mutaciones orgánicas arriba referidas, les es análoga la inexactitud y variación del copiado que ocurre en los conocimientos, ideas, instrucciones, etc., de la transmisión cultural, lo cual promueve y diversifica a los *memes*; las unidades de información:¹¹ ideas o creencias (rationales o míticas), reglas de conducta (por ejemplo, las rituales y éticas), artefactos materiales (herramientas y piezas artísticas) y el amplio repertorio de comportamientos y técnicas artísticas de toda

⁸ Cfr. Edward Wilson, *The diversity of life*.

⁹ Cfr. *idem*.

¹⁰ Cfr. Christian de Duve, *La vida en evolución. Moléculas, mente y significado*.

¹¹ "Memes" decimos en su acepción original, según quien acuñó el término, Richard Dawkins, y lo introdujo en la teoría evolutiva; no nos referimos a la utilización más popular de las redes sociales para decir "víñeta de moda recurrente en internet con ciertas caras dibujadas y un rol o significado".

clase, son memes fecundos que soportan los procesos mentales factibles de ser comunicados socialmente mediante la replicación por aprendizaje o imitación.¹² En otras palabras, si lo biológico es variadamente diverso y replicable, lo cultural lo es aún más, dada la naturaleza de la información que contienen —genes formados de ácidos nucleicos en el primer caso; memes consistentes de ideas expresivas, en el segundo; lenta y parsimoniosa, la herencia biológica; ágil e hiperactiva, la herencia cultural—.

Acicateados por los memes, a partir de los años ochenta se desató una lluvia de estudios que vino a formar la teoría de la herencia dual para explicar a la conducta humana como producto interactivo de la evolución biológica tanto como cultural, y así quedar establecido que la cultura obviamente evoluciona y las conductas creativas, en tanto piezas de cultura, evolucionan también por medio de un proceso de selección darwiniana que puede ser descrita y explicada con la ayuda de analogías de la evolución genética.

La cultura contiene una diversidad y complejidad aún mayor. Aquí van algunos datos: aproximadamente 10 mil diferentes religiones actualmente practicadas en el mundo, casi 7 mil diferentes lenguas habladas, de las que cada una cuenta con medio millón de palabras.¹³ Por cuanto concierne a la volatilidad y fertilidad cultural, George Basalla, en su libro *La evolución de la tecnología*, reporta la enorme diversidad de cosas fabricadas por la mano humana que se refleja en los “cinco millones de patentes extendidas sólo por las oficinas de gobierno de los Estados Unidos en los 200 años recientes [...]”.¹⁴ Asombra tal explosión creativa impulsada por las revoluciones industriales que se suceden a partir del siglo XVIII y que fuera ya advertida por agudos observadores de los que Basalla es sólo continuador, pudiendo ejemplificarse, en otro punto más, con la admiración que despertó en Marx, en 1867, el contabilizar más de 500 clases diferentes de martillos producidos en Birmingham, cada uno adaptado para una función específica en las factorías británicas. Dicho sea de paso, tal revolucionamiento industrial es hoy tendencia incesantemente continuada: innovación permanente.

La diversidad, según el mismo Basalla, responde a algo más que la estricta necesidad y utilidad industrial: es la innovación compulsiva que adapta una idea determinada a la manera en que la concibe cada mente distinta, con las obligadas variantes, voluntarias o no, y diferencias de interpreta-

¹² Cfr. L. Barret, *et al.*, *op. cit.*

¹³ A. Mesoudi, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴ George Basalla, *La evolución de la tecnología*.

ción que a cada mente le es consustancial. Las cosas creadas, materiales e inmateriales, expresan la creatividad de sus autores. Matt Ridley, exitoso divulgador de la teoría evolucionista, nos ofrece como botón de muestra otro dato que dimensiona la febril creatividad de las sociedades industriales y su avidez consumista: “[...] Según algunos estimados, el número de productos que se pueden comprar en Nueva York o Londres es mayor a 10 mil millones de artículos diferentes”.¹⁵ Esa es la desafortunada diversidad de oferta mercantil en *fuga desbocada* de la cultura comercial primermundista, densamente concentrada en una área reducida, lo que para Ridley es un avance a contrastar con la precariedad prehistórica (o económica en que viven miles de millones de marginados sociales contemporáneos, una paradoja que podríamos denominar “la disponibilidad inaccesible”, que permite mirar y reconocer la oferta, mas no consumir de ella).

Es de tal riqueza y variedad el universo de la cultura, incluida la artística, que su reproductibilidad, a partir de hace algunas décadas, es un rebase continuo de todo límite imaginado, de toda meta propuesta. El lenguaje, la tecnología, el inventario de mercancías, para citar sólo algunos notables ejemplos, están sometidos a una intensa selección en la que la producción de satisfactores no es el fin, sino un simple mecanismo de la competencia, y así, la variación se multiplica artificialmente alimentada por mutabilidades del consumo y apetitos del mercado. La avidez innovadora con sus itinerarios y agendas se ha reforzado con el triunfo avasallante de las corrientes globalizantes que exhiben una prisa asombrosa. El futuro de la cultura globalizada, en el que las culturas locales parecen simples piezas del rompecabezas, se acerca y se alcanza vertiginosamente en un plazo muy corto. El horizonte cultural del futuro se está jugando ya, en estos días, su agenda en la que las culturas locales se resisten a ser unidas mansamente ante los apremios que les imponen las metrópolis, sedes del poder global.

Reitero; a la exuberante diversidad de organismos en la naturaleza corresponde, incluso exponenciada, la inagotable variedad de manifestaciones culturales en la historia social. En fin, retomando el espíritu de las páginas anteriores podemos resumir que en la naturaleza silvestre tanto como en la cultura, a la máxima variedad, le empata la unidad de lo diverso, y a la vitalidad reproductiva, puntualmente le corresponde la creatividad inventiva. La variedad es una constante o la diversidad es universal. Esa,

¹⁵ Matt Ridley, *El optimista racional. ¿Tiene límites la capacidad de progreso de la raza humana?*

la unidad de lo diverso, podría ser una de las mejores definiciones del universo humano, en que cada elemento, afianzándose en su singularidad, es universal gracias a dos poderosas fuerzas creativas que cruzan el ámbito de cada persona: su reserva genética y su provisión cultural.

3

El desarrollo de estos razonamientos, que muestran la diversidad en unidad de manera inmediata, implican una nueva premisa: la universalidad. Tales son los términos de una interesante ecuación: diversidad óptimamente variada, universalidad de la diferencia y unidad a prueba de exclusiones en la variada realidad natural y social.

Para no ceder ante el relativismo rampante entre los pensadores posmodernos, ni al culto de las pequeñas diferencias y otros minimalismos, suscribo la sugerencia que Daniel Bensaïd deducía de los escenarios sociales de una Europa en crisis desde el cambio de siglo: la diferencia es condición universal de la existencia colectiva.¹⁶ Si cada uno es, en parte diferente, es también, en parte, semejante; hay, por igual, motivos para la afinidad y la distinción, y como tales, hay características que asemejan a los individuos (y cosas, en general) en las poblaciones, al mismo tiempo que les distinguen. La diferencia les individualiza, la semejanza les iguala, pero la suma de igualdad y diferencia siempre les singulariza, y ambas son claves para la identidad, tanto genérica como específica, colectiva e individual. Para evitar la confusión entre estos dos polos, Bensaïd sugiere evitar el reduccionismo radical a una esencia biológica o cultural que estandarice a todos los seres en una clase monolítica, como también evitar el relativismo que magnifica las diferencias e impide la agrupación. Sin embargo, la noción de igualdad, así sea parcial, concilia y mantiene contenida la dispersión, posibilitando la mediación entre las partes: diferencia en la igualdad y variación con semejanza, como los términos bien balanceados de la ecuación identitaria que eleva a seres individuales a la categoría de universales.

Por una vía no muy distinta convergemos en el mismo punto que el filósofo Leopoldo Zea: “Se llega así a la universalidad por lo concreto, profundizando en lo distinto, en lo individual, en lo personal; [...] se es como cualquier hombre en cualquier lugar del planeta [...]”.¹⁷

¹⁶ Daniel Bensaïd, *Cambiar el mundo*.

¹⁷ Leopoldo Zea, “Paz: a lo universal por lo profundo” en Jaimes, *Octavio Paz. La dimensión estética del ensayo*.

Se es como cualquier animal no humano o planta, corriente de pensamiento o idea, incluso ser inanimado en cualquier lugar del planeta; sin irreverencia, parafrasearía yo al filósofo.

El mismo Zea cuenta que, puesto ante el dilema de explicar su latinoamericanidad, Borges aceptaba ser un latinoamericano sin renunciar a su ciudadanía universal y por ende diferente a los europeos, pero diferente por lo que consideraba propio de esta región del mundo: la capacidad para hacer suyo lo universal. En sus propias palabras, Borges respondió a un entrevistador: “Yo soy latinoamericano. Si fuese europeo, sería inglés y como tal hablaría de Shakespeare, Wilde y otros. O bien sería francés y hablaría de Montaigne, Valéry y otros. O bien alemán, y hablaría de Goethe, Schiller o Mann. Pero como latinoamericano que soy hablo de todos ellos”.¹⁸

De esa manera, Borges y también el anteriormente citado Paz, aspiraban a la universalidad sin desarraigo de sus culturas locales; abrevaban de los pensadores universales sin desterrarse de sus ámbitos hogareños. Abrazaban la cultura mundial sin renunciar a lo originario en sus obras, entendiendo que arraigarse a su ambiente vernáculo no les obstaculizaba el extenderse al exterior y sí les inmunizaba de caer en algún otro regionalismo espurio. No obstante, universalizar no significa homologar abusivamente las identidades, estandarizar lo peculiar, cancelar la diferencia, adocenas la individualidad. Por eso, el siguiente apartado lo dedicaremos a disputar la confusión muy frecuente de rebajar lo universal a lo trivial o prosaico, que es la cara de una moneda que en la otra exalta la diferencia como criterio automático de gracia o distinción.

4

Suele escucharse en el ambiente artístico profesional que “los buenos artistas están a salvo de la estandarización”, ya que se supone que el arte es inherentemente un proceso de desestandarización y prevención del envejecimiento, que la industria cultural y su mercado promueven obstinadamente. Pero, desafortunadamente, ni siquiera la academia o el oficio más escrupuloso extienden salvoconductos que resguarden el niveo plumaje de las musas que *crucan el pantano* de la práctica profesional. En las sociedades del consumo, actualmente, las obras artísticas son sustituidas sistemáticamente, no por excepción, sino como regla general, por sucedáneos de

¹⁸ *Idem.*

mala calidad. La música comercial; la generalizada impostora de la literatura: la subliteratura; así como la cinematografía populachera, entre otras pestes, son terreno irrecuperable en la lucha del arte y la estética contra el adocenamiento mercantilista. Son imitaciones zafias, que el público, relativamente inculto, consume acríticamente, tomándolas por buenas, en sustitución de obras decorosas, que logrando ser exhibidas, la desatención marchita o cuya elaboración es frustrada por la negligencia masiva.

No por ser de baja estofa, esas burdas versiones de novelas, canciones, películas y demás, deben ser subestimadas en su capacidad de penetración, ya que al estar plagadas de memes contagiosos saltan fácilmente a la fama pública que les promueve y glorifica. Demasiado negligentes, muchas personas fetichizan a los divulgadores de memes que triunfan en su ambiente comercial, replican los memes introducidos al circuito de la fama, les imitan como a innovadores acreditados y les convierten en iconos culturales.

Imitar es siempre más barato, porque los que imitan no pagan los costos del aprendizaje, de la búsqueda autodidacta, del largo proceso de conocimiento y creación más o menos original, del ensayo y error o de la programación racional de la investigación, estudio teórico, reflexión juiciosa y hallazgo empírico. Evitan los costos del esfuerzo pionero y la inversión de recursos y materiales de la propia experiencia y optan por los atajos, prefieren moldear su comportamiento de acuerdo con las inclinaciones mayoritarias antes que iniciar una empresa novedosa que les abra brecha como exploradores culturales. Rehúyen la probable frustración con que muchas veces culmina la originalidad y se conforman con obtener la copia fabricada industrialmente y copiar los patrones de comportamiento que los medios de comunicación presentan de los halagados por la fama. Relajan su selectividad y se conforman con lo que abunda.

Facilitado el provecho oportunista por los medios de comunicación masiva, surgen las “manadas de gustos uniformes” que no apetecen la hierba más tierna de la pradera apartada de que hablaba Iuri Lotman,¹⁹ resultantes de una “fortísima tendencia a la homogeneización de los productos, de los comportamientos y hasta de las necesidades”.²⁰ Antítesis grosera de la variada diversidad universal, desde hace unas cinco o seis décadas, la modernidad ha tolerado —cuando no patrocinado— una marcada tendencia

¹⁹ Vid. Cesare Segre, “El testamento de Lotman”, *Entretextos*.

²⁰ *Idem*.

a la estandarización masiva de la que no se salvan las prácticas artísticas ni los estilos estéticos. Fromm,²¹ Horkheimer y Adorno,²² entre otros, desde los años cuarenta lo resintieron y evidenciaron; los estudiosos de la evolución cultural lo han recogido en sesudos artículos científicos desde los años ochenta y han desentrañado algunas de sus manifestaciones: la economía de esfuerzos, que siguen por regla general individuos aglomerados en multitudes, les masifica y enajena; una selectividad escasa conduce a la estandarización de su gusto y a la autodevaluación de su imagen. La diversidad de personas naufraga en la mediocridad de la plebe que, confundida, tampoco reclama la identidad de su clase ni sus afiliaciones culturales. De la suma de identidades personales perdidas resulta no otra cosa que el camuflaje masivo con los rasgos injertados del modelo icónico.

Horkheimer y Adorno²³ observaron otros elementos más, igualmente ominosos: la exigencia mercantil convertida en industria cultural condiciona a artistas y público a seguir los caminos ya trillados por el mercado, aquellos que han sido probados con éxito y aseguran ventas masivas. La industria cultural no es proclive a arriesgar demasiado probando productos que pueden ser originales, pero no ofrecen garantías de consumo intensivo; moldea el gusto colectivo y después se atiene a él, no le interesa cultivarlo ni elevarlo a nuevos estándares. Le importa el valor de cambio (monetario) y no el valor de uso (estético) de sus productos. Por la misma razón, procrea y reproduce la imitación y el facilismo en los pseudoartistas. A fin de cuentas, estos últimos tampoco viven fuera de las relaciones mercantiles. Por lo general, el artista —aun el talentoso— se ve empujado a la mediocridad, a la imitación, para no quedar fuera del sistema. Sólo se atreve un poco más a crear y a ser original cuando ya se ha hecho de un nombre, un nombre que ya de por sí vende, cuando la carga simbólica del mismo se traduce en valor de cambio.

Imitar y simular son la clave de la socorrida ecuación mediante la cual los divulgadores del arte falaz medran, y legiones de remedadores devoran, reduciendo costos y elevando beneficios hedonistas. Sin embargo, esta confabulación entre el artista vano y el público indulgente encierra la paradoja de que, dadas ciertas condiciones, resulta contraproducente

²¹ Vid. Erich Fromm, *Ética y psicoanálisis*.

²² Vid. Max Horkheimer y Theodore Adorno, *Dialéctica del iluminismo*.

²³ M. Horkheimer y T. Adorno, "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", *op. cit.*

la masificación del meme o conjunto de memes en cuestión, les abarata y hace perder la capacidad de señalar calidad y prestigio a sus portadores; en consecuencia, para los imitadores o simuladores, en ocasiones imitar ya no es atractivo y, por tanto, no es evolutivo, sino es sólo la entrada a un callejón sin salida o, mejor dicho, a un laberinto identitario en el que deja de percibirse la renta del ejercicio de la propia personalidad y se pagan costos inadvertidos, más altos que los que cobra el ser auténticos.

La celebridad de ser auténtico es dependiente de la frecuencia y cuanto mayor el número de clones de un meme o de un conjunto *memético*, menor la legitimidad, menor la eficiencia en representarse y autopromoverse; ergo, el éxito será exiguo. Por eso es que tienen que ceder su lugar en rápida sucesión los ejemplos del así llamado “arte comercial” a otros memes o conjuntos *meméticos* frescos, que cuanto más competencia enfrenten, más velozmente serán desechados.

Rogers postuló la paradoja del conformismo para demostrar que cuando la sociedad está formada por dos clases de individuos, los que aprenden y los que imitan, la ganancia para los imitadores decrece en la medida en que estos aumenten.²⁴ Cuantos más imitadores haya en la población, menos gente habrá aprendido a encontrar la solución correcta a un problema, así que muchos imitadores terminarán copiando a otros imitadores cuya conducta no es eficiente y sus productos materiales y comportamentales no son eficaces; cuando mucho, copia parecida a la más eficiente. Tal situación no es adaptativa. Cuando en una sociedad haya saturación de imitadores, se llegará al punto crítico en que dará lo mismo copiar o intentar crear una herramienta, mercancía u objeto artístico siguiendo simplemente procedimientos azarosos. A partir de ese momento el beneficio de copiar empezará a ceder su lugar a los costos de ser un imitador.

La fuerza de la variación guiada y la transmisión con una tendencia definida o sesgada afecta la heredabilidad de las variantes culturales. Cuando estas fuerzas para la toma de decisiones son débiles, la mayoría de la gente termina con las mismas creencias de sus padres y amigos: la cultura dominante conforma y homologa a los individuos y las poblaciones. Entonces, cuando el aprendizaje personalizado que pudiera desembocar en la distinción del gusto personal es costoso y difícil (en varios sentidos), cuando los ambientes sociales son impredecibles, o la situación está más

²⁴ Cfr. Alan Rogers, “Does biology constrain culture?”, *American Anthropologist*, pp. 819-831.

allá del control de individuos, grupos, sectores y clases, lo más probable es que gustos y estilos se estandaricen.

En otras palabras, si el aprendizaje individual para realizar una pieza verdaderamente artística tiene un costo elevado, conviene a los chapuceros imitar a costa de que el aprendizaje social y la transmisión cultural no evolucionen más, lo cual se revierte y es contraproducente para unos y otros por igual, en el plazo subsecuente. Por el contrario, la eficacia mayor de quienes se han entrenado y aprendido crecerá desproporcionadamente, pasado este punto, porque ellos serán los únicos capaces de ofrecer soluciones correctas a un problema y productos de calidad a un mercado exigente; entonces, los imitadores serán escasos en esa población. No obstante, Boyd y Richerson nunca pierden de vista que la imitación selectiva puede convertirse en alguna forma de aprendizaje eficiente y económica que evolucione a formas superiores de cultura y, de paso, anotan que una de las más desconcertantes características universales de los seres humanos es su voluntad exclusiva como especie para atenerse a las normas gregarias (instintivas) y a la voluntad comunitaria, antes que iniciar una empresa, cada cual por sí solo.²⁵

Cuando la tendencia masiva, sostenida por la norma, es rechazar la imitación y la conducta estandarizada consiguiente, las personas, las artes, las obras, conductas culturales y sociales en general formarán un círculo virtuoso en el que la variada diversidad, la unicidad y la universalidad se realimentarán inagotablemente. Si, por el contrario, el conformismo, la imitación, la estandarización y otras anomalías del gusto y la selectividad forman un nicho reducido y endeble en el que moran esas masas que prefieren garantizar su proliferación aun a costa de la calidad de su vida, contentándose con la parte que ha sustituido al todo: la vida personal armónica y plena en una sociedad consciente que realice sus proyectos más abarcadores en la que la lógica mercantil no se imponga sobre la lógica vital; donde no importe más obtener ganancias a cualquier precio que promover un desarrollo evolutivo que se traduzca en dignificación de lo humano, en crecimiento cultural, de la espiritualidad y la sensibilidad.

Por último, en el mercado de obras de arte, el valor y el precio de una obra original o comportamiento artístico del tipo de concierto o *performance*

²⁵ Cfr. Robert Boyd y Peter Richerson, *Not by genes alone. How culture transformed human evolution*; R. Boyd y P. Richerson, "Why culture is common but cultural evolution is rare" en Walter Garrison Runciman, John Maynard Smith y Robin Ian MacDonald Dunbar, *Evolution of social behaviour patterns in primates and man*, pp. 73-93.

en vivo, están en relación inversa al número de réplicas alcanzadas, y como regla general, la mejor preparación técnica y calidad de los recursos invertidos correlaciona con su cotización.²⁶ Sólo ejemplares únicos se cotizan alto, ya que la onerosidad de la práctica artística es tan alta que siempre es una señalización de honestidad que los imitadores y simuladores no pueden darse el lujo de costear, puesto que la divisa en que se paga es obra verdaderamente artística. Los clones de un espécimen no son tan atractivos como el original. Contra la domesticación del gusto y la mediocridad de los dictados de las modas comerciales que masifican y estandarizan las preferencias artísticas, tenemos el antídoto de la conciencia; particularmente en una de sus formas más elevadas: la estética, dada la selectividad que le caracteriza. Estética es alta e intensa selectividad que neutraliza la estandarización. Estética es la personalización de la elección que promueve la búsqueda y rechaza el conformismo.

Pero la conciencia misma debe ser cultivada y no darse por garantizada. La sociedad debe tener mecanismos estructurales para cumplir esa garantía de educación que fomente la conciencia social —e incluya a la conciencia estética—; mecanismos que precedan al interés comercial, que nunca serán idóneos si se someten exclusivamente a la lógica del capital. Es necesario, entonces, que autoridades, grupos y personas que realizan distintas clases de gestión cultural prevengan la priorización del lucro y pugnen por las facetas formativas y humanizadoras de la producción artística para sacarla de la órbita del control ciego del mercado. Particularmente, hacer más énfasis en las enormes ventajas comunitarias del comportamiento artístico que construyen espacios públicos; oponerse resueltamente a la privatización de la educación, del arte, de la cultura y de la espiritualidad humana en general. En esos marcos la conciencia puede y debe crecer como antídoto, al tiempo que se creen las condiciones para que —al decir del ya citado Benjamin—, en lugar de la estetización de la política, se imponga la politización del arte.

En ese esfuerzo social, cultural y, en última instancia, individual, por ser selectivamente conscientes de nuestras preferencias estéticas es que se cumple la facultad universal de gozar del mundo del arte y alcanzar una de las

²⁶ Un mentís a esto es el caso actualmente muy común de las manifestaciones artísticas que se someten a la reproductibilidad técnica del arte (Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*) entre otros, el cine, la fotografía, la música, el arte digital y la producción de programas televisivos, cuyos dividendos económicos dependen de la cantidad de réplicas, de la cantidad de consumidores, de la taquilla, del número de copias vendidas, etc.

cumbres del intelecto humano: el arte ejercido por uno mismo o mediante la acción de otros en quienes cada quien reconoce a uno como nosotros.

Bibliografía consultada

- Barret, Louise; Robin Ian MacDonald Dunbar y John Lycett, *Human Evolutionary Psychology*, Princenton University Press, 2002.
- Basalla, George, *La evolución de la tecnología*, Crítica, Barcelona, 2011.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.
- Bensaïd, Daniel, *Cambiar el mundo*, Catarata, Madrid, 2004.
- Boyd, Robert y Peter J. Richerson, *Not by genes alone. How culture transformed human evolution*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005.
- De Duve, Christian, *La vida en evolución. Moléculas, mente y significado*, Crítica, Barcelona, 2004.
- Dixon, Alan F., *Sexual Selection and the Origins of Human Mating Systems*, Oxford University Press, Nueva York, 2009.
- Fromm, Erich, *Ética y psicoanálisis*, FCE, México, 2003.
- Horkheimer, Max y Theodore Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Kandel, Eric, *En busca de la memoria: El nacimiento de una nueva ciencia de la mente*, Katz Editores, Madrid, 2008.
- Jaimes, Héctor, coord., *Octavio Paz. La dimensión estética del ensayo*, Siglo XXI, México, 2001.
- Mayr, Ernst, *Una larga controversia. Darwin y el darwinismo*, Crítica, Barcelona, 1992.
- Mesoudi, Alex, *Cultural evolution. How Darwinian theory can explain human culture & synthesize the social sciences*, The University of Chicago Press, Chicago, 2011.
- Patiño Espino, Ramón y José Antonio Pérez Diestre, coord., *Universalidad y variedad del arte*, colección La Fuente, vol. 4, FFyL-BUAP, Puebla, 2013.
- Ridley, Matt, *El optimista racional. ¿Tiene límites la capacidad de progreso de la raza humana?*, Taurus, México, 2010.
- Rogers, Alan R., “Does biology constrain culture?”, *American Anthropologist*, University of Bristol, No. 90, 1989.
- Runciman, Walter Garrison, John Maynard Smith y Robin Ian MacDonald Dunbar, ed., *Evolution of social behaviour patterns in primates and man*, Proceedings of the British Academy, vol. 88, Oxford University Press, 1996.

Segre, Cesare, "El testamento de Lotman", *Entretextos*, No. 4, Lotman desde Italia, noviembre 2004. En: www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre4/entretextos4.pdf

Tomasello, Michael, *Why we cooperate*, The MIT Press, Cambridge, 2009.

Wilson, Edward O., *The diversity of life*, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge, 1992.

Wilson, Edward O., *Biofilia*, FCE, México, 1989.

METAPORNOGRAFÍA: ESCENIFICACIONES DEL ARCHIVO PORNOGRÁFICO

*Fabián Giménez Gatto*¹

La pornografía está clasificada horizontalmente. Y quizá ella no sea más que esa clasificabilidad, pues el objeto maravilloso del consumo americano es menos la pornografía que la lógica obsesiva que él mismo produce, su escritura, su mapa. [...] Toda circunstancia parece finalmente codificada, aquietada, convertida en categoría o combinatoria.

Sandino Núñez, “Fotografía”

1

A diferencia de la representación erótica —“un habla perpetuamente alusiva” al decir de Roland Barthes—,² la discursividad pornográfica parece desplegarse en un habla obsesivamente asertiva, enfática, precoz, recorrida por una urgencia refractaria a los infinitos preámbulos, las recurrentes elipsis o las lánguidas zonas de indeterminación de las imagerías eróticas. En su lugar, nos enfrentamos a una suerte de representación pánica del cuerpo y sus placeres, sexo intempestivo, sin ambages, rodeos, dilaciones, desvíos o evasivas. La escena erótica se dispone desde el comienzo, el sexo no es un fantasma, sino un programa, expresado, una y otra vez, en la voluptuosidad combinatoria del número sexual. Al igual que en el texto sadiano, la visualidad pornográfica desconoce la dimensión sugestiva y metafórica de lo erótico, reduciendo su discurso, la mayoría del tiempo, a las funciones elementales de “mandato y descripción”.³ Sin embargo, quizás sin saberlo, explora, al igual que las novelas de Sade, las potencialidades de

¹ Profesor-Investigador de la Universidad Autónoma de Querétaro.

² Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 37.

³ Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch*, p. 22.

“una denotación pura”⁴ en la representación de lo sexual. Al margen de la connotación y del sentido, sus imágenes podrían leerse como explícitas puestas en escena de lo erótico, líneas de visibilidad que diagraman la crudeza significativa de las formas del deseo.

Ahora bien, existen interesantes paralelismos entre los elementos de la combinatoria erótica fundada por Sade y las líneas de visibilidad del dispositivo pornográfico. Retomemos a Barthes a propósito de la gramática de la escena sadiana: la postura, como unidad mínima, reúne una acción y su punto corporal de aplicación, por otra parte, la combinación de posturas producirá una operación, si esta funciona como un cuadro, es decir, como un conjunto simultáneo de posturas, recibirá el nombre de figura, en cambio, cuando la operación se desarrolla en el tiempo, a partir de una sucesión de posturas, es llamada episodio.⁵ El dispositivo pornográfico traduce y potencia, en el terreno de la visualidad, el delirio combinatorio de la erótica sadiana. En términos de posturas, figuras y episodios, los subgéneros del porno no hacen más que codificar al infinito la pluralidad polimorfa de las prácticas sexuales, asignándole a cada postura y operación imaginable, una clasificación, un lugar al interior del orden discursivo y no discursivo de lo pornográfico.

La *subgenerofilia* pornográfica produce, paradójicamente, una exención del sentido en la representación de lo sexual, metalepsis del significante y del significado, metonimia que hace coincidir lo representado con el código que lo representa. No es casual que todo subgénero porno enuncie, con una palabra unívoca, la totalidad de su universo de imágenes. Iteraciones de lo enunciable y lo visible, continuidad de las palabras y las cosas, redundancia, pleonismo. Tautología al infinito o, lo que es lo mismo, asemia en reiteración real. La discursividad pornográfica se agota en una sintaxis, su léxico se reduce a denotar las relaciones, vacías de sentido, al interior del archivo pornográfico, entendido, foucaultianamente, como el sistema general de las reglas de formación y transformación de sus subgéneros.

La maquinaria pornográfica discurre sin cesar, pero raramente discurre sobre sí misma. La pornografía muestra, pero no se muestra, la dimensión autorreferencial, propia de todo lenguaje, permanece en silencio, en las sombras. Desde hace unos años, algunos artistas vinculados a lo que solemos llamar pospornografía, se han abocado a esta tarea. Tomando a la

⁴ R. Barthes, *op. cit.*, p. 156.

⁵ *Ibidem*, pp. 39 y ss.

pornografía como un lenguaje-objeto, han generado una suerte de bucle escópico, donde la pornografía se mira a sí misma, produciendo líneas de visibilidad tendientes a hacer explícitos, valga la redundancia, los códigos de la imagen sexualmente explícita. Lo metapornográfico alude a estas problematizaciones del archivo pornográfico, visualidades recursivas, donde los pornogramas, es decir, las posturas, figuras y episodios que constituyen el entramado de la codificación pornográfica, son puestos en escena y recreados desde un metalenguaje paródico, alegórico, algorítmico o estetizante.

2

Al final del primer acto del multiperformance *Annie Sprinkle's Herstory of Porn* (1997) descubrimos uno de los gestos fundacionales de la recursividad pornográfica. En la pantalla del escenario se proyecta una secuencia autoerótica protagonizada por la performacera posporno, tomada de su film *Deep Inside Annie Sprinkle* (1982). Durante la proyección, Annie Sprinkle —en escena y a unos centímetros de la pantalla— masturba su propia imagen masturbándose en el celuloide, el número sexual se ve redoblado por el franeleo abismado de la artista con su doble pantallizado. Puesta en abismo, reduplicación especular, metanarrativa *hardcore* donde la autorreflexividad performática instaaura una forma inaugural de visualidad metapornográfica.

La metapornografía es un asunto de distancia, de suspenso, la voráGINE pornográfica es aquietada, puesta en escena. A diferencia de la urgencia pornográfica, lo metapornográfico recurre a procedimientos de suspensión y aislamiento, fijando los estereotipos en una imagen ralentizada, a manera de un cuadro viviente. Cuadro vivo, que es también un cuadro clínico, una sintomatología de los signos distintivos de la combinatoria pornográfica. En lugar de sumergirme en el archivo pornográfico, rodeo de comillas sus subgéneros y modalidades eróticas.

Este procedimiento está atravesado, a veces, por el humor. Michael Cogliantroy —en su serie fotográfica *Furry Kama Sutra* del 2006, luego reeditada bajo el título *Furverts* en el 2009— alegoriza la combinatoria pornográfica, recreándola con modelos enfundados en *fursuits*. La estética *camp* del *furry fandom* le da a la serie un divertido tono paródico, a pesar de que los signos más enfáticos del porno, léase la exhibición de la desnudez, de la genitalidad y de la penetración, se ocultan tras los trajes de peluche de cuerpo completo, las figuras pornogramáticas, es decir, las poses

y posturas sexuales, son evidentes a lo largo de toda la serie. Más allá de la hilaridad de las fotografías de Cogliantry, a la hora de recrear libremente las vertientes eróticas del *furry fandom*, lo interesante es la pregnancia del archivo pornográfico en sus imágenes. Paradójicamente, la ausencia de lo pornográfico nos permite leer lo pornogramático, que es, finalmente, el motor inmóvil de la visualidad pornográfica.

Al igual que Cogliantry, pero con un estilo más sobrio y mesurado, Edouard Levé, en su serie *Pornographie* del 2002 recrea, a fuerza de abstracción metalingüística, la combinatoria pornográfica. Sus modelos conservan, a pesar de la evocación sexual de sus posturas y sus gestos, la totalidad de su ropa, como en el caso de *Furverts*, la desnudez está excluida, no así la escenificación pornogramática, suspendida en la pura pose fotográfica. Exploraciones del carácter estereotipado de la pose pornográfica, descontextualizaciones de su puesta en escena, en un espacio neutro, sin decorados, modelos impasibles recrean coreográficamente algunas de las figuras de la discursividad pornográfica. Ciertos rubros o subgéneros, *oral sex*, *doggy style*, *threesomes*, *foursomes*, *swinging*, *gang bang*, se convierten en coreografías abstractas, reconstituciones del archivo pornográfico en el grado cero de lo sexual. Suspensión de lo erótico a favor de una gramática del porno, una radiografía de lo sexual exenta de lubricidades, obturaciones y oclusiones, un embalsamamiento del deseo, cuerpos clausurados, gestualidades reducidas a una púdica mecánica abstracta, castamente pornogramática.

Con *Los penetrados*, de Santiago Sierra, nos ubicamos en el otro extremo del espectro metapornográfico, una videoperformance del 2008 donde se presentan, durante 45 minutos y en ocho actos, las posibles combinatorias, a partir de diferencias raciales y de género, de la penetración anal. Pareciera que la intención de Sierra es hacer del sexo una metáfora de lo político, a partir de una problemática analogía del binomio dominador/dominado con el de penetrador/penetrado. La acción fue registrada el 12 de octubre de 2008 en la galería El Tórax, en Terrassa, España. En el contexto de la celebración del Día de la Raza, la performance remitiría, según su autor, a problemáticas migratorias y raciales, xenofobia y otras cosas por el estilo. Más allá de los lugares comunes enarbolados en *Los penetrados*—lo sexual como una continuación de la política por otros medios, la penetración como el modelo último de toda relación de fuerzas, por poner sólo un par de ejemplos—, lo interesante es el espíritu contable que anima el gesto de Sierra. Endogamia, exogamia, heterosexualidad y

homosexualidad, articulados en una combinatoria en ocho actos. Santiago Sierra termina convirtiéndose, recuperando lo que Michel Foucault dijo alguna vez a propósito del erotismo disciplinario de Sade, en “un sargento del sexo, un perito contable de culos y de sus equivalentes”.⁶ En este sentido, quizás una de las virtudes de este performance sea exponer, en el espacio museístico, la lógica disciplinaria de la discursividad pornográfica, su meticulosidad combinatoria, su delirio clasificatorio. Sin embargo, como veremos a continuación, lo metapornográfico ha transitado por caminos más interesantes, a partir de sutiles transmutaciones y translaboraciones del archivo pornográfico.

3

Solemos concebir, un poco a la ligera, a la discursividad pornográfica como mera representación de un número sexual concreto —consumida, primordialmente, con fines masturbatorios—, sin embargo, raramente visualizamos la performatividad que opera al interior de dichas representaciones. Creo que no sería del todo descabellado entender a lo pornográfico como performance sexual mediatizada y, en cambio, a lo metapornográfico como una puesta en imagen de la performatividad de la pornografía como género. Al respecto, podríamos recuperar la distinción, retomada de Jaques Derrida por Judith Butler, entre performance y performatividad:

La performatividad no es, pues, un “acto” singular, porque siempre es una reiteración de una norma o conjunto de normas, y en la medida en que adquiere estatuto de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las cuales es una repetición.⁷

Es decir, el carácter supuestamente “real” —no simulado— del acto sexual “singular”, vela, en la mayoría de las mediatizaciones *hardcore* —pensemos en el *gonzo* como ejemplo paradigmático—, las convenciones e iteraciones que lo hacen posible en tanto representación, invisibilizando, de esta forma, la performatividad de la performance sexual al interior del dispositivo pornográfico.

Ahora bien, a diferencia de la representación pornográfica y sus efectos perlocucionarios, las estrategias metapornográficas trazan líneas de

⁶ Michel Foucault, “Sade, sargento del sexo”, *Relaciones*, p. 23.

⁷ Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, p. 12. [Traducción del autor].

visibilidad sobre esta performatividad que, entre otras cosas, permite que el porno consiga hacer cosas con imágenes, esto es, realizarse en tanto ceremonia o ritual masturbatorio.⁸ De esta forma, lo metapornográfico pone en escena la iterabilidad normativa de la visualidad pornográfica, bucles recursivos donde la citación de la citabilidad pornográfica funciona como prefiguración preposterada de su performatividad.

La serie *Every Playboy Centerfold, The Decades* (2000), uno de los proyectos de visualización de datos emprendido por Jason Salavon, aborda la performatividad de la pornografía *softcore*, presente en las páginas centrales de la más famosa revista para adultos. Esta serie amalgama cuatro décadas de *Playboy* —es decir, cuatrocientos ochenta *playmates*, quienes ocuparon, desde enero de 1960 hasta diciembre de 1999, las páginas centrales de la revista— normalizadas en cuatro fotografías, resultado de un promedio de datos numéricos organizados por luminosidad, color y repetición de patrones. De esta forma, la performatividad escópica en la representación de la desnudez femenina, operada al interior de la materialidad visual de la revista *Playboy*, se vuelve legible a partir de cuatro instancias algorítmicas que conjugan, metapornográficamente, cuatro décadas de *centerfolds* en lo que el artista llamó, irónicamente, “sudarios”.⁹ Los estereotipos de belleza femenina administrados homeopáticamente por *Playboy*, mes tras mes, durante sus primeros cuarenta años, adquieren una enfática pregnancia metapornográfica: una progresión hacia una tiránica modelización del cuerpo femenino que, al sucederse de las décadas, se torna cada vez más famélico y de una blancura mortecina.

Por otra parte, en el registro de la pornografía *hardcore*, *76 Blowjob* (2001) de Jason Salavon explora, metapornográficamente, la performatividad desplegada en el registro fotográfico de una de las figuras más fotogénicas de la discursividad triple equis. La imagen, resultado de la *amalgamación* de setenta y seis fotografías pornográficas descargadas de internet y sometidas a un proceso algorítmico, hace visible las convenciones que diagraman sutilmente el material original, superponiendo y promediando digitalmente la información contenida en cada una de las setenta y seis imágenes. El resultado ilustra la performatividad representacional,

⁸ Véase, a propósito de la poco convincente obsesión heurística con los efectos perlocucionarios del porno, paralela a una desafortunada, aunque divertida, ceguera teórica y analítica respecto de su performatividad, Andrés Barba y Javier Montes, *La ceremonia del porno*.

⁹ Vid. Kelly Dennis, *Art/Porn. A history of seeing and touching*, p. 239.

en los términos derridianos de convención e iterabilidad, de la felación dentro del repertorio de posturas pornográficas. Metarrepresentación que da cuenta de las modulaciones diagramáticas del archivo pornográfico, en tanto codificación escópica de prácticas sexuales y normalización de la representación del cuerpo y sus placeres. Ahora bien, cabría preguntarse si la experimentación metapornográfica se reduce a estas amalgamas algorítmicas a partir de apropiaciones del archivo pornográfico o, por el contrario, puede desplegar, desde su propia reflexividad, las potencialidades de una pornografía de otro modo.

4

Al igual que Jason Salavon, Tony Ward incursionará en el terreno de lo metapornográfico, en esta problematización de lo pornográfico, ahora, a través de la escenificación pornogramática. Ward revierte el procedimiento pornográfico, sus fotografías son algo así como una espectacularización de lo pornogramático, a pesar de utilizar los tradicionales motivos y planos del porno, sus fotografías recuperan la distancia de la escena. Lo pornográfico se mediatiza en tanto representación, es decir, las fotografías de Ward son el resultado de un ejercicio metapornográfico, tomar al pornograma y ponerlo entre comillas, jugar con las citas porno, ponerlas en escena. Preciosismo porno donde se escenifican las figuras y las formas de la retórica pornográfica, en una suerte de teatralidad, de afectación histórica. Un recuento de las prácticas sexuales más diversas, reflexividad porno, la pose convertida en postura, en posición sexual, una lógica de las conexiones, una cartografía de las zonas erógenas.

Metapornografía, un ejercicio metadiscursivo donde se escenifican, como si de un lenguaje objeto se tratara, las figuras más representativas de la retórica del *hardcore*. Los cuerpos recrean los códigos vacíos del discurso pornográfico, posturas, poses, gestos, son entrecomillados y puestos en escena, unos *tableaux vivants* que potencian la afectación pornográfica, la artificialidad se hace visible, la pornografía es presentada como un sistema de signos fuertemente codificado. Nada resulta espontáneo, cada gesto de placer, cada caricia, cada acoplamiento, están perfectamente calculados, nada queda librado al azar en esta coreografía erótica. Los cuerpos recrean, una y otra vez, las acrobacias sexuales más extremas con la precisión de un cirujano. No existen ambigüedades en esta autorreferencialidad pornográfica, las imágenes fotográficas pueden organizarse temáticamente a partir de una suerte de compulsión

clasificatoria —imposible de evitar para el ojo entrenado en estos placeres escópicos— que coincide con los subgéneros del porno. Sin embargo, esta repetición implica diferencia, las figuras retornan fuertemente estetizadas, en este caso, los performances sexuales más perversos, bizarros y extremos —estos adjetivos no son para nada despectivos sino todo lo contrario— adquieren la belleza casta y púdica de un desnudo clásico. Es decir, lo metapornográfico aleja, a partir de una estrategia analítica y estetizante, la inmediatez de la imagen pornográfica, la obscenidad es, paradójicamente, escenificada, no podemos dejar de leer su retórica mientras la contemplamos a distancia.

En varias de las fotografías de Ward nos enfrentamos a un *zoom* que, en lugar de clausurar la distancia escénica en la líquida inmediatez del *cum shot*, opera de manera exactamente opuesta, nos ofrece la posibilidad ya no de *ver* lo pornográfico sino de *leer* lo pornogramático, lectura que necesariamente implica un distanciamiento de la mirada. El cuerpo convertido en imagen, el *look* pornográfico llevado a su paroxismo, la pose pornográfica representada una y otra vez, en un *acting out* perfectamente calculado, desplegado en el espacio de la imagen con la belleza de un diagrama, modelización del pornograma en las granuladas imágenes fotográficas recogidas en *Orgasm y Orgasm XL*.

Posturas y operaciones congeladas gracias al mágico *clic* del objetivo fotográfico. El objetivo captura un gesto, una pose, una escenificación en el mejor sentido de la palabra. La pose convierte al cuerpo en imagen, la pose pornográfica convierte al cuerpo de la modelo en un significante, un eslabón en la cadena de significantes de lo pornogramático. La mirada pospornográfica de Ward está atravesada por la pasión por el código, sus modelos —en su mayoría actores y actrices provenientes de la industria del entretenimiento para adultos— conocen perfectamente las coreografías sexuales más extremas, sus porno-performances son la materia prima de Ward, estos cuerpos codificados nos remiten, en un ejercicio metapornográfico, a la retórica del *hardcore*. Todas estas imágenes nos ofrecen escenificaciones del universo pornogramático, lo interesante aquí es la imposibilidad de enfrentarse a ellas sin dejarse arrastrar por la deriva clasificatoria, en una suerte de *studium pornográfico* se suceden vertiginosamente las poses más distintivas de algunos de los subgéneros más famosos del porno: *girl/girl, bondage & domination, anal, black kiss, catfighting, cunnilingus, dildos, masturbation, blow job, money shot, foot licking, fist fucking, foot fetish, strap on, pissing, spanking, etc.*

El sexo es el mensaje, la metapornografía libera a la sexualidad de cualquier pretensión de sentido, la arroja a la mecánica de una práctica fuertemente codificada, el sexo como significante y ya no como significado, de la profundidad del sentido a la superficie del código, obscenidad blanca, transparencia. Estos cuerpos, en su desnudez, no nos remiten al desnudo como representación, sino como interlocución, estos cuerpos nos hablan desde la significancia (es decir, la literalidad) de una práctica erótica. Replanteamiento de la desnudez más allá de su posición de figuración, el gesto metapornográfico logra hacer pasar al desnudo, como quería Roland Barthes, “del *Cuadro* de los cuerpos al orden de las prácticas eróticas”.¹⁰

5

Representaciones de prácticas eróticas donde resuena la escritura de Sade y Sacher-Masoch, el espacio literario, trazado por ambos, rebasa el limitado repertorio retórico de lo pornográfico, el sexo es enunciado desde una suerte de metalenguaje libidinal, de pasión escritural por el límite y su transgresión. Literatura que, al decir de Deleuze, “no puede ser tachada de pornográfica [...] merece un nombre más digno, quizá el de ‘pornología’”.¹¹ En este sentido, la visualidad metapornográfica estará signada por este par de nombres propios que, cabe aclarar, designan efectos no sólo literarios, sino también escópicos. A la manera de improntas pornológicas, el efecto Sade despliega las condiciones de posibilidad de una coreografía infinita de los cuerpos, sujetos a la lógica implacable del sexo, mientras que, a la inversa, el efecto Sacher-Masoch traza el horizonte de una perpetua denegación de lo sexual en el suspenso de su puesta en escena.

Me explico, para fotógrafos como Tony Ward, Trevor Watson o Roy Stuart, el sexo es un signo absoluto, autónomo, iterativo y pregnante (efecto Sade) —por eso, lamentablemente, se los suele confundir con simples pornógrafos—; al contrario, para fotógrafos como Richard Kern, Eric Kroll o Gilles Berquet, lo sexual se hace presente en la medida en que, erigiendo una escenografía fetichista, se lo niega o suspende (efecto Sacher-Masoch) —por eso, lamentablemente, sus imágenes suelen ubicarse en el terreno del erotismo, cuando, en realidad, nos remiten a las pornologías del universo

¹⁰ R. Barthes, *El susurro del lenguaje*, p. 293.

¹¹ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 22.

masoquista—. ¹² Es decir, la faz bicéfala de lo metapornográfico prolonga, en el espacio de lo visible, dos discursividades que giran perturbadoramente en torno al sexo —ya sea desde una obsesiva minuciosidad celebratoria, o bien, desde el suspenso de su denegación fetichizada—; sin embargo, la metapornografía se distingue, por su elegancia, complejidad y sofisticación, de los lugares comunes de la pornografía *mainstream* y de sus variantes *BDSM*, ¹³ así como de las coordinadas, finalmente tranquilizadoras, de la fotografía erótica.

De esta forma, la distinción, al interior de la visualidad metapornográfica, entre las líneas de visibilidad prefiguradas por Sade y Sacher-Masoch, podría delinear —reescribiendo la oposición Oriente/Occidente sugerida por Roland Barthes y Michel Foucault— ¹⁴ las singularidades y diferencias entre un erotismo de la transgresión vinculado al dispositivo de la sexualidad en Occidente y un erotismo de la delicadeza, cercano al universo del ritual, al juego con los signos vacíos del sexo en un sutil emborronamiento del sentido, propio de Oriente y su *ars erotica*. De la transgresión a la pasión por las formas vacías del ritual erótico, quizás ahí se encuentren algunas líneas de fuga de lo que hoy conocemos como pornografía.

Bibliografía consultada

- Barba, Andrés y Javier Montes, *La ceremonia del porno*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairós, Barcelona, 1978.
- , *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987.
- , *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1997.
- Berquet, Gilles, *Le Banquet*, Last Gasp, Francia, 2000.
- , *Mirka*, Kehrer, Bologna, 2007.
- Butler, Judith, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, Nueva York, 1993.
- Cody, Gabrielle, ed., *Hardcore from the Heart. The Pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance / Annie Sprinkle: SOLO*, Continuum, Nueva York, 2001.

¹² Deleuze es claro al respecto: “La denegación, la suspensión, la espera, el fetichismo y el fantasma forman la constelación propiamente masoquista.”, *op. cit.*, p. 74.

¹³ Subgénero pornográfico que conjuga, sin demasiadas pretensiones estéticas, *bondage*, dominación y el poco convincente acrónimo sadomasoquismo.

¹⁴ *Vid.* R. Barthes, *op. cit.*, p.95 y ss. y M. Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, p. 67 y ss.

- Cogliantroy, Michael, *Furverts*, Chronicle Books, Malaysia, 2009.
- Dahmane, *Porn Art*, Alixe, Francia, 2001.
- _, *Porn Art 2*, Alixe, Francia, 2003.
- Deleuze, Gilles, *Presentación de Sacher-Masoch*, Taurus, Madrid, 1973.
- Dennis, Kelly, *Art/Porn. A history of seeing and touching*, Berg, Oxford, 2009.
- Edgren, Gretchen, *The Playmate Book. Five Decades of Centerfolds*, General Publishing Group, EUA, 1996.
- Foucault, Michel, “Sade, sargento del sexo”, *Relaciones*, No. 115, Montevideo, diciembre 1993.
- _, *Historia de la sexualidad, vol. 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, México, 1989.
- Kern, Richard, *New York Girls*, Taschen, Madrid, 1997.
- _, *Action*, Taschen, Madrid, 2007.
- Kroll, Eric, *Fetish Girls*, Taschen, Trento, 1994.
- _, *Beauty Parade*, Taschen, Alemania, 1997.
- Núñez, Sandino, “Fotografía”. En: www.henciclopedia.org.uy/autores/Nunez/Pornografia.htm (último acceso: 25 de noviembre de 2010).
- Salavon, Jason, *Brainstem Still Life*, School of Fine Arts Gallery-University of Indiana/LASALLE-SIA College of the Arts, Singapur, 2004.
- Ward, Tony, *Orgasm*, Last Gasp of San Francisco, San Francisco, 2000.
- _, *Orgasm XL*, Last Gasp of San Francisco, San Francisco, 2002.
- Watson, Trevor, *bounce!*, The Erotic Print Society, Barcelona, 2004.
- Williams, Linda, *Hard Core. Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*, University of California Press, California, 1999.
- Yehya, Naief, *Pornografía. Sexo mediatizado y pánico moral*, Plaza Janés, México, 2004.

LA IMAGEN COMO MECANISMO PRODUCTOR DE CONSUMO

*José Antonio Pérez Diestre*¹
*Ma. Guadalupe Canet Cruz*²

Antes de Freud, a los psicólogos sólo les interesaba estudiar los fenómenos mentales o psíquicos conscientes; Freud, por su parte, se interesa también por aquellos contenidos que se encuentran en el inconsciente (como actos fallidos, olvidos, lapsus y sueños). Para él, los sucesos que vive el sujeto durante su infancia —al igual que las convenciones sociales, institucionales, o familiares—; se interiorizan y se convierten en elementos que determinan al sujeto, puesto que de ello depende su forma de proceder y sus mecanismos de defensa. Y cuando las convenciones o prohibiciones estancan el desarrollo psicosexual del sujeto, pueden derivar en enfermedades mentales. Freud, considerando los estudios que había realizado Charcot en relación con la hipnosis, distingue tres niveles de actividad psíquica: el inconsciente (ello), el preconscious (yo) y el consciente (superyó).

El *ello* es la más antigua de las regiones de la psique: su contenido es todo aquello que se ha heredado, que está presente en el momento de nacer, establecido por constitución, principalmente las pulsiones que proceden de la organización corporal; es donde se acumula la energía instintiva y está sometido al principio del placer.

El *yo* (o ego) es la parte consciente de la psique, la única que está en contacto directo con el mundo exterior; en ella se encuentran las facultades del alma examinadas por los filósofos (sensación, pensamiento, fantasía, memoria, intelecto). El *yo* está siempre entre las tendencias instintivas del *ello*, y las prohibiciones del *superyó* tratando siempre de mantener el equilibrio que constituye la salud mental y la personalidad del individuo.

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

² Estudiante del Colegio de Filosofía de la BUAP.

Finalmente, el *superyó* es la parte que representa nuestros ideales o valoraciones sociales (moral, religión, figuras materna y paterna, etc.), es decir, el “sentido del deber” que nace de la interiorización de las prohibiciones paternas en los primeros años de vida, y ejerce una función de juez que censura al yo.

Según Freud, es el *ello* (o inconsciente) el que alberga los deseos y pulsiones que se han reprimido o censurado, que no afloran a la conciencia y que son atemporales, es decir, no sujetos a las categorías habituales del tiempo. Estos contenidos son causas determinantes de diversas enfermedades nerviosas y sólo pueden manifestarse a través de mecanismos como: el desplazamiento (cuando una representación cede su carga libídica a otra, dotándola de un nuevo valor emotivo y manifestándose a través de ella) o la condensación (cuando en una sola representación confluye la carga emotiva de muchas otras representaciones).

La energía del inconsciente se manifiesta primordialmente en los sueños y los actos fallidos; dicha energía está regida por el principio del placer, que se opone al principio de realidad. Ambos principios rigen —de acuerdo con Freud— el funcionamiento mental (el conjunto de la actividad psíquica), el cual tiene por finalidad procurar el placer y evitar el displacer: el principio del placer consiste en “[...] la evitación o la evacuación de la tensión displacentera”;³ el polo antagónico es el principio de realidad, en este caso “[...] la búsqueda de la satisfacción ya no se efectúa por los caminos más cortos, sino mediante rodeos, y aplaza su resultado en función de las condiciones impuestas por el mundo exterior”.⁴ El principio del placer incita al hombre a dejarse llevar por sus deseos, mientras que el de realidad le hace observar las normas.

El paso del principio de placer al principio de realidad asegura la obtención de las satisfacciones en lo real; por otra parte, el principio de placer continúa imperando en todo un campo de actividades psíquicas, especie de territorio reservado, entregado al fantasma y que funciona según las leyes del proceso primario: el inconsciente.⁵

Los contenidos del preconscious pueden estar disponibles para la conciencia, no así los del inconsciente, formados por emociones o impulsos sexuales

³ Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, p. 296.

⁴ *Ibidem*, p. 299.

⁵ *Ibidem*, p. 300.

(libido). De hecho: “El mérito histórico de Freud es el de haber sido el primero en considerar a la sexualidad como objeto científico, más allá de los tabúes sociales y de haber comenzado su estudio poniendo en escena cierta cantidad de hechos aprehendidos según una práctica fecunda”.⁶

Pero más allá de las aportaciones de Freud a la teoría del sujeto o —más en general— a la historia del pensamiento, cabe resaltar que sus teorías fueron puestas en práctica para promover el consumo entre la población norteamericana, incluso se utilizaron como punto de partida para la ejecución de algunas campañas políticas y para mantener a las masas bajo control. Ese es precisamente el tema que ocupa a Adam Curtis, realizador y escritor en la BBC, quien —en el año 2002— creó *The century of the self* (El siglo del yo), una serie de cuatro documentales titulados: *Máquinas de felicidad*, *La ingeniería del consentimiento*, *Hay un policía en nuestras cabezas: él debe ser destruido* y *Ocho personas bebiendo vino en Kettering*.

En la primera entrega —*Máquinas de felicidad*—, Curtis centra su atención en el personaje responsable de introducir las teorías freudianas en Norteamérica, el primero en retomar tales teorías específicamente para aplicarlas a la manipulación de las masas. No es otro que el sobrino de Freud, Edward Bernays:

Él mostró por primera vez a las corporaciones norteamericanas cómo podían hacer que la gente quisiera cosas que no necesitaba, vinculando bienes producidos masivamente con sus deseos inconscientes. De aquí saldría una nueva idea política sobre cómo controlar a las masas. Satisfaciendo los deseos íntimos egoístas de la gente se les hace más felices y, por tanto, dóciles. Fue el principio del YO consumista, que ha llegado a dominar nuestro mundo actual.⁷

Inicialmente Bernays se desempeñaba como agente de prensa de alto nivel, por lo que fue llamado para formar parte del Comité de Información Pública creado por el presidente Woodrow Wilson para promover los ideales democráticos de la Unión Americana en Europa, después de su intervención en la Primera Guerra Mundial. Bernays cumplió esa tarea muy exitosamente y, al regresar a Norteamérica, empezó a desarrollar

⁶ German Gómez, *Enclaves psicológicos*, p. 45.

⁷ Adam Curtis, *The century of the self*, primera parte, *Happiness Machines* [documental].

métodos para controlar masas que también funcionaran en tiempos de paz. Así nace lo que hoy conocemos como “relaciones públicas”, concepto acuñado por Bernays.

El punto de partida para el desarrollo de las técnicas de manipulación de Bernays son los escritos de su renombrado tío, ya que “[...] la idea de fuerzas irracionales escondidas dentro de los seres humanos le fascinó. Se preguntó si podía hacer dinero manipulando el inconsciente”.⁸ Con esto en mente, Bernays se interesó por descubrir aquello que afecta los contenidos del inconsciente, inició sus investigaciones e inició una serie de campañas publicitarias. La primera de ellas fue para la American Tobacco Corporation, que requería destruir la carga negativa asociada a las mujeres fumadoras para duplicar su mercado; de acuerdo con el psicoanálisis, para las mujeres los cigarrillos representan el poder sexual masculino, de modo que la campaña diseñada por Bernays —con asesoría del psicoanalista A. A. Brill— consistió en relacionar a las mujeres fumadoras con la idea de desafiar el poder masculino, él convirtió los cigarrillos en *antorchas de libertad*.



Fotograma del documental *The century of the self*, primera parte.

La campaña se lanzó en medio del multitudinario desfile de Pascua, la prensa estaba avisada, el evento causó revuelo y, como era de esperarse, fue un rotundo éxito, porque el producto que se deseaba vender fue ocultado tras una máscara, dejó de ser un artículo de consumo para

⁸ *Idem.*

transmutarse en un símbolo de la lucha por la igualdad de géneros. “Lo que Bernays había creado era la idea de que si una mujer fumaba, esto la hacía más poderosa e independiente. Una idea que hoy persiste [...] De esta manera, objetos irrelevantes podían convertirse en poderosos símbolos emocionales”.⁹

De ahí que las campañas para vender automóviles, por ejemplo, ya no muestren únicamente la funcionalidad y las ventajas de cada vehículo, sino que muestren un estado emocional o, en otros casos, un estilo de vida que las personas desean, porque fueron condicionadas para ello. En las imágenes publicitarias los vehículos se acompañan de hermosas y jóvenes modelos que sonríen en todo momento, así nos transmiten el mensaje de que adquirir cierto modelo de automóvil nos hará sentir tan bien como se sienten ellas.



Fotograma del documental *The century of the self*, primera parte.

Lo que el primer publirrelacionista descubrió es que, para manipular a las masas, no hay que intentar convencer racionalmente al *yo*, sino apelar al inconsciente o al *ello*, y vender la idea de que nuestros deseos ocultos serán satisfechos a través de productos y, por tanto, la idea de que adquirir esos productos nos hará más felices. Incluso empleó psicólogos para que falsearan reportes de ciertos productos y hacerlos pasar por saludables, ejemplo que otras empresas tomaron para su propia publicidad (Figura 1). Lo que hay detrás de esto es un vínculo ficticio entre nuestras emociones y los productos que podemos adquirir.

⁹ *Idem.*



Fig. 1. Publicidad tabaquera de principios del siglo XX.¹⁰

Además de los carteles y anuncios publicitarios, Bernays se valió de otros medios para promocionar las empresas que él representaba, uno de esos medios fue el cine. Las grandes producciones y las historias que contaban se convirtieron en una poderosa herramienta para mantener el control social; es bien sabido que el séptimo arte —desde que las normas institucionales de censura se establecieron— promueve ciertos comportamientos, útiles para el paradigma de poder de cada momento histórico, también se explotó su alto impacto para promover el consumo de determinados productos. Además, Bernays fue el primero —una vez más— en proponer contratos a actores y actrices reconocidos para anunciar importantes marcas de ropa, joyería y otros artículos (Figuras 2 y 3). Ambas prácticas se mantienen vigentes hasta el día de hoy.

Más tarde, la serie de técnicas de control de las masas desarrollada por Bernays —a la que él mismo llamó “ingeniería del consentimiento”— alcanzaría un nivel aún más alto hacia 1928, cuando el presidente Herbert Hoover llega al poder. Él estaba de acuerdo con las ideas del sobrino de

¹⁰ “Publicidad tabaquera de principios del siglo XX”. En: www.elmundo.es/elmundosalud/2008/10/09/tabaco/1223543665.html (último acceso: 19 de abril de 2013).

Freud y consideró —de acuerdo con Curtis— que el consumismo debía convertirse en el principal motor de Norteamérica; después de asumir el cargo, Hoover dijo a su equipo de relaciones públicas: “Habéis asumido la responsabilidad de crear deseo y de transformar a la gente en máquinas de felicidad en constante movimiento. Máquinas que serán la clave para el progreso económico”.¹¹ Para entonces, las personas dejaron de ser consideradas en su calidad de ciudadanos, lo importante era crear consumidores; el centro de la nueva democracia era el dócil y feliz *yo* consumista.



Fig. 2. “Marilyn Monroe y la publicidad.”¹²



Fig. 3. “10 anuncios nostálgicos protagonizados por estrellas de cine.”¹³

Resulta evidente que muchas de las técnicas creadas por Bernays como parte de la *ingeniería del consentimiento* en los inicios del siglo XX no han cesado, de hecho, se han perfeccionado y extendido. Hoy, todas las grandes empresas alrededor del mundo utilizan —para decirlo en términos freudianos— la manipulación del *ello* para conseguir una respuesta del *yo*, la línea que divide los principios de placer y realidad parece diluirse cada

¹¹ A. Curtis, *op. cit.*

¹² “Marilyn Monroe y la publicidad”. En: <http://hormigaciones.blogspot.mx/2010/04/marilyn-monroe-y-la-publicidad.html> (último acceso: 19 de abril de 2013).

¹³ “10 anuncios nostálgicos protagonizados por estrellas de cine”. En: www.fotogramas.es/Media/Imagenes/Reportajes/10-anuncios-nostalgicos-protagonizados-por-estrellas-del-cine (último acceso: 19 de abril de 2013).

vez más, sin embargo, en realidad no se satisfacen los deseos más profundos del hombre, sino otros que han sido colocados artificialmente en él para hacerlo parte de un mecanismo de consumo desenfrenado.

Hemos visto que no sólo las empresas están interesadas en mantener funcionando esta maquinaria, también las esferas de poder político, no solamente porque el consumo es la base del sistema capitalista, sino porque de esa manera logran mantener a la población dócil y bajo control. Mientras los individuos se mantengan ocupados procurándose ingresos que les ayuden a adquirir satisfactores materiales —incluidos los más básicos—, perderán de vista los verdaderos problemas sociales y políticos; se conformarán, en cambio, con la efímera felicidad que les produzca la adquisición de productos, al menos esa es la intención.

Es muy difícil contrarrestar el condicionamiento del que hemos sido objeto, la mejor manera es —en nuestra opinión— el conocimiento, porque este nos impide mantener esa mirada ingenua que nos hace creer que el placer de una reunión gira en torno de una bebida refrescante, que adquirir cierto modelo de automóvil nos convierte en ganadores, o que usar determinada marca de antitranspirante nos hace irresistibles para el sexo opuesto. Sólo a través del conocimiento podemos frenar los embates externos y suprimir las determinaciones que la gerencia del paradigma de poder nos impone.

Pero es necesario iniciar por el conocimiento de uno mismo, pues es precisamente esa práctica socrática la que nos permitirá conocer nuestros deseos más profundos, ese es el punto de partida para trabajar en ellos y satisfacerlos realmente y de mejor manera. Además —tal como el mismo Bernay hace—, hay que poner los conocimientos en práctica, establecer un puente entre ellos y la vida personal, así lograremos vivir con plena conciencia y de acuerdo con nuestras propias determinaciones y deseos.

Bibliografía consultada

- Curtis, Adam, *The century of the self*, primera parte, *Happiness Machines* [Documental], BBC, Reino Unido, 2002.
- , *The century of the self*, segunda parte, *The Engineering of Consent* [Documental], BBC, Reino Unido, 2002.
- Gómez, German, *Enclaves psicológicos*, Fontamara, México, 1986.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Labor, Barcelona, 1993.

“Marilyn Monroe y la publicidad”. En: <http://hormigaciones.blogspot.mx/2010/04/marilyn-monroe-y-la-publicidad.html> (último acceso: 19 de mayo de 2013).

“Publicidad tabaquera de principios del siglo XX”, en: www.elmundo.es/elmundosalud/2008/10/09/tabaco/1223543665.html (último acceso: 19 de mayo de 2013).

“10 anuncios nostálgicos protagonizados por estrellas de cine”. En: www.fotogramas.es/Media/Imagenes/Reportajes/10-anuncios-nostalgicos-protagonizados-por-estrellas-del-cine (último acceso: 19 de mayo de 2013).



DOI: <https://doi.org/10.59892/APSFP0505>

APROPIACIÓN Y SENTIDO DE LAS FORMAS. EL ARTE EN PUEBLA DURANTE LA ÉPOCA COLONIAL

*Jesús Márquez Carrillo*¹

Desde los inicios de la época colonial, la ciudad de Puebla fue tema predilecto de cronistas e historiadores. En el siglo XVIII, figuras como Diego Antonio Bermúdez de Castro, Juan de Villa Sánchez y Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, además de su profunda raigambre localista, pretendieron insertar los logros culturales de su patria chica en un contexto histórico más amplio. Así, es posible notar en ellos un continuo afán por exaltar a su ciudad, “haciéndola diferente tanto de la Ciudad de México como de otras ciudades del Viejo Mundo, confiriéndole de este modo una orgullosa singularidad, sin que ello implicara desvincularla de una tradición cultural compartida”.² Según Bermúdez de Castro, esta gran urbe, esta ciudad de los Ángeles, finca sus raíces en el mundo clásico y es heredera del mismo.

Gloríese la Ciudad de México —escribe este autor en 1746—, con las riquezas y maravillas que la ilustran que con todas ellas no tuvo los piadosos fundamentos que ésta de la Puebla, pues le viene ajustado y plausible blasón de intitularse la *Santa Ciudad de la Puebla de los Ángeles* [...] pues siendo esta ciudad medida y delineada por los espíritus angélicos [...] se puede discutir sin violencia que es al tiempo de su fundación, glorioso teatro de celestiales espíritus y convenirle por esto el distintivo característico de Angélica y Santa.³

A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, esa orgullosa singularidad se fue configurando, fundamentalmente, en las letras y las artes plásticas. Intelectuales orgánicos, escritores, poetas, arquitectos, pintores, escultores, fueron descubriendo los mecanismos ocultos del poder y el poder de los

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

² Óscar Flores Flores, “La escuela poblana de pintura”, *Tradición, estilo o escuela*, p. 257.

³ Diego Antonio Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano*, pp. 132-133.

discursos para inventar su patria, una patria que no contradecía su fidelidad al Imperio y a la Iglesia, pero que encontró en las imágenes civiles y religiosas los medios idóneos para expresarse.⁴ A través de su culto o sistemática presencia, las imágenes visuales no sólo coadyuvaron a configurar la singularidad poblana, también fueron un medio de expresión política, que condensó intereses, sueños y deseos.

El presente capítulo no aspira a ser una historia *de o a partir de* las imágenes, sino únicamente pretende enunciar su importancia durante la época colonial, considerando la configuración y despliegue de las formas artísticas y, en cierto modo, su mensaje.⁵

Raíces y vuelos de la expresión artística

Entre el último cuarto del siglo XVI y la primera mitad de la siguiente centuria, los hombres nobles y/o ricos, el clero y la burocracia de las ciudades novohispanas —y en especial de Puebla— empezaron a tomar por propia la tierra, a gozarla y disfrutarla, a exhibir sin pudor su poder, riquezas y gloria, a compartir en sus atmósferas cotidianas una sensibilidad común a la del *Viejo Continente*. De ahí, quizás, su identificación y gusto por las manifestaciones artísticas y culturales europeas, pero también su interés por incorporar elementos iconográficos nativos.⁶ Jorge Alberto Manrique señala que las últimas décadas del siglo XVI pertenecen a la *generación crítica* de la Nueva España, a la cual le corresponde ponderar los hechos heroicos de sus padres y abuelos, sopesarlos y criticarlos, aunque sin dejar por ello de añorarlos.⁷ Es en este clima de tensión espiritual y de nostalgia que nace, crece y se enlaza el ma-

⁴ Sobre la singularidad novohispana: Silvia Vargas Alquicira, *La singularidad novohispana*, pp. 15-39. Para Octavio Paz, “el arte de la Nueva España, como la sociedad misma que lo produce, no quiso ser nuevo, quiso ser otro”. Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, p. 16.

⁵ Según Pérez Vejo, “no es lo mismo hacer historia de las imágenes que historia a partir de las imágenes [...] no es lo mismo hacer historia del grabado a buril o de la pintura al óleo [...] que utilizar las imágenes de grabados y cuadros como fuentes de información histórica. [...] La proliferación en los últimos años de historiadores del cine [...] no significa [...] que haya habido un cambio respecto al uso de la imagen como documento histórico. Se puede hacer, y se hace, historia del cine sin que la imagen sea el documento principal sino sólo el objeto de estudio, explicado tanto a partir de fuentes icónicas como de otro tipo”. Tomás Pérez Vejo, “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes?”, *Memoria y sociedad*, p. 19.

⁶ En el caso de Puebla esto puede verse en la portada de la Casa del que Mató al Animal (1585) y en los frescos de la Casa del Deán (1580), don Tomás de la Plaza y Goes, por ejemplo. Sobre estos monumentos: Rafael Cómez Ramos, “San Jorge en Puebla de los Ángeles”, *Andalucía y México*, pp. 41-49; Erwin Walter Palm, “El sincretismo emblemático de los Triunfos”, *Comunicaciones*, pp. 57-62.

⁷ Jorge Alberto Manrique, *Manierismo en México*, p. 22.

nierismo novohispano con el arte de las cortes europeas, pues aunque por diversas razones, en uno y otro lado de los mares se lo cultiva como estilo artístico y modo de vida.

Antes que el barroco, o si se prefiere, de manera simultánea, el manierismo dio lugar a una expresión dramática en la que predominaron la alteración de proporciones, elementos sorpresa, formas helicoidales, figuras alargadas, luces y sombras, contrastes que sin abandonar el clasicismo y la planiformía reflejan la crisis del arte y los artistas europeos (sobre todo en el estrato cultural esencialmente internacional y de espíritu aristocrático), tras la angustia que provocó el saqueo y el asalto a Roma por los ejércitos del Sacro Imperio Romano (1527), la vastedad del mundo apenas descubierto y los nuevos pasos de la ciencia y la técnica modernas.⁸

Pleno de contradicciones y propio de ambientes cortesanos, el manierismo es un arte que se caracteriza por una búsqueda inquieta, por el exceso de refinamiento y por el preciosismo de las formas, pues no sólo se propuso unir las ideas del cristianismo medieval con el culto a la belleza del Renacimiento, sino también reconocer la importancia de la ciencia y la técnica en el desarrollo de la sociedad moderna, cuando una suerte de irritabilidad agresiva y fecunda se manifestaba por doquier.⁹

Fuera de Italia, el ejemplo más acabado del manierismo es la galería de Francisco I, en Fontainebleau, Francia. Obra tal vez del pintor flamenco Leonard Thiry (1490-1550), en ella lo nuevo son los roleos y las fajas que se enroscan alrededor de los retratos pintados y que ligan estrechamente las figuras de personas y los objetos. El éxito de este tipo de ornamentación se debe a que Jean de Mauregard publicó los diseños de Thiry (París, 1563) y que estos comenzaron a usarse como muestras en las artes decorativas europeas.¹⁰

A su vez, desde antes de mediar el siglo XVI varios artistas flamencos se habían involucrado en el proyecto de desarrollar el diseño manierista y conseguido notables logros. Bajo el peso de los manieristas nórdicos se difundió y produjo un tipo de decoración llena de encuadramientos formados por lacerías y roleos, figuras humanas y grutescos aprisionados por motivos ornamentales inorgánicos y una gran profusión de guirnaldas de

⁸ José Ramón Paniagua Soto, *Movimientos artísticos*, p. 39. Sobre el concepto de manierismo: Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte II*, pp. 7-17. De manera un tanto común, se usan los conceptos decoración flamenca y manierismo nórdico. El repertorio decorativo flamenco es el producido en Flandes; el concepto nórdico se aplica, en este caso, al conjunto de Alemania y Flandes.

⁹ Cfr. J. R. Paniagua Soto, *op. cit.*, p. 40; *Historia del Arte. Alto Renacimiento*, p. 36.

¹⁰ Fabienne Emilie Hellendoorn, *Influencia del manierismo nórdico en la arquitectura*, pp. 5-7.

frutas y flores. Las originales formas grotescas italianas degeneraron en manos de los manieristas nórdicos en lo monstruoso, lo erótico y lo irreal: el sueño y la vigilia, las formas de una imaginación desbordada.

La importancia de este acontecimiento es que durante los siglos XVI y XVII, en virtud de las relaciones políticas y comerciales de España con Flandes, buena parte de la producción artística española e iberoamericana salió de las figuras contenidas en los libros que se imprimieron en la famosa casa de Cristóbal Plantin y Baltasar Moretus, en Amberes.¹¹ En particular, la decoración de la arquitectura iberoamericana debe mucho de su desarrollo a la escuela flamenca de diseño (tapicerías, grabados, telas) y tanto más al estilo ornamental de Floris, que aun las prensas españolas magnificaron.¹²

Por otra parte, debido a su importancia económica y cultural, la ciudad de Puebla y su región se convirtieron, desde la segunda mitad del siglo XVI, en el centro de donde irradiaría el manierismo nórdico hacia el resto de la Nueva España.¹³ Hay constancia de que en esta ciudad se asentaron artistas y artesanos flamencos en proporción mayor que otros extranjeros; que hubo de los Países Bajos una constante importación de dibujos, grabados y lienzos.¹⁴

No es extraño, en consecuencia, que en un primer momento, en el último cuarto del siglo XVI, la aplicación de motivos manieristas nórdicos —roleos, lacería y clavería— haya prosperado en la arquitectura religiosa del mundo rural y en los retablos franciscanos de Huejotzingo (1586), Calpan (1590) y Puebla (1597), el primero y el último hechos por los artistas flamencos Simón Pereyns y Adrián Suster, respectivamente.¹⁵

¹¹ Sólo entre 1571 y 1576, Plantin suministró a España libros por 110,000 florines, *Vid.* Ilmar Luks, *Tipología de la escultura decorativa hispánica*, p. 27. Gracias a la impresión de la Biblia regia o Poliglota de Amberes (1568-1572), Cristóbal Plantin (1514-1589) obtuvo de Felipe II, en 1570, el título de *Prototypografus Regius* y el privilegio de imprimir todos los libros religiosos para España y América. La editorial plantiniana, con 24 prensas y más de cien empleados, producía decenas de miles de biblias, misales, breviarios y devocionarios, en un momento en el que “la unión de imagen grabada y texto contribuían eficazmente al adoctrinamiento de las masas de acuerdo con las directrices de la Contrarreforma”. Sus ediciones eran verdaderas enciclopedias visuales. Jesús Pérez Morera, “Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas”, *Revista de historia canaria*, p. 213.

¹² En honor de Cornelis Floris (1514-1575), quien le imprimió al manierismo nórdico sus características más expresivas, gracias a la creación intelectual de artistas contemporáneos como Pieter Coecke van Aalst (1502-1550), Cornelis Bos (1510-1570) y Colijn de Nole. *Vid.* F. E. Hellendoorn, *op. cit.*, pp. 5-7.

¹³ F. E. Hellendoorn, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁴ Sobre la procedencia de artistas y artesanos europeos en la región Puebla-Tlaxcala: Castro Morales, “Origen de algunos artistas y artesanos europeos en la región de Puebla-Tlaxcala”, *Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala*, pp. 117-120; F. E. Hellendoorn, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁵ F. E. Hellendoorn, *op. cit.*, pp. 18-19.

Conforme la ciudad fue adquiriendo una insospechada dimensión económica y social, el diseño manierista se llenó de nuevas significaciones. Los grabados que más influyeron en la decoración de la ciudad de Puebla y su región fueron los de cartelas con orlas enrolladas y los de grutescos (animales, follaje, etc.) que —no pocas veces— eran las marcas de los impresores.¹⁶ Aquí habría que señalar el papel distinto de la familia Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII. Luis Lagarto, el padre fundador del tronco, era originario de Sevilla, pero avecindado en Granada conoció no sólo la influencia italianizante de Domenico Fancelli, Pietro Torrigiano y Jacobo Florentino, también —quizás— a Diego Romano —colegial, canónigo e inquisidor de esa ciudad andaluza, consagrado obispo de Puebla en 1577—, quien lo contrató en 1600 para ilustrar las capitulares de los libros de la catedral. La suprema calidad de la obra de Luis Lagarto como iluminador, inigualable en el mundo hispánico, indica que se formó en una alta escuela, al lado del gran miniaturista Lázaro de Velasco, hijo de Jacobo Florentino.¹⁷

Tal vez la preferencia por el tipo de decoración nórdica e italianizante nos hable de los imaginarios sociales recreados por la oligarquía poblana en el proceso de su formación y encumbramiento, pero también de sus relaciones económicas, artísticas y culturales con España, de donde pudo extraer si no las formas primigenias, al menos la manera de expresarlas. Desde mediados del siglo XV, fue notoria la influencia del mundo nórdico en el arte de la península ibérica. Si en general las pinturas hispano-flamencas mostraban una “amplia presencia de oro, en la corona aragonesa, los nimbos, y en ocasiones también los fondos de oro y los brocados de algunas telas, se realzaron en relieve (con estuco y el oro aplicado encima en lámina o en corladura), incrementando los valores decorativos de la imagen y perturbando su visión”.¹⁸

Por último, una minuciosa investigación sobre la presencia de artistas y artesanos españoles en la región de Puebla-Tlaxcala nos muestra que durante la segunda mitad del siglo XVI estuvieron activos 34 andaluces, 3 extremeños, 6 castellanos nuevos, 4 castellanos viejos, 1 leonés, 3 vascos, 2 gallegos, 1 murciano y 1 navarro. Luego, en la primera mitad del siguiente

¹⁶ *Ibidem*, pp. 20-22.

¹⁷ Por eso no ha faltado quien diga que Luis Lagarto se formó en Italia. Jacobo Florentino se formó en el círculo de Ghirlandaio; en Roma trabajó en el taller de Pinturicchio, amigo y contemporáneo de Miguel Ángel. Guillermo Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, pp. 19-23.

¹⁸ Pilar Silva Maroto, “La pintura española entre Italia y el mundo nórdico”, *España medieval y el legado de Occidente*, p. 160.

siglo: 67 andaluces, 8 extremeños, 5 castellanos nuevos, 5 castellanos viejos, 3 vascos, 6 leoneses y 10 de otras provincias.¹⁹

Si bien no se puede establecer una relación directa entre origen geográfico y definición artística, en el caso de Puebla las obras de arte y las fuentes documentales nos permiten ver una marcada influencia andaluza en cuanto a cultura, materiales y formas.²⁰ Los artistas y artesanos andaluces, memorando las yeserías o estucos de Jerez de la Frontera, Sevilla (iglesia de Santa Clara, iglesia de Santa María La Blanca), Córdoba (bóvedas de la catedral) y Granada (sacristía de la iglesia de los santos Justo y Pastor), le imprimieron a la yesería poblana raíces y vuelos propios.²¹ Una sociedad regional que propendía al refinamiento encontró en el yeso —un material dúctil, fácil de trabajar y relativamente barato— la manera de reflejarse en su doble dimensión espiritual y temporal, porque los fieles devotos no sólo llegaban a la iglesia para fortalecer su fe, también iban a mirarse en ella con mundanos ojos.

Materiales, motivos y formas

Las yeserías más antiguas realizadas en la Nueva España fueron las que adornaron el coro y las bóvedas de la iglesia de Nuestra Señora de María de Gracia del Convento de San Agustín, Puebla, que habiéndose iniciado en 1610 concluyeron en 1612.²² Esta obra, con sus cuadros, molduras, cintas y demás, estuvo a cargo del maestro español Mateo Cuadrado, y conforme a ella en 1627 el capitán sevillano y maestro de arquitectura Francisco de Aguilar se comprometió a hacer la capilla mayor, dos colaterales, sobrealzar, sacristía, antesacristía y capilla que sale a la antesacristía. Las pechinas, la ornamentaría, además, con cuatro figuras grandes, flores y filacterias.²³ Esto

¹⁹ Cfr. Efraín Castro Morales, "Origen de algunos artistas y artesanos europeos", *Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala*, pp. 117-119.

²⁰ El predominio de los artistas y artesanos andaluces, además de hombres y mujeres con variados oficios, favoreció una simbiosis de la cultura andaluza y novohispana, "quedando reflejada en aspectos tan diversos como la gastronomía, el uso de ciertas palabras, los gustos, la forma de vivir, el folklore, la artesanía y la arquitectura. José Antonio Terán Bonilla, "Arquitectura barroca en Puebla y su influencia andaluza", *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*, p. 60.

²¹ Cfr. Pedro Rojas, *Historia general del arte mexicano II*, pp. 322-323.

²² A partir de aquí, la descripción de las obras arquitectónicas se basa en trabajo de campo; los datos adicionales —salvo cita en contrario— han sido extraídos y confrontados de la bibliografía citada, en particular de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles*; Manuel Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla* y Martha Fernández, *Artificios del barroco*.

²³ E. Castro Morales, "Yeserías manieristas de la primera mitad del siglo XVII" *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano*, pp. 223-226. Se dice que las primeras yeserías, de 1600, correspondieron al antiguo templo de la Compañía, pero no hay docu-

nos puede dar una idea de la riqueza y elegancia con que fue recubierto el templo agustino. Un cronista de la orden franciscana, Agustín Vetancurt, lo visitó en 1662 y le pareció un lugar “donde echó el artífice del primor de la arquitectura el resto”.²⁴

La decoración de la iglesia del Convento de San Agustín influyó sin duda en el gusto y el ánimo de los grupos locales de poder, que fueron adornando otras iglesias como la primitiva Capilla del Rosario del Convento de Santo Domingo (1621-1627), la iglesia del Convento del Carmen (1626), la Capilla de San Ildefonso (1625-1627) y la iglesia del Convento de Santo Domingo (1632-1633).²⁵ Hoy, las yeserías de la Capilla de San Ildefonso son las más antiguas y notables del manierismo en Puebla; su bicromía y elegancia evocan los temas decorativos empleados en la catedral de Córdoba (España) y en la Capilla de San Buenaventura, en Sevilla.²⁶

En opinión de Manuel Toussaint, la decoración de la Capilla de San Ildefonso (grandes cartelas con figuras en alto relieve, ligeramente coloreadas) es la obra seminal de la que aparentemente se desprenden una rama planiforme de cortos alcances, que produjo el ornato de la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca, y otra mucho más fecunda, volumétrica, que culminó en la Capilla del Rosario y la iglesia de Santa María Tonantzintla.²⁷ La Capilla de San Ildefonso podría considerarse, entonces, como un espacio en donde se habitan dos formas decorativas, cuyo desarrollo se expandió en distintas direcciones de la región poblana y aun la Nueva España, pues hay noticias de que de Puebla salieron los decoradores que realizaron trabajos semejantes en Oaxaca y otras partes del mundo novohispano.²⁸

Con todo, su desarrollo no es progresivo, aun cuando podemos subrayar algunas constantes poblanas: he aquí la tarja, que luego de recorrer varios

mentos al respecto. Los estucos dorados que menciona Fernández de Echeverría y Veytía, “a semejanza de la capilla del Rosario” fueron hechos por el escultor Diego Marín en 1686. M. Fernández de Echeverría y Veytía, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla II*, pp. 356-357. Acerca de las obras hechas por Diego Marín, el más destacado escultor de mediados del siglo XVII: E. Castro Morales, “Las yeserías de la iglesia vieja de ‘La Compañía’ de Puebla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 85-87. Sobre la actividad de Francisco Aguilar en México y en Puebla: E. Castro Morales, *Constructores de la Puebla de los Ángeles I*, pp. 12-14.

²⁴ Vid. Ignacio Ibarra Mazari, *Crónicas de la Puebla de los Ángeles*, p. 35. Por desgracia, las yeserías fueron dañadas por el sitio de 1863 y destruidas más tarde.

²⁵ E. Castro Morales, “Yeserías manieristas de la primera mitad del siglo XVII”, *op. cit.*, pp. 223-234.

²⁶ Manuel Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla*, p. 27; Castro Morales, *op. cit.*, p. 226; Pedro Rojas, *Historia general del arte mexicano II*, pp. 322-323; Marco Díaz, *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España*, p. 55.

²⁷ Cfr. M. Toussaint, *Arte colonial en México*, pp. 107-109; Pedro Rojas, *op. cit.*, p. 323.

²⁸ M. Toussaint, *op. cit.*, p. 107.

lugares, consigue su forma más acabada en la Capilla del Rosario, una de las casas marianas más ricamente decoradas de la región central poblana y uno de los mayores logros del arte novohispano. Este templo se muestra, en expresión de Pedro Rojas:

Lujoso, relumbrante de filetes de oro sobre los recortes blancos y de policromía de estofado aplicada a las formas vegetales, levantada la yesería a partir de un lambrín de azulejo sobriamente pintado de lacería mudéjar, desplegándose por las paredes y alturas y rodeando a las figuras de bulto.²⁹

Según Francisco de la Maza:

Hay un *espacio* peculiar en la Capilla del Rosario que toca tanto a la arquitectura como a la decoración. El solo hecho de pensar una cúpula dominante que, sin desproporcionar la planta, abarque y reúna el conjunto, es ya una demostración. Una cúpula es un punto de fuga, espacial y lumínico. En la Capilla del Rosario la fuga, como en la música barroca, se hace contrapunto, y revierte, como la melodía a dos voces, sobre el tema, en este caso el ámbito mismo de la Capilla. Y para lograr su intento de manera absoluta, abre lucarnas en los gajos de la bóveda, introduciendo la novedad —espacial y luminosa— de dotar de 16 ventanas lo que la tradición cumplía solamente con las ocho del tambor. En el ornato cambia los dibujos de las bóvedas; cambia los tamaños de las pinturas en una jerarquía ascendente; juega con las proporciones variables de la escultura y del relieve de tal manera que la *transformación* dinámica está en todos los sentidos del espacio y en todas las posibilidades de la imaginación. Creer que el espacio arquitectónico es, nada más, la planta, es confundir la arquitectura con la estructura.³⁰

La capilla, en suma, es una delicia que halaga a la vista, al gusto y al tacto, una entidad con vida y movimiento propios.

Otra vía recurre a los follajes y a los temas decorativos del grutesco para combinarlos con los flecos y cintas de las tarjas. Ahí está la iglesia de

²⁹ P. Rojas, *op. cit.*, pp. 327.

³⁰ Francisco de la Maza, "El arte colonial como expresión histórica", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, pp. 8-9.

San Cristóbal, la excapilla de San José —hoy Salón Barroco— y la sin par Santa María Tonantzintla. En el Salón Barroco, obra de Diego Marín, al decir de Castro Morales, observa Marco Díaz:

Las tres bóvedas muestran entre sí una decoración diferente que subdivide el espacio por medio de cenefas rítmicamente dispuestos. El resto de la ornamentación se organiza en torno a pinjantes de distinto diseño y consiste en ángeles cuyos brazos generan hojarascas, uvas, granados y duraznos. El segundo tramo muestra como particularidad un anagrama de María, coronado, y el tercero dos tarjas que alojan las efigies de *Cristo* y la *Virgen de los Dolores*. Todos estos recursos ejecutados en distintos planos de profundidad, producen un efecto cultísimo sólo equiparable a las yeserías de la capilla doméstica de Tepotzotlán y a las de la capilla del Rosario en Puebla.³¹

En el Salón Barroco, el templo de San Cristóbal, la Capilla del Rosario y la iglesia de Santa María Tonantzintla se incorporan con mayor profusión elementos que proceden de los retablos en madera: niños, ángeles, escudos, hojarascas. Sin duda, a estos lugares los fieles devotos no sólo llegaban a rezar, sino también a mirarse en ellos, a gozarlos con sus terrenales deseos y los sueños de la gracia: una alabanza a Dios; un grito suave, intenso y placentero por la vida.

Modelo y vector de cultura yesera, las formas y técnicas artísticas de Puebla van tomando, según sea, un carácter más *popular* o *culto* y se difunden por tierras novohispanas. Hacia mediados del siglo XVIII las yeserías desaparecen en nuestra ciudad, pero comienzan a realizarse en los pueblos de la región y en ciudades como México, Oaxaca y Guatemala. Décadas antes, a semejanza de la yesería y siguiendo en su base los modelos iconográficos manieristas, los poblanos habían comenzado a decorar los exteriores de las iglesias, utilizando una mezcla de cal y arena sobre un núcleo de mampostería o ladrillo: la argamasa.

Un ejemplo entre la yesería y la argamasa es la capilla lateral de la iglesia de Guadalupe, de planta cruciforme, cuyos arcángeles parecen ser una copia popular de los existentes en las pechinas de la catedral y cuyo orna-

³¹ E. Castro Morales, "Las yeserías de la iglesia vieja de 'La Compañía' de Puebla", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, pp. 85-86; Marco Díaz, *La arquitectura de los jesuitas*, p. 52.

to blanco de columnas salomónicas ricamente decoradas, follaje, roleos, ángeles, arcángeles, niños, frutas y flores contrasta con el azul estrellado en talavera del altar, donde María —sola— llora su infinito desconsuelo.

Sin esposo porque estaba
 José de la muerte preso;
 sin Padre porque se esconde;
 sin Hijo porque está muerto;
 sin luz porque llora el sol;
 sin voz porque muere el Verbo;
 sin alma ausente la suya;
 sin cuerpo, enterrado el cuerpo;
 sin tierra que es todo sangre;
 sin aire que es todo fuego;
 sin fuego que todo es agua;
 sin agua que todo es yelo;
 son la mayor soledad
 que humanos pechos se vieron.

Lope de Vega³²

Estos relieves se hicieron con una mezcla de cal y arena y sobre ellos se aplicó una capa de yeso.

La argamasa —esa pasta que aún fresca se pega sobre el muro en pequeñas cantidades para formar un bulto que posteriormente se talla— consiguió en Puebla magníficas obras, entre ellas: la representación toda de los gozos de María (Anunciación, Visita de Santa Isabel, Nacimiento de Jesús, Adoración de los reyes, Jesús perdido y hallado en el templo, Resurrección de Cristo, Ascensión a los cielos) en la portada de la Capilla de Nuestra Señora de los Gozos (136-1746); la decoración de curvas, roleos y figuras de niños [dos] sobre pedestales en la portada de la capilla de la Virgen de los Dolores (1738); la composición y en particular las hojas de acanto en la entrada a los restos de la excapilla de Loreto (hoy Museo de la No Intervención); el cordón de San Francisco y el escudo de esta orden y los caracteres como de filigrana en la Iglesia de las Capuchinas, y tanto más la orla que flanquea la ventana central del templo de la Compañía (1767):

³² Vicente de la Fuente, *Vida de la Virgen María*, p. 278.

ese elemento decorativo lleva hasta sus últimas consecuencias el grabado manierista que bien pudo utilizarse un siglo antes para decorar, en cantera gris, el segundo cuerpo de la fachada correspondiente a la iglesia poblana de la Santísima Trinidad (1670-1673). Es ya, en su desmesura, una copia rococó de los hermanos Klauber, esos excepcionales grabadores alemanes de la escuela de Austria que tanto influyeron en el arte del mundo hispanoamericano durante la segunda mitad del siglo XVIII.³³

Sobresalen, sin embargo, por su destreza decorativa las antiguas porterías de Santo Domingo (1571-1659) y La Merced (1659) y también las torres de la Iglesia de Guadalupe (1722). Aquí se palpa —como en el interior de los templos de San Cristóbal y el Rosario— la entrega de los artesanos de Puebla y su maestría para ejecutar los grabados manieristas e imprimirles su propia huella, su propio mestizaje. Son, se puede decir, obras únicas en su género. Varios motivos de la antigua portería de Santo Domingo, por ejemplo, son de H. Vredeman de Vries y están tomados de su libro *Variae Architecturae Formae* (Amberes, 1563 o 1601).³⁴ Todo el paramento del muro está labrado de relieves de argamasa riquísimos, que imitan pilastras, nichos, medallones, ornatos vegetales, arcos ciegos con sus alfiles, un conjunto, en fin, de aspecto suntuoso en extremo.³⁵

La presencia del grabado manierista no sólo es notoria en las yeserías y la argamasa, influye también en los trabajos de cantera. El primer arquitecto barroco en Puebla, Carlos García Durango (?-1685) utilizó o se inspiró en los diseños de H. Vredeman de Vries y otros grabadores manieristas para realizar sus obras.³⁶ La portada principal de la Iglesia de San Cristóbal encierra los singulares rasgos de la arquitectura barroca poblana en cantera del siglo XVII. Estructurada a partir de un arco triunfal y sobre un invisible paramento almohadillado, contiene cuatro apoyos tritóstilos ondulados y con estrías móviles y asimismo —en una abundancia ornamental— hojas de acanto y rosas, dibujos geométricos y racimos de uvas, niños y ángeles que portan advocaciones de la letanía lauretana, etc.³⁷

Otro ejemplo del arte poblano en cantera es sin duda la portada de la Casa de las Cigüeñas (1687), con reminiscencias góticas. Como si fuese

³³ Sobre el peso de los hermanos Klauber en Hispanoamérica: Santiago Sebastián, "La influencia germánica de los Klauber", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, pp. 61-74.

³⁴ F. E. Hellendoorn, *op. cit.*, pp. 195, 263.

³⁵ M. Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla*, p. 113.

³⁶ F. E. Hellendoorn, *op. cit.*, pp. 29, 124, 263.

³⁷ Martha Fernández, *Artificios del barroco*, p. 110.

una obra de carpintería tallada por un experto ebanista en bajorrelieve, el encuadramiento del vano, partiendo de una superficie plana, se ahueca y proyecta con una delgada moldura circular, mientras otras finas columnillas alargadas (baquetones) lo van reduciendo, imprimiéndole al conjunto una sensación de movimiento, luces y sombras. En el dintel, un águila parece sostener —ya en una superficie plana— el monograma de Jesucristo (IHS), el escudo de la Compañía de Jesús: una cruz, en cuyo centro se halla una hostia y encima de la misma restos de unas guirnaldas sostenidas por el pico de dos cigüeñas que flanquean el monograma. Las cigüeñas, según parece, sostenían una corona real que durante la Primera República (1824-1835) fue retirada.

Imágenes, cultura y sociedad

Desde su nacimiento en Italia y su propagación por Europa, la decoración al grutesco no fue problemática, se trataba de crear un ambiente imaginario con el aval proporcionado por motivos tomados de la Antigüedad clásica, que bajo el influjo de los manieristas nórdicos se transformó en un venero de formas donde podían convivir enlazados —incluso en el espacio sagrado— seres fantásticos, humanos, animales y vegetales, con reconocido tinte erótico y aun sexual: era la exaltación simple de valores estéticos y de prestigio, propios del Renacimiento.³⁸ Pero hacia mediados del siglo XVI se plantea el sentido de su interpretación simbólica, se insiste en que debe imperar en el arte la significación, y que esta ha de ser didáctica y moralizante. Así, la tratadística derivada del Concilio de Trento y las propuestas interpretativas por el lado protestante dotan a la producción artística de un alto y nuevo sentido, si bien ya presente en las construcciones religiosas medievales.³⁹

En una sociedad poco alfabetizada en los códigos actuales de la lecto-escritura —y dentro de tanta decoración— se habían ido creando, desde

³⁸ La anécdota de Francisco Pacheco sobre lo que le ocurrió a cierto religioso de Sevilla con *El Juicio Final*, de Martín de Vos, es reveladora: “estando a la mitad de la misa, levantó los ojos y vio una figura frontera de mujer, con harta belleza, pero más descompostura, y fue tanta la fuerza que le hizo a su imaginación, que se vio a punto de perderse, hallándose en el mayor aprieto y aflicción de espíritu que jamás tuvo”. Francisco de la Maza, *El pintor Martín de Vos en México*, p. 10.

³⁹ “Serlio, por ejemplo, asigna una específica significación a los órdenes clásicos. El dórico es símbolo de fortaleza y conviene a entradas de castillos, arsenales [...] y a templos dedicados a Cristo o a santos que *virilmente* aceptaron su martirio, ya que en la Antigüedad fue propio de dioses y héroes *fuertes*; el jónico corresponde a dioses moderados, y será reservado a patios y lugares íntimos. Por último, el corintio, asociado a la virginidad como propio de templos de diosas, debe usarse en el mundo cristiano en edificios dedicados a la virgen”. Diego Suárez Quevedo, *Renacimiento y manierismo en Europa*, pp. 46-48.

los orígenes del cristianismo, símbolos convencionales para que las clases populares leyera fácilmente el mensaje transmitido en las casas, calles, iglesias y plazas. Como el pintor René Magritte que al pintar una pipa escribió: “Ceci n’est pas une pipe” (esto no es una pipa), los hombres y mujeres de la época colonial sabían que tras los colores, las frutas, los objetos o los animales se escondía otra realidad más sustancial y profunda. Llegar a ella implicaba familiarizarse con los atributos de los santos y los símbolos zoomórficos y vegetales, pero también reconocer los elementos decorativos realizados únicamente para disfrutarlos. Si desde tempranas fechas los cristianos se encomendaron a los santos, el Concilio de Trento extendió su culto con el propósito de combatir al protestantismo y afirmar ciertos modelos de comportamiento ético, social y humano, pero también de identidad colectiva.⁴⁰

Y es que en una sociedad cuyo contacto con la naturaleza era más intenso, piedras, animales y plantas significaban virtudes y vicios, ofrecían la posibilidad de extender una eficaz didáctica del pecado y el castigo con sólo observar o inventar sus características, tal sería el caso de usurero, un pecador combatido por las prédicas cristianas desde el siglo XII: usurero es el buey que trabaja hasta el extremo, el león que no reposa hasta llevar una presa a sus cachorros, las arañas que se matan por cazar moscas, el zorro orgulloso de tener una cola tan inútil como sobrada, el mono envidioso y desvergonzado, el lobo glotón y torpe...

Sin embargo, frente a este prototipo de pecador y su asociación con la conducta de ciertos animales, había otros seres que enaltecían y eran modelo de virtudes humanas: águilas preocupadas por la legitimidad de su prole, cigüeñas que mantienen a sus padres ancianos, gallinas que cobijan a sus polluelos en momentos de peligro y enferman cuando sus pequeños sufren, sociedades de hormigas y abejas ordenadas y previsoras, pelícanos que con su propia sangre devuelven la vida a sus hijuelos (como Jesucristo que alzado en la cruz se abrió su costado y de él “manó sangre y agua para la vida eterna”), salamandras que viven en el fuego y ayudan a los herreros a mantener la fuerza de la fragua: un mundo humano, real, tangible que educaba en los propósitos de una vida ordenada, sana

⁴⁰ Mientras San José encarna la humildad y la prudencia, por ejemplo, las santas “Inés, Catalina y Cecilia pregonan la virginidad, pero apelan a la candidez, la ciencia y la castidad matrimonial, respectivamente”. Rogelio Ruiz Gomar, “Los santos y su devoción en la Nueva España”, *Universidad de México*, p. 7.

y recta, es decir, en los valores eminentes del individuo y la sociedad. Por su parte, los animales mitológicos y las plantas fantásticas servían para señalar los límites físicos del espacio cristiano, los riesgos de viajar a lejanas tierras y los peligros del alma, pero también la búsqueda interior de perfección humana.⁴¹

Dígalo si no el unicornio que simbolizaba la virginidad y por extensión la pureza, la anunciación, la encarnación de Cristo y a la virgen María, incluso a Jesucristo y al Espíritu Santo.⁴² En este orden, era también símbolo del amor que renuncia a todo contacto físico para sublimarlo y convertirlo en trascendente —espiritual—, pero asimismo aludía al amante cortesano sincero y traicionado, seducido por el perfume de una virgen, que Amor, astuto cazador, había colocado en su camino para hacerlo morir de desesperación, o el Fénix que muere para renacer y dar vida, como Jesucristo. No obstante, al sentido pasivo de la pureza virginal se le añadía la fuerza fálica del cuerno y el hecho que alimentaba malos propósitos hacia los hombres y, de igual forma, representaba al diablo, “ya que es tan terrible y malvado que no puede ser atrapado si no es con el olor de la virginidad, es decir, con buenas obras y virtud”.⁴³

Sin ir más lejos —y para estar atentos contra las acechanzas del demonio—, en la Capilla del Rosario de Puebla, sobre la cornisa del segundo al tercer tramo vemos una sirena de una sola cola, copia fiel de algún modelo europeo, y más abajo, en la parte lateral poniente de la nave, dos sirenas aladas de cuerpo semiabstracto y cola vegetal, como las que observamos en Atlixco, en la Capilla de la Tercera Orden. En la Iglesia de la Soledad, en el crucero de la derecha, otra sirena, regordeta y divertida nos advierte de los mismo peligros.

Entre imágenes cotidianas y quiméricas, vívidos sermones, verosímiles y maravillosas anécdotas, libros y textos sueltos se fue incubando la educación novohispana, que se fortaleció a su vez mediante el teatro, la fiesta y, en suma, el espectáculo: tiempos, espacios y ritmos en los que se desvanecía la rígida separación de los estamentos y grupos sociales, donde todos participaban en la misma comedia —la comedia de la vida— bajo la dirección de Dios.

⁴¹ Salvador Rueda Smithers, “Los habitantes de la imaginación”, *Mensaje de las imágenes*, pp. 26-27.

⁴² Mariano Monterrosa Prado, *Manual de símbolos cristianos*, pp. 71, 149.

⁴³ Ignacio Malaxecheverría, ed., *Bestiario medieval*, pp. 146-151; Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, pp. 457-458.

No olvides que es comedia nuestra vida
 y teatro de farsa el mundo todo
 que muda el aparato por instantes,
 y que todos en él somos farsantes;
 acuérdate que Dios, de esta comedia
 de argumento tan grande y tan difuso,
 es autor que la hizo y la compuso.

[...]

Si te mandó que hicieses
 la persona de un pobre o de un esclavo,
 de un rey o de un tullido,
 haz el papel que Dios te ha repartido;
 pues sólo está a tu cuenta
 hacer con perfección el personaje,
 en obras, en acciones, en lenguaje;
 que al repartir los dichos papeles
 la representación o mucha o poca
 sólo al autor de la comedia toca.⁴⁴

Su propósito didáctico, además de auditivo, condujo al desarrollo de una habilidad para codificar en imágenes todo mensaje religioso, político y social. Incluso una figura podía tener sentidos lógicos pero diversos, como la liebre o el conejo que simbolizaban el triunfo de la castidad (por antonomasia, a la Virgen María: triunfo de la castidad sobre la lujuria), la fecundidad o la lujuria.⁴⁵ De ahí la pertinencia e importancia de identificar a cada imagen en su contexto y por sus atributos, que no siempre eran los mismos, aun cuando hubiera algunos que se repetían con mayor frecuencia: San Pedro, dos llaves, una de oro y otra de plata para significar sus poderes de absolución y excomunión; el arcángel Rafael, un pescado en la mano, con cuya hiel curó la ceguera de Tobit; San Marcos, un león alado por anunciar la resurrección de Cristo.

Junto a esta forma de aprehender los misterios de la fe y ordenar las conductas humanas se fue desarrollando la emblemática. Esta callada escritura requería de ingenio y agudeza por estar muy ligada con las imáge-

⁴⁴ Francisco de Quevedo, *Las tres últimas musas castellanas*, p. 25.

⁴⁵ M. Monterrosa Prado, *op. cit.*, pp. 44.

nes e ideas de la cultura clásica, pero igual, por muy complicada que nos parezca, fue de ordinario dominio debido a su carácter didáctico: imagen, mote y epigrama encerraban una moraleja o enseñanza sobre la cual debía reflexionar la concurrencia en fechas memorables o en el cotidiano hacer y vivir, sobre todo a través de biombos y otros objetos de uso cotidiano: platos, colgaduras, doseles, colchas, etc.



“Poema mudo”, anónimo.

A tal punto llegó la pericia de las clases populares, que hacia finales del siglo XVII, en cualquier manifestación pública, podían leer, incluso, mediante romances o endechas mudas (puras imágenes, puros jeroglíficos), los mensajes transmitidos en grandes monumentos (arcos triunfales, piras funerarias, reales exequias, carros alegóricos). Un ejemplo es el presente grabado en madera. Intentar leerlo desde nuestros códigos quizás nos resulte difícil, porque ¿cómo construir versos a partir de dibujos? Para los hombres y las mujeres del barroco, de hecho, no existió tal problema, que con un poco de imaginación bien se leía. La estrofa es la que sigue:

Por tal espada al consuelo
la fama es tan comedida

que sólo coronas toca
que son a vos maravillas.⁴⁶

Leer un romance mudo, no era tan importante como descubrir su mensaje, comprender su sentido. Si reunimos en un verso, por decir una adarga, la nota *la*, un ala y una cordera, y en otro: un pastor, una nota *la* invertida, una nota *re*, un baño y una llama, tenemos el siguiente enunciado:

Adarga *la* ala cordera
pastor al *re* baño llama.

Que leído con ingenio dice:

A dar gala a la Cordera,
pastoral rebaño llama.

Cuya interpretación es que la grey católica poblana convocaba a que se diese culto a la Inmaculada Concepción: la Cordera, patrona de la catedral, cuyo culto había enraizado en la ciudad desde 1619.⁴⁷

Debido a distintos procesos científicos y técnicos, económicos y sociales, esta cultura, sin embargo, empezó a decaer durante el siglo XVIII, conforme se fue extendiendo la convicción de que la ciencia aplicada sistemáticamente podía transformar y dirigir el curso de las sociedades mediante el progresivo, creciente y continuo dominio de la naturaleza y el racional gobierno de las mismas.

Por este motivo, durante el siglo XVIII se sustituye lo mitológico por lo histórico y lo emblemático por la alegoría racional: la cultura emblemática de la monarquía comienza a perder vigencia. El padre Sarmiento, por ejemplo, dirá en 1743 que los jeroglíficos “sólo se admiran hoy porque no se entienden”.⁴⁸ Eugenio González Maldonado, al describir la solemne proclamación de Carlos III en Puebla, utiliza notas a pie para explicar su texto.⁴⁹ Sin duda llegaban otros vientos.

⁴⁶ Francisco Pérez Salazar, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, p. 15.

⁴⁷ Mariano Cuevas, “Prólogo”, *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*, pp. 10-11.

⁴⁸ Antonio Bonet Correa, “La fiesta barroca como práctica del poder”, en *Arte efímero en el mundo hispánico*, pp. 61-62.

⁴⁹ El ejemplo puede ser el siguiente sexteto: “La ciudad que en gigante arquitectura / es un audaz *Prometeo* americano, / a quien Minerva docta en la estructura / del tejido, le ha dado rucya y mano / para alear en sus vuelos / con tanta alma de luz se iba a los cielos”. El autor

Cuando en 1781 Juan Benito Díaz de Gamarra publicó en Puebla su obra *Errores del entendimiento humano*, se refirió en estos términos a la pugna entre antiguos y nuevos saberes:

Se aparta —dice— a los jóvenes del estudio de la geometría y de la buena física, por cuanto algunos viejos gritan que son estudios inútiles y que sin ellos entienden muy bien el *Mundus Symbolicus* de Picinello, las *Alegorías* de Laureato, el *Diccionario* de Ambrosio Calepino, o como ellos le llaman, el *Calepino* de Ambrosio, en donde les parece estar recogidas todas las ciencias útiles.⁵⁰

Y agrego yo: todos los conocimientos indispensables para interpretar y comprender el mundo. Entonces, se iba sucediendo un desplazamiento: los jóvenes se inclinaban más por conocer los fenómenos de la naturaleza, la vida social y humana; por medir y cuantificar los procesos, no por interpretarlos a la luz de la cifrada escritura emblemática. Finalmente, iba en tránsito de resolverse la perenne tensión entre las razones discursiva e intuitiva, de cuyo triunfo nacería una razón sin adjetivos, una razón científica y objetiva: la razón a secas.

Para comprender este punto, conviene recordar que en sus orígenes, la razón había sido comprendida por los griegos de dos formas, que por sí llevaban al develamiento de la verdad, una *razón intuitiva* que la captaba directamente y una *razón discursiva* que exigía el recurso de un proceso demostrativo para acceder a ella.⁵¹ En la época que nos ocupa, especialistas de una y otra eran los místicos —muy pocos— y los teólogos. El místico, desde la razón intuitiva y sumiéndose en el éxtasis, accede a la verdad; el teólogo, a través de la razón discursiva pretende alcanzar y transmitir el mayor número posible de nociones sobre Dios, defender y argumentar las verdades eternas de la fe. Y sin embargo, puede y debe opinar en otro plano al descubrir (develar) sobre el inmediato mundo sensible, experiencial. Con ello las creencias religiosas quedan a salvo y se promueven los conocimientos científicos.

explica la incorporación de estos dioses griegos: Prometeo fabricó su cuerpo de barro y para infundirle alma tomó fuego del sol llevado allá por Minerva. A Minerva se le atribuye la invención de la rueca y todo el arte de tejer que ha florecido en Puebla, de que aún conserva rastros. Eugenio González Maldonado, *Rasgo épico de la solemne proclamación*, pp. 7-8.

⁵⁰ Juan Benito Díaz de Gamarra, *Tratados*, pp. 94-95.

⁵¹ Luis Rodríguez Aranda, *El desarrollo de la razón en la cultura española*, p. 11.

Mientras hacia 1720 el instrumento favorito de la escolástica para el descubrimiento de nuevas verdades había sido el silogismo (la realidad discursiva), en el transcurso del siglo XVIII se admite cada vez más que la evidencia del conocimiento se basa en su carácter empírico y procede de la sensación: el conocimiento más cierto y elevado es aquel que se aprehende por una comparación inmediata a partir de una relación entre dos términos que la experiencia nos muestra. Es decir, aparece la “primacía a un nuevo tipo de saber cuya certeza reside en sus efectos visibles y tangibles o bien se apoya en ellos”, no en la capacidad retórica del sujeto.⁵² Por consiguiente, adquiere carta de naturaleza la investigación práctica —utilitaria—, la reforma de la sociedad en su administración, gobierno y economía. Los tratados, los juicios, las noticias geográficas, los informes, las cartas, los discursos, etc. son géneros literarios destinados a este propósito.

Pero ¿qué ocurre con la creencia en Dios, el alma o la vida perdurable? Aquí las pruebas para demostrar su existencia se basan en razones de tipo inductivo. Otras veces, señalado el progreso de la filosofía natural —escribe Santo Tomás, en la lectura que hacen de sus escritos los ilustrados españoles—, la verdad (revelada) debe ser preferida a toda autoridad humana, como una derivación que es de la razón, la cual pertenece a todos los hombres, y si esto es exacto por regla general, lo es en especial con respecto a los que se dedican al estudio de la filosofía: *specialiter tamen hoc oportet facere philosophos, qui sunt professores sapientiae, quae est cognitio veritatis*.⁵³

En este tránsito, la religión cambió también de contenidos. En el plano doctrinal, esta mudanza consistió en subrayar la importancia de los diez mandamientos sobre los siete pecados capitales, de la represión del cuerpo a la obediencia de reglas sociales.

La soberbia, la codicia, la lujuria, la ira, la glotonería, la envidia y la pereza eran excesos alevosos de la pasión que debían refrenarse, pues violaban la ley de Dios. Pero los diez mandamientos eran más contundentes y sociales, sobre todo explicados como aprendieron a hacerlo los sacerdotes de fines de la época colonial. Los mandamientos enfatizan las relaciones del individuo con Dios, con la familia y con el prójimo; sus mensajes supuestamente sugerían el respeto a la autoridad, la reforma

⁵² *Idem*, pp. 174-176.

⁵³ Agustín Rivera, *La filosofía en la Nueva España*, p. 274.

de las costumbres, el bienestar social y el amor y caridad como medios para alcanzar la gracia. Y así como la tutela iba ganando terreno sobre la protección paternal, los diez mandamientos comportaban virtudes que debían enseñar y no ya pasiones que debieran sofocarse.⁵⁴

El hecho de que las clases populares estuviesen familiarizadas con estos códigos de representación durante el siglo XVII y primeras décadas del XVIII, sólo demuestra la hondura con que caló el proyecto didáctico de la Iglesia y lo efectivo de los recursos con que se puso en marcha, vale decir, el desarrollo de una cultura visual y auditiva que le dio al poder eclesiástico y civil magníficos frutos.⁵⁵ Fue a través de los sermones, las representaciones o exhibiciones plásticas de todo tipo que se consiguió permear en las conciencias un contenido doctrinario, al que se prestaba asenso no por vía del razonamiento, sino de la adhesión afectiva hasta el dramatismo. Significativo fue que las ventanas de las cúpulas alumbrasen el altar para que los fieles centraran su atención en la eucaristía o que el púlpito se colocara en un lugar avanzado de la nave para resaltar la función docente de la Iglesia, la decoración misma de los templos, hecha para enseñanza, placer y gozo, y aun los sermones que, para mover al arrepentimiento de la grey, el clero los salpicaba con ejemplos visuales, como encender antorchas y arrastrar cadenas por el templo.⁵⁶ Más allá, en toda gran festividad el estado absolutista pretendía —y lograba— una espectacular ritualización del poder, la producción y reproducción de una sociedad cuyos principales referentes eran enseñanzas de la religión católica y la estrecha unión de la jerarquía eclesiástica con el poder monárquico. Tanto en las celebraciones fastuosas como en la vida cotidiana, este bombardeo de imágenes prohijó y reprodujo una forma histórica de vida, que es contemporánea nuestra, pues ¿qué tiene que ver la época colonial con nosotros, si no el mundo hecho en imágenes?

Una reflexión final

Desde el último cuarto del siglo XVI se propagó en los países católicos una

⁵⁴ William B. Taylor, “...de corazón pequeño y ánimo apocado’. Conceptos de los curas párrocos sobre los indios de la Nueva España del siglo XVIII”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, pp. 51-52.

⁵⁵ A. Bonet Correa, *op. cit.*, pp. 60-65.

⁵⁶ José Antonio Terán Bonilla, “El templo cristiano”, *Mensaje de las imágenes*, pp. 93-97; José Ramón Paniagua Soto, *Movimientos artísticos*, pp. 38-39; Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*.

angustia, una tensión diaria, permanente entre las aspiraciones materiales y el mundo espiritual, lo unitario y lo dinámico, lo subjetivo y lo divino, lo racional y lo infinito, entre lo ideal y absoluto versus lo efímero y corruptible, cuyo íntimo desenlace estuvo en el cultivo de la fe y en llevar una suerte de vida desesperanzada, mas no de desesperación, porque para el hombre barroco la fe se convirtió en el soporte de sus inquietudes y desazones: en virtud de ella podía salvarse individual y colectivamente, gracias a su existencia, y por las potencias del alma (memoria, entendimiento, voluntad) y los dones recibidos de Dios (sabiduría, entendimiento, consejo, fortaleza, ciencia, piedad y temor de Dios), podía descubrir el mundo sin caer en el abismo, en el vacío... en la nada.

Hoy, hechos de imágenes, nos encontramos en plena y rapidísima revolución multimedia (internet, computadoras, ciberespacio). El video está transformando al *Homo sapiens*, producto de la cultura escrita, en un *Homo videns*, para el cual la palabra está destronada por la imagen. Todo acaba siendo visualizado. Existe una primacía de la imagen, la preponderancia de lo visible sobre lo inteligible, y esto nos lleva a un ver sin entender, a no preguntarnos más su sentido.⁵⁷

En la época colonial las imágenes tenían una razón de ser. Ante el escaso dominio de la cultura escrita, producían y reproducían los valores todos de la sociedad: enseñaban. Hoy nuestra cultura visual y en particular la televisión destruyen más saber y más entendimiento del que transmiten.⁵⁸ La nuestra es una época incomunicada, a la deriva entre tantos códigos: un laberinto de pasiones, deseos y escasos sueños, como si sólo nos importara satisfacer las funciones corporales. Podemos chatear horas y más horas con desconocidos y desconocidas del planeta, pero la vida se nos va sin conocerla ni gozarla, únicamente hecha de frágiles imágenes... ¡Y el tiempo nos va matando sin sentirlo ni saberlo!, entre las imágenes que somos, creemos ser y las que nos dan los otros, pero también entre las que por un instante imaginamos. Por eso, estudiar las artes y la cultura de la época colonial no es sólo inquirir por las formas: es preguntarnos aquí y ahora por el sentido de las cosas, por la vida y sus sorpresas, por la esperanza en la luz de un mejor mañana, por los hombres y las mujeres de carne y hueso: por las memorias que fuimos y los mundos que somos en esta era globalizada.

⁵⁷ Cfr. Giovanni Sartori, *Homo videns*, pp. 45-49.

⁵⁸ *Idem*.

Bibliografía consultada

- Bermúdez de Castro, Diego Antonio, *Theatro Angelopolitano o Historia de la ciudad de Puebla [...] Año 1746*, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, Puebla, 1985.
- Bonet Correa, Antonio, “La fiesta barroca como práctica del poder”, *Arte efímero en el mundo hispánico*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 1983.
- Borromeo, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 1985.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *El traje en la Nueva España*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Coloniales, México, 1959.
- Castro Morales, Efraín, “Las yeserías de la iglesia vieja de ‘La Compañía’ de Puebla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 7, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1959.
- , “Origen de algunos artistas y artesanos europeos en la región de Puebla-Tlaxcala”, *Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala*, Fundación Alemana para la Investigación Científica, Puebla, No. 7, 1973.
- , “Yeserías manieristas de la primera mitad del siglo XVII en las ciudades de México y Puebla”, *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, pp. 217-234.
- , *Constructores de la Puebla de los Ángeles I. Arquitectos, alarifes, albañiles, canteros y carpinteros novohispanos. Esbozos biográficos preliminares*, Museo Mexicano, Puebla, 2004.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007.
- Cómez Ramos, Rafael, *Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1991.
- Cuevas, Mariano, *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*, Editorial Patria, México, 1945.
- Díaz, Marco, *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España. Las instituciones de apoyo, colegios y templos*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1982.
- Díaz de Gamarra, Juan Benito, *Tratados*, Dirección General de Publicaciones-UNAM, México, 1995.
- Fernández, Martha, *Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII*, Coordinación de Humanidades-UNAM, 1990.

- 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*, Ediciones Altiplano, Puebla, 1963.
- Fuente, Vicente de la, *Vida de la Virgen María con la historia de su culto en España*, Montaner y Simón Editores, Barcelona, 1877.
- García Sáiz, María Concepción y Juana Gutiérrez Haces (ed.), *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Fomento Cultural Banamex/Banco de Crédito del Perú, México, 2004.
- González Maldonado, Eugenio, *Rasgo épico de la solemne proclamación que celebró al rey Ntro. Sr. (Dios lo guarde) el señor D. Carlos III de Borbón, la M. Ilustre Cesárea Ciudad de Puebla de los Ángeles...*, Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, México, 1760.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Traducción de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, Editorial Labor, Barcelona, 1993.
- Hellendoorn, Fabienne Emilie, *Influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, Universidad Nacional Autónoma de México/Delft, México, 1980.
- Ibarra Mazari, Ignacio, comp., *Crónicas de la Puebla de los Ángeles, según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años de 1540 a 1960*, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, 1990.
- Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*, traducción de Ida Vitale, FCE, México, 1977.
- Luks, Ilmar, *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura mexicana del siglo XVIII*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1980.
- Malaxecheverría, Ignacio, ed., *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid, 2002.
- Manrique, Jorge Alberto, *Manierismo en México*, Textos Dispersos, México, 1991.
- María y Campos, Armando de, *Historia de los espectáculos en Puebla*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1978.
- Maza, Francisco de la, "El arte colonial como expresión histórica de México. Discurso de Ingreso Pronunciado por el señor doctor...", *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, Academia Mexicana de la Historia, vol. XXIV, No. 4, México, 1965.
- _, *El pintor Martín de Vos en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971.
- Monterrosa Prado, Mariano, *Manual de símbolos cristianos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1979.

- Palm, Erwin Walter, "El sincretismo emblemático de los Triunfos de la Casa del Deán en Puebla", *Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala*, Fundación Alemana para la Investigación Científica, Puebla, No. 8, 1973.
- Paniagua Soto, José Ramón, *Movimientos artísticos. La evolución del arte siglo a siglo*, Salvat Editores, Barcelona, 1984.
- Pérez Morera, Jesús, "Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria", *Revista de historia canaria*, Universidad de La Laguna, No. 176, Tenerife, 1992.
- Pérez Salazar, Francisco, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, 1990.
- Pérez Vejo, Tomás, "¿Se puede escribir historia a partir de imágenes?: el historiador y las fuentes icónicas", *Memoria y Sociedad. Revista de Historia*, Pontificia Universidad Javeriana, vol. XVI, No. 32, Bogotá, 2012.
- Rivera, Agustín, *La filosofía en la Nueva España: o sea disertación sobre el atraso de la Nueva España en las ciencias filosóficas, precedida de dos documentos*, Tipografía de Vicente E. Veloz, San Juan de los Lagos y Xalapa, 1885.
- Quevedo, Francisco de, *Las tres últimas musas castellanas*, [s. p. i.], Madrid, 1671.
- Rodríguez Aranda, Luis, *El desarrollo de la razón en la cultura española*, Aguilar, Madrid, 1962.
- Rojas, Pedro, *Historia general del arte mexicano. Época colonial*, Hermes, México, 1981.
- Ruiz Gomar, Rogelio, "Los santos y su devoción en la Nueva España", *Universidad de México. Revista de la UNAM*, Universidad Nacional Autónoma de México, No. 514, México, 1993.
- Sartori, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, traducción de Ana Díaz Soler, Aguilar/Altea/Taurus/Alfaguara, Buenos Aires, 1998.
- Sebastián, Santiago, "La influencia germánica de los Klauber en Hispanoamérica", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas, No. 14, 1972.
- Silva Maroto, Pilar, "La pintura española entre Italia y el mundo nórdico", *España medieval y el legado de Occidente*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología, Lunwerg Editores, México, 2006.
- Suárez Quevedo, Diego, *Renacimiento y manierismo en Europa*, Grupo 16, Madrid, 1989.

- Taylor, William B. “...de corazón pequeño y ánimo apocado’. Conceptos de los curas párrocos sobre los indios de la Nueva España del siglo XVIII”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, El Colegio de Michoacán, vol. X, No. 39, Zamora, 1989.
- Terán Bonilla, José Antonio, coord., *Mensaje de las imágenes. Homenaje a Santiago Sebastián* In memoriam, Instituto Nacional de Antropología, 1998.
- Terán Bonilla, José Antonio, “Arquitectura barroca en Puebla y su influencia andaluza”, *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, No. 1, Granada, 2012.
- Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
- , *La catedral y las iglesias de Puebla*, Porrúa, México, 1954.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, El Equilibrista/Turner Libros, Madrid, 1988.
- Vargas Alquicira, Silvia, *La singularidad novohispana en los jesuitas del siglo XVIII*, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos-UNAM, México, 1989.



DOI: <https://doi.org/10.59892/IAS0605>

DE INNÚMEROS ANÓNIMOS

*Víctor Gerardo Rivas*¹

Sólo en la palabra y en el lenguaje las cosas devienen y son.
Heidegger

Uno de los fenómenos más recientes e interesantes en la cultura citadina mexicana consiste en la proliferación de heteróclitos nombres propios, sobre todo entre las capas populares y clasemedieras de la población; la forma de escribir tales nombres es, por otro lado, tan arbitraria como cabe imaginar y depende del analfabetismo más que de la voluntad de los padres. En sí, la elección del nombre personal, que antaño se atuvo a criterios muy claros, hoy puede convertirse en un intrínquilis para quienes desean que sus hijos tengan un nombre “con personalidad”, pues se pretende que la radical individualización del nombre sea la puerta de entrada hacia la onírica inmortalidad absoluta.

La *proliferación nominal*, como vamos a llamar al fenómeno que nos ocupa, se puede fechar con relativa certeza, pues data de la segunda mitad del siglo pasado, cuando se conjuntan varios factores que propician la apertura irrestricta del país al influjo de una tradición cultural de raigambre anglosajona: prosperidad económica, elevación —muy relativa— de los niveles de educación, tolerancia religiosa, crecimiento citadino, etc.; el factor, empero, que con mayor fuerza ha incidido en las últimas décadas en la *proliferación nominal* es, a nuestro juicio, la cada vez más compleja red de los medios de comunicación, en concreto, la televisión. Asimilación a la cultura extranjera (por no decir estadounidense) y crecimiento irrefrenable de la urbe son dos pilares del nuevo imaginario colectivo que los medios consagran desde sus orígenes, y que entre otros muchos campos tiene una profunda resonancia en el de los criterios para elegir el nombre de la prole; en otros términos, los medios, en cuanto piedra de bóveda

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

de la cultura de las últimas décadas, son el fundamento casi directo de la *proliferación nominal* (lo cual, como es obvio, no desconoce el papel de los demás factores que mencionamos).

Por abreviar, dejaremos de lado el marco que acabamos de delinear e iremos directamente al análisis que nos proponemos, sin olvidar que estamos ante un fenómeno que se da en muchas latitudes en Occidente y que en ese sentido puede servir de guía para reflexionar sobre la conformación de las sociedades actuales, en concreto, la mexicana. Para ello, dividiremos en dos grandes épocas los criterios que determinan la elección del nombre personal en la mayor parte de la civilización occidental: la primera época, que llamaremos de la *tradicción nominal*, se rige por un criterio básico: el nombre se elige de acuerdo con el calendario o con el linaje al cual pertenece la persona; en ambos casos, el principio nominativo refleja la necesidad de inscribir al individuo en un ciclo transcendente, sea cósmico o familiar, ciclo que a su vez es un destino. En cambio, la segunda época, la que corresponde a la *proliferación nominal*, carece de un criterio específico, aunque su fin sea diferenciar a cada quien en medio de una masa anónima. Veamos cada época por separado.

La *tradicción nominal* fue el criterio universal desde los orígenes de la historia hasta hace unas cuantas décadas: el nombre era el primer índice de la personalidad, porque revelaba la naturaleza *sustancial* de la persona: su comunidad de origen. Así, el nombre —*propio* en el doble sentido del término: el que designa a una persona y el que conviene a su naturaleza— descubría la gloria de un pueblo y sólo dentro de la naturaleza el sentido del individuo en concreto. A su vez, la comunidad rendía tributo a un determinado panteón (fuese mono o politeísta), pues de él provenía la fuerza que la hacía prosperar frente a los otros pueblos. Por ello, en última instancia, el nombre —por no decir el sino— de cada quien lo decidían los dioses, como lo demuestra aquel enigmático pasaje del Génesis en que Jacob lucha durante una noche contra un ángel de Yahvé (XXXII, 24 y ss.). Cuando el ángel ve que no puede vencer a su contrincante y que se acerca la aurora, lo hiere en el muslo y le pide que lo deje ir; Jacob acepta, a condición de que el otro lo bendiga. El fragmento prosigue con una pregunta del ángel: “¿Cuál es tu nombre?” ‘Jacob’, contestó este. Y él le dijo: ‘No te llamarás ya en adelante Jacob, sino Israel, pues has luchado con Dios y con hombres y has vencido’.” Como vemos, en este caso el nombre es índice de un poder transcendente; claro que en su significado también hay una

alusión a las virtudes propias de quien lo porta, pero esas virtudes nunca pierden su sentido literalmente cósmico (tanto es así que “Israel” devino el nombre de todo el pueblo elegido).

Hay, de este modo, un lazo inextricable entre la *nominación* y la *dominación* de los poderes que los dioses confieren a la comunidad y que se realizan en la persona; tal identidad entre nominación y dominación —que se insinúa desde la paronimia de ambos vocablos— constituye el principio básico de la *tradicón nominal*: *el nombre es el poder que el hado le concede a cada quien para engrandecer a su comunidad*. Este principio rige incluso sobre los dioses mismos: cuando, por ejemplo, los romanos asimilaron el panteón helénico, le cambiaron el nombre a las deidades con el fin de apropiarse de su respectivo poder; Júpiter no es una mera traducción de Zeus, es una forma de participar de la gloria del dios. Otro ejemplo muy distinto del que acabamos de mentar, mas igualmente significativo, se aprecia en el multitudinario movimiento que cristianizó los nombres paganos de la Antigüedad grecolatina a partir del siglo IV, movimiento que continuó en Europa conforme triunfaba el nuevo credo² (este movimiento, de hecho, comenzó desde el instante en que Jesús eligió a sus discípulos y los obligó a cambiar de nombre y de vida —de la fuerza de tal *tradicón* nos podemos hacer cargo si pensamos que hasta hace muy poco, cuando alguien ingresaba en una orden religiosa, simbolizaba su muerte al mundo con el cambio de su nombre—).

Los sentidos concretos de la *tradicón nominal* podrían multiplicarse y mostrar la relación que un determinado periodo o región establece con sus númenes, mas como nosotros debemos sintetizar daremos un salto de varios siglos para ubicarnos en el instante en que la *tradicón* se encuentra con la *proliferación* en nuestro país —y en otras partes de Occidente—, o sea, a mediados de este siglo. Que hasta ese momento la tradicionalidad del nombre se mantuvo incólume en las zonas rurales y aun en las urbanas en México lo demuestra la literatura posrevolucionaria que buscaba la reivindicación de los valores nacionalistas. En “La Tona”, el primer cuento de *El diosero*, Francisco Rojas González muestra cómo elige el nombre de su primogénito, un indio zoque: de acuerdo con un principio tradicional, la *tona* es el ser que le da la bienvenida al mundo al recién nacido, y como

² Los nombres antiguos no retornaron a Occidente sino hasta el Renacimiento, cuando los humanistas quisieron hacer énfasis en su veneración por la cultura clásica; *v. gr.*, Erasmo se llamaba en realidad Gerardo, pero se cambió el nombre, pues deseaba tener uno “más eufónico”.

en este caso tal ser fue la bicicleta en la que llegó el doctor que atendió a la madre, el nombre completo del niño será “Damián Bicicleta”.³

A unos cuantos años de distancia, lo que nos narra el autor de *El diosero* se antoja antediluviano, y no sólo por el abismo que hay entre la cultura nacional en conjunto y la indígena en particular, sino porque el principio que gobierna la *proliferación nominal* es diferente por completo, ya que consiste en *exteriorizar el supuesto poder del individuo y diferenciarlo del de cualquier otro*. Aquí, el sentido de la dominación ínsito a cualquier acto de nombrar corre en dirección contraria al de la *tradición*: no de arriba hacia abajo o de lo divino hacia lo humano, sino de la individualidad hacia la realidad social; esto último constituye una diferencia adicional, pues mientras la *tradición* es un principio cósmico que engloba y metamorfosea diversos modos de ser (lo divino y lo humano, lo humano y lo animal), la *proliferación* es un principio exclusivamente individual, o sea, no tiene como sustento el vínculo del hombre con la naturaleza, sino que se apoya en la dinámica del poder intersubjetivo: hay que *impresionar* a los demás. Por ello, la *proliferación* defenestra la mínima posibilidad de reiteración: un nombre que se repite es de inmediato un nombre débil, sin capacidad de sorprender. Este sesgo radicalmente innovador de la *proliferación* puede llamarse sin violencia poético, ya que supone que a cada persona debe corresponderle un nombre único (que será propio no porque convenga a su naturaleza, sino porque será su propiedad absoluta). Las diferencias entre ambos criterios nominales vienen a resumirse en que la *tradición* es en el fondo *moral* (revela la esencia del individuo como miembro de una comunidad transcendente), mientras que la *proliferación* es sin disputa *estética* (imagina una individualidad soberana que se proyecta en una palabra intransferible).

Para ver cómo se aplica lo anterior a la sociedad mexicana, volvemos a un detalle que apuntamos al inicio de nuestro análisis sin haberlo explicado ahí: la *proliferación* es un fenómeno que se despliega sobre todo —por no decir de modo exclusivo— entre los sectores ciudadanos populares y clasemedios. Esto, que de entrada parece contradictorio (tales sectores suelen considerarse los más tradicionalistas de la población), se comprende cuando recordamos que, en su mayor parte, los sectores populares provienen del campo y lo único que desean al emigrar a las grandes urbes

³ Francisco Rojas González, *El diosero*, p. 16. El hecho de que *tona* sea una palabra en femenino que remite a *tono*, indica que es menester escuchar a los dioses para elegir bien el nombre que ha de determinar a la persona por el resto de sus días.

es acompañarse al “progreso”, por más cuestionable que este resulte; en cuanto a los clasemedios —donde englobamos a empleados o burócratas sin una sólida formación cultural—, se esfuerzan por asimilarse, ya que no a los núcleos privilegiados nacionales, a los sectores que en la cultura anglosajona representan una función similar a la que ellos juegan en México; es decir, tampoco tienen una tradición propia que defender y dirigen la mirada a la ilusión de un primer mundo que, en virtud de la lejanía de Europa, se reduce a los Estados Unidos. Ambos sectores ciudadanos han de negar las tradiciones que en esencia nunca poseyeron para inventar que pertenecen a un mundo deslumbrante que a la postre se reduce a un consumismo a crédito.

En este gran movimiento de asimilación reactiva la *proliferación nominal* juega un papel axial, pues al elegir nombres heteróclitos se pretende realizar el principio rector de la modernidad, a saber, la autonomía individual. Mas ya que la singularidad a ultranza es concomitante de la incontenible masificación, el nombre “exclusivísimo” termina por ser uno más; lejos de pasmar provoca indiferencia, pues le falta el carácter memorable que sólo da el reconocimiento comunitario.

Esto lo apreciaremos mejor si hacemos una lista con las varias pautas que existen dentro de la *proliferación* —dijimos que no hay un solo criterio que la conforme—. Para su comprensión, englobaremos estas pautas en cuatro grandes niveles: el primero es el de los nombres que se toman de la *tradición*, aunque ya no tengan un significado trascendente; el segundo es el de los que se eligen por razones más bien accidentales, lo que permite establecer varias pautas en él. Estos dos primeros niveles se articulan en español. El tercer nivel, en cambio, es el de los nombres que provienen de otro idioma. El cuarto es el de los que se inventan en forma tal que no corresponden a ninguna lengua conocida. En realidad, el primero de estos niveles comprende nombres que no suenan raro en lo absoluto aunque, a diferencia del criterio *tradicional*, aquí el motivo de la elección es subjetivo por completo (no responde al calendario o al linaje, sino que puede ser un nombre que les guste a los padres sin que sepan por qué).

El segundo nivel, en cambio, amerita un análisis que sólo esbozaremos, pues comprende varias pautas. La primera engloba los nombres de actores y cantantes famosos en el país, siempre y cuando sean reconocibles como tales (ahí radica su diferencia respecto a los que provienen de la *tradición*): José Alfredo, Juan Gabriel. La segunda cobija los nombres de raigambre

indígena que si bien están en otro idioma, prácticamente se han castellanizado: Xóchitl, Cuauhtémoc. La tercera abarca nombres exóticos: Yojaira, Alí. La cuarta incluye nombres de origen bíblico que no son frecuentes en la *tradición*: Enoch, Noé. La quinta metamorfosea en nombres de pila los apellidos de personajes famosos de la historia nacional o universal: Marx, Gandhi.

El tercer nivel corresponde a nombres en idiomas extranjeros, casi siempre inglés o francés, los cuales se prefieren en traducción, aunque exista en español: Giovanni por Juan o Jaqueline por Santiago. El cuarto y último nivel incluye nombres fruto del ingenio casi siempre inexistente de los padres, vocablos donde lo nominal se difumina y sólo queda una sombra de expresividad, *v. gr.*, Ajitob o Airam (ambos nombres los tomamos de personas reales; el último es una inversión de María; el primero, suponemos, lo es de “botija”). A esto podríamos añadir los diminutivos o hipocorísticos de extracción claramente anglófila (Connie en vez de Concha, Tony en lugar de Toño) o las abominaciones ortográficas que son legión (Patty por Pati, etc.).

Como es fácil apreciar, la *proliferación nominal* defenestra un sentido que proviene de modo directo, al menos en México, del catolicismo. La pérdida, en efecto, de la *tradición* es uno de los índices más contundentes de que la religiosidad actual se diversifica y abandona los cauces no tanto de una institucionalidad eclesiástica omnímoda, sino de un modo de ser comunitario. A ello se añaden los factores que mencionamos al inicio de estas líneas, en particular el influjo de la televisión en la vida cotidiana y en la conformación de un imaginario colectivo, influjo que a estas alturas representa la función que en su momento tuvieron la Iglesia o el Estado. Por ende, en el futuro será cada vez más usual que en lugar de hablar del santo patrono, hablemos de los dislates paternos como origen de nuestro nombre. Ante semejante aberración, lo único que nos resta es encomendarnos a toda la corte celestial. *Vale.*

Bibliografía consultada

Rojas González, Francisco, *El diosero*, FCE, México, 1952.



DOI: <https://doi.org/10.59892/POC0705>

PLATÓN Y EL ORDEN DE LAS COPIAS

*Gerardo de la Fuente Lora*¹

En su muy importante ensayo “Simulacro y filosofía antigua” —primer apéndice de su libro *Lógica del sentido*—, Gilles Deleuze estudia la arquitectura de la filosofía de Platón, para descubrir en ella la operación de una serie de contradicciones que van mucho más allá de la habitual contraposición entre mundo sensible y mundo de las Ideas con la que suele resumirse la doctrina del filósofo griego. No que tal división ontológica sea falsa, sino que su simple enumeración deja de lado el papel central de un tercer término, a saber, el *simulacro*, una entidad emanada de la disimilitud que el propio Platón postula y que, sin embargo, pondría en cuestión todo el imponente entramado de su filosofía. El platonismo —si llamamos así al accionar de un mecanismo similar al puesto en marcha por el autor de *La República*, en el conjunto del *mainstream* del filosofar occidental— es una forma argumentativa que consiste en la construcción de algún tipo de jerarquía ontológica, exhaustiva en tanto que debería abarcar el conjunto de todo lo que es, articulada a través de la noción de semejanza. Cualquier entidad, del tipo que fuese —real o virtual, material o pensada, objetiva o subjetiva—, debería encontrar un lugar y una localización precisa en la escala que va de lo que apenas es a la eminencia plena del Ser. En su formulación platónica este artefacto conceptual tiene la virtud de mostrarse con claridad como lo que claramente es: un orden de la representación, una cadena de lo semejante en que cada escaño copia al de arriba y constituye un modelo para el de abajo. Se trata de un sistema formal completo que debería ser capaz de determinar sin ambigüedad si cualquier entidad postulada le pertenece y en qué altura de su jerarquía debería ser colocada. Así, el mundo sensible es una copia, una “efectuación”, una suerte de “realización” del mundo de las ideas —división que finca a la ontología como reino general del copiado— y aun dentro de cada uno de estos ámbitos

¹ Profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México.

cada entidad es superior o inferior a otra; así, por ejemplo, los números son subalternos a la idea del bien, lo mismo que el trabajo de los artistas es una copia con respecto a la labor de los artesanos —que ya de por sí era mimesis de algunas Ideas—.

Esta máquina teórica podría ser vista, en una primera aproximación, como una respuesta al problema que inauguró a la filosofía misma, a saber, “¿cuál es la *physys* de todas las cosas?”, cuestión que, nos enseña Rodolfo Mondolfo, más que indicar la pregunta “¿de qué está hecho todo lo que es?”, implica la interrogante por la mismidad del ser, por qué es lo que permanece en lo que cambia.² Platón, con la postulación de sus dos mundos y sus jerarquías implícitas, estaría dando una respuesta compleja a los bandos formados por las escuelas de Heráclito (todo cambia) y de Parménides (el cambio es una ilusión). Pero aparte del hecho de que la solución platónica es defectuosa, toda vez que nunca puede establecerse inteligiblemente cuál es la relación entre las Ideas y sus realizaciones (pues ambos mundos constituyen realidades ontológicas inconmensurables), el dispositivo erigido por el discípulo de Sócrates agrega un componente teórico-político que da una nueva dimensión a su argumentación. Pues, como subraya Deleuze, no se trata con Platón de un afán epistemológico por describir lo que es, sino de la construcción de una maquinaria orientada a identificar y seleccionar activamente a los pretendientes al Ser: pedir credenciales, exigir pasaportes e identificaciones ontológicas:

El platonismo es la Odisea filosófica; la dialéctica platónica no es una dialéctica de la contradicción ni de la contrariedad, sino una dialéctica de la rivalidad (*amphisbetesis*), una dialéctica de los rivales o de los pretendientes: la esencia de la división no aparece a lo ancho, en la determinación de las especies de un género, sino en profundidad, en la selección del linaje. Seleccionar las pretensiones, distinguir el verdadero pretendiente de los falsos.³

¿Pero por qué es necesario erigir una máquina detectora de pretendientes falsos? ¿Es que alguien quiere colarse a la fiesta del Ser? Sí, en efecto. Y Platón fue el primero en descubrirlo, identificarlo y en (intentar)

² Cfr. Rodolfo Mondolfo, *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*.

³ Gilles Deleuze, “Simulacro y filosofía antigua”, *Lógica del sentido*, p. 180.

erradicarlo. Junto al orden de la semejanza, hacen su aparición, de pronto, entidades que aparentando estar constituidas como copias —es decir, ocupantes de algún lugar en la jerarquía de la similitud— en realidad están articuladas sobre principios y lógicas completamente diferentes: la diferencia, la disimilitud, lo inordinado. Caminan como filósofos, hablan como filósofos, argumentan como filósofos, ¡pero son sofistas! Pero no sólo ellos. También hay, por ejemplo, imágenes que transitan como camas, se mueven como camas, hablan como camas, ¡pero son pinturas! Simulacros. Entes —si es que eso son— que hienden la jerarquía del Ser y amenazan con echar por la borda toda la inteligibilidad de la ontología. ¿Describir lo real? ¿Atender la cuestión de la mismidad y dar cuenta de las formas que se mantienen en medio del devenir? Todo eso está bien y constituye un entretenido divertimento académico. Pero lo que urge, lo inaplazable, es seleccionar a los pretendientes, erradicar a los simulacros. Resume Deleuze:

Podemos entonces definir mejor el conjunto de la motivación platónica: se trata de seleccionar a los pretendientes, distinguiendo las buenas y las malas copias o, más aún, las copias siempre bien fundadas y los simulacros sumidos siempre en la desemejanza. Se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de rechazar los simulacros, de mantenerlos encadenados al fondo, de impedir que asciendan a la superficie y se “insinúen” por todas partes. La gran dualidad manifiesta, la Idea y la imagen, no está ahí sino con este fin: asegurar la distinción latente entre los dos tipos de imágenes, dar un criterio concreto.⁴

El platonismo, la construcción de una jerarquía del Ser fundada en la semejanza, constituye un trabajo conceptual complejo que debe ser capaz de dar lugar a una rejilla apretada por la que no pueda trasminarse ninguna simulación. En Platón, este dispositivo incorpora lo fundamental de la argumentación matemática de su tiempo —la geometría euclidiana— y no sería realizable sin ese aparato teórico, como lo muestra claramente la introducción de la alegoría de la línea en el libro VI de *La República*.⁵

⁴ *Ibidem*, p. 182.

⁵ Sobre la relación entre el platonismo, la matemática y la ciencia en general, *cfr.*, Gerardo de la Fuente Lora, “Althusser y la ciencia de Platón”, *Apropiaciones contemporáneas de la filosofía antigua*.

II

El orden de Ser, entonces, para Platón, es un régimen de las copias. Pero sobre todo, el filósofo pone en marcha una maquinaria para la selección de los pretendientes. ¿Por qué? Porque el platonismo es en primer lugar un artefacto conceptual político. Y acaso la enseñanza más básica del filósofo griego consista en mostrarnos que lo político básico de una sociedad, lo político constitutivo esencial, consiste en la determinación del sistema del copiado: qué imita a qué; qué representa a otra cosa; qué es lo que vale como imagen o símbolo de algo; quién habla por quién; cuáles imágenes modelan y cuáles son modeladas; estas cuestiones, y muchas más, tejen el entramado fundamental de la polis, el fundamento anterior y posibilitante de cualquier forma de gobierno, dominación o administración. Por eso, a la hora de constituir nuevas repúblicas, ciudades ideales, resulta absolutamente fundamental asegurar la estabilidad y permanencia del orden de las copias, y por sobre todas las cosas es necesario evitar la filtración de simulacros, de entidades de lo disímbolo transitando como si fueran de la semejanza. ¿Si un simulacro se colara, quién podría decir entonces que estamos en Matrix o fuera de ella?

Por eso los artistas no pueden estar en la ciudad y en el libro X de *La República* son expulsados de la urbe ideal que el filósofo diseña. Señala Sócrates a su interlocutor en el citado diálogo:

—Bien; considera ahora esta otra cuestión. ¿Qué es lo que pretende la pintura de cada objeto? ¿Procura quizá imitar la realidad tal como es, o tan solo la apariencia como tal apariencia? ¿Es, pues imitación de algo aparente o de algo verdadero?

—De algo aparente —contestó.

—Por consiguiente ese arte de la imitación se encuentra alejado de lo verdadero, y al parecer, realiza tantas cosas por el hecho de que alcanza solamente un poco de cada una, y aun este poco es un simple fantasma.⁶

Que el arte sea copia no lo invalida de suyo —máxime que se trata de una práctica inserta en un orden ontológico de copiado general—. Lo que se vuelve problemático es que ese arte pretenda (¡los pretendientes!) copiar muchas o cualquier cosa. Continúa Sócrates:

⁶ Platón, "La República o de la justicia", *Obras completas*, p. 829.

—Creo, pues, querido amigo, que en esta cuestión hemos de opinar así: cuando alguno nos anuncie que sabe de un hombre conocedor de todos y cada uno de los oficios, e incluso con más perfección que cualquier otro hombre, convendrá responderle que ha sido víctima de su simpleza y que, según parece, ha caído en el engaño de un encantador o de un imitador, a quien él estimó como muy sabio por no ser capaz de distinguir debidamente la ciencia, la ignorancia y la imitación.⁷

En el siguiente párrafo del diálogo que venimos citando, se identifica ya sin equívoco al sujeto de tal artilugio del engaño: el poeta imitativo, el mimo que puede encarnar todos los papeles, el que convierte en gobernante de los hombres a lo que debería ser gobernado, a saber, las pasiones, los afectos, la irracionalidad de los sentimientos. No hay, entonces, lugar para el artista en la ciudad. No reúne los requisitos, no es un pretendiente válido.

Platón expulsa, pues, de la ciudad a los artistas no estrictamente porque copiaran de la copia, sino por su habilidad para mimetizar-actuar, simular, todo tipo de personajes: lo único no permitido en un orden de copias es que alguien realice todos los papeles. No cualquier arte, entonces, es erradicado, sino únicamente aquel encarnado por el sujeto o el ente que puedan ser, efectuar, todas las cosas.

¿Y qué fue del artista desterrado por Platón?⁸ Volvemos a encontrar al simulacro, al hombre que puede copiar en sí todas las cosas, a las afueras de Jerusalem, en el desierto, a punto de morir a su vuelta a la ciudad en lo que será la Semana Santa; lo localizamos en otro desierto, en el trance de fundar un nuevo templo, la Meca; está ahí, en el Renacimiento, en la *Oración por la dignidad del hombre*, de Pico de la Mirandola,⁹ quien afirma que la potencia para ser todas las cosas es la definición misma de la dignidad humana; lo vemos, en una de sus apariciones más notables, en Hegel, quien sueña si no con serlo, por lo menos con pensarlo todo.

A partir de comienzos del siglo XX, sin embargo, encontramos al poeta mimético, al expulsado por Platón que copia todas las cosas, de vuelta en la ciudad. El es Rocantin, el protagonista de *La náusea*, de Jean Paul Sartre.¹⁰ ¿Está de regreso? ¿Es que acaso ya se permite que cualquier pretendiente se

⁷ *Idem.*

⁸ Eugenio Triás estudia el destino del artista después de su expulsión por Platón, en su libro *El artista y la ciudad*. En los siguientes párrafos seguimos su argumentación.

⁹ *Cfr.* Pico de la Mirandola, *De la dignidad del hombre*.

¹⁰ *Cfr.* Jean Paul Sartre, *La náusea*.

apersone en la polis? Con el existencialismo se da un giro crucial en el devenir del simulacro, pues el hombre sartreano, absolutamente libre, ya no es que pueda encarnar todas las cosas, sino que en sentido estricto no puede efectuar ninguna: es una nada. Sólo puede dar sentido al Ser, ser en ese sentido libre absolutamente libre, porque se encuentra completamente nadificado. La ciudad se llena de simulacros: ahí está el Zelig de Woody Allen, habitando en Nueva York, pero se trata de un ser absolutamente irrisorio, ridículo, inofensivo, lastimoso. En su versión mexicana hablamos del “mil usos”: el de todas las copias que no alcanza a provocar ni la lástima de la ciudad.

III

La dimensión constituyente de la polis, lo demostró Platón, es el orden de las copias. Una sociedad no puede permitir que cualquier cosa imite a otra, la represente, simbolice, encarne, sustituya, refleje, retrotraiga, efectúe. El copiado es lo político fundamental. Y en tiempos de *La República* hubo simulacros que ocasionaron toda la operación del platonismo, ellos fueron el sofista y el poeta imitativo. Aquellos hombres cuya mimesis, cuyo ser mimético, pusieron a tal grado en cuestión el orden, que hubo que erradicarlos, expulsarlos, aventarlos a los desiertos.

Hoy el orden de las copias puede soportar, al parecer, a todos los sofistas y a todos los artistas. ¿Se acabaron, entonces, las amenazas? ¿Ya no hace falta seleccionar a los pretendientes?

Tal vez no. Pero hay aspectos del platonismo que dejan abierta siempre la posibilidad de la efusión del simulacro, aun cuando este tal vez ya no se ejerza en las figuras del artista o del sofista. Y es que aunque la maquinaria ontológica, la jerarquía del Ser, la red protectora contra la simulación, se teja toda sobre la idea de similitud, ocurre que precisamente esa noción clave no forma parte del dispositivo. Alan Badiou señala que, a pesar de que el orden platónico es una reflexión en torno a lo uno y lo múltiple, justamente lo Uno no forma parte del mundo de las Ideas:

No hay, en todo rigor, Idea del Uno. En el *Sofista*, Platón enumera lo que llama los géneros supremos, las ideas dialécticas absolutamente fundacionales. Estas cinco Ideas son: el ser, el movimiento, el reposo, lo mismo y lo otro. La Idea de lo Uno no figura ahí. Porque lo uno, en efecto, no es.¹¹

¹¹ Alan Badiou, *L'être et l'événement*, p. 47.

A pesar de tratarse de una grandiosa construcción basada en la *participación* de lo Uno en lo aparentemente múltiple, en la semejanza, justamente la semejanza, el referirse, ordenarse y subordinarse de las cosas al Uno, no es una idea que forme parte del Mundo de las Ideas. En Platón está la jerarquía, pero no la idea de jerarquía. Lo ausente, lo problemático, como bien sabemos, es el tipo de relación entre los mundos —sensible e inteligible—, toda vez que se trata de dos ámbitos ontológicamente diversos. Pero aun cuando esa cuestión fuera resuelta, quedaría un algo inexplicado, a saber, la relación excedentaria de la copia con el modelo. La cama, esta cama, está construida de alguna forma con el modelo ideal de la cama, pero ello no explica el porqué del “esta” que no es “esa”. Hay algo que falta en la relación de semejanza que supuestamente organiza todo el orden ontológico (“es lo mismo, observa Badiou, que cuando en matemática decimos, por ejemplo, ‘sea x un elemento cualquiera del conjunto z ’, ¡pero con sólo hacer esa designación ya no se trata de un elemento cualquiera!”).¹²

Como la idea de semejanza no forma parte del orden que ella misma fundamenta y caracteriza, lo único que puede concluirse es que todo el sistema es en sí mismo disímbolo, construido sobre la diferencia, sobre lo inconmensurable. Si lo político fundamental es el orden de las copias, queda entonces que la determinación de qué copia a qué, la cuestión política fundacional, no cuenta con ninguna máquina establecida a priori para responderla.

Qué copia a qué, qué es imagen de qué, es una interrogante abierta que la sociedad, a cada momento, está siempre respondiendo. Es un terreno de lucha, es el ámbito de la mimesis. Comenta Deleuze:

La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza. El catecismo, tan inspirado del platonismo, nos ha familiarizado con esta noción: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza, conservando sin embargo la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética.¹³

¹² Cfr. *ibidem*, p. 74.

¹³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 183.

Hasta hace poco algunos de nosotros, los mejores, los que encarnaron todas las cosas, fueron imagen pero no semejanza, simulacros; hoy que ya ni los artistas ni los sofistas parecen poner en cuestión el orden, ¿puede ocurrir que hayamos dejado de ser tanto semejanza como imagen? ¿Sigue siendo la existencia estética el lugar en el que la sociedad coloca, para bien y para mal, su proclividad a la profusión, a la explosión de las copias?

En cualquier caso, si lo político fundamental radica en qué copia a qué, qué es la mimesis de qué, es muy probable que la política se siga jugando en la estética.

Y así será, seguramente, por mucho tiempo.

Bibliografía consultada

Badiou, Alan, *L'Être et l'événement*, Editions du Seuil, Paris, 1988.

De la Mirandola, Pico, *De la dignidad del hombre*, Editora Nacional, Madrid, 1984.

Deleuze, Gilles, "Lógica del sentido", (Chile, Universidad ARCIS). En: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%EF%BF%BDgica%20del%20sentido.pdf>

Flores Farfán, Leticia y Rafael Gómez Choreño (coordinadores), *Apropiaciones contemporáneas de la filosofía antigua*, Afinita/UNAM, México, 2013.

Mondolfo, Rodolfo, *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, Siglo XXI, México, 1981.

Platón, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1977.

Sartre, Jean Paul, *La náusea*, Losada, Buenos Aires, 1960.

Trías, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1978.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y SUS REFERENTES CREATIVOS

*Isabel Fraile Martín*¹

Introducción

Dentro del arte contemporáneo, entendiendo esta contemporaneidad como parte de la división tradicional a la que nos han acostumbrado los libros de texto, y sobre todo, en el marco que atañe a los pintores de esta época, los que viven desde finales del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XX, se presenta un panorama artístico que apuesta por una serie de cambios que a menudo recurren a esquemas visuales ya concebidos con anterioridad. Si bien sabemos que a mediados del siglo XVIII se produce una mirada a la Antigüedad —matizada por los grandes hallazgos de ruinas arqueológicas—, y es esta mirada la que va a marcar el devenir artístico del momento, cansado de las formas abigarradas y ademanes innecesarios que apuntaban la decadencia del estilo rococó, ya agonizante entre la sociedad moderna; en el ámbito pictórico los autores más insignes no sólo van a mirar a las formas clásicas (fuente inagotable, por otra parte, de variantes temáticas), sino que ante sus retinas las figuras de otros pintores del pasado, se volverán necesarios para reconfigurar el arte de sus días.

De este modo, las nuevas tendencias, también las que conforman los siglos XIX y XX, recuperan la esencia de artistas consagrados de un pasado que, aunque fuera superado desde el punto de vista estético por la aparición de estilos posteriores es, a efectos compositivos y visuales, un arte que manifiesta una recuperación constante de otros tiempos y, al hacerlo, desarrolla una mirada nostálgica que siempre rescata lo mejor de cada época. Sirva este pequeño repaso por el arte para dar cuenta de ello, para que nuestros alumnos entiendan, una vez más, cómo el arte y el artista miran constantemente hacia el pasado y que, incluso, los llamados artistas modernos, a menudo no consiguen avanzar si no

¹ Profesora-Investigadora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

es mediante la reinterpretación de los autores clásicos, de quienes se nutren inagotablemente.

El presente texto, derivado de la ponencia presentada ante la comunidad académica de la MEyA con objeto del II Encuentro de Egresados, reflexiona sobre algunos casos puntuales en los que esta inspiración nostálgica, como nos gusta denominarla, se da entre los artistas contemporáneos. Por otra parte, no está de más mencionar que el trabajo se inserta en una de las líneas de investigación generadas dentro del Cuerpo Académico de Estética y Arte en los últimos años, y pretende servir de estímulo para todos aquellos estudiantes que, enamorados de la contemporaneidad y sus mitos recurrentes, a veces consideran que el arte anterior a las postrimerías del siglo XVIII e incluso XIX es completamente lejano a los quehaceres artísticos de la actualidad.² A lo largo de estas páginas trataremos de evidenciar justamente lo contrario, revalorizando los textos de quienes han trabajado esta tendencia de influencias e inspiraciones mutuas, como el de David Gariff de 2008;³ o las ofertas institucionales por parte de grandes museos que apuestan por presentar exposiciones con discursos claramente enfocados a este tipo de interpretaciones en las lecturas del arte, como fue el caso de la de *Millet-Van Gogh* del D'Orsay en 1999⁴ o la de Picasso en la National Gallery de Londres en 2009,⁵ como después analizaremos con mayor atención.

² Las aportaciones vertidas en este texto forman parte de las líneas de investigación que se trabajan actualmente dentro del Cuerpo Académico de Estética y Arte; concretamente aquella que tiene como fin vincular el impacto del arte barroco, y sobre todo su pintura, en la creación de modelos e imágenes contemporáneas. Gerardo de la Fuente y José Antonio Pérez Diestre trabajan, junto a una servidora, en estos aspectos.

³ David Gariff, *Los pintores más influyentes y los artistas a los que inspiraron*.

⁴ Entre el 17 de septiembre de 1998 y el 10 de enero de 1999, el Museo D'Orsay abrió sus puertas con la magna exposición: *Millet/Van Gogh*, de la que salió una magnífica publicación que sondea en la relación obsesiva que configura la obra del pintor holandés, cuyas resonancias al trabajo de Millet perfilan una buena parte de su producción. Lamentablemente el texto está agotado hace mucho tiempo.

⁵ La exposición que hace Inglaterra a Picasso en 2009 indaga sin tapujos en los diferentes artistas a los que admiró el pintor malagueño y reúne a muchas de estas obras con las que se vincula su trabajo. No obstante la muestra, si bien fue de sumo interés entre los especialistas, fue también recordada por el revuelo mediático que se originó con respecto a la sede que la acogiera. El conflicto que se estableció entre la National y la Tate Gallery, las dos grandes casas de exhibición británica, estaban interesadas por exhibir la muestra, pero ambas estaban enfrentadas por la fecha de la misma. La National exhibe y adquiere fondos de artistas con una fecha tope del año 1900, con posterioridad a la misma, las exposiciones y compras corresponden a la Tate. El hecho de que Picasso sea un artista del siglo XX, pero con influencias de artistas anteriores al 1900, fue lo que defendió la National para ser ella quien abriera el gran evento del año. Las disputas entre ambas sedes fueron reflejadas en todos los medios. Véase, por ejemplo: http://www.elconfidencial.com/cache/2009/02/19/60_picasso_acuerdo_entre_national_gallery.html; o <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2009/80739/6/exposicion-de-picasso-en-la-national-gallery.htm>

Propuesta general

El planteamiento central de esta investigación pasa por hacer un justo reconocimiento a ciertos acontecimientos claves transcurridos en el convulso siglo XIX. Este periodo del arte ofrece matices interesantes que resultan adecuados para introducirnos paulatinamente en el tema que se pretende abordar. Los descubrimientos de Pompeya en 1718 y Herculano un año más tarde, en 1719, abrieron todo un imaginario visual al que no escaparon los artistas de la época. Las academias de bellas artes del periodo premiaban a sus mejores estudiantes pensionándolos para trasladarse a la península itálica. Los denominados Premios Roma conseguían con esa experiencia empaparse, en primera persona, de todos estos escenarios recién descubiertos. A partir de entonces, la incorporación de vasijas y esculturas como enseres decorativos dentro de los cuadros iba de la mano con la vestimenta de los personajes, indumentaria del ejército romano en el caso masculino y túnicas ceñidas bajo el pecho (que a partir de ahora incluso se llamarían “vestidos de corte imperio” por ponerse de moda en la sociedad burguesa de la época), y que serían el atuendo apropiado para las figuras femeninas. Estas modas serían ideales para crear las escenas de tragedias literarias que recuperan a los grandes clásicos de la Antigüedad y la Edad Media, personajes que no se alejan en la pintura de los gestos grandilocuentes y teatrales de sus protagonistas. Los primeros años del conocido arte neoclásico no tardaron en reiterar estos patrones compositivos para sus obras, los mismos que llenaron los Salones⁶ con una mirada a la Antigüedad que pasaba por un referente claro al modelo escultórico como base del hombre, ante la ausencia de patrones pictóricos recuperables.

Sin embargo, los llamados Premios Roma pronto aprendieron a ampliar los motivos de su estancia y a las obligadas visitas a las ruinas de la Antigüedad, con celeridad primorosa le siguieron el conocimiento minucioso y las consabidas anotaciones a las otras grandes obras de Roma, las que no eran necesariamente clásicas sino medievales y, sobre todo, renacentistas y barrocas. Es de esta manera como los artistas del siglo XIX, desde su posición de modernos y revolucionarios, recuperan un pasado que en alguno de los casos incluso era casi desconocido. Su fijación por conocer el arte de la Antigüedad y aprender de los artistas de otras épocas, modas y

⁶ El Salón es, en lenguaje artístico: “[...] palabra que tiene un significado tomado del francés, para designar una exposición sobre tema monográfico o en la que colaboran autores unidos por razón, edad, escuela, motivaciones, temática, etc.”, en Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, p. 211.

estilos, ayudó no sólo a la recuperación de muchas de estas formas, sino que además estimuló que la mirada se centrara en artistas que habían pasado inadvertidos para la historia del arte hasta ese momento.

Fue gracias a ellos, por ejemplo, que algunos pintores encuentran ahora una verdadera oportunidad de ser reconocidos. Eso fue lo ocurrido con el renacentista Sandro Botticelli (Florencia, 1445-1510), un artista de dibujo clásico y pincel sugestivo que resultaba desconocido para el gran público hasta que, a mediados del siglo XIX, los pintores románticos ingleses que conforman el grupo prerrafaelita encuentran en los patrones femeninos de este pintor italiano el modelo ideal de representación. Serán sus mujeres esbeltas, de piel blanquecina y cabellos rojizos, las imitadas con esmero por este colectivo británico, de gran reconocimiento en su época, que ayudó mediante el rescate de este patrón femenino a la revalorización del pintor italiano.⁷ Botticelli se reconoció desde entonces en el mundo del mercado convirtiéndose, a partir de ese momento, no sólo en un claro referente de la pintura universal que recuperan los románticos o los miembros del pop art, sino además en uno de los artistas más valorados dentro del mercado de arte.

Este redescubrimiento del ideal de belleza femenino que a través de las obras del XIX o XX nos enlaza con la obra de Botticelli, es uno de los muchos casos en los que se hace evidente cómo la inspiración nostálgica utilizada por los pintores decimonónicos y también algunos posteriores hizo posible que se diera a conocer la producción de otros muchos colegas, ante quienes la vara que mide los parámetros de la trascendencia artística no se había detenido. Esta inquietud, que no sólo recupera a Botticelli del anonimato sino a otros tantos no exime, sin embargo, a estos nuevos artistas de la búsqueda de su estilo propio, sino que más bien, en muchas de las ocasiones, ayuda a que este se asiente. Tal es el caso de la primera obra sobre la que nos gustaría hacer énfasis y en la que vemos la apuesta por el asentamiento absoluto del estilo del nuevo artista.

Se trata del americano Andy Warhol (1928-1987), el máximo exponente del por art, quien no renuncia a utilizar su peculiar estilo amén de que, temáticamente hablando, en algunas obras recurra a un esquema preconcebido

⁷ Los pintores prerrafaelitas ingleses encuentran el valor de la pintura en los artistas del primer Renacimiento, poniendo su límite en el propio Rafael. Dentro de los artistas italianos más rescatables para el grupo estaba el trabajo de Botticelli, al que se redescubre a mediados del XIX gracias al rescate que hacen de él los miembros de este grupo. Para mayor información al respecto, véase: Timothy Hilton, *Los prerrafaelitas*, pp. 9-31. Heather Birchall, "Los prerrafaelitas y la pintura victoriana", *La bella durmiente. Pintura victoriana del Museo de Arte de Ponce*, pp. 17-22.

con anterioridad a él. De hecho Warhol, en una de sus series pictóricas más conocidas, recupera el conocido rostro de la joven que inmortaliza el propio Botticelli en su obra maestra sobre el *Nacimiento de Venus* (1484), y que el artista estadounidense reinterpreta en los años ochenta del siglo XX. La estrategia de Warhol consiste en reclamar la pronta identificación del objeto representado por parte del espectador pero, a la vez, obtiene un segundo propósito que resulta igualmente importante: el hecho de que el sujeto identifique con la misma rapidez el estilo del autor. De esta manera el artista aúna ambas características: el éxito por el reconocimiento de la obra original, puesto que de ella retoma algo fácilmente identificable —como en este caso es el rostro y los cabellos sueltos de la Venus— (Figura 1); y, por otro lado, el estilo único e inconfundible que lo distingue a él como artista. Warhol retoma este tema en 1984,⁸ creando una pintura a base de su cromatismo inconfundible, sobre el que ondean libremente los cabellos de la joven. El artista no necesita interpretar el total de la composición para que, sin embargo, el espectador identifique el motivo original que lo inspiró y, al ver el rostro de Venus, recupere el total de la composición de Botticelli en su mente (Figura 2). Warhol y Botticelli o, dicho de otro modo, Botticelli a través de los ojos de Warhol.⁹



⁸ La obra más popular de todas las versiones que realiza sobre este asunto se conserva en el museo americano de Pittsburgh.

⁹ Los años ochenta coinciden con la etapa final de Warhol, quien había sufrido severas críticas a su trabajo tachado de superficial por representación de ídolos recientes en sus pinturas, figurantes de Hollywood y otros personajes de la sociedad del momento, con los que trataba de ganar mayores adeptos dentro del negocio del arte. Algunos estudiosos de su obra quisieron ver en esta mirada del autor a los artistas del Renacimiento una forma clara de recuperar su prestigio, ligando su trabajo al buen gusto de artistas consagrados del pasado.



Si bien esta es la interpretación más conocida que hace Warhol del pintor italiano, su interés hacia la pintura del primer Renacimiento le invita a considerar a otros pintores de este momento, creando propuestas compositivas en las que ahonda en Paolo Uccello o el propio Leonardo da Vinci, aunque ninguna tan conocida como las que hace retomando a Botticelli. Su interpretación fragmentada del *Nacimiento de Venus* participa en su discurso de ofertar imágenes de difusión masiva, y el éxito que obtiene con la misma lo lleva a interpretarla en varias ocasiones, cambiando únicamente las tonalidades empleadas para el fondo a base de rosas, rojos o azules, tal y como vemos en las diferentes versiones que populariza el artista.

Pero no sólo el por art de Warhol recupera la esencia de esta obra tan conocida de Botticelli, sino que la mirada de otros artistas descansará en el conocido pasaje de la Venus dando lugar a múltiples interpretaciones, igualmente interesantes. El artista español Eleazar, nacido en Jaén en 1954, realiza varias series de obras inspirándose en maestros del pasado. Una de ellas recupera, precisamente, este *Nacimiento de Venus* originario de Botticelli, aunque en su interpretación del tema no se reduce al rostro de la joven, como hiciera Warhol, sino que reúne a tres de los cuatro protagonistas que aparecen en la obra primigenia (Figura 3).



Su manera de apropiarse del tema genera una deformación total de la composición, ya que Eleazar recurre a un formato vertical que limita la idea de narración que prevalece en el original, caracterizado por un formato apaisado. Este carácter determina la puesta en escena del grupo de figurantes, en el que una exótica Venus acapara el centro de la superficie pictórica, escoltada por los otros personajes. Del lado derecho, una casi desconocida Primavera se le acerca para tapanla con la túnica que lleva en la mano aunque trabajada sintéticamente; del lado izquierdo aparece un irreconocible varón que representa, igual que en el original, a los aliados del viento que soplan a Venus, quien se presenta aposentada sobre una concha, en su arribo a la playa. Si bien la pintura de Eleazar es fácilmente reconocible en los aspectos globales de la misma, lo cierto es que la ausencia de fondo, tan determinante en la versión original, hace que nos centremos de manera prioritaria en la imagen de Venus y en la imponente concha que la acoge a sus pies una figura que atractivamente nos mira con atención mientras conserva su melen a al viento, sin duda el detalle que inmortaliza la obra y en el que, tal y como mencionábamos en líneas anteriores, detuvo su mirada el propio Warhol.

Pasados los ecos del Renacimiento y con la llegada del barroco se anuncian los bríos de otra nueva generación de artistas sumamente importantes y referenciales en el tiempo. De este periodo sería muy apropiado destacar el trabajo maravilloso que ejerce uno de ellos y cómo repercute en autores más tardíos. Se trata de Vermeer de Delft (1632-1675) y su rico mundo de interiores que tanta admiración e impacto han causado en otros artistas, sobre todo en muchos de una generación cercana a la nuestra. El pincel de Vermeer nos conduce a un mundo privado y silencioso, que se ve interrumpido por la entrada de una luz generosa que ha hecho las delicias de quienes admiran su pintura. El encanto de sus interiores invita a una privacidad que a menudo connota el deseo de ser interrumpida; ese encanto de lo cotidiano que se envuelve en un halo de melancolía ha sido rescatado incesantemente por artistas actuales y no sólo ha inspirado a los del pincel, sino también a los de la fotografía, que con éxito han emulado sus composiciones. No hay más que hacer una pequeña incursión en el espacio cibernético para comprobar el alto impacto que ha generado la producción de este notabilísimo pintor del barroco holandés. De entre todos sus seguidores, conviene rescatar la producción de uno de ellos, Tom Hunter (1965), un reconocido fotógrafo británico que, sin escatimar en el uso de todo tipo de recursos iconográficos, argumenta sus relatos meticulosamente armados, para los que siempre elige como protagonistas a rostros provenientes de su círculo cercano, familiares, amigos o los vecinos de su barrio. Todos ellos participan en este gusto del británico por recuperar composiciones del pasado y volverlas a la actualidad. Eso es exactamente lo que hace con una imagen basada en Vermeer y que le consagra definitivamente como artista. Se trata de: *Lectora en la ventana*, una fotografía de 1997, con la que consigue un prestigioso premio internacional, el John Kobal Photographic Portrait Award, un año más tarde (Figuras 4 y 5).

La obra nos remite inmediatamente a Vermeer, que gustó de interpretar esta temática en diferentes ocasiones, pues se documentan dos obras similares en momentos distintos: *Mujer leyendo una carta junto a la ventana abierta*, de 1657, y *Lectora en azul* (1662-66), dos pinturas muy similares que reflejan esta preocupación del artista por la penetración de la luz en la estancia, en paralelo al drama solitario de la mujer que lee con preocupación lo que podría ser el destino de su vida. A las diversas interpretaciones que ha tenido la obra de Vermeer, Hunter plantea una visión más clara en su obra, mostrando a una joven madre que lee con atención la carta de desahucio

que tiene entre sus manos. Una imagen cuidadosa que interpreta el interior de un hogar londinense, sin pretensiones ni lujos, sino proveniente de la cotidianidad que nos rodea y con una de las problemáticas más delicadas que atañen a nuestra sociedad actualmente, más allá de los enigmas interpretativos que pudiéramos ver hoy en las composiciones del artista holandés al que, innegablemente, recurre Hunter para interpretar su tema. Vermeer le inspiró a Hunter, pero también lo hicieron otros muchos artistas, pues una de las características del fotógrafo británico es, precisamente, crear imágenes inspiradas de manera fiel en pinturas consagradas del pasado. Además del pintor holandés, reinterpreta al español Diego Velázquez y a los decimonónicos Delacroix, Ingres o Millais. Todo un lujo para los sentidos y un guiño absoluto al trabajo de los grandes artistas del pasado.¹⁰



Dejando a un lado el impacto en el mundo fotográfico y retomando las resonancias que se establecen con otros pintores, nos referimos ahora a uno de los pintores clave para la historia del arte, Vincent van Gogh (1853-1890). Ciertamente, resulta complicado contemplar una visión global de

¹⁰ El trabajo elogiado de Hunter ha sido centro de varias exposiciones importantes, algunas de ellas incluso centradas en esta reflexión sobre sus fuentes de inspiración. *Seducidos por el arte: pasado y presente de la fotografía*, del 31 de octubre de 2012 al 20 de enero de 2013, en la National Gallery de Londres. En: <http://www.nationalgallery.org.uk/spanish-press-pack-seduced-by-art-pdf>

este pintor sin tener en cuenta la fuerte relación creativa que le unió con otro artista de su tiempo, Jean-François Millet (1814-1875). El binomio Millet-Van Gogh supone un interesante juego de imitación que roza la obsesión, aunque no sea una fascinación tan conocida, porque la fuente de inspiración que el segundo, Van Gogh, busca en el primero, Millet, no coincide con las obras más famosas de la carrera del holandés, estandarte absoluto del posimpresionismo pictórico. Dos artistas que, pese a no conocerse personalmente, guardan demasiadas conexiones. Ambos fallecieron sin ser conscientes del éxito que aguardaba a su obra, pero con la diferencia sustancial de que el primero de ellos, Millet, debe ante el mercado del arte todo su reconocimiento gracias, precisamente, a su colega Van Gogh. Fue este último quien, tras su muerte, empezó a tener éxito, y con él hizo que saliera a la luz toda la obra de su antecesor Millet. Si bien es cierto que el segundo sobrepasa en reconocimiento la trayectoria del primero, es importante recordar que muchas de las obras de Van Gogh se apoderan absolutamente de las composiciones de Millet. Y hasta tal punto ha sido una relación interesante para el mundo del arte que el museo parisino D'Orsay le dedicó a este tema una exposición en el año 1999 bajo el título: *Van Gogh-Millet: Una relación obsesiva*.

La mayor parte de obras en las que el genial holandés se nutre de su colega francés presentan una fecha común, 1889, justo un año después de que Van Gogh se instalara en Arlés, donde fallecería de un disparo al poco tiempo, en el verano de 1890. De todos los trabajos que le inspiran de Millet hay uno muy especial para Van Gogh: *El sembrador* (Figura 6). Una obra que había creado Millet en 1850 y para la que el artista utiliza su temática favorita, buscando su inspiración en los campesinos, los verdaderos héroes rurales, los grandes hombres de campo que siempre representa en la acción cotidiana de su trabajo diario. Así encontramos la representación del sembrador, identificándolo con un hombre corpulento, maduro, que inicia su jornada laboral aplicando la siembra. A Vincent fue tanto lo que le cautivó esta pintura que llegó a realizar hasta ocho versiones de la misma (Figura 7) para, finalmente, desistir en el intento de buscar más variaciones del tema al darse cuenta que nunca podría igualar la grandeza que había conseguido su maestro Millet.¹¹

¹¹ <http://martamiraalrededor.lacoctelera.net/post/2010/01/16/van-gogh-millet-una-relacion-obsesiva>



Efectivamente, el holandés se había trasladado al sur de los Países Bajos para poder empaparse de todo este mundo rural que tanto le obsesiona y le inspira, adora este escenario pero extraña el norte, donde se encuentran sus amigos y su hermano Theo. Esta separación hizo favorable el crecimiento literario de Van Gogh y es gracias a este distanciamiento como conocemos muchos aspectos íntimos del pintor que le comparte a su hermano. En una de estas cartas, fechada en Saint-Rémy el 7 u 8 de septiembre de 1889, el propio Vincent diría sobre su obsesiva preocupación acerca del sembrador de Millet:

[...] y ya logro verme un día en el futuro, disfrutando de cierto pequeño éxito y echando de menos la soledad y la angustia cuando observaba al sembrador en el campo [...] Aunque conozca bien el valor, la originalidad y la superioridad de Delacroix o Millet, por ejemplo, todavía puedo decir que sí, que yo también soy algo, que yo también puedo lograr algo [...]

Indudablemente, a través de estas palabras que el pintor dedica a su hermano se aprecia la gran admiración que sentía ante el cuadro del sembrador de Millet, pero también la inquietante soledad e incluso angustia a la que le conducía la admiración y ejecución de la misma. Líneas después reconoce sin tapujos la grandeza de sus colegas para terminar diciendo que, pese al

valor que adquieren los otros, él también tendrá su espacio en la historia del arte.¹² Sin duda, Van Gogh era consciente, con este intercambio de misivas tan profesionalmente escritas, del alto impacto que tendrían en una interpretación madura de su obra, pues la cuantiosa información que desprende de estas cartas es fundamental para conocer aspectos relevantes en la vida y obra del autor.

Al mencionado sembrador hay que añadir otro número generoso de obras de Van Gogh que recuerdan mucho a Millet, entre las que destacamos: *Los primeros pasos*, *El leñador*, *El esquilador de ovejas*, *El descanso o la siesta* y un largo etcétera de pinturas que recuperan la temática rural para convertir a los hombres de campo, con sus actividades cotidianas, en los verdaderos protagonistas de sus lienzos. Una serie de trabajos que Van Gogh realiza al final de su vida, agasajado de una melancolía constante que le hizo reflexionar acerca de la grandeza de los maestros del pasado. Sus interpretaciones, en todas las versiones que realiza de los trabajos previos de Millet, son sencillamente excepcionales; en ellas no sólo capta con total y absoluta rotundidad la esencia creada por el francés, sino que además las impregna de una gama cromática tan sumamente rica que hacen del trabajo del holandés, una serie de obras completamente distintas e indudablemente valiosas.

En esa misma línea comparativa se organiza otra gran exposición, ahora en Reino Unido, que consagra la genialidad de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) en su búsqueda incesante de modelos visuales generados por otros artistas. Con este motivo se abrió la muestra: *Challenging the Past* (Picasso desafiando al pasado). Un guiño a todos los clásicos en los que se inspiró el artista malagueño y que la National Gallery recoge en una amplia exposición que le dedica en el año 2009. Se convierte este en un hecho de suma importancia ante el que el museo británico abre sus puertas, dando cabida en sus instalaciones, por primera vez, a las obras del pintor malagueño junto al trabajo de algunos de los pintores que le inspiraron. Picasso, enamorado de los grandes intérpretes de la pintura española, en diversas ocasiones se inspira en Velázquez y Goya, dos de sus grandes fuentes, pero también le apasiona Van Gogh, por ejemplo, cuyo peculiar estilo y técnica traslada a alguna de sus obras, sin dejar atrás, eso sí, la huella característica de la pintura deformada de sabor cubista que estandariza el pintor malagueño.

¹² Victoria Charles, *Vincent van Gogh por Vincent van Gogh*, p. 156.

De entre todos sus maestros hay que detenerse en Goya y su obra titulada *Los fusilamientos del 3 de mayo* (Figura 8); el encargo que acometió el aragonés en 1814 con motivo del enfrentamiento entre franceses y españoles que se había desarrollado en Madrid en 1808. El trabajo que hace Goya resulta de sumo interés por múltiples aspectos, pero quizás el que más llama la atención de Picasso sea la puesta en escena de los personajes, enfrentados a la muerte o la acción de acometerla, en función de su posición dentro del cuadro. Así lo vemos en la gran pintura que hace el malagueño en 1951, *La masacre de Corea* (Figura 9), donde posiciona a un violento grupo de soldados a la derecha del lienzo que, decididos y sin tregua, apuntan hacia un menor grupo de mujeres y niños, asentados en el lateral izquierdo. Un cuadro que justamente critica al asesinato masivo de mujeres y niños que aconteció en el país asiático por parte de las tropas estadounidenses, igual que lo hiciera Goya para criticar la barbarie y el horror vivido entre franceses y españoles. Picasso utiliza un formato marcadamente apaisado para descansar en él su propuesta de relato y exhibir abiertamente al grupo de mujeres, que con disposición firme miran hacia el espectador, desnudas y protegiendo a sus hijos ante el terror desencadenado. En contraste a los más indefensos, muestra a los soldados, cuyos rostros se ocultan bajo cascos y armaduras, dejando ver su fiereza a través de las armas y la corpulencia extrema de sus cuerpos. Al fondo, un paisaje lejano incluye algunas notas de color amarillento con las que se rompen los tonos blancos y grises que predominan en primer término. El guiño a Goya y la identificación con él es más que absoluta.





Algo parecido le ocurrió a Manet (1832-1883) con la misma obra de Goya, en la que se inspira para hacer un cuadro con el que se vincula compositivamente. Se trata de *La muerte de Maximiliano en México* (Figura 10), realizada en 1865, y para la que Manet recupera a la agrupación de personajes que creó Goya.¹³ De nuevo los verdugos aparecen colocados a nuestra

¹³ Es muy interesante esta obra de Manet si tenemos en cuenta que *El fusilamiento del 3 de mayo* que hizo Goya estuvo junto a su compañera, *El 2 de mayo*, guardada en las bodegas del Museo del Prado mucho tiempo. Parece que se expuso tarde, coincidiendo con la monografía que publica Yriarte en 1867. Dato interesante si tenemos en cuenta que Manet pudo conocer directamente el cuadro con anterioridad para poder hacer su *Fusilamiento de Maximiliano* en 1865. VV. AA., *Goya en tiempos de guerra*, p. 368.

derecha y en el otro extremo los que esperan la muerte que, en este caso, se limita a un personaje, Maximiliano, quien se presenta ante la atenta mirada de quienes se refugian en lo alto de la muralla, esperando el fatal desenlace. La impresión que apreciamos en la versión de Manet se aleja del dramatismo que rige las versiones anteriormente citadas, la original de Goya y la cubista de Picasso al elegir el francés una atmósfera diurna, no tan conmovedora como la original, pero el recurso visual y el referente creativo siguen siendo los mismos.

Más allá de la repercusión que genera la imagen de Goya, entendemos la trayectoria de Picasso tomando en cuenta la gran influencia que sobre él ejerce la obra de otro español, Diego Velázquez (1599-1660). El caso de este artista clave para la pintura del Siglo de Oro le impacta de manera crucial en muchos aspectos, aunque nos referimos ahora, con absoluta contundencia, a la resonancia que creó en el malagueño el referente temático más difundido de los trabajos del sevillano, que no es otro más que su famoso cuadro *Las meninas* (Figura 11).¹⁴ Picasso es el pionero en recuperar este tema, que será objeto de inspiración entre otros muchos autores, gracias a su temprana versión rubricada en 1957. Se trata de toda una serie compuesta por 58 obras, de las que destacamos un gran óleo sobre lienzo (194 x 260 cm) que se conserva en el museo barcelonés dedicado a Picasso (Figura 12). En esta pieza, Picasso interpreta a las jóvenes meninas con su estilo personal, utilizando una gama cromática que refuerza sus gamas preferentes a base de grises, blancos y negros con los que perfila cada elemento de la escena, ayudando así a definir la forma de las figuras. Picasso ofrece, no obstante, ciertas variantes que le otorgan un nuevo aire al cuadro, recurriendo al uso bicolor que tiñe la composición de Picasso en contraste con la variada gama que utiliza Velázquez. La versión picassiana trabaja a las figuras mediante la intuición de sus líneas, eliminando la sensación corpórea del original y obligando al espectador a recordar a los personajes reales que creó el sevillano. También se produce un cambio en el formato, que se muestra diferente, decantándose por el estilo apaisado —que tanto gustó al malagueño— en lugar del vertical que predomina en la idea primigenia del sevillano. Todas estas matizaciones conforman una serie de variantes que, en definitiva, nos conducen a una

¹⁴ El término de “meninas” procede de la palabra portuguesa que se usaba en las cortes para denominar a las acompañantes, generalmente de familia noble, que servían como doncellas de honor a las infantas (hijas de los reyes), y estaban junto a ellas hasta su mayoría de edad.

obra distinta, aunque a simple vista, y ante cualquier mirada, sea un claro guiño a la obra del maestro barroco.



Pero Picasso no fue el único que sucumbió ante los encantos del pincel de Velázquez. El mito de *Las meninas* fue interpretado por otros pintores posteriores, de entre los que nos gustaría recordar a los miembros del Equipo Crónica. Este grupo de origen español pretendió, en la década de los setenta, con sus diferentes versiones de *Las meninas* de Velázquez, realizar una crítica severa al sistema político español en la época de Franco. Aprovecharon el reconocimiento absoluto de este tema por el público y realizaron varias versiones siguiendo su técnica y estilo particular, de tintes próximos al pop art, siendo los representantes de esta tendencia más valorados en el panorama español. El Equipo Crónica, conformado por Juan Antonio Toledo (1940), Rafael Solbes (1940-1981) y Manolo Valdés (1942), se hizo considerablemente famoso en la década de los sesenta, porque el imaginario colectivo ya asociaba perfectamente la labor de estos artistas, no sólo con las formas animosas y coloridas propias del pop art, sino también con el uso indiscutible que hacían de recurrir a modelos consagrados por artistas anteriores. Su éxito más reconocido les llega, precisamente, gracias a la reinterpretación que hacen en la década de los setenta de la obra magistral de Diego Velázquez. El homenaje que hacen del sevillano incorpora ciertos elementos y accesorios de la época actual, que le otorgan un aire fresco y formula una conexión directa con la mente del espectador. En la versión titulada *La salita* (Figura 13) aparece la princesa Margarita acompañada de sus meninas y dos enanos, igual

que en el original, también incorpora al curioso pintor, el autorretrato de Velázquez, que mira directamente al espectador; ofrece, sin embargo, algunas variantes, como la eliminación de los reyes reflejados en el espejo, que no se incluyen en esta interpretación. La novedad imperiosa reside en el entorno que los artistas eligen para ambientar la escena, que no es otro más que una salita de casa, la misma que da título a la obra, el espacio cotidiano de cualquier hogar español de la época en el que se incluyen juguetes como una pelota o un pato de goma, de intenso amarillo, con los que acapara el primer término; elementos rompedores, todos ellos, y totalmente adaptables a esa idea de la estetización de lo cotidiano que tan importante era entre los activistas del pop art. La habitación elegida, mucho más iluminada que la elaborada por Velázquez, aunque ausente de espejos, persiste en la puerta del fondo, tan determinante en el original, y unos cuadros de personajes de circo que se alejan por completo de la estética barroca que predomina en las pinturas de la escuela de Rubens que se contemplan en la versión primigenia. Lo interesante es cómo el ojo actual identifica rápidamente una serie de formas creadas en el Siglo de Oro español y reinventadas por estos artistas que las ocupan para su obra, pero las transforman en algo nuevo.



Otra de sus versiones del tema, *El perro*, autorretrata a los componentes del grupo dentro de la habitación en la que se desenvuelven las meninas originales, acompañados también por el mismo perro que aparece junto a las infantas y que en esta ocasión adquiere un tamaño monumental dentro del cuadro. El aposentador, José Nieto, quien abre la puerta del fondo en el cuadro barroco, se reproduce miméticamente a como lo hiciera Velázquez siendo este un elemento que, sin embargo, elimina en *La salita*, la versión aquí mostrada. También en 1970, el Equipo Crónica realiza el cuadro titulado *La amenaza*, igualmente inspirado en *Las meninas* de Velázquez, con el que los integrantes del Equipo Crónica muestran su postura con respecto a la revolución maoísta-comunista, la que consideraban como una amenaza a la estabilidad del sistema español.

Estéticamente hablando, todas estas representaciones y variaciones que el Equipo Crónica hizo de *Las meninas* velazqueñas eran, finalmente, reconocibles en este doble sentido que mencionábamos al inicio del texto y que congenian con lo que después haría el propio Warhol: el grupo recurre a un argumento temático estereotipado, favorecido por el rápido reconocimiento que hay en el colectivo social sobre la obra magistral de Velázquez; pero también apuntando hacia el asentamiento de su propio estilo, el más característico y representativo del pop art, al que se adhiere el grupo ibérico y con el que consiguieron un éxito considerable.

Siguiendo con el tema velazqueño, resulta igualmente interesante la versión que hace el surrealista Salvador Dalí (1904-1989) del clásico tema barroco. La admiración que el de Figueras desarrolla hacia el pintor sevillano le viene desde sus inicios, pues en épocas tempranas de su carrera ya había una fijación especial por la obra del artista barroco. Para Dalí las pinturas de Velázquez presentaban un aire de frescura muy interesante y valoraba de ellas el hecho de estar pintadas, casi siempre, en el sitio donde se desarrollaba la propia escena, lo que le permitía captar la riqueza de los ambientes más allá de las paredes del estudio. Desde el Centro de Estudios Dalinianos,¹⁵ exaltan la admiración que el artista catalán sentía por Velázquez, cuyas reproducciones de obra formaban parte de su entorno privado y decoraban la vivienda particular del artista. En su taller,

¹⁵ La Fundación Gala-Salvador Dalí, creada por el propio artista en 1983, desarrolla el Centro de Estudios Dalinianos en el que apuesta por la creación de un departamento especializado en la vida y obra del famoso artista. Tiene además otras secciones de interés que se han convertido, desde el inicio de la fundación, en un lugar de referencia obligada dentro del universo polifacético y de abundante producción del artista surrealista.

por ejemplo, Dalí tenía una reproducción de *Las meninas* dispuesta sobre una meticulosa retícula que explicaba para él, el gran éxito técnico de la obra, elogios que no dudaba en plasmar en el papel cuando, desde edad temprana, empieza a publicar escritos de arte. De este modo, el maestro del surrealismo pictórico destaca la genialidad en la técnica compositiva de *Las meninas* y también de *Las hilanderas*, obras que para el pintor catalán eran un asunto de relevancia mayúscula. Los expertos en la obra de Dalí señalan contundentemente que Velázquez fue un referente permanente a lo largo de toda su carrera, convirtiéndose en un artista al que admira desde el principio y que investiga hasta el final, siendo especialmente en las décadas de los cincuenta y sesenta cuando haga sus representaciones más afamadas en relación a la temática velazqueña. A saber: *Velázquez pintando a la infanta Margarita con las luces y las sombras de su propia gloria* (1958), *Las meninas* (1960) y *Retrato de Juan de Pareja reparando una cuerda de su mandolina* (1960). En la primera de ellas, el artista refleja el trabajo de la infanta, claramente reconocible pese al intercalado manifiesto de la imagen femenina y la perspectiva urbana, con haces de luz muy marcados, que trazan el lienzo en diferentes líneas diagonales, creando una imagen muy novedosa aunque, como el resto de las analizadas, igualmente identificable.



La segunda de las versiones, *Las meninas* (Figura 14), nos introduce en la maravillosa estancia velazqueña con un interesante recurso, la utilización de números en lugar de personajes u objetos, colocados estratégicamente en el lugar destinado originalmente a aquellos. El ingenio de Dalí recurre a un mismo número, el siete, para identificar a sus dos grandes protagonistas de la obra: José Nieto, el aposentador del reino,¹⁶ y el propio Velázquez. El siete es, además, el número con el que perfila sutilmente el marco del cuadro que trabaja Velázquez. La estancia se tiñe de una agradable tonalidad dorada que a base de pinceladas amplias sugiere los detalles de la misma, creando una composición final verdaderamente atractiva y fácilmente reconocible.

La tercera pintura de Dalí que recupera el tema velazqueño, *Retrato de Juan de Pareja reparando una cuerda de su mandolina* (1960), nos introduce en el mundo imaginario del artista, aunque denota una clara reminiscencia al trabajo original con la incorporación del aposentador de los reyes, José Nieto, al fondo, personaje del cuadro de Velázquez que tanto le apasiona y al que recurrirá permanentemente a lo largo de su vida. Otro guiño interesante a *Las meninas* de la mano del artista de Figueras lo encontramos en la compleja obra: *Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas en seis verdaderos espejos* (1972-73). De nuevo una empatía hacia el juego de los espejos que marca el sentido de *Las meninas* velazqueñas. Dalí se muestra de espaldas pintando a su mujer, también de espaldas, y frente a ellos la visión de su reflejo ante el espejo. La obra se desarrolla como si de una instantánea se tratara, una fotografía hecha desde el exterior que reprodujera precisamente eso, el momento en el que, en la más absoluta intimidad, el artista pinta a su mujer.¹⁷

¹⁶ Según el Diccionario de la Real Academia Española (RAE), el “aposentador” era el que en las jornadas que hacían las personas reales se adelantaba para disponer el aposentamiento de estas y el de sus familias. También existía el “aposentador mayor de palacio”, quien tenía a su cargo la separación de los cuartos de las personas reales y el señalamiento de parajes para las oficinas y habitación de los que debían vivir dentro de palacio, así como la dirección de la furriería y bujería de la cámara regia. En: <http://lema.rae.es/drae/?val=aposentador>

¹⁷ Es indiscutible la extendida influencia que ha ejercido esta temática velazqueña entre los artistas de todos los tiempos y diversas nacionalidades, interesados en la magia compositiva de esta gran obra maestra de la historia del arte. Si bien el texto presentado ha expuesto a varios de los casos más contundentes, no está fuera de lugar recordar a otros pintores como John Singer Sargenty y su maravillosa obra: *Las hijas de Edward Darley Boit*, cuadro fechado en 1822, de impecable belleza y resonancia absoluta al original español. De igual modo, merece la pena destacarse las interpretaciones que se hacen de los artistas que interpretan o versionan, a su vez, a esta gran obra. Esto es, Picasso, por ejemplo, se inspira en *Las meninas*, pero otros artistas más modernos se inspiran en *Las meninas* que reinterpreta Picasso para hacer su obra, como es el caso de Richard Hamilton y su obra *Las Meninas de Picasso* de 1973. Para mayor información, véase: <http://algargosarte.lacocetelera.net/>

Una segunda pasión estará latente en la vida y obra del controvertido pintor surrealista y tiene que ver con su apasionamiento, a veces desconcertante, hacia *El Ángelus* de Millet, otra de las pinturas que le obsesiona a lo largo de toda su carrera y de la que hace diversas interpretaciones, no todas fácilmente identificables, pues el artista catalán no abandona para ellas su espíritu surrealista, lo que hace que visualmente se tiñan de cierta complejidad añadida. La más conocida es la que lleva a cabo en 1933, en la que sitúa la omnipresencia de la pareja, el matrimonio que reza unido a las 12 del día, dejando sus actividades cotidianas para dedicar un espacio de tiempo a la meditación. Las figuras pétreas que interpreta Dalí acaparan toda nuestra atención y nos minimizan ante su grandeza y fuerza, proyectando una sombra que va más allá del propio cuadro y nos sacude ante el esplendor del espacio que rodea a los personajes.

No ocurre lo mismo con otra de sus pinturas más conocidas, *Muchacha en la ventana* (1925) (Figura 15), donde el de Figueras representa a una joven de espaldas, en una composición sencilla que invita a la más curiosa intimidad. Una pintura temprana en la trayectoria del artista, que aún no manifiesta rasgos de su peculiar estilo, sino en la que trabaja con una línea realista donde encontramos otro referente claro para poder concebirla. Se trata de *Mujer en la ventana* del alemán Caspar David Friedrich (1774-1840), un cuadro de delicada belleza que refleja a su esposa, Caroline, de espaldas al espectador, apoyada sobre la ventana de su nueva casa (Figura 16). El alemán se traslada a esta vivienda al poco tiempo de contraer matrimonio y en su nuevo estudio, el que reproduce en la pintura, adapta los frontales a las altas ventanas para poder graduar la luz según convenga a su trabajo. Su esposa se postra en la mitad del vano, sólo acompañada por dos pequeños vasos de pintura a la derecha y frente a un paisaje abierto al fondo que nos conduce al río Elba. Un paisaje de marcado sabor intimista, con su característica visión del personaje de espaldas, marcando con ella el ritmo narrativo que hace inconfundible la producción del artista.¹⁸ La interpretación que hace Dalí, sin embargo, aunque muestra a la joven, su hermana Ana María, en igual posición, seduce de inmediato por una luminosidad más alegre que se apodera de la habitación. La hermana del pintor se apoya relajadamente

post/2010/05/13/john-singer-sargent-y-richard-hamilton-homenajean-las-meninas. Para un mayor conocimiento de versiones y artistas que retoman esta temática, *vid.* <http://spacioars.blogspot.mx/2010/07/otras-meninas.html>

¹⁸ Javier Arnaldo, *Caspar David Friedrich*, p. 80.

en la ventana que se abre hacia el exterior para mostrar un fantástico paisaje marino al fondo, encargado de teñir de azules y blancos los tonos que predominan en toda la composición. Resulta sumamente interesante esta fuente de inspiración, sobre todo porque el propio Dalí en vida reconoció que una de sus grandes pasiones era el trabajo de Velázquez, que sólo ponía por debajo del de Vermeer de Delf, el pintor de interiores al que antes mencionábamos, que trabajaba de manera intensa la iluminación de los espacios a través de las ventanas pero, a fin de cuentas, el artista catalán se decanta por este cuadro intimista de Friedrich para buscar su referente creativo.



A modo de conclusión

Para finalizar con este primer acercamiento visual que se detiene en las fuentes que inspiran a muchas de las obras que realizan artistas contemporáneos, sería conveniente resaltar cómo este ejercicio ha dado el lugar que corresponde a artistas que, de no haber sido admirados por otros, habrían formado parte del amplio abanico de autores desconocidos por el gran público y, muy seguramente, generadores de un trabajo poco trascendente para la historia del arte.

Este tipo de reflexiones pone en evidencia cómo la labor de búsqueda de fuentes de inspiración implica un estudio minucioso de estilos, técnicas,

temáticas y puestas en escena de otros artistas, llevando a un conocimiento absoluto de todo este legado, lo que se convierte en un procedimiento clave en la vida formativa de los artistas más jóvenes, pero también en el asentamiento del artista consagrado. La introversión en este mundo nos sirve para entender cómo el arte, de alguna forma del arte mismo nace, de él se nutre y en muchos aspectos a él regresa cuantas veces sea necesario en el imaginario de un nuevo artista. Encontrar los nexos que vinculan obras actuales con otras de más de cuatro siglos de antigüedad, nos permite comprender cómo finalmente recae en la creatividad de lo nuevo la responsabilidad de prevalecer en el tiempo, más allá del hecho de una obra se ejecute mediante la reinterpretación de lo que hicieron otros. Conviene recordar cómo estos otros, habiendo desaparecido, renacen y se avivan cada vez que otro artista detiene la mirada en ellos.

A ello aunamos cómo los avances técnicos generan la magia necesaria para recrear atmósferas que imaginaron los artistas del pasado y que llegan a nosotros en forma fotográfica, reconfigurando en nuestra retina una obra que inmediatamente identificamos porque se reactualiza constantemente. El arte de la fotografía se desenvuelve sin tapujos en la esfera cultural de la sociedad que nos rodea y en estas resonancias al pasado manifiesta la herencia estética apegada a su trabajo, una estética que nunca pierde aun por muchos avances que le proporcione la técnica. También apreciamos a través de este estudio cómo es que los temores y las preocupaciones sociales que plasmaron en sus obras los artistas del 1600 siguen estando vigentes hoy, se adaptan a nuestras circunstancias de vida y por ello continúan encontrando un motivo de representación entre los artistas.

Sirva esta pequeña investigación para hacer un guiño a la grandeza de todos aquellos ante quienes se detuvo la mirada de los artistas posteriores, para quienes sólo bastó reconocer su talento y trataron, a su modo, de elogiarlos al reinterpretarlo una y otra vez. Disfrutemos, pues, del arte generado a través del propio arte.

Bibliografía consultada

- Arnaldo, Javier, *Caspar David Friedrich*, Historia 16, Madrid, 1993.
 Charles, Victoria, *Vincent van Gogh por Vincent van Gogh*, Numen, México, 2008.
 “Exposición de Picasso en la National Gallery”, (21 de febrero de 2009).
 En: <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2009/80739/6/>

- exposicion-de-picasso-en-la-national-gallery.htm (último acceso: 24 de abril de 2014).
- Fatás, Guillermo y Gonzalo M. Borrás, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Alianza, Madrid, 1991.
- Gariff, David, *Los pintores más influyentes y los artistas a los que inspiraron*, Electa, Barcelona, 2008.
- Hilton, Timothy, *Los prerrafaelitas*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993.
- “John Singer Sargent y Richard Hamilton homenajean a Las Meninas de Velázquez”, (13 de mayo de 2010). En: <http://algargosarte.lacoctelera.net/post/2010/05/13/john-singer-sargent-y-richard-hamilton-homenajean-las-meninas> (último acceso: 29 de abril de 2014).
- Rábago, Joaquín, “Picasso acelera un acuerdo entre la Tate y la National Gallery”, (19 de febrero de 2009, *El confidencial*). En: http://www.elconfidencial.com/cache/2009/02/19/60_picasso_acelera_acuerdo_entre_national_gallery.html (último acceso: 23 de mayo de 2012).
- Ruiz, Carme, “¿Qué hay de nuevo? Velázquez’. Salvador Dalí y Velázquez”, (Centro de Estudios Dalinianos, Fundación Gala-Salvador Dalí, Diario de Girona, 6 de febrero de 2000). En: http://www.salvador-dali.org/serveis/ced/articles/es_article1.html (último acceso: 1 de mayo de 2014).S. A., “Clásicos”. En: <http://www.eleazar.es/clasicos/clasicos00.htm>
- “Seducidos por el arte: pasado y presente de la fotografía”, (The National Gallery). En: <http://www.nationalgallery.org.uk/spanish-press-pack-seduced-by-art-pdf> (último acceso: 24 de abril de 2014).
- “Serie de artistas sobre Las Meninas de Velázquez”, (20 de julio de 2010). En: <http://spacioars.blogspot.mx/2010/07/otras-meninas.html> (último acceso: 26 de abril 2014).
- “Van Gogh-Millet: ¿una relación obsesiva?”, (16 de enero de 2010). En: <http://martamiraalrededor.lacoctelera.net/post/2010/01/16/van-gogh-millet-una-relacion-obsesiva> (último acceso: viernes 15 de junio de 2012).
- VV. AA., *Goya en tiempos de guerra*, Edición a cargo de Manuela B. Mena Marqués, Museo del Prado, Madrid, 2008.
- V.V. A.A., *La bella durmiente. Pintura victoriana del Museo de Arte de Ponce*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009.

EN TORNO A LA DIMENSIÓN COMUNICOLÓGICA DEL ARTE Y SUS CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Vivian Romeu¹

Introducción o ¿desde dónde hablar de la necesidad de pensar el arte como escenario de la comunicación?

Cuando uno se enfrenta a la necesidad de pensar al arte, se topa siempre con un problema prácticamente insoluble; en primer lugar, porque pensar al arte no es precisamente una necesidad, más que para quienes nos ocupamos científicamente de él; en segundo, porque el solo hecho de pensar al arte nos finca la necesidad, ahora sí, de definirlo, lo que resulta todo un reto si tenemos en cuenta su raíz sociohistórica y sociocultural; y en tercer lugar, porque reflexionar sobre el arte implica hacer una parada en ese lugar incómodo, pero imprescindible al que nos conduce la interpelación de lo sensible que ha sido bastante ignorado por la teoría del arte e inconcebiblemente también por la teoría estética.

En cualquiera de los tres casos nos abocamos a arrojar luz sobre este fenómeno de la vida humana que es el arte, y que no pocos han pretendido erigir —sin mucho miramiento ni concierto— en práctica mesiánica y/o elitista. He ahí entonces, en los procesos reflexivos que conducen a su desmitificación, donde en mi opinión podemos encontrar una veta analítica que nos acerque a entender, lejos de la mirada fisheana, la necesidad del arte.²

Esa es la razón por la que en este texto nos dedicaremos a defender un punto de vista diferente, aunque no del todo nuevo sobre el arte: se trata de mostrar y en lo posible diseccionar su dimensión comunicológica

¹ Profesora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

² Para Fisher el arte tiene dos funciones esencialmente, mismas que se adecuan al momento histórico en el que se inserta. La función de desalienación (como arma contra la lucha de clases) y la función mágica (como recuerdo de lo desconocido, lo inimaginable). Su potencial emancipatorio y liberador se halla vinculado a la primera. Para nosotros, en cambio, es desde esta última —que nos parece ser el origen del arte y su esencia— desde donde es posible plantear una razón de ser del arte. Para mayor información recomendamos consultar *La necesidad del arte* de Ernest Fisher.

o lo que es lo mismo, su condición de signo socioestético. Este ejercicio deconstructivo es precisamente lo que constituirá el centro de esta exposición y pretendemos realizarlo dividiendo el análisis en tres partes: en la primera, para ofrecer una perspectiva marco y delimitadora, haremos una reflexión sobre el aspecto social del arte y su relación con la comunicación, ubicándola específicamente en las sociologías de Bourdieu y Luhmann;³ en una segunda parte, abordaremos el aspecto fenomenológico de la mano de los postulados del crítico alemán Wolfgang Iser y la manera en que esta postura se inserta en los amplios marcos de lo que se conoce como estética pragmática; y en la tercera parte nos enfocaremos de manera específica al abordaje de lo estético desde un punto de vista antropológico y siempre desde los intersticios que ofrece la relación comunicativa e interpretativa entre sujeto-obra de arte, lo que articula necesariamente un posicionamiento en torno a los procesos de lectura, consumo y apropiación.

Esta condición nos llevará a asumir de forma irremediable una postura analítica de corte semiótico, y para ello nos apoyaremos en las consideraciones sobre la condición estética del ser de Katya Mandoki y las más recientes teorías del conocimiento.

Lo anterior, como se puede ver, conduce a desestimar una mirada trascendente sobre el arte, es decir, una mirada que instala en la necesidad y la función del arte una lógica esencialista, para hacernos enfocar la atención sobre el arte en el análisis de lo que en trabajos anteriores hemos venido diferenciando en dos planos superpuestos: el artístico y el estético. Es menester recordar que, tradicionalmente, ambos planos se han configurado a lo largo del tiempo al interior de un escenario epistémico común, pero en realidad —aunque articulados— se corresponden con eventos diferenciados, a saber: lo artístico, que apunta a la comprensión del arte como práctica humana histórica y necesariamente situada; y lo estético, que responde a una condición sensible del ser que desvía imprescindiblemente

³ Hemos preferido no hacer patente en términos epistémicos las filiaciones diferenciales entre Bourdieu y Luhmann debido a que se salen de los marcos de esta exposición. No obstante, debe quedar claro que si bien Bourdieu puede ser considerado un neomarxista, esta clasificación resulta ambigua —e incluso, incorrecta— para encasillar a Luhmann, específicamente porque Luhmann está más cerca de los posmarxistas, aunque sin pertenecer tampoco a ellos. La diferencia entre neomarxistas y posmarxistas implica, a grandes rasgos, que los primeros descartan el énfasis que el segundo Marx otorgaba al papel central de las relaciones de producción en la configuración del orden social para desplazar su mirada hacia aspectos más psicológicos, culturales y sociológicos atribuidos a los sujetos en su interrelación social; y los segundos rompen con la tesis de la lucha de clases como conflicto fundamental de la sociedad (en el caso de Luhmann, de hecho, la omite), enfocándose más bien en otros conflictos como los de raza, género, étnicos, etc.

la mirada de la ontología de la obra de arte y la posiciona en los procesos de percepción, recepción y experiencia estética del sujeto.

En ese sentido, desde esta perspectiva anunciada, tal y como se podrá apreciar con claridad más adelante, no efectuaremos referencia alguna a lo bello y lo bueno en el arte; y tampoco apuntalaremos la experiencia del arte como experiencia sublime y contemplativa. La comprensión del arte como fenómeno sociocultural es, insistimos, el punto de partida de nuestras reflexiones en este texto, por lo que si en alguna parte de nuestra alocución hemos de referirnos al arte en términos de necesidad y función, lo haremos siempre desde una concepción diacrónica que conjunta tanto el papel que juega el arte en la configuración del orden social a lo largo de la historia —y en consecuencia en el desarrollo económico y cultural de las sociedades— como en las maneras en que los artistas y públicos cooperan con el afianzamiento o transformación de dichas posiciones a partir de la instauración y legitimación de los sistemas de significación que propician la interacción social organizada, y por ende en los modos de interlocución racional y sensible con la realidad circundante.

Como se puede ver, entonces, para nosotros lo artístico y lo estético aunque no son sinónimos, tampoco pueden estar totalmente separados; ambos se imbrican tanto a partir de la práctica productiva o creativa del artista, como desde la práctica de consumo o experiencia de interpretación de los públicos: así, en la medida en que ambas prácticas se “alinean”, el sentir del sujeto queda acotado, restringido, a un régimen de sensibilidad preexistente que convierte las simples sensaciones en senso-percepciones, y en ese sentido capta y descarta simultáneamente las emociones permitidas y no permitidas en aras de organizar los modos de percepción sensible (régimenes escópicos le llamará Metz refiriéndose a la imagen).⁴

A continuación comenzaré a bordear reflexivamente lo que pretendemos definir como la dimensión comunicológica del arte. Para ello es necesario entender cómo el gradiente simbólico del arte se halla atado a la percepción social sobre las obras de arte como bienes simbólicos “especiales”, tal y como le llamara Prada Oropeza (1999); o lo que es lo mismo, indagar en lo que otorga al arte lo que muchos autores han denominado “especialidad”.

⁴ Para Christian Metz, la mirada, si bien natural, no es inocente. La mirada está condicionada por una serie de determinaciones culturales predeterminadas. Para mayor información, consultar el texto del autor *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*.

Acorde con Bourdieu, partimos de considerar al campo del arte como un lugar especial al interior de lo social que mantiene relaciones específicas con el resto de los campos y que gesta, como parte de su actividad primordial, prácticas que por su propia naturaleza son tanto de índole social-cultural como comunicativa; también consideramos de entrada, junto con el sociólogo francés, que el quehacer de los artistas adquiere pertinencia en la relación que establece con los públicos mediante las obras de arte que producen.

Esto último nos hace pensar la influencia que ejerce lo artístico en el plano social, y al mismo tiempo nos conduce a una necesaria indagación sobre el consumo como relación de apropiación vivencial y social que los públicos experimentan frente al arte hoy no sólo para entender lo que está sucediendo con el arte en la actualidad, sino también para analizar la lógica de reestructuración del campo del arte en las coordenadas histórico-culturales del presente.

En consecuencia con lo anterior, la teoría de Bourdieu, que como ya comentamos nos servirá de *background* teórico para demostrar la existencia de una dimensión comunicológica del arte, no comulga esencialmente con la idea del arte como un bien simbólico de carácter o naturaleza “especial”, pues para el sociólogo francés esta condición no es natural, es más bien el resultado de la lucha por el poder simbólico a lo largo de la historia que se ha instaurado como creencia. En ese sentido, para una mejor comprensión de lo que intentamos demostrar, nuestra propuesta partirá entonces de aproximarnos al arte como sistema, desde una primera mirada, a partir de los postulados de la sociología sistémica de Niklas Luhmann debido a su peculiar manera de entender al arte como sistema funcional del sistema social, que en nuestra opinión —y sin compartir del todo su abordaje—, resulta interesante para plantear al arte desde un escenario comunicativo diferente. Después, sólo después, nos enfocaremos a la reflexión en torno al arte como lenguaje simbólico, tomando como referencia la teoría de los campos de Pierre Bourdieu.

La concepción comunicativa de Luhmann sobre el arte

Para Luhmann, el arte es un sistema funcional del sistema de la sociedad constituido por códigos de comunicación a través de los cuales se autoorganiza, creando y transformando sus estructuras y operaciones funcionales

diferenciadas e interdependientes del sistema social.⁵ Ello significa que el arte, en primer lugar, no es la obra o el artista, o el crítico y el público por separado, sino la obra, su productor, sus públicos, sus intermediarios, el mercado, las instituciones y la relación que mantiene la práctica artística con otras prácticas, otros actores, otras instituciones, etc.

El valor de sistema en el arte radica básicamente en dos factores; primero, que en el arte se organizan sus elementos internos constitutivos (obra de arte, productor o artista, público, intermediario, institución) de manera dinámica y en función de un objetivo que lo hace operar como unidad diferenciada del entorno, pero en constante interrelación con él. Y segundo, que el arte, como en cualquier sistema, el flujo e intercambio de energía regula el sistema en su funcionalidad interna y en su relación con otros sistemas con los que inevitablemente entra en contacto (otros públicos, la economía, la política, las tendencias estéticas y filosóficas, los cambios sociales y culturales, el medioambiente, etc.), de manera que este flujo e intercambio de energía es justo lo que le permite al sistema del arte autorregularse, es decir, desarrollar sus propias condiciones de adaptación al entorno y transformarse así autónomamente para cumplir con el objetivo o meta que resulta su pervivencia como sistema.

De lo anterior se desprende que el sistema del arte es uno de los sistemas que conforman el sistema social, que es aquello que comúnmente entendemos por sociedad, desde una perspectiva total, integradora y funcional, por lo que su desarrollo estructural-funcional no sólo articula un sentido al interior del propio sistema (esto es lo que podríamos explicar desde la teoría de los campos de Bourdieu), sino también del sistema del arte con el resto de los sistemas que componen el sistema social. Es desde esta última concepción sistémica de lo social desde donde pretendemos insertar al arte en esta exposición, y ello implica entenderlo más allá de la obra, y más allá incluso del proceso creativo. La propuesta de Luhmann que nosotros abrigamos es comprender la finalidad del arte, su meta u objetivo como sistema, como mecanismo organizador-regulador de la experiencia sensible en lo social. De esta manera, el sistema del arte es un sistema que se acopla al sistema social como cualquier otro y también que permite acoplar la funcio-

⁵ También puede resultar útil para ello recurrir a la teoría de los campos y del espacio social de Pierre Bourdieu. La diferencia entre Bourdieu y Luhmann consiste en que el primero parte de una concepción estructuralista que niega toda función; el segundo, en cambio, se entroniza en la función, haciendo depender de esta toda estructura.

nalidad de lo social; ser arte y hacer arte son, entonces, desde la perspectiva de Luhmann, mecanismos de organización autopoietica que apuntan a la unidad del sistema; de hecho, más bien la configuran en tanto el sistema produce sus propios elementos constitutivos y sus propias condiciones de reproducción.⁶ El objetivo o función de este mecanismo es mantener el orden que lo hace ser sistema y lograr una adaptación interna, equilibrada, ante las perturbaciones externas. En el caso del arte esto puede explicar, por ejemplo, el surgimiento del arte de la vanguardia ante los efectos de la Primera Guerra Mundial, y también el decantamiento hacia el soporte pictórico de ese mismo arte en la década de los cuarenta y cincuenta ante el despertar del mercado y la revitalización de las formas de coleccionismo.

Así entendido, este mecanismo de acoplamiento estructural que Luhmann toma de los trabajos teóricos de los biólogos Maturana y Varela, es el que permite afirmar a la comunicación, no como actividad humana o psíquica, sino más bien como estructura en tanto posibilita el contacto y la relación en lo social. La comunicación, vista desde este frente epistemológico totalmente nuevo, se visualiza como el resultado evolutivo de la organización estructural de los sistemas que hace posible la gestión-configuración de un espacio para el intercambio de información y la selección y diferenciación de esa información, así como la adaptación y transformación del sistema y sus elementos al entorno.

Como se podrá observar, desde este lugar epistémico que proponemos a propósito de asumir la concepción sistémica del arte tal y como Luhmann lo hace, el arte deberá erigirse como aquel sistema por excelencia que, por medio de la comunicación como mecanismo que posibilita al sistema su adaptación al entorno y su autoorganización y autotransformación, institucionaliza no sólo el gusto (Bourdieu abordó ampliamente el papel de lo social en la configuración del gusto)⁷, sino también las formas en que nos permitimos sentir, apelando entonces a una cierta concepción de la “domesticación” de la sensibilidad a nivel social sin fines ideológicos, o sea, sin fines de dominación —que es justo a la propuesta a la que Bourdieu se enfoca—, sino como mecanismo de relación funcional de los sistemas sociales.

⁶ Para una mayor comprensión de la teoría de sistemas de Niklas Luhmann, se recomienda consultar la bibliografía referida al autor al final de este trabajo y también un *reader* sobre la obra de este pensador alemán, *La sociedad compleja. Ensayos en torno a la obra de Niklas Luhmann*, en Antonio Camou y José Esteban Castro (coords.).

⁷ Para ahondar más en la concepción del sentido social del gusto propuesta por Bourdieu se recomienda consultar el texto del autor, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*.

En ese sentido, estamos conscientes de que las propuestas de Bourdieu y Luhmann presentan diferencias considerables en torno a la finalidad de la acción social; pero en nuestra opinión, también permiten abordar el fenómeno del arte desde dos niveles distintos que, contrariamente a lo que pudiera pensarse, no son esencialmente contrapuestos.

El arte desde la sociología estructural constructivista de Pierre Bourdieu

El abordaje de la teoría bourdieuiana permitirá al arte como práctica sociocultural y, en tanto tal, como práctica comunicativa, es decir, como práctica de interacción social a partir de la cual se construyen los significados simbólicos que configuran lo social.

Si tenemos en cuenta que los miembros de una interacción comunicativa gestan sus relaciones a partir de la posición que ocupan dentro de la misma, que no es más que la integración de la información proveniente de la circunstancia concreta del presente en la que la interacción se da y el cúmulo histórico de su genealogía, debemos concluir que no existen relaciones simbólicas que se hallen sustraídas del contexto sociocultural en donde se gestan ni tampoco del sentido histórico que las ha configurado (semiosis social).

Por ello, la existencia de lo social, en tanto presupone un ordenamiento de las posiciones de sus agentes en lo social, construye necesariamente la información sobre el mundo social en torno al cual extrae la materia prima para “hablar” y de las prácticas comunicativas que configuran la expresión e interacción de sus agentes al interior de la interacción comunicativa.

En ese sentido, el arte, en tanto ámbito simbólico por excelencia, no escapa —ni puede— a este ordenamiento social, ya que se inserta en él justamente para desplegar su simbolismo. En términos de Bourdieu, el arte constituye un espacio simbólico socialmente delimitado por agentes, prácticas, productos, discursos, creencias, por lo que su posición apunta a la distinción social y, en ese sentido, todo el funcionamiento del campo opera en función de ello.

Bourdieu señala que el campo del arte se distingue de otros campos de producción simbólica porque está conformado primariamente por artistas que son agentes sociales con un grado de especialización artística concreto; son ellos los encargados de producir bienes simbólicos que son percibidos como espirituales y a los que se les denomina obras de arte. Dichos bienes, como bien señala el sociólogo francés, no se producen en función de la verosimilitud y la comunicabilidad, sino más bien todo lo contrario. Las

obras de arte se distinguen de otros bienes simbólicos por su gradiente de significación, o sea, por el alto grado de dispersión de sentido que generan.

De esta manera, los artistas —que a lo largo de la historia han sido considerados genios capaces de innovar y crear cosas bellas que alimentan el espíritu, intelectuales de vanguardia en aras del progreso social e individual para el ser humano— deben asegurar, mediante su propia práctica y los productos resultantes de la misma (obras de arte), la configuración de un gradiente de significación que sabotee el entendimiento, o sea, que apunte hacia lo no verosímil, lo imprevisible, lo irreal. En ese sentido, la creencia del campo se alimenta a través de la legitimación de valores como exclusividad, elitismo, espiritualidad y trascendencia, lo que a su vez posibilita que el arte estructure y legitime su significación social.

Como se podrá notar, si tenemos en cuenta que al arte se le atribuyen sentidos tales como inteligibilidad, metáfora, intraducibilidad y otros que he omitido aquí por cuestiones de espacio y relevancia respecto de los fines de este trabajo, no hace mucho sentido hablar de su relación con lo comunicativo, como espacio de relación y vinculación, al menos no más allá de entender al arte como escenario de significación. Pero significación y comunicación no son lo mismo: aunque la comunicación supone y contiene a la significación; esta es materia prima de la interpretación, no de la puesta en común, es decir, no del sentido de compartir que es lo que subyace en la idea de comunicación.

Es así que resulta todo un reto hablar de que el arte posea una dimensión comunicativa, en el entendido de que lo comunicativo es espacio de relación y vinculación. Sin embargo, a nuestro juicio es al interior de la teoría de la lectura propuesta por Wolfgang Iser (teórico de la Escuela de Constanza) donde encontramos una posible solución a esta aparente paradoja. Nuestra propuesta se centra en entender al texto como una unidad subjetiva completa que en la relación de lectura que el propio lector propicia, implica una relación vinculante que podríamos definir como comunicación, en tanto permite compartir información entre texto y lector. Las condiciones que posibilitan la comunicación entre lector y texto, aunque no articulan la relación comunicativa como tal, adquieren relevancia comunicológica en cuanto permiten este acercamiento cuasi sistémico. Así, se podría completar con eficacia el entendimiento de los procesos de recepción del arte, dadas las características y atributos de los que hemos partido como procesos donde ocurre la comunicación como puesta en común.

La esencia comunicativa de la fenomenología de la lectura de Wolfgang Iser

Wolfgang Iser exploró el “espacio entre” texto y lector, centrandlo su trabajo en la problemática de la interpretación mediante el concepto de interfaz, en la que el papel del lector es sumamente importante, ya que para el autor el texto de ficción⁸ o texto literario (simbólico, metafórico, ininteligible, etc.) no proporciona información al lector, sino más bien que es el lector quien a través de su actividad interpretativa convierte al texto en algo que “dice”, su concepción del texto como espacio de mediación del sujeto consigo mismo hace del texto el punto de partida de la interpretación del sujeto.

Ello se debe a que para Iser (1987) la recepción e interpretación de un texto literario se da no a partir del texto mismo, sino de una representación mental que hace el sujeto de él; de tal manera que el lector, para poder representarse esta especie de texto virtual, debe entrar en una relación comunicativa con el texto real, lo que implica entrar en contacto con el material literario y construir, a partir de sus expectativas y competencias, un mundo interpretable que exige del lector una participación racional y medianamente intencional. Y es que el texto de ficción o literario es para este crítico alemán siempre un objeto “inadecuado”, es decir, un objeto que no se adecua del todo a las expectativas e informaciones que posee el lector (de lo contrario no podría ser metafórico ni ininteligible); además de su participación racional e intencionada, el texto exige también al lector una participación interpretativa de carácter imaginativo.

Es decir, en la medida en que el texto de ficción (que en este caso atribuiremos en sentido genérico al arte) es “inadecuado” por polisémico, multirreferencial o simplemente porque no ofrece toda la información al lector, la imaginación posibilita al lector especular sobre sus significados. Y para ello es necesario que el lector abandone de alguna manera sus expectativas y referencias en aras de comprender ese texto que se le presenta difícil a la comprensión, difícil de aprehender. Así, plantea Iser, siguiendo las indicaciones que el texto le ofrece en un momento o tramo de su lectura, el lector debe actualizar cada vez el sentido del mismo, teniendo que verificar en cada tramo si el sentido construido para el tramo 1, por ejemplo, es coherente con el sentido construido para el tramo 2, y así sucesivamente.

⁸ Es preciso señalar que cuando Iser habla de un texto de ficción se refiere a la ficción que construye la literatura. Por eso, para este autor, un texto de ficción es en esencia un texto literario; lo que para nosotros resulta relevante, toda vez que nos permite ampliar dicha nomenclatura a la de texto artístico u obra de arte, que es la forma genérica a través de la cual nos interesa abordar la temática de la recepción estética.

Como se podrá comprender, si un sentido no es coherente con el siguiente, el lector tiene que participar de manera más esforzada por hacer “encajar” un sentido y otro... y otro, o de plano, abandonar la empresa.

Es lógico pensar que el lector, mediante todo este proceso, verá decepcionada su expectativa de lectura cada tanto, teniendo que modificar su significación por otra hasta “adecuar” el sentido que más coherente le parezca al texto. Desde esta lógica, el proceso de lectura resulta arduo y demanda tanto una participación racional de lector como una imaginativa; además, este proceso no necesariamente tendrá que concluir —más bien la conclusión la dará el lector cuando finalice su lectura—;⁹ de hecho, podríamos decir con Iser que no concluye nunca, pues el hecho de que el texto, al decir del autor, no ofrezca toda la información ya sea porque le falte o porque la oculte, hace que el lector no pueda agotar nunca todo su significado.

De lo dicho se desprende que el modo en que opera el proceso de lectura, según Iser, es mediante la selección y síntesis de las interpretaciones que privilegia el lector, desechando otras latentes y posibles; y de esa manera sesgada y circunstancial, el lector elige como pertinentes o significantes algunos de los signos del texto, mientras otros no, y construye con los primeros una o varias representación(es) de la obra que le sirven como punto de partida a cada interpretación o cada acto de adecuación del sentido. Este proceso es lo que Iser denomina “implicación del lector en el mundo de la obra”, que, como puede verse, es un mundo construido por el lector mismo en su acto de lectura y es netamente comunicativo, en tanto se ponen en relación dos entidades (texto y lector) que durante el proceso de lectura conforman un espacio de relación y vínculo en el que se intercambia, ajusta y adecua información en función de crear un espacio de convergencia.¹⁰

Aunque Iser no argumenta ni desarrolla una ontología de los textos de ficción, toma como premisa la idea de que el texto de ficción se conforma a partir de estrategias de intencionalidad —o lo que Iser llama “el correlato de la conciencia del texto”— basadas en la presencia de vacíos de información que convierten a este texto en un texto “inadecuado”, y

⁹ Aquí debemos considerar que el proceso de lectura no necesariamente culmina cuando se cierra el libro, sino que luego de leerlo; incluso, ajeno a todo contexto de lectura en el sentido tradicional del término, la lectura está latente cada vez que el lector haga emerger la posibilidad de cerrar el significado del texto.

¹⁰ Podríamos llamar a este espacio también de acoplamiento y puesta en común.

es justo esta inadecuación la que exige del lector el despliegue de una lectura no habitual, o lo que es lo mismo, una lectura in-adeuada que el propio autor sugiere desde el despliegue de la imaginación. Pero está claro que la participación imaginativa del lector durante el proceso de lectura de una obra de arte resulta imposible sin la presencia de ese conjunto de signos que configuran al texto como inadecuado, ya que son ellos los que estimulan los órganos de los sentidos (o los irritan, para decirlo en sus términos)¹¹ para que el sujeto lector los seleccione como pertinentes dada su condición de significantes latentes. El proceso de construcción de sentido resultante de dicha selección es lo que Iser define como el carácter estético del sentido, refiriéndose con ello a un efecto de sentido no legítimamente referencialmente, pero existente al fin y al cabo debido a la presencia de esos vacíos o indeterminaciones que es lo que considera como condición para la comunicación.¹² De esta manera, según Tornero, los espacios vacíos en los textos de ficción son condición de posibilidad para que el lector los ocupe con sus representaciones,¹³ haciendo que la dialéctica entre lo dicho y lo no dicho posibilite la comunicación, toda vez que lo no dicho promueve su constitución a partir de los límites de lo dicho mediante la participación o implicación del lector en la construcción del sentido.

Para esclarecer la forma en que estos procesos se dan, en el siguiente apartado nos enfocaremos a reflexionar y a apuntar algunas hipótesis justamente en torno a los procesos cognitivos que operan en la imaginación.

El arte y la comunicación, un acercamiento necesariamente cognitivo para comprender la experiencia del arte como experiencia estética

Para comprender la manera en que nos proponemos entender la experiencia del arte como experiencia estética, desarrollaremos una reflexión en torno a la naturaleza del fenómeno estético tomando como punto de partida las consideraciones de Katya Mandoki, ya que con ello pretendemos argumentar

¹¹ El concepto de "irritación" lo toma Iser de Maturana y Varela, quienes plantean la dinámica de la vida natural y social desde una lógica recursiva que permite su constitución como sistema, como red. En ese sentido, la información de la que se alimenta un sistema no se describe en términos de entrada/salida, sino en función de sistemas que irritan a otros que son irritados a su vez en aras de su modificación. Para mayor información se recomienda el texto de los autores *El árbol del conocimiento*.

¹² Cfr. Wolfgang Iser, *El acto de leer*, p. 281.

¹³ Cfr. Tornero, p. 137. El concepto de indeterminación lo toma Iser de Roman Ingarden, pero lo modifica, ya que para Ingarden (*La obra de arte literaria*) la indeterminación es sólo lo que no está determinado por ausencia, y para Iser lo indeterminado siempre es posibilidad de ser.

a favor de los mecanismos semióticos y cognitivos que operan al interior de toda experiencia sensible y de la experiencia del arte en particular.

Partimos entonces de concebir a las sensaciones que recibimos a través de nuestros sentidos como estímulos, que al provenir del mundo exterior tienen una incidencia ya sea circunstancial o duradera en el cúmulo de sensaciones y experiencias que nos constituyen, en particular que nos constituyen a través del cuerpo que somos. Cada una de ellas deja un registro en la memoria, no a la manera objetiva o de reflejo de la realidad exterior, sino como “recuerdo” o impresión signífica cuyo fundamento es esencialmente sensible, por lo que consideramos que es ahí donde tiene sentido hablar del fenómeno estético como prendamiento, tal y como lo hace Mandoki, instalando a lo sensible como condición de existencia del ser, o sea, como experiencia de su ser y estar en el mundo.

Si se tiene en cuenta que el origen etimológico de la palabra “estética” significa tanto sensación/percepción como sensación/sensibilidad, uno se puede dar cuenta de la relación implicante entre lo estético y el conocimiento (en términos de sensorialidad) y de lo estético con lo afectivo-emotivo (en términos de sensibilidad). En ambos casos, como se puede notar, lo estético refiere siempre a una facultad del sujeto, no a una propiedad de los objetos y fenómenos del mundo (incluyendo a los del arte). Por ello, como facultad del sujeto, no puede estar desvinculada ni de los procesos de percepción o sensación ni de los cognitivos.

En ese sentido, lo sensible aparece vinculado al conocimiento racional por medio de lo que desde un punto de vista meramente reflexivo Welsh hace notar como una relación indisoluble entre percepción y significación, lo que a su vez establece un correlato con los estudios empíricos de las teorías cognitivas más recientes en torno a los mecanismos enactivos (emergentes) del conocimiento. Veamos.

La actividad perceptiva de los sujetos, dice Welsh, se realiza en dos niveles completamente entrelazados: el nivel de lo racional —que se afirma en lo histórico-biológico— y el nivel de la racionalidad (orden sensible, régimen de sensibilidad), que lo hace en el plano de lo biológico-histórico. Ambos niveles orientan la dirección de la percepción volviéndola volátil, dinámica e inaprensible, pero sobre todo subjetiva-intersubjetiva, es decir, procedente de, en tanto construida por, el sujeto en cuestión.

Pero como el objeto y el sujeto de conocimiento no son entes separados, sino partes constitutivas de una realidad que se construye en reciprocidad,

Welsh afirma que la relación diferenciada entre percepción y pensamiento se resuelve en el pensamiento estético, que es la razón sensibilizada mediante su inscripción corporal-contextual a la manera de una fenomenología perceptiva. Así entendido, entonces, el conocimiento se debe al sentido que proviene de lo sensorial, y en consecuencia, la percepción no sólo ofrece al sujeto significación sobre el mundo, sino también las referencias sensibles que van “atadas” a dichas significaciones.

Pensemos al respecto que al construir conocimiento sobre algo emerge algún sentido de ese algo, a partir de la manera en que nos “topamos” sensiblemente con él. Lo anterior coincide con los hallazgos que desde la teoría conexionista o enactista¹⁴ del conocimiento se enfocan a entender, a través de experimentos concretos, la manera en que conocemos.

Como afirma Francisco Varela, a pesar de que el conocimiento se configura por medio de la información, esta no existe en el mundo como tal, sino que la construimos sensoperceptivamente en forma de dato en la medida en que las interconexiones neuronales que se crean a partir de la percepción que desplegamos en torno a los objetos y fenómenos del mundo conforman patrones regulares de percepción que nos permiten, a partir de su registro regular, el re-conocimiento de ciertos eventos y la posterior configuración de sus sentidos a partir de la experiencia. Por eso, como planteaba Welsh, al percibir sensiblemente la realidad le otorgamos sentido.

Como se puede observar, hay una diferencia sutil pero operativa entre los procesos de percepción (a los cuales ya, a la luz de todo lo que he comentado, no tiene sentido añadir el apellido de “sensible”) y los procesos de la experiencia como construcción de conocimiento. En los primeros sólo tenemos el resultado de los procesos sensoperceptivos; de los segundos, en cambio, obtenemos aprendizaje, o lo que es lo mismo: la validación o invalidación de los patrones cognitivos con los que construimos regularmente conocimiento sobre la realidad. Ambos procesos, aclaro, se dan en forma articulada, aunque la experiencia precede a la sensopercepción en tanto necesita de ella para emerger.

¹⁴ Entre los investigadores del enfoque conexionista se encuentran Norman Rumelhart, David Marr, Robert Feldman y Paul Smolensky, entre otros. El enfoque enactista cuenta con investigadores tales como: John Henry Holland, George Lakoff, Humberto Maturana, Walter Freeman y Stephen Grossberg, entre otros. Para mayor información sobre el tema en general, consultar la obra de Francisco José Varela, *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*.

Así, toda experiencia es sensible en tanto proviene de la actividad sensorio-perceptiva del sujeto, lo que implica que la experiencia que construimos al disfrutar de comer un platillo que nos gusta resulta *esencialmente* similar a la experiencia de montar un caballo, deleitarnos con el sonido de las palabras de un poema, leer un libro que nos parece aburrido, rechazar una melodía por desagradable, oler un aroma cítrico o amar.

Sin embargo, debo dejar claro que aunque esto es totalmente cierto, no implica que todas las experiencias sensibles compartan un mismo patrón cognitivo. Una cosa es que la fenomenología de la percepción se entreteja necesariamente con la fenomenología de la experiencia, y otra bien distinta es que la fenomenología de toda experiencia tenga la misma base perceptiva. No tenemos la misma experiencia cuando sentimos placer ante el sonido que produce el canto de un pájaro y el producido por una canción de El Gran Silencio.

La diferencia entre una experiencia y otra estriba en que en nuestra cultura el régimen escópico de uno y otro varía, lo que plantea el carácter dinámico de la experiencia sensible del sujeto en función de la condición semioestética del sujeto que refiere sin más ni menos a la organización funcional de la experiencia sensible de la que hablaba Luhmann. Así, la experiencia del arte, si bien resulta sin dudas una experiencia sensible, posee características específicas que permiten diferenciarla de otras experiencias sensibles, aunque ello no implique en ningún caso la supuesta superioridad o legitimidad de una experiencia sobre la otra; de hecho, aquí, para establecer una distinción consecuente, prefiero nombrar la experiencia estética como experiencia fascinante, sin suponerla, sin embargo, de antemano como experiencia exclusivamente del arte. Esta nomenclatura nos permitirá vincular en cierto sentido la tradición genealógica sobre la experiencia del arte como una experiencia “especial” y, al mismo tiempo, rescatar el sentido etimológico de lo estético como sensibilidad, a tenor con los modos del conocer del sujeto humano.

Bibliografía consultada

- Arriaga, Emilio, “La teoría de Niklas Luhmann”, *Convergencia*, No. 32, UAEM, México, mayo-agosto 2003.
- Baumgarten, Alexander, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar, Buenos Aires, 1975.

- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Bruner, Jerome, *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- Cabot, Mateu, "La redefinición postmoderna de la estética. A propósito de la propuesta de Wolfgang Welsh", *Taula Quaderns de Pensament*, No. 33-34, 2000.
- Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- Gordon, Dane R. y Józef Niznik, eds., *Criticism and Defense of Rationality in Contemporary Philosophy*, Rodopi, Ámsterdam, 1998.
- Honkanen, Martti, ed., *Proceedings of the XIIIth International Congress of Aesthetics*, Lahti 1995, Helsinki, 1997.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987.
- Lotman, Iuri, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1988.
- _, "Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)", *Revista Criterios*, No. 32, Cuarta época, julio-diciembre 1994.
- Luhmann, Niklas, *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- _, *El arte de la sociedad*, Herder-UIA, México, 2005.
- Mandoki, Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, Siglo XXI, México, 2008.
- Matlin, Margaret W., y Hugh J. Foley, *Sensación y percepción*, Prentice Hall, México, 1996.
- Mayoral, José Antonio, comp., *Estética de la recepción*, Arcos, Madrid, 1997.
- Prada Oropeza, Renato, *Literatura y realidad*, FCE-UV-BUAP, México, 1999.
- Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Trotta, Madrid, 2001.
- Torres, Javier, *Sociología del riesgo*, Niklas Luhmann (nota a la versión en español), UIA-UdG, México, 1992.
- Varela, Francisco J., *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*, Gedisa, Barcelona, 2005.
- Vilar, Gerard, *Las razones del arte*, Gedisa, Barcelona, 2005.



DOI: <https://doi.org/10.59892/ALCD1005>

“AMÉRICA LATINA”: ¿AL SERVICIO DE LA COLONIZACIÓN O DE LA DESCOLONIZACIÓN?

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

En el ya lejano verano del año 1971, el cubano Roberto Fernández Retamar comenzaba la redacción de su *Calibán* —convertido con el tiempo en un clásico de la ensayística latinoamericana— reproduciendo una pregunta que pocos días antes había recibido de un periodista europeo de izquierda: “¿Existe una cultura latinoamericana?”. Interrogante que al poeta y ensayista caribeño se le antojaba similar a esta otra: “¿Existen ustedes?”.

Pues poner en dudas nuestra cultura es poner en duda nuestra propia existencia, nuestra realidad humana misma, y por tanto estar dispuestos a tomar partido en favor de nuestra irremediable condición colonial, ya que se sospecha que no seríamos sino eco desfigurado de lo que sucede en otra parte. Esa otra parte son, por supuesto, las metrópolis, los centros colonizadores, cuyas “derechas” nos esquilmaron, y cuyas supuestas “izquierdas” han pretendido y pretenden orientarnos con piadosa solicitud. Ambas cosas, con el auxilio de intermediarios locales de variado pelaje.²

Para Fernández Retamar era obvio que existir como humanos plenos, y no como “eco desfigurado” de otros, es tener cultura propia, es poseer una identidad diferenciada. Y en la reafirmación de esa identidad, en este caso de la latinoamericana, está toda posibilidad de superar la “irremediable condición colonial” que supuestamente nos caracteriza. El reconocimiento y reafirmación de la identidad latinoamericana es, entonces, en la visión del autor de *Calibán*, una condición de posibilidad para una emancipación descolonizadora. Y es que, en su criterio, “nuestra cultura es —y sólo puede

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

² Roberto Fernández Retamar, “Calibán”, *Calibán y otros ensayos*, p. 10.

ser— hija de la revolución, de nuestro multiseccular rechazo a todos los colonialismos; nuestra cultura, al igual que toda cultura, requiere como primera condición nuestra propia existencia”.³ Y, después de citar aquel pensamiento de José Martí, según el cual sólo puede haber literatura (y cultura) si existe un pueblo magno que en ella se refleje,⁴ concluye Fernández Retamar: “La cultura latinoamericana, pues, ha sido posible, en primer lugar, por cuantos han hecho, por cuantos están haciendo que exista ese ‘pueblo magno’ de ‘nuestra América’”.⁵

Treinta y seis años después de *Calibán*, en 2007, se traduce al español un libro escrito en inglés dos años antes por el semiólogo Walter Mignolo. En el libro, intitulado *La idea de América Latina*, el también teórico de la *colonialidad/descolonialidad*⁶ defiende una tesis en esencia opuesta a la de Fernández Retamar. El propósito explícito de su libro es “excavar los cimientos imperiales/coloniales de la ‘idea’ de América Latina”.⁷ Para Mignolo, una identidad latina abarcadora de todo el subcontinente invisibiliza las diferencias a su interior de indios y afrodescendientes y responde a los intereses de las que él llama “élites criollas de descendencia europea”, encargadas de reproducir las relaciones de colonialidad en apariencia superadas desde los procesos independentistas del siglo XIX.

La idea de “latinidad” contribuyó a disfrazar la diferencia colonial interna con una identidad histórica y cultural que parecía incluir a todos pero que, en realidad, producía un efecto de totalidad silenciando a los excluidos. Por lo tanto, la “latinidad” creó un nuevo tipo de invisibilidad para los indios y los descendientes de africanos que vivían en “América Latina”.⁸

De manera enfática, el pensador argentino-estadounidense intenta mostrar la intencionalidad imperial, colonizadora o recolonizadora que desde sus orígenes tuvo la idea de América Latina y el uso político que, en igual sen-

³ *Ibidem*, p. 78.

⁴ José Martí, “Cuadernos de apuntes”, *Obras completas*, t. 21, p. 164.

⁵ Roberto Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 79.

⁶ La llamada *teoría de la colonialidad* o de la *colonialidad/descolonialidad* ha sido desarrollada por Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Nelson Maldonado Torres, Fernando Coronil, Edgardo Lander y otros. Ver, por ejemplo, los libros colectivos: Edgardo Lander, comp., *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* y Santiago Castro Gómez, Ramón Grosfoguel, eds., *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*.

⁷ Walter Mignolo, *La idea de América Latina*, p. 16.

⁸ *Ibidem*, p. 112.

tido, se hizo después de la misma en favor de intereses de élite. “‘América’, y luego ‘América Latina’ y ‘América Sajona’ —nos dice— son conceptos creados por europeos y criollos de ascendencia europea. Los indios y los criollos descendientes de africanos no fueron invitados al diálogo”.⁹ En otro lugar agrega que “el surgimiento de la ‘latinidad’ o de ‘América Latina’ [...] debe entenderse en relación con la historia de un imperialismo en ascenso en Europa [...]”.¹⁰ Y concluye Mignolo:

Hacia mediados del siglo XIX, la idea de América como un todo empezó a dividirse no de acuerdo con los Estados-nación que iban surgiendo sino según las distintas historias imperiales del hemisferio occidental, de modo que quedó configurado con América Sajona al norte y América Latina al sur. En ese momento, “América Latina” fue el nombre elegido para denominar la restauración de la “civilización” de la Europa meridional, católica y latina en América del Sur y, al mismo tiempo, reproducir las ausencias (de los indios y los africanos) del primer periodo colonial.¹¹

Tal vez por provenir de la semiótica, Mignolo le otorga un peso casi absoluto a la carga semántica que originariamente tienen los conceptos. De ahí que, para el caso que nos ocupa, el uso originario que él supone tuvo el concepto “América Latina” le imprime una especie de sello fatalista definitivo e inamovible a todo contenido histórico que siga designándose por el mismo concepto.

Así, debido al origen imperial-colonial que en su opinión tuvo el concepto y a que “América ‘Latina’” es el proyecto político de las élites criollas —de descendencia europea— que lograron la independencia de España [...],¹² en la actualidad la identidad signada por ese concepto no sirve a las transformaciones descolonizadoras que la región necesita.

A comienzos del siglo XXI es evidente que la imagen de América “Latina” sólo se mantiene por costumbre o por intereses de la política y la economía global. Las transformaciones radicales [...] experimentadas

⁹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁰ *Ibidem*, p. 81.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibidem*, p. 202.

en los últimos cuarenta años ponen en tela de juicio una identidad subcontinental forjada para responder a necesidades que no son las de hoy en día.¹³

Si, como supone Mignolo, “las élites criollas se autocolonizaron al adoptar para sí la noción francesa de que eran ‘latinos’ [...]”,¹⁴ la identidad que entonces sirvió a la (neo) colonización no puede hoy funcionar a favor de la emancipación.

De tal manera, tenemos planteado el problema sobre el que queremos reflexionar en este trabajo: ¿para qué sirven la identidad de América Latina y el concepto que la define: para colonizar o para emancipar? ¿Es un instrumento de colonización o una condición necesaria para la descolonización?

De antemano señalaremos que, en nuestra opinión, estas preguntas no pueden tener una respuesta unívoca y que la historia nos muestra que ambas alternativas han tenido verificaciones prácticas. Por lo que tanto la postura que defiende la idea sobre el uso colonizador de la identidad latinoamericana, como aquella que ve en esa identidad un recurso necesario para la descolonización, albergan ambas una importante dosis de verdad.

En lo que toca a Roberto Fernández Retamar, este no es ajeno a la posibilidad de que la cultura (y su correspondiente expresión identitaria) pueda servir también a intereses colonizadores y opresores. Inmediatamente después de señalar el vínculo entre la revolución, la cultura y la existencia de un “pueblo magno” capaz de hacer la una y expresarse en la otra, el poeta y ensayista cubano reconoce:

Pero ésta no es, por supuesto, la única cultura forjada aquí. Hay también la cultura de la anti-América: la de los opresores, la de quienes tratan (o tratan) de imponer en estas tierras esquemas metropolitanos, o simplemente, mansamente, reproducen de modo provinciano lo que en otros países puede tener su razón de ser. [...]

Todavía es muy visible esa cultura de la anti-América. Todavía en estructuras, en obras, en efemérides se proclama y perpetúa esa otra cultura. [...] Nosotros podemos y debemos contribuir a colocar en su verdadero sitio la historia del opresor y la del oprimido. Pero, por supuesto el

¹³ *Ibidem*, p. 203.

¹⁴ *Ibidem*, p. 21.

triunfo de esta última será sobre todo obra de aquellos para quienes la historia, antes que obra de letras, es obra de hechos.¹⁵

“Obra de letras” y “obras de hechos”, excelente manera de expresar la diferencia sustancial entre dos formas de concebir los procesos de emancipación y descolonización, no por ser entre sí excluyentes, sino porque presuponen ambos acentos y prioridades diferenciadas.

Si, aun reconociendo como “cultura de la anti-América” el uso constatable de la identidad cultural latinoamericana en favor de la “historia del opresor”, Fernández Retamar apuesta por el triunfo de la “historia del oprimido”, más como una “obra de hechos” que como una “obra de letras”, este no parece ser el caso de Walter Mignolo.

Tanto la legítima preocupación que el autor de *La idea de América Latina* muestra tener por la colonialidad que aún nos embarga a los latinoamericanos, como su igualmente genuina aspiración a lograr una cabal descolonización, tienden, sin embargo, a dirimirse ante todo en el plano de lo que Fernández Retamar califica como “obra de letras”. De ahí el excesivo énfasis que Mignolo hace en las “letras” que nos autoidentifican como latinoamericanos y en el carácter preponderantemente “letrado” de la solución a nuestra condición colonial.¹⁶

A diferencia de Fernández Retamar, para el semiólogo son las “letras”, los nombres y su semántica los que fundamentan y le dan sentido a los “hechos” económicos, políticos, morales. Elocuentes en tal sentido son sus siguientes palabras:

América [...] no fue una “realidad objetiva”. Fue, en cambio, una construcción semántica cuyas consecuencias políticas, económicas, epistémicas y éticas surgieron de la obliteración de las conceptualizaciones indígenas de Anáhuac, Tawantinsuyu y Abya-Yala, entre otras nociones espaciales.

Se entiende ahora mejor por qué Mignolo le atribuye tanta importancia al concepto “América Latina” con el que fuimos bautizados —según él, por

¹⁵ R. Fernández Retamar, *op. cit.*, pp. 79-80.

¹⁶ En distintos momentos de su libro Mignolo hace énfasis en la decisiva importancia decolonial que para él tiene la reconceptualización del territorio que habitamos los latinoamericanos. Entre los conceptos alternativos que maneja se encuentran “Abya-Yala”, “América del Sur”, “La Gran Comarca”, “La Frontera”, “Tawantinsuyu”, “Anáhuac”.

los franceses— y el uso necesariamente imperial, recolonizador o autocolonizador de la identidad que bajo esa nominación asumamos.

En síntesis —y a riesgo de simplificarla—, podríamos decir que su lógica argumentativa es una especie de silogismo con dos premisas básicas y una conclusión.

La primera premisa de la que parte es que “América Latina” es una idea, un concepto, una construcción semántica, que desde su origen significó un propósito imperial y recolonizador, por parte de los franceses, y autocolonizador, por parte de las élites criollas descendientes de europeos.

Aunque no lo diga de manera explícita, el argumento de Mignolo requiere como una segunda premisa tácita asumir que esa semántica original del concepto se ha mantenido en lo fundamental inalterable a pesar del más de siglo y medio transcurrido desde su creación. Más adelante se mostrará por qué esa premisa es un exigencia de la lógica de su discurso y cómo hay en este no pocas muestras de su asunción.

La conclusión que emana de ambas premisas sólo puede ser una: el concepto “América Latina” no puede auspiciar hoy una identidad regional que, bajo esa denominación, propicie un proceso de emancipación y descolonización; por lo que el concepto mismo debe ser abandonado y sustituido por otro, como vía de solución a los problemas históricos de colonialismo y colonialidad que aquejan a la región.

En lo que sigue, intentaremos desmontar esa lógica argumentativa, primero, mostrando la cuestionable veracidad de sus premisas y, después y en consecuencia, sometiendo a un análisis crítico su conclusión.

Sobre el origen del concepto “América Latina”

No hay dudas de que nuestra identidad subcontinental nace marcada por la conquista y la colonización. Previo a la llegada de los ibéricos a lo que hoy se llama América Latina, no existía acá una unidad geoidentitaria que tuviera ese alcance. Mucho antes de adjetivarse como “latina”, la identidad que hoy vincula a los pueblos latinoamericanos y caribeños¹⁷ se estuvo for-

¹⁷ Ese Caribe que no habla español o portugués, al forjarse como colonias de otras metrópolis y al tener una historia colonial relativamente distinta, ha sido durante mucho tiempo excluido del concepto aglutinante de “América Latina”, factor que afectó en no poca medida sus vínculos de integración con el resto de la región. A efectos emancipatorios, hoy es imprescindible restablecer la unidad latinoamericana y caribeña, para lo cual existen sobrados fundamentos geográficos e históricos. Y si de futuro común se trata, habrá siempre que hablar, en todo caso, de una América latina y caribeña. Un paso importante que recoge e institucionaliza esa genuina aspiración es la todavía reciente creación de la

jando como resultado de la que, en atinada expresión del propio Mignolo, ha sido calificada como "herida colonial"¹⁸ común.

"Indias Occidentales", "Nuevo Mundo", "América", fueron algunos de los nombres, siempre de inspiración europea, con los que fue bautizada la región a la que pertenece el subcontinente ahora identificado como latinoamericano y caribeño. No hay dudas de que eran todos ellos conceptos con contenidos coloniales. Mignolo lo muestra muy bien en su texto. El adjetivo "latina", sin embargo, le fue agregado a la última de estas nomenclaturas en las medianías del siglo XIX, después de la Independencia de la mayor parte de la América antes colonizada por España y Portugal. Aunque el epíteto fue utilizado desde antes, por lo menos desde que el escritor francés Michel Chevalier lo empleara al publicar sus *Cartas sobre América del Norte* en 1836,¹⁹ los primeros que lo sustantivaron para integrar el nombre propio de la región parecen haber sido el chileno Francisco Bilbao y el colombiano José María Torres Caicedo, ambos en 1856, con una prácticamente inestimable diferencia de unos tres meses entre los momentos en que uno y otro lo introdujeron.²⁰

A diferencia de lo que sugiere Mignolo en su libro, el origen de la

CELAC (Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños). Vid. "Página Oficial de la CELAC". En: <http://www.celac.gob.ve/>.

¹⁸ W. Mignolo, *op. cit.*, p. 97. El destacado semiólogo confiesa que su expresión "herida colonial" se inspira en la idea de "sofocación" o "imposibilidad de respirar" de Frantz Fanon (ver de este último: *Piel negra, máscaras blancas*, p. 188) y en el concepto "herida abierta" de Gloria Anzaldúa (ver de ella: *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, p. 25). Aun cuando asumimos que el término es muy atinado, no nos parece del todo feliz el modo en que Mignolo lo describe: "La herida colonial—dice— no es ni más ni menos que la consecuencia de ese discurso racial" (p. 97). A esa manera de ver el asunto tendríamos que objetarle que la "herida colonial" no es sólo el resultado de un discurso (por muy amplio que quiera verse este término), sino sobre todo de una praxis colonialista de la que el discurso racial forma parte. Ese sentido más amplio está incluido en las dos fuentes inspiradoras de Mignolo. Fanon aclara que entiende la "imposibilidad de respirar" no como una metáfora discursiva, sino como una realidad: "Es verdad que yo debo liberarme de quien me ahoga, pues es evidente que no me deja respirar; pero, atención, sobre una base fisiológica" (p. 23). Anzaldúa, por su parte, complementa su noción de "herida abierta" con otro concepto, elocuente por sí mismo, con el que califica a los mexicanos que con inmensos riesgos cruzan la frontera: *economic refugees* (p. 25) (*refugiados económicos*), término de por sí ampliable a otros inmigrados latinoamericanos.

¹⁹ Michel Chevalier hizo uso del adjetivo en la Introducción a sus *Cartas sobre América del Norte*, utilizándolo no con el ánimo de nombrar a la región, sino en el mismo sentido en que también utilizó el término de "católica", todo ello con el fin de delimitar a la América del Norte de su región vecina en cuanto a sus vínculos genéticos respectivos con dos partes diferenciadas de Europa, la una latina y católica, la otra germánica y protestante. Ver al respecto: Arturo Ardao, "Génesis de la idea y el nombre de América Latina", *América latina y la latinidad*, pp. 31-49.

²⁰ Bilbao parece haber utilizado el término por primera vez el 22 de junio de 1856 en una conferencia impartida en París bajo el título "Iniciativa de América", mientras que Torres Caicedo lo empleó en su poema "Las dos Américas" fechado en Venecia el 26 de septiembre del propio año. Vid. Adriana María Arpini, "América Latina / Nuestra América. El quehacer filosófico entre nosotros", *Letras*, pp. 150-152.

asociación de ambos vocablos, “América” y “latina” para sustantivar a la región recién independizada del colonialismo español, no tuvo una intencionalidad (re) colonizadora. No la tuvo al menos para Bilbao y Torres Caicedo que son, hasta donde es conocido, los primeros que así la llamaron.

Ni por asomo podría decirse que ese fuera el sentido que ellos le dieron al término. Ambos, a pesar de encontrarse físicamente en Europa en el momento en que emplean por primera vez la expresión de “América-latina” o de “latino-americano”, lo hacían asumiendo como incondicionalmente suyo el lugar de enunciación de las lejanas tierras a las que pertenecían.

Lejos de una aspiración a ser re-colonizados, ahora con el protagonismo francés, tanto Bilbao como Torres Caicedo buscaban con la introducción del concepto favorecer la realización del ideal bolivariano de la unidad subcontinental, distinguirnos y defendernos de los afanes expansionistas de los Estados Unidos para así ofrecer garantías a la independencia conquistada y propiciar el emprendimiento de un camino propio, diferente al de los Estados Unidos o el de la vieja Europa y colmado de nuevos valores, entre los que se incluía la aspiración a incorporar “en nuestra vida las armonías de las razas”.²¹ Estos propósitos afloran del contexto discursivo en que uno y otro hablan por primera vez de lo latino-americano, la conferencia “Iniciativa de América” de Bilbao, y el poema “Las dos Américas” de Torres Caicedo.

La unidad era, sin dudas, la principal aspiración expresada en los dos textos. En el *Post-dictum* añadido a su discurso dos días después de pronunciada la conferencia, Bilbao afirma que el primero, más elevado y trascendental objeto de su *Iniciativa* es “unificar el alma de la América”, para llevar a vías de hecho “la idea de la Confederación de América del Sur, propuesta un día por Bolívar”.²² Ya en el texto mismo de su conferencia aclara que la unidad a la que aspira no es de naturaleza monárquica, no es aquella que viola “la independencia de las razas [...] en obsequio a la codicia, vanidad u orgullo de las naciones fuertes”.²³

Tal era la unidad de la conquista, destronada por nuestros padres en los campos de la Independencia. La unidad que buscamos es la identidad del derecho y la asociación del derecho [...] la unidad que buscamos,

²¹ Francisco Bilbao, “Iniciativa de la América”. En: <http://www.bicentenarios.es/doc/8560622.htm>.

²² *Idem*.

²³ *Idem*.

es la asociación de las personalidades libres, hombres y pueblos, para conseguir la fraternidad universal.²⁴

El colombiano Torres Caicedo es también enfático en su llamado a la Unión:

A cima llevará tan grandes bienes
La América del Sur con solo unirse;
Si ha padecido tanto al dividirse,
¿Por qué compacta no se muestra al fin?
No solo su ventura —la del mundo,
De su quietud, de su concordia pende;
Su unión será cual faro que se enciende
En noche borrascosa, en el confín.

¡Hermoso continente bendecido
Por la Diestra de suma Providencia:
Si lo quieres, el bien de tu existencia
Fácil lo encuentras —te lo da la UNIÓN!
Eso te falta para ser dichoso,
Rico, potente, grande, respetado;
¡UNIÓN y el paraíso tan soñado
Bajo tu cielo está, por bendición!

Un mismo idioma, religión la misma,
Leyes iguales, mismas tradiciones:
Todo llama esas jóvenes naciones
Unidas y estrechadas a vivir.
¡América del Sur! ¡ALIANZA, ALIANZA
En medio de la paz como en la guerra;
Así será de promisión tu tierra:
La ALIANZA formará tu porvenir!²⁵

Y, como para que no quepan dudas en cuanto a que es ese su principal llamado, culmina su poema de la siguiente manera:

²⁴ *Idem.*

²⁵ José María Torres Caicedo, "Las dos Américas". En: <http://www.filosofia.org/hem/185/18570215.htm>.

¡UNIÓN! ¡UNIÓN que ya la lucha empieza,
Y están nuestros hogares invadidos!
¡Pueblos del Sur, valientes, decididos,
El mundo vuestra ALIANZA cantará!...²⁶

Pero la unidad era entendida, en los dos casos, no como una aspiración romántica, sino como una condición necesaria para blindar la independencia latinoamericana contra el peligro más grande que la acechaba, ese que emanaba del expansionismo norteamericano. No por casualidad es asociado directamente al enunciado de ese peligro que ambos autores vinculan el concepto “latina” con el de “América”.

Así lo veía el autor de “Las dos Américas” en los fragmentos que a continuación reproducimos:

México al Norte. Al Sur las otras hijas
Que a la española madre rechazaron,
De Washington la patria contemplaron
Como hermana mayor, como sostén;
Copiaron con fervor sus sabias leyes,
Por tipo la tomaron, por modelo;
Buscaron su amistad con vivo anhelo,
Y su alianza miraron como un bien.

Ella, entre tanto, altiva desdeñaba
La amistad aceptar de sus hermanas;
El gigante del Norte, como enanas
Miraba las Repúblicas del Sud. [...]

Más tarde, de sus fuerzas abusando,
Contra un amigo pueblo a guerra llama;
Su suelo invade, ejércitos derrama
Por sus campos y bella capital. [...]

[...] El yankee odiando la española raza,
Altivo trata al pueblo sojuzgado,

²⁶ *Idem.*

Y del campo, encontrándose adueñado,
Se adjudica riquísima porción...

"Cuanto es útil, es bueno", así creyendo,
La Unión americana da al olvido
La justicia, el Deber, lo que es prohibido
Por santa ley de universal amor;
Y convirtiendo la Moral en cifras,
Lo provechoso como justo sigue;
El Deber ¡qué le importa si consigue
Aumentar su riqueza y su esplendor!

A su ancho pabellón estrellas faltan,
Requiere su comercio otras regiones;
Mas flotan en el Sur libres pendones
—¡Que caigan! dice la potente Unión.
La América central es invadida,
El Istmo sin cesar amenazado,
Y Walker, el pirata, es apoyado
Por la del Norte, ¡pérfida nación! [...]

Mas aislados se encuentran, desunidos,
Esos pueblos nacidos para aliarse:
La unión es su deber, su ley amarse:
Igual origen tienen y misión;
La raza de la *América latina*,
Al frente tiene la sajona raza,
Enemiga mortal que ya amenaza
Su libertad destruir y su pendón.²⁷

Por su parte, el chileno Bilbao es igualmente preciso en la definición del peligro mayor que enfrenta la independencia regional, y elocuente en lo que se refiere a la necesidad de la unidad *Latino-Americana* para enfrentarlo:

²⁷ *Idem*. [El resaltado es nuestro].

Vemos imperios que pretenden renovar la vieja idea de la dominación del globo. El Imperio Ruso y los Estados-Unidos, [...] el uno por extender la servidumbre Rusa con la máscara del Paneslavismo, y el otro la dominación del individualismo Yankee. La Rusia está muy lejos, pero los Estados-Unidos están cerca. La Rusia retira sus garras para esperar en la acechanza; pero los Estados-Unidos las extienden cada día en esa partida de caza que han emprendido contra el Sur. Ya vemos caer fragmentos de América en las mandíbulas sajonas del boa magnetizador [...] Ayer Tejas, después el Norte de Méjico y el Pacífico saluda a un nuevo amo. [...]

He ahí un peligro. El que no lo vea, renuncie al porvenir. ¿Habrá tan poca conciencia de nosotros mismos, tan poca fe de los destinos de la raza *Latino-Americana*, que esperemos a la voluntad ajena y a un genio diferente para que organice y disponga de nuestra suerte? ¿Hemos nacido tan desheredados de los dotes de la personalidad, que renunciemos a nuestra propia iniciativa, y sólo creamos en la extraña, hostil y aún dominadora iniciación del individualismo? [...] Ha llegado el momento histórico de la unidad de la América del Sur; se abre la segunda campaña, que a la Independencia conquistada, agregue la asociación de nuestros pueblos. El peligro de la Independencia y la desaparición de la iniciativa de nuestra raza, es un motivo. El otro motivo que invoco no es menos importante.²⁸

¿Y cuál es ese otro motivo al que se refiere Bilbao? Pues nada menos que la convicción de que el nuestro tiene que ser un camino propio, distinto al norteamericano y al de la mismísima Europa, con una orientación que hoy calificaríamos como francamente descolonizadora, superadora incluso de lo que en la nomenclatura actual llamamos “colonialidad del saber”.²⁹

²⁸ F. Bilbao, *op. cit.* [El resaltado es nuestro].

²⁹ La “colonialidad del saber” es un importante concepto de la actual teoría de la colonialidad. Derivada y en vínculo estrecho con otros conceptos como “colonialidad del poder” y “colonialidad del ser”, la colonialidad del saber se refiere a una manera de expresarse el colonialismo cultural, consistente en la atribución de una superioridad epistemológica a todo conocimiento que llega de Europa o de los países centrales del sistema-mundo capitalista. La crítica a la colonialidad del saber aboga por una descolonización del conocimiento que ponga bajo sospecha la universalidad y veracidad supuestamente infalible de los saberes occidentales, al tiempo que eleve la autoestima de los saberes propios de los pueblos históricamente víctimas de relaciones de colonialidad, que se han extendido en la cultura, en la subjetividad, en los imaginarios y en cualquier esfera de la realidad, más allá del fin del colonialismo político formal.

La historia vegeta, repitiendo viejos ensayos, renovando momias, desenterrando cadáveres. Sólo vemos una ciencia política: el despotismo, el sable, el maquiavelismo, la conquista, el silencio. La ciencia europea nos revela los secretos y las fuerzas de la creación para mejor dominarla; pero ¡fenómeno extraño! [...] Parece que la ciencia cooperase a precipitar en el torrente de la fatalidad a la noble causa de la libertad del hombre.³⁰

Y más adelante agrega:

Recibamos el aliento que nos impulsa. Comprendamos que el momento iniciador del Nuevo-Mundo se presenta. Somos *independientes por la razón y la fuerza*. De nadie dependemos para ser grandes y felices. A nadie debemos esperar para emprender la marcha, cuando la conciencia, la naturaleza y el deber dicen al mundo Americano: Llegó la hora de tus grandes días. Cuando el mundo abdica, tú no has desesperado de la forma política de la justicia.³¹

No está, pues, en Europa, el modelo a seguir; en ninguna parte de ella, ni siquiera en la fracción suya que a la sazón también era calificada como latina. Europa en pleno era tildada como despótica por Torres Caicedo. Y el despotismo europeo era para la América latina también un peligro que la acechaba, a la par del egoísmo norteamericano.

El mundo yace entre tinieblas hondas:
En Europa domina el despotismo
De América en el Norte, el egoísmo [...]

La Europa no se duerme, sino acecha
La ocasión de extender su despotismo [...]³²

Utilizando los recursos que le ofrece la prosa ensayística, Francisco Bilbao es todavía más explícito en el rechazo crítico de Europa como modelo del futuro latinoamericano.

³⁰ F. Bilbao, *op. cit.*

³¹ *Idem.*

³² J. M. Torres Caicedo, *op. cit.*

¿Qué es lo que se pierde en Europa? La personalidad. ¿Por qué causa? Por la división. Se puede decir, sin temor de asentar una paradoja, que el hombre de Europa, se convierte en instrumento, en función, en máquina, o en elemento fragmentario de una máquina. Se ven cerebros y no almas; —se ven inteligencias y no ciudadanos—; se ven brazos y no humanidad; reyes, emperadores, y no pueblos; se ven masas y no soberanía; se ven súbditos y lacayos por un lado, y no soberanos. El principio de la división del trabajo, exagerado, y trasportado de la economía política a la sociabilidad, ha dividido la indivisible personalidad del hombre, ha aumentado el poder y las riquezas materiales, y disminuido el poder y las riquezas de la moralidad; y es así como vemos los destrozos del hombre flotando en la anarquía y fácilmente avasallados por la unión del despotismo y de los déspotas.

Huyamos de semejante peligro. Salvar la personalidad en la armonía de todas sus facultades, funciones y derechos, es otra empresa sublime digna de los que han salvado la República a despecho de la vieja Europa.³³

No hay, por tanto, en ninguno de los dos autores responsables históricos del origen del concepto “América Latina”, la más mínima intención, ni abierta ni solapada, de propiciar con ello una reproducción de relaciones de colonialidad, ahora con el supuesto protagonismo de Francia. Tampoco la imprescindible unidad, que sí era su propósito fundamental, necesariamente implicaría una invisibilización del indio o del afrodescendiente. De hacerlos explícitamente visibles se ocupó Bilbao en un fragmento de su conferencia, particularmente aleccionador en sí mismo en cuanto a los contrastantes valores que, con respecto a otras experiencias, debería cultivar como suyos la América Latina.

Hemos hecho desaparecer la esclavitud de todas las Repúblicas del Sur, nosotros los pobres [...]; hemos incorporado e incorporamos a las razas primitivas [...], porque las creemos nuestra sangre y nuestra carne [...]. Vive en nuestras regiones algo de esa antigua humanidad y hospitalidad divinas; en nuestros pechos hay espacio para el amor del género humano. No hemos perdido la tradición de la espiritualidad del destino del hombre. Creemos y amamos todo lo que une; preferimos lo

³³ F. Bilbao, *op. cit.*

social a lo individual, la belleza a la riqueza, la justicia al poder, el arte al comercio, la poesía a la industria, la filosofía a los textos, el espíritu puro al cálculo, el deber al interés. Somos de aquellos que creemos ver en el arte, en el entusiasmo por lo bello, independientemente de sus resultados, y en la filosofía, los resplandores del bien soberano. No vemos en la tierra, ni en los goces de la tierra el fin definitivo del hombre; y el negro, el indio, el desheredado, el infeliz, el débil, encuentra en nosotros el respeto que se debe al título y a la dignidad del ser humano.³⁴

Si nos hemos detenido de manera bastante extensa en estos fragmentos de los textos de Bilbao y Torres Caicedo, ha sido con el objetivo de evidenciar que el más probable origen del concepto "América Latina" no incluyó, desde el punto de vista semántico, un significado opresor, recolonizador, imperial, proeuropeo o profrancés, así como tampoco silenciador de las diferencias y reclamos propios de los indígenas y afrodescendientes. Todo ello muestra la endeblez de la primera premisa de la que parte Walter Mignolo en su lógica argumentativa.

Pudiera argüirse que Mignolo se refiere a *la idea* y no al *nombre propio* de la región. Y, efectivamente, la mayor parte de las veces, desde el título de su libro, nos habla de "la idea de América Latina". Sin embargo, al hacer alusión a ella, el autor coloca todo el tiempo ambos vocablos, "América" y "Latina", con mayúsculas, precisamente como nombre propio y no utilizando el término "latina" como simple adjetivación. Mignolo no se refiere tanto al hecho de que una parte de América fuera considerada latina (algo que sí estaba ya presente en Chevalier), sino, sobre todo, a que esa América fue así conceptualizada y nombrada (lo cual sí se debe, con toda probabilidad, a Bilbao y Torres Caicedo). Por eso, muchas veces, además de ponerla en mayúsculas, entrecomilla la expresión —"América Latina"—, lo que indica que está hablando de un concepto.

Llama por otra parte la atención que, sin desconocer del todo la participación de Bilbao y Torres Caicedo en el origen del nombre —ya que de ambos habla en su texto—, Mignolo tiende, sin embargo, a rebajar su importancia en la creación del mismo. En su insistente pretensión de mostrar un nacimiento de "la idea de 'América Latina'" atenido a los intereses imperiales de Francia, a Bilbao lo trata como un "disidente" entre

³⁴ *Idem.*

los criollos, atrapado “en el marco político secular definido por los republicanos y los liberales”, que “no necesariamente habría querido imitar a los franceses [...] en sus acciones, sino en su manera de pensar”.³⁵ A pesar de reconocer que Bilbao “fue crítico de las ambiciones imperiales de Europa [...], y en especial de las de Francia”, asume que por fuerza “tenía que trabajar y pensar dentro de la ideología liberal que había dado origen a la misión civilizadora como una forma de justificar la expansión colonial”.³⁶ Pero tal vez lo más llamativo sea que, aun existiendo investigaciones previas que lo muestran (algunas de ellas referidas en este trabajo), Mignolo en ningún momento reconoce en Bilbao al introductor del nombre de “América Latina”.

Peor suerte corre Torres Caicedo en el texto de Mignolo. En su caso sí se asume que “fue una figura clave en la justificación y divulgación de la idea de ‘América Latina’”, pero se cataloga como un “francófilo empedernido” que “vivió muchos años en Francia y mantuvo buenas relaciones con el poder francés”, al tiempo que “de hecho defendía una postura geopolítica común, que respondía a los intereses imperiales franceses”.³⁷

De esta forma, en el discurso de Mignolo quedan deslegitimados Bilbao y Torres Caicedo como progenitores de un concepto que en sus orígenes tuvo en realidad un significado diferente al que el semiólogo argentino quiere atribuirle. Más, que no haya tenido ese significado en su nacimiento no quiere decir que no lo pueda adquirir después. Si asumiéramos, con Mignolo, una especie de constancia semántica para los conceptos, en particular para el que venimos tratando, entonces “América Latina” sólo hubiera podido tener posteriormente como significado el mismo que en verdad tuvo para Bilbao y Torres Caicedo en aquellos textos fundacionales: la convocatoria a la unidad regional, la resistencia a las pretensiones imperiales de Estados Unidos y Europa, la defensa de la independencia, la asunción de un camino propio de evolución histórica, la superación de cualquier vestigio de colonialidad, el logro de “las armonías de las razas”.

Pero ello, por supuesto, tampoco ha sido así a lo largo de la historia, por lo que cabe, entonces, también cuestionar la segunda premisa tácita de la argumentación de Mignolo, a saber, la supuesta constancia semántica de ese concepto.

³⁵ W. Mignolo, *op. cit.*, p. 91.

³⁶ *Ibidem*, pp. 92, 93.

³⁷ *Ibidem*, p. 83.

Sobre el dinamismo semántico de los conceptos

Aunque no hay en *La idea de América Latina* ningún pasaje en que se afirme que los conceptos mantienen de por siempre la misma carga semántica, es esta, como ya señalábamos, una premisa implícita en la lógica discursiva de su autor. Requiere de ella para extrapolar a nuestros días la función que originalmente se le atribuye al concepto “América Latina”. De no ser así, no habría cómo explicar que se le asigne al origen de una idea o de un concepto surgido hace siglo y medio un papel prácticamente definitorio de su uso actual.

Además de ser una exigencia lógica de su discurso, hay en el texto de Mignolo innumerables muestras que ponen de manifiesto la rigidez semántica con que se asume el concepto “América Latina”. Algunas de esas muestras afloran en los fragmentos que ya hemos citado de este autor. No obstante, veamos un par de ejemplos adicionales.

Al referirse, por una parte, a la relación supuestamente insustituible entre el concepto y los intereses de las élites criollas del siglo XIX y, por otra, a la irremediable incompatibilidad que en su opinión tiene ese concepto con las aspiraciones descolonizadoras que hoy mismo defienden los indígenas, el semiólogo escribe:

De no haber sido por la invención de “América Latina” como una entidad a través de la cual las potencias imperiales europeas pudieron oponerse a la marcha imperial de Estados Unidos, los criollos descendientes de españoles y portugueses no habrían tenido un lugar propio. [...] Por otra parte, los pueblos indígenas hoy viven en Abya-Yala, no en “América Latina”.³⁸

Otro lugar en el que Mignolo expresa su noción sobre la inamovilidad semántica del concepto “América Latina” es el siguiente:

Sostengo que “América Latina” no es un subcontinente donde ocurren y ocurren acontecimientos, sino que su existencia misma es consecuencia de acontecimientos que ocurrieron, de su conceptualización y del patrón (o la matriz) colonial de poder del mundo moderno. Así, ésta no es una historia del ser de América “Latina”, sino una historia que cuenta cómo América “Latina” llegó a ser.³⁹

³⁸ *Ibidem*, p. 172.

³⁹ *Ibidem*, p. 202.

Y ese “llegar a ser” es obviamente definitivo para Mignolo. Nótese que no se describe como un hacerse y rehacerse, histórico, permanente. Más que un “llegar a ser” es para él un “llegó a ser”, es decir, algo situado invariablemente en el pasado, clausurado para siempre de toda posibilidad de rehacerse después, tampoco hoy.

Muchos son los argumentos que pueden esgrimirse en contra de esta idea sobre la permanencia invariable de la semántica de los conceptos.

Los conceptos —y esto lo reconoce el propio Mignolo— nacen como productos históricos, son el resultado de ciertas circunstancias epocales que de alguna manera exigen su introducción. Eso sí, no son, por lo general, el resultado de meros caprichos de sus introductores, ni invenciones arbitrarias que nada tengan que ver con la vida misma. Los que así surgen —que también los hay— tienden a desaparecer con el tiempo por su desuso práctico. En cambio, los que permanecen, lo hacen porque de alguna forma mantienen su funcionalidad comunicativa y práctica.

Pero, que permanezcan no significa que mantengan de manera invariable la semántica que les dio origen. Los cambios de esa semántica pueden deberse, entre otras cosas, al cambio de las circunstancias que los hicieron nacer, al desarrollo de los objetos por ellos designados o a la evolución de su conocimiento, así como a la asunción de los conceptos por otros sujetos, social e históricamente diversos en relación con aquellos que lo introdujeron.

Podría decirse que todo concepto está potencialmente abierto a una *resemantización*. Por una u otra razón existe siempre la posibilidad de que varíe su significado. En consonancia, los conceptos se someten a la misma historicidad que condiciona las circunstancias que les dan sentido. Y ello no necesariamente implica que sea imprescindible, cada vez que varíe su semántica, cambiar al concepto mismo o al nombre que lo identifica.

Existen, en la historia del saber humano, ejemplos ilustres de radicales resemantizaciones sin cambios nominales de los conceptos. Es el caso de “átomo”, que existe como concepto desde que fue introducido por la filosofía antigua en Grecia y que significa originalmente en griego “no divisible”. Los siglos posteriores, sobre todo a partir del XVI, fueron testigos de importantes desarrollos de la teoría atómica que enriquecieron sustancialmente el significado del concepto. Cuando, finalmente, casi al concluir el siglo XIX, se descubre que el átomo sí es divisible, se mantiene el concepto, obviamente con un contenido semántico ya radicalmente

distinto al que tuvo en sus orígenes. Podría argüirse que ante tal situación hubiera sido mejor cambiar nominalmente el concepto de átomo. Era posible hacerlo, sin dudas. El caso es que no se hizo y no por ello a nadie se le ocurriría pensar, a despecho de cualquier evidencia científica, que el átomo sigue siendo hoy tan indivisible como suponían que lo era en su momento Demócrito y Epicuro.

Aunque posibles en principio, los cambios en las nominaciones conceptuales no siempre son necesarios y, dada la intensa dinámica que tienen ciertos procesos, sería un verdadero tormento lingüístico crear un nuevo concepto cada vez que varíe la *intención* del mismo. Apelando a un ejemplo extremo y en una especie de *reducción al absurdo*, tomemos el caso de un proceso tan dinámico como lo es el desarrollo ontogenético de cualquier ser humano y comparémoslo —salvando las obvias distancias— con la posibilidad siempre latente de una resemantización de cualquier concepto, incluido el de “América Latina”:

José García se llama José García desde que nació y cuánto no ha cambiado José García a lo largo de su vida. Hoy tiene 85 años. Imaginemos que cada vez que cambie tengamos que renombrarlo: si lo hiciéramos con una periodicidad anual, tuviéramos 85 conceptos diferentes de José García; pero igual podríamos cambiarlo cada mes (lo que daría como resultado 1020 conceptos, cada uno con su denominación), o cada semana, o cada día, o cada hora, o cada minuto. No alcanzaría todo el lenguaje ni toda la capacidad memorizadora de palabras del ser humano sólo para nombrar de manera “precisa” a José García durante su vida. Por eso, José García será, hasta que muera, sólo José García. Nadie, por esa razón, pondrá en duda los muchísimos cambios que durante su vida experimentará. Análogamente, el concepto primario de América Latina, aun asumiendo que fuera el que Mignolo describe (algo que más arriba hemos ya contradicho), tuvo un contenido semántico que no puede ser idéntico al de hoy. El nombre del concepto puede seguir siendo el mismo, pero ello no presupone una invariabilidad de su significado, de la misma manera que José García no será eternamente bebé sólo porque no le cambien el nombre. Que ese nombre se lo hayan puesto sus padres, y no él mismo, tampoco es obstáculo para que José García termine haciendo de su vida lo que le venga en gana.

De igual forma, no tienen por qué asumir los latinoamericanos y caribeños de hoy como un designio fatalista la manera en que otros los han visto y conceptualizado. Ello está sumamente claro para Fernández Retamar.

Desde una posición ostensiblemente opuesta a la de Mignolo, el ensayista cubano aborda lo que aquí hemos llamado *resemantización* a propósito de los conceptos “Calibán” y “mambí”:

Al proponer a Calibán como nuestro símbolo, me doy cuenta de que tampoco es enteramente nuestro, también es una elaboración extraña, aunque esta vez lo sea a partir de nuestras concretas realidades. Pero ¿cómo eludir enteramente esta extrañeza? La palabra más venerada en Cuba —*mambí*— nos fue impuesta peyorativamente por nuestros enemigos, cuando la guerra de independencia, y todavía no hemos descifrado del todo su sentido. Parece que tiene una evidente raíz africana, e implicaba, en boca de los colonialistas españoles, la idea de que todos los independentistas equivalían a los negros esclavos —emancipados por la propia guerra de independencia—, quienes, por supuesto, constituían el grueso del Ejército Libertador. Los independentistas, blancos y negros, hicieron suyo con honor lo que el colonialismo quiso que fuera una injuria. Es la dialéctica de Calibán. Nos llaman *mambí*, nos llaman *negro* para ofendernos, pero nosotros reclamamos como un timbre de gloria el honor de considerarnos descendientes de *mambí*, descendientes de negro alzado, cimarrón, independentista; y *nunca* descendientes de esclavista.⁴⁰

Si conceptos como “Calibán” y “mambí” fueron objeto de un contrastante cambio de semántica al apropiarse de ellos otros sujetos distintos a aquellos que lo introdujeron, ¿por qué no podría ocurrir lo mismo con el concepto “América Latina”?

De hecho, así ha ocurrido. Y la primera resemantización de este concepto la hicieron los que Mignolo asume como sus introductores. En efecto, fueron —ahora sí— los franceses los que le cambiaron el significado original, que el concepto tuvo en Bilbao y Torres Caicedo, para legitimar una ofensiva imperial sobre América que contrarrestara la que la “raza sajona” llevaba a cabo en el mismo escenario.

A la sazón era recurrente en Europa describir los conflictos imperiales como enfrentamientos entre razas. El concepto de raza era un lugar común en cualquier discurso que tuviera como objeto los temas de la geopolítica

⁴⁰ R. Fernández Retamar, *op. cit.*, pp. 36-37.

internacional. Así, ante el expansionismo eslavo, por un lado, y el anglosajón, por el otro, la intelectualidad francesa de la época de Napoleón III auspició el desarrollo del concepto de latinidad como sello distintivo de una raza que habría de procurar su propio espacio en el reordenamiento geopolítico mundial.

En 1861, cinco años después de que Bilbao y Torres Caicedo introdujeran el concepto "América Latina", este es utilizado en un artículo aparecido en la publicación francesa *Revue des Races Latines*. Erróneamente algunos, como es el caso de John Leddy Phelan, atribuyen a este momento el nacimiento del concepto. Pero en lo que sí no se equivoca el historiador norteamericano es en la asociación entre el uso del concepto en ese contexto y los apetitos imperiales de Francia.

Antes de 1860, *l'Amérique latine*, hasta donde llegan mis conocimientos, no se había usado nunca en la prensa francesa, ni en la literatura de folletín. La primera aparición del término ocurrió en 1861. En ese año la expedición mexicana comenzó. No es fortuito que la palabra apareciera por primera vez en una revista dedicada a la causa del panlatinismo, la *Revue des Races Latines*. L. M. Tisserand, que escribió una columna de los acontecimientos recientes en el mundo latino, realizó la ceremonia de "cristianización".⁴¹

Con posterioridad a esa fecha los protagonistas de la invasión francesa a México hicieron un abundante uso del vocablo "América Latina", lo que provocó, entre otras cosas, que uno de sus introductores, Francisco Bilbao, dejara de utilizarlo a partir de 1862 ante el evidente cambio semántico operado con el concepto.⁴²

Las identidades y los conceptos que las definen

Independientemente de que Bilbao haya renunciado a él por el uso colonizador que le dieron los franceses en el contexto de su invasión a México, a partir de aquel momento el concepto "América Latina" siguió funcionando en las dos acepciones aquí descritas, en ambos casos con cargas semánticas

⁴¹ John Leddy Phelan, "El origen de la idea de Latinoamérica", en Leopoldo Zea, coord., *Fuentes de la cultura latinoamericana*, p. 463.

⁴² Vid. Álvaro García San Martín, "Francisco Bilbao, entre el proyecto latinoamericano y el gran molusco", *Latinoamérica*, en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n56/n56a7.pdf>.

diferenciadas. En tal sentido, no parece adecuado pensar que las élites latinoamericanas asumieran sin más la versión imperialista francesa porque ella implicaría una afectación a sus propios intereses, como lo prueba el hecho de que aquellas mismas élites se opusieron, en su mayoría, a la mencionada invasión.⁴³

Y ello nos muestra, ya no sólo la contingencia de una resemantización del concepto en un orden cronológico más o menos preciso, sino la posible convivencia simultánea de múltiples semánticas para el mismo concepto. “América Latina” ha sido eso, un concepto que, al menos desde 1861, ha sido polisémico.

A esa polisemia ha correspondido un espectro de visiones identitarias que van desde las que otros, con pretensiones imperiales y colonialistas, han querido imponerle a la región, hasta aquellas que, asumidas con orgullo por los propios latinoamericanos, les han servido a estos para resistir el embate imperial y para emprender proyectos integradores en favor de un proceso descolonizador.

Los conceptos en sí mismos no marcan destinos, por más que quieran hacerlo los que los inventen. Más que crear realidades, ellos las expresan, aunque reconozcamos su indiscutible papel también como ingrediente de la subjetividad que construye en el plano práctico esas realidades. En tal sentido, “América Latina” ha funcionado tanto en la lógica práctica de la colonización como en la praxis histórica de la emancipación.

Etimológicamente hablando, el concepto “América Latina” es, sin dudas, impreciso. La composición cultural de la región que designa es mucho más que latina, es plural, diversa y, sobre todo, mestiza. Aun así, fue tal vez el mejor que tuvieron a la mano en su momento los latinoamericanos que querían con él fomentar la unidad y la resistencia al nuevo imperialismo situado al norte de su propia región; y fue también el que mejor serviría a la vocación imperial de Napoleón III, promoviendo, a través de la “latinidad”, una especie de “destino manifiesto” alternativo al de la Doctrina Monroe.

Esa imprecisión etimológica, unida al posible (y real) uso del concepto en términos discriminatorios y colonizadores por parte de ajenos y propios, llevó a alguien tan sensible al uso del lenguaje como José Martí a utilizar otros conceptos alternativos, aunque también ocasionalmente empleara

⁴³ Vid. Mónica Quijada, “Sobre el origen y difusión del nombre ‘América Latina’ (o una variación heterodoxa en torno al tema de la construcción social de la verdad)”, *Revista de Indias*, pp. 601-602.

el de "América Latina". De las muchas maneras con que Martí se refirió a nuestra región,⁴⁴ "Nuestra América" fue sin duda su nominación preferida y la que mayor carga simbólica ha mantenido hasta hoy. Así tituló Martí un ensayo suyo publicado el 30 de enero de 1891 en el periódico mexicano *El Partido Liberal*. "Nuestra América" fue todo un manifiesto programático sobre la necesidad de asumir la identidad latinoamericana como razón y fuerza para pensar y actuar en función de un proyecto descolonizador alternativo a cualquiera que hubiera sido realizado o pensado hasta entonces en el mundo. De ahí el calificativo de "nuestra", porque, a fin de cuentas, "se imita demasiado, y [...] la salvación está en crear"⁴⁵ y "ni el libro europeo, ni el libro yanqui, daban la clave del enigma hispanoamericano".⁴⁶

Pero también Martí era consciente de que no eran los conceptos lo más importante. Por eso usó indistintamente muchos, incluido el de "América Latina". Ni la etimología ni la semántica dominante del concepto centraron su atención. Lo que sí le importó —y mucho— fue que la identidad autopercebida por los latinoamericanos no fuera la del "aldeano vanidoso" que, con tal de que a él le vaya bien, "da por bueno el orden universal", ni la de los "sietemesinos [...] que no tienen fe en su tierra" y "como les falta el valor a ellos, se lo niegan a los demás".⁴⁷ Esos, que también pueden interpretar como "suya" a la América, quedaban excluidos, sin embargo, del concepto "Nuestra América" de Martí.

Lo que ello evidencia es que, aun signada por un concepto y en estrecha relación con él, la identidad latinoamericana es otra cosa, distinta al concepto mismo, lo desborda y lo reconfigura según su propia dinámica histórica y según los sujetos que hagan suya esa identidad. En todo caso, no son los conceptos por sí mismos los que colonizan, ni tampoco los que descolonizan. Y si Martí dejaba afuera de nuestra América a otros que también tenían la suya era, sobre todo, porque su noción de la identidad latinoamericana tenía que ver, más que con conceptos, con actitudes y acciones prácticas. Obvio es que quienes "dan por bueno el orden universal" y quienes "no tienen fe en su tierra" no son portadores de una identidad capaz de hacer variar la situación de colonialidad que ha vivido la región.

⁴⁴ Miguel Rojas Mix registra una larga lista de denominaciones utilizadas por José Martí para aludir a nuestra región: "Nuestra América", "Nuestra América mestiza", "Madre América", "América española", "América robusta", "América trabajadora" y otras. *Vid.* Miguel Rojas Mix, *Los cien nombres de América*, p. 137.

⁴⁵ José Martí, "Nuestra América", *Obras completas*, p. 20.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 15, 16.

La verdadera descolonización, la “segunda independencia” que reclamara Martí, sólo podría ser la “obra de hechos” de quienes estuviesen dispuestos con los oprimidos a “hacer causa común, para afianzar el sistema opuesto a los intereses y hábitos de mando de los opresores”.⁴⁸

Bibliografía consultada

- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- Ardao, Arturo, “Génesis de la idea y el nombre de América Latina”, *América Latina y la latinidad*, UNAM, México, 1993.
- Arpini, Adriana María, “América Latina / Nuestra América. El quehacer filosófico entre nosotros”, *Letras*, 2013, Vol. 84, No. 119, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En: <http://letras.unmsm.edu.pe/rl/index.php/le/article/view/37/37> (último acceso: 1 de mayo de 2014).
- Bilbao, Francisco, “Iniciativa de la América”, *Bicentenarios*. En: <http://www.bicentenarios.es/doc/8560622.htm> (último acceso: 5 de mayo de 2014).
- Castro Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel, eds., *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Pontificia Universidad Javeriana/Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 2007.
- Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, Editorial Abraxas, Buenos Aires, 1973.
- Fernández Retamar, Roberto, “Calibán”, *Calibán y otros ensayos*, Arte y Literatura, La Habana, 1979.
- García San Martín, Álvaro, “Francisco Bilbao, entre el proyecto latinoamericano y el gran molusco”, *Latinoamérica*, Jun 2013, no. 56. En: <http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n56/n56a7.pdf> (último acceso: 6 de junio de 2014).
- Lander, Edgardo, comp., *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- Martí, José, “Cuadernos de apuntes, 5”, *Obras completas*, t. 21, Ciencias Sociales, La Habana, 1991.
- , “Nuestra América”, *Obras completas*, t. 6, Ciencias Sociales, La Habana, 1991.
- Mignolo, Walter, *La idea de América Latina*, Gedisa, Barcelona, 2007.
- Página Oficial de la CELAC (Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños). En: <http://www.celac.gob.ve/> (último acceso: 3 de mayo de 2014).

⁴⁸ *Ibidem*, p. 19.

- Phelan, John Leddy, "El origen de la idea de Latinoamérica", Leopoldo Zea, coord., *Fuentes de la cultura latinoamericana*, , vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Quijada, Mónica, "Sobre el origen y difusión del nombre 'América Latina' (o una variación heterodoxa en torno al tema de la construcción social de la verdad)", *Revista de Indias*, vol. LVIII, núm. 214, 1998.
- Rojas Mix, Miguel, *Los cien nombres de América*, Lumen, Barcelona, 1991.
- Torres Caicedo, José María, "Las dos Américas", *El Correo de Ultramar*, París, 15 de febrero de 1857. En: <http://www.filosofia.org/hem/185/18570215.htm> (último acceso: 5 de mayo de 2014).



2

DE REGRESO
A LA ACADEMIA



ARTE, EDUCACIÓN Y LITERATURA



DOI: <https://doi.org/10.59892/FUMUA1205>

LAS FUNCIONES DEL MUSEO DE ARTE¹

*Agustín René Solano Andrade*²

Al Dr. Fabelo

Richard Brown, director del Museo de Los Ángeles en Estados Unidos, tocó el tema de la finalidad del museo o su función principal, mencionando:

[...] consiste en que cada vez mayor número de personas hagan más descubrimientos sobre arte, más fácilmente y en condiciones agradables que les impulsen a volver frecuentemente, y así, mediante el placer visual, poder alcanzar una comprensión más profunda de la naturaleza, la historia y el hombre.³

La cita abraza la idea de este texto en tanto que el museo de arte nos permite crecer como seres humanos a través de lo expuesto, y es en su acervo donde está la diferencia con los demás tipos de museos, los cuales tendrán otras funciones específicas y harán su justo contraste.

La reflexión sobre los usos o funciones del museo en general, y del museo de arte en particular, es abordada comúnmente desde la preocupación de su integración social como una institución vital —ya no sólo importante— para el desarrollo de la sociedad; aunque muy pocos se preocupan por visitarlo. Esto es, si a alguien se le pregunta sobre el valor del museo, le calificará como positivo, como muy valioso; sin embargo, si a la misma persona se le pregunta sobre la frecuencia con que lo visita, la mayor de las veces la respuesta se acerca al abandono.

Seguramente tiene que ver con que el público no ve una relación directa con un uso práctico de su visita al museo. Las más de las veces, el público

¹ Este trabajo es un resumen del capítulo central de la tesis *Los valores estéticos y extraestéticos del museo de arte* de la MEyA (Maestría en Estética y Arte, FFyL, BUAP) que, bajo diversas temáticas, se ha expuesto de manera amplia en otros foros.

² Egresado de la Maestría en Estética y Arte.

³ F. Brown Richard, en R. Rojas, J. L. Crespán y M. Trallero, *Los museos en el mundo*, p. 37.

que visita un museo es por la sugerencia de un maestro o a través de un libro de texto;⁴ y las dos primeras razones por las que se visita el museo son por entretenimiento o para hacer una tarea.⁵

Este texto busca indagar aquellas funciones que permitan una valoración positiva sobre el desempeño del museo de arte en la sociedad, en tanto razón objetiva —práctica, más que subjetiva o institucional y desde el punto de vista estético—.⁶ Por ello, antes de entrar de lleno a las funciones que le corresponden al museo de arte, brevemente mencionaremos por qué las funciones que comúnmente se atribuyen al museo (preservación, curaduría, educación y difusión) no corresponden ni a lo estético ni a lo artístico, de donde se nutre el museo de arte; y es por eso que se le atribuye a todos los tipos de museos, sin hacer distinción alguna. Así, después podremos analizar lo que al museo de arte debe corresponder como funciones específicas y sugerir las que le son propias.

La propuesta de esta reflexión, que se muestra resumidamente en este trabajo, intenta dar una visión positiva sobre la institución a abordar y sus funciones; sin embargo, estos mismos argumentos pueden ser usados en contra del museo de arte, pues este y su percepción social están supeditados a quienes lo visitan; pero sobre todo, a quienes lo dirigen y administran.

Las funciones extraestéticas del museo de arte

Hay que tomar en cuenta que las relaciones del museo, y en el museo, son complejas y, por tanto, también es compleja la relación entre los valores que en ellas se insertan.⁷ Esto da pie a un cúmulo de circunstancias en las que el valor estético, el valor artístico⁸ y todos aquellos que están al límite

⁴ *Encuesta a públicos de museos*, p. 10.

⁵ *Ibidem*, p. 11. En las conclusiones de la *Encuesta nacional de prácticas y consumo culturales* (2004) se menciona: "Si consideramos la asistencia en los últimos 12 meses, los cines se encuentran nuevamente en el primer lugar con tres de cada cuatro de los entrevistados (75%), seguidos de las librerías (40.6%), los espacios para presentaciones de música (32.2%), las bibliotecas (29.7%) y los museos (23.7%)". Un resultado muy similar aparece en la *Encuesta a públicos de museos*, antes mencionada.

⁶ Vid. José Ramón Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, pp. 56-58. Se presentó un cuadro que resume los conceptos de José Ramón Fabelo en: Agustín Solano, "Juicios y relaciones en el museo de arte", en José Ramón Fabelo Corzo, Berenice Galicia Isasmendi, coords., *La estética y el arte más allá de la academia*, p. 212.

⁷ Vid. A. Solano, *idem*.

⁸ La diferencia de los valores estéticos y artísticos es una discusión amplia que nos desviaría del tema, sin embargo, es importante considerar que el valor estético compete a una facultad general de la especie humana y nos es inherente a todos en mayor o menor medida; mientras que el valor artístico es una especialización del estético, donde ciertos individuos se cultivan específicamente en el lenguaje del arte y por ello, socialmente, son denominados y diferenciados como artistas.

de estos dos, circunscriben demarcaciones sutiles pero importantes; unas que tienen cabida para cualquier tipo de museo y otras especialmente importantes para el de arte.

Las siguientes funciones que mencionaremos sirven para todo tipo de museo sin importar su clasificación o contenido, cada institución que se defina como museo debe atenderlas sin tocar sus características particulares; es por ello que las hemos denominado extraestéticas, pues desde nuestra mirada las estéticas determinan las del museo de arte por sobre estas. Witker resume las funciones del museo, en general, en cuatro: preservación, curaduría, educación y difusión.⁹

La *preservación* es una de las funciones primordiales para todo museo como tal, ya que su colección es lo que le da la importancia en tanto museo. Si bien “el museo es la institución responsable de asegurar la preservación de los bienes culturales y naturales en todos sus sentidos: desde el registro, manejo y organización de los mismos, hasta la divulgación de los estudios de que son objeto”,¹⁰ la preservación misma en el museo representa un medio de institucionalización de dichos bienes, pues es una manera de acreditarlos. El plano simbólico se adjunta a la dimensión instituida del valor para esta función, que de alguna u otra manera categorizan el objeto dispuesto en el museo como bien de un grupo social, como patrimonio, como símbolo; porque alude a ser representativo de su cultura. De ahí que se considera al museo un recinto acumulativo de valores simbólicos, donde el estético es importante, mas no exclusivo o de mayor importancia.

La *curaduría* es una de las funciones más subjetivas del museo, pero al mismo tiempo responsable del valor del mismo por su papel en la elección de lo que exhibe, ya que “el curador es un especialista en acervos y bodegas de colecciones. Conoce los valores de los objetos y busca siempre preservarlos y difundirlos”.¹¹ De esta forma, el museo hace recaer en la curaduría la decisión de lo que se exhibe y de lo que no, rodeando de estimaciones algunos objetos, o al museo mismo. La curaduría representa y canaliza la dimensión subjetiva del valor artístico según la conciencia de los especialistas involucrados en esta labor, dimensión que se trastoca en instituida mediante la curaduría misma. En principio, esta labor debe guiarse por los valores estéticos de la obra, pero diversas circunstancias coyunturales

⁹ Rodrigo Witker, *Los museos*.

¹⁰ R. Witker, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ *Ibidem*, p. 14.

pueden hacer que ciertos valores extraestéticos pasen a ser determinantes de la preservación y/o exhibición de ciertas obras a despecho de otras.

La *educación* es una función difícil de tratar, aunque parezca lo contrario, pues la función como tal no debería de trasladarse incisivamente de una institución a otra, ni siquiera depositarla a la institución misma; pues frecuentemente se encomienda la responsabilidad por ese valor a otros en lugar de promoverse en uno mismo. La educación no es una cuestión de instituciones, es una institución en sí misma. Por ello, ni es tan exclusiva del museo de arte o de cualquier otro, ni está tan alejada de este, pues debe procurarse siempre. Para el caso que nos ocupa, en forma general podemos decir que es una función más extraestética que estética. Así que este asunto se tratará más adelante.

La *difusión* es una función multidisciplinar. Una obra no difundida es una obra que no puede realizar socialmente su valor estético ni puede ser apreciada ni valorada por público alguno. Las exhibiciones, tanto temporales como permanentes, se emplean para divulgar el acervo a través de los discursos museográficos, ya que la difusión se lleva a cabo tanto en el exterior como en el interior del museo. “Para exponer un tema en un espacio determinado, la museología propone tres niveles de comunicación discursiva: el emotivo, el didáctico y el lúdico”.¹² Si la curaduría selecciona lo que habrá de exhibirse, la difusión define cómo habrá de hacerse. Sin lugar a dudas, el nivel emotivo nos refiere a la parte estética de la exhibición, el didáctico llega en la medida en que al espectador se le da información y el lúdico se da cuando existe la participación entre el sujeto y lo exhibido. La difusión muestra entonces un leve, pero importante acercamiento hacia lo simbólico como estético, llevando a cabo una función de este rubro. Sin embargo, la estetización del discurso no siempre le permite al visitante tener el contacto requerido a la colección. Esto es, la prioridad de sintaxis en el discurso de difusión puede crear falsas expectativas sobre el arte exhibido o ser protagonista él mismo como discurso en lugar de que lo sea la colección.

Con lo anterior se ve cómo las funciones *axiomáticas* de todo museo involucran múltiples valores y, probablemente por ello, su importancia social no es reductible a uno u otro aspecto en particular. Demos paso a las que atañen al museo de arte.

¹² *Ibidem*, p. 17.

Las funciones del museo de arte

Reiteramos, el museo de arte no parece caer en esa dimensión objetiva del valor dentro de una sociedad que, en su momento, erigió al museo como institución cultural moderna, esto es, no es una institución valiosa desde el punto de vista práctico; y con ello devienen algunas preguntas motoras sobre cómo valorar positivamente al museo de arte desde una perspectiva práctica: ¿Por qué el museo de arte suele ser un lugar de visita turística o escolar? ¿Por qué la visita al museo de arte se toma como pasatiempo? ¿Por qué es una última opción para cuando llegan la familia o los amigos de visita? ¿Por qué la mayoría de la comunidad donde se encuentra el museo no lo visita con frecuencia si se tiene cerca? ¿Por qué es una opción de entretenimiento dominical?

Como ya se ha dicho, este trabajo pretende adjudicar al museo de arte valores estéticos importantes que lo redimensionan objetivamente por su especificidad, sin olvidar la cuestión de ser una *institución* y que, por ello, medie la relación entre el arte y el individuo. Las funciones que a continuación se proponen tienen más que ver con la condición sensible —estética— del ser humano como especie en un contexto determinado, que con el arte mismo explícitamente, entendiendo que este es un producto humano; por lo tanto, una convención al igual que el museo; y que el museo de arte es un medio entre el diálogo obra de arte-espectador.

Hay que mencionar que los siguientes valores, en su dimensión objetiva, son sólo una propuesta que atiende a las circunstancias actuales del museo, por lo que, antes y después de ellos, existen otros que resolverán circunstancias muy específicas y entonces es necesario cuestionar esta propuesta de las funciones del museo de arte con cierta frecuencia, entendiendo que deben cambiar según el contexto. (Ver Cuadro 1)

Las siguientes líneas abordan brevemente las ideas del recuadro anterior. Primero tomaremos aquella acción que lo vincula directamente con el acto artístico, sus productos, productores y demás relaciones. Después se abordará su relación con la imaginación en dos rubros diferenciados desde lo social y lo individual. Terminaremos estos apuntes con su correspondencia en la historiografía. Por cuestiones de espacio, ya que es un tema amplio, no tocaremos los puntos sobre el deleite y la educación, que no creemos propias del museo de arte, pero que vale la pena mencionar para dejar expuesta la reflexión de las correspondencias entre el museo y dichos temas que abordaremos en otra ocasión.



Cuadro 1. Las funciones del museo de arte (Agustín Solano).

Promover el acto artístico

Por un lado está la museografía, que *permite* una lectura de la obra expuesta o a exponer, y por otro, la manera en que el museo entra en el movimiento del producto artístico por sus distintas relaciones con otras instituciones de su mismo tipo y de distinta índole. Es tanto el escenario como la escenografía en una puesta de teatro.

A través de sus instalaciones, exposiciones y relaciones con otras instituciones, el museo de arte le permite a la obra expuesta llevar a cabo su función, ya sea el acceder al conocimiento de lo bello o proporcionar una visión sensible del mundo, entre otras. Por lo que el museo abre la posibilidad de la difusión del acto artístico, pero no lo genera; es como el invernadero que provee de lo necesario para que las plantas se desarrollen de mejor manera que si no estuvieran dentro de él.

Que el museo albergue obras de arte no lo obliga a realizar la función de ellas, pero sí, de alguna manera, incita a procurar ese destino de la obra, su finalidad, a dejarla llevar a cabo la función para la que fue hecha. Por un lado, el edificio está diseñado para albergar y exhibir obras de arte, sin importar si fue hecho con fines museísticos —Guggenheim— o se adaptó para los mismos fines —Louvre—. Por el otro, las exposiciones derivan del mismo fin: transformar espacios arquitectónicos para exhibir museográficamente.

Así que, para el primer caso, el diseño del museo, implicando a su exterior e interior, actúa como una introducción y una dimensión para el mundo que contiene temáticamente, es eso en sí, la materialidad de un cosmos. Ese ir y venir a través del museo por las salas definidas, le da una idea más clara al espectador de cómo está organizado el arte. Pero también, cuando se detiene ante una obra que le llama la atención o fugazmente le atrapa, las condiciones antes previstas deben ayudarle para que esa obra lleve a cabo su fin. En este sentido, el diseño de la exposición o ambientación de la sala —sea temporal o permanente— intensifica el valor perceptual de la obra expuesta a través de cédulas, paneles, iluminación, vitrinas, recorridos intencionados, disposición de los objetos, selección de los mismos, etc.; pero sobre todo, permite que el visitante se acerque de forma única a un objeto expuesto para que este le acoja en su destino. Como comparación, la sala de exhibición debe ser como la sala del cine, aquella que ambienta y genera la atmósfera para que la película haga lo suyo. Si algo en la sala del cine sobresale, como la temperatura, el mobiliario o el volumen sonoro o lumínico, la película en sí pierde su dimensión y pasa a segundo término. Igual sucede en el museo de arte. El diseño de la exposición está sometido a lo exhibido, pues si no es así, la experiencia estética deviene en una visita donde sobresale la museografía y no la obra. Así que el mejor diseño museográfico es el que pasa desapercibido, porque permite que la pintura, escultura o lo que se muestre, sea quien lleve el protagonismo, promoviendo el hecho artístico.

En este rubro, las nuevas lecturas de las obras también son un elemento trascendental para que su función se amplíe, pues el hecho de insertarlas en nuevos discursos junto a otras obras distintas con las que originalmente estaba permite una nueva mirada y nuevas expectativas de quienes las conocían, o una introducción distinta a la común para quienes no las habían apreciado.

Ahora, como ya se mencionó, el hecho artístico no sólo se lleva a cabo cuando el autor crea la obra (producción) o cuando el espectador está frente a ella (consumo), sino que actualmente sigue el patrón del mercado donde la distribución es importante. El museo de arte juega un papel significativo en este sistema, pues activa las relaciones de la obra y el público —los públicos— al trasladarla a otros museos de arte, al compartir obras o crear exposiciones itinerantes y donde el primer punto se compromete, ya que es necesario adaptar los espacios a la exhibición para que funcione de la misma forma que lo hizo en otro espacio.

El museo y la imaginación

Lejos de la apreciación de la relación entre el museo y la imaginación, que a continuación se expone, hay que tener muy en cuenta que “sin imaginación nunca podríamos aplicar conceptos a la experiencia sensoria. En tanto que una vida plenamente sensoria carecería de regularidad o de organización, una vida puramente intelectual carecería de todo contenido real”.¹³ Así que el asunto de valorar esta facultad en relación con nuestra cotidianidad se refuerza en el museo de arte de maneras particulares; pues un asunto interesante del acto artístico es el imaginativo.

La imaginación no ha de contemplarse sólo como la facultad de crear y recrear imágenes, que es determinante en nuestros pensamientos; más allá de esta importancia, “es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad. [...] La imaginación inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo; abre ojos que tienen nuevos tipos de visión”.¹⁴ Además, el acto imaginativo puede presentarse de forma individual o colectiva —en un imaginario social—. Esta doble situación nos permite entender la importancia social del museo en este rubro, pues no sólo incluye la colectividad y su identidad en un imaginario social, sino que también refuerza al individuo en una actividad que le recrea y le integra con su especie. Por lo que “inadecuado sería describir la imaginación tan sólo como aquello que produce imágenes o representaciones de objetos; hemos de añadir que estas representaciones siempre irán acompañadas de emociones”,¹⁵ por lo que nos da un puente directo con lo estético. Por ello, se ha decidido abordar la relación del museo de arte y la imaginación desde estas dos relaciones.

Motivar la imaginación

La imaginación como un proceso consciente es promovida en el museo de arte al estar inmerso en un espacio donde las obras son producto de ese mismo suceso como resultado de la expresión humana. El proceso, incluso, puede comenzar desde antes de visitar el museo de arte, pues conociendo sus contenidos permanentes —y temporales— a través de su enunciación, se lleva a cabo dicho suceso mental al visualizar los posibles objetos que el museo expone e incluirlos en un mundo personal. Hablamos del proceso

¹³ Mary Warnock, *La imaginación*, p. 44.

¹⁴ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, p. 31.

¹⁵ M. Warnock, *op. cit.*, p. 63.

en el que la imaginación retroalimenta el mundo diario a través de su universo propio; funge como una función liberadora. “En este sentido la imaginación hace posible tomar distancia ante lo real, lo dado. [El sujeto] en su actividad puede estar más o menos próximo a lo real, reproducirlo, recrearlo o entrar de lleno en la ficción (mundos ficticios)”.¹⁶

Así, junto con el valor sobre la promoción del acto artístico sucede el de motivar y provocar la imaginación, pero en este caso es una función tanto de la obra como del museo de arte, pues ambas se conjuntan para motivarla, hacen mancuerna para este suceso. El mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de Diego Rivera tiene sus propios elementos que motivan la imaginación. Está lleno de referentes del lugar que lleva por título y permite un viaje a él y a la historia de México. Pero más allá de la riqueza de elementos que la obra contiene, el museo-mural, edificado para la obra, lo muestra de tal forma que permite ir más lejos de los límites de la percepción básica, pues no sólo es el gran espacio que lo contiene con una iluminación particular y con las cédulas informativas, sino que además posee un primer piso desde el que puede vérselo también; esto permite una experiencia distinta al acceder a la obra. Por ello,

Si alguien desea provocar nuestras emociones, debe tratar de hacer que nos formemos y concentremos en una sola imagen particular, y debe tratar de impedir que pasemos rápidamente de una imagen a otra. [Pero también hay que tener en cuenta que] podemos formar ideas más vívidas de cosas que están cerca de nosotros, sea en el espacio o en el tiempo, o en ambos, que de cosas que están lejanas.¹⁷

Y esto último se refiere a cómo el museo motiva la imaginación y nos aproxima a la obra. El producto artístico debe encontrarse más accesible para el espectador, no sólo para promover el acto artístico, sino para que la imaginación sea más vívida, para que *el sueño sea más real*.

Un museo de ciencias o de historia apela también a la imaginación, pero en otro rubro. Los procesos imaginativos para estos casos están estructurados para construir un tipo de conocimiento específico usando la razón y la memoria; sin embargo, en el museo de arte se invoca a la imaginación

¹⁶ María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, pp. 249-250.

¹⁷ M. Warnock, *op. cit.*, p. 59.

ya que, para la contemplación estética, el proceso hermenéutico no tiene un fin a priori. “Las relaciones imaginación-razón admiten desde la subordinación de la imaginación a la razón, hasta inversamente la elevación de la imaginación a función dominante”.¹⁸ El museo de arte invita a la imaginación a actuar en cualquier sentido, ya sea por su estructura, por su colección, por el diseño de la exposición, por la selección y disposición de objetos expuestos, en los *souvenir* y otros elementos que le son propios y que manifiestan lo contenido como producto mismo de la imaginación. A diferencia de la memoria, “la imaginación es creadora, ya que puede construir lo que guste a partir de los elementos de los que dispone”.¹⁹

Procurar el imaginario social

A diferencia del anterior valor en su dimensión objetiva o práctica, el museo de arte permite tener una experiencia de identidad de especie por la correspondencia que existe en el acto artístico como hecho humano. “La imaginación participa decisivamente para lograr la idea de identidad de los objetos, y alcanzar el concepto de identidad personal”.²⁰ Sin embargo, esa misma consideración individual de especie tiene sus diferencias contextuales que se muestran en la obra particular según los escenarios. Hablamos de que el fenómeno estético se materializa de distintas formas según el contexto, yendo desde Lascaux en Francia, hasta Baja California en México. Por ello el imaginario como parte del proceso de identidad se amplía desde lo individual hasta lo social.

Así que otra función del museo de arte donde existe el valor estético como relación clara entre la dimensión objetiva e instituida del valor, es promover el reconocimiento del imaginario social en tanto que provoca la manifestación de las subjetividades humanas a través de la objetivación en lo que la institución define como obra de arte u obra artística.²¹ Por ello, es quizás esta la función más importante desde lo instituido.

Seguramente la idea de la promoción de un imaginario común como un acervo humano no es exclusivo del museo, pues el libro o la galería de

¹⁸ M. N. Lapoujade, *op. cit.*, p. 243.

¹⁹ M. Warnock, *op. cit.*, p.19.

²⁰ M. N. Lapoujade, *op. cit.*, p. 249.

²¹ Para ello hay que tener en cuenta a la obra de arte como un fenómeno subjetivo que promueve valores y/o antivalores, exaltándolos o mostrándolos objetivamente. Esto es, la obra de arte, como subjetividad, no muestra belleza, temor, ansia, etc., sino que a través de materiales (tela, pigmentos, superficies, etc.) permite que el individuo reconstruya su subjetividad o se manifieste en ella.

imágenes en portales de la red también ayudan a ese propósito, pero “podemos formar ideas más vívidas de cosas que están cerca de nosotros, sea en el espacio o en el tiempo, o en ambos, que de cosas que están lejanas”.²² Por esta razón, la cercanía del objeto en el museo debe pensarse como valor estético del mismo, para prevalecer parte de su percepción social dentro de lo valioso y útil que es, más que como almacén o pseudoescuela. Las funciones se interrelacionan de alguna u otra manera, así el imaginario social se concatena con la participación del museo en los discursos históricos, pues a fin de cuentas, en una sociedad visual, el primero sustenta estos últimos y viceversa, lo que nos permite ir a la siguiente función con un entramado muy particular.

Participar en la historiografía del arte

Como institución moderna, el museo de arte adopta con decisión una actitud en la definición de los parámetros de una actividad humana que ha sido clasificada y dispuesta en disciplina académica: la historia del arte en la historiografía. Es necesario recalcar que la aparición del museo, en la evolución de la humanidad en una etapa denominada modernidad, modifica la concepción de la cultura occidental y le hace juez y parte en la historia del arte. Por un lado, el museo de arte forma parte de la misma historia del arte; es un objeto de estudio del arte con características tan específicas como para ser una línea de investigación en la esfera de la historia del arte, así como en otros campos. Del lado contrario de la moneda, el museo de arte también le da forma a un concepto difícil de determinar y definir satisfactoriamente, ya que, si todavía existe la discusión sobre lo que es el *arte* y cuáles son sus productos, el museo de arte, como institución que los exhibe, materializa dicho concepto. Así que desde el momento que la obra entra al museo de arte para ser expuesta, entra en la categoría de obra de arte o artística y determina clases y condiciones para sus semejantes. Por lo que la participación del museo en la historia del arte, hoy día, en ambas opciones, es importante.

Si se habla de la historiografía del arte, y habiendo delimitado el campo de estudio al museo de arte, los siguientes actores: museo, arte e historia, son inevitables de separar, ya que cada uno influye en los otros de manera determinante, pero también definen su espacio de acción.

²² M. Warnock, *op. cit.*, p. 59.

Partimos de la idea de que el museo de arte es un organismo moderno que desempeña una función de interés público y social; por lo tanto, una institución con objetivos y funciones específicos para su desempeño, en este caso, en el área de la cultura donde lo artístico es su objeto de trabajo. Así, la participación de las instituciones culturales en la historia del arte es prevista en Duchamp al intervenir una exposición con un urinario y más que aprendida en Warhol al introducir objetos de uso cotidiano de una cultura específica. Ellos, como muchos otros, ven en el museo ese paradigma social como definitorio del arte y que coacciona, de alguna u otra forma hoy, la libertad del artista en su producción. Duchamp, más allá de ser antesala del arte contemporáneo, cuestiona también la legitimación automática del objeto como artístico al estar dentro de la institución y ser exhibido. El problema, bastante mencionado, no se queda en si *eso*, un mingitorio puesto de cabeza y firmado por un tal Mutt, es o no arte, ni tampoco si hacer el arte evoluciona en sus objetos a través de una nueva perspectiva del *collage*. El punto importante a tomar en cuenta es la fuerza institucional del recinto donde Duchamp introduce sus objetos: *ready mades*. ¿Sería lo mismo para el arte si el mingitorio hubiese sido expuesto en otro lugar no institucionalizado —como ahora sucede—? La definición y clasificación de los productos del arte fueron sacudidas por el mingitorio expuesto, pero también hay que preocuparse por la institucionalización del recinto y los eventos que en él se llevan a cabo.

Este aspecto lo explica George Dickie²³ en su teoría de *la institucionalización del arte* al contemplar *el mundo del arte* como un entramado social donde las características de la obra, para que sea considerada como artística, se centran en las relaciones institucionales del arte más que en aspectos formales de la obra misma. En la obra, el valor artístico está depositado a través de la dimensión institucionalizada por sobre la objetiva y subjetiva; lo que nos lleva a entender por qué muchos artistas hacen que una de las funciones principales de sus productos sea el que entre al museo de arte o a otra institución del arte.²⁴

El hecho de negar al museo de arte es una forma de participación en la dinámica, situación que no sucedería si este fuera ignorado, pero no es así. Negar o ratificar es una manera de participar en lo instituido.

²³ George Dickie, *El círculo del arte: una teoría del arte*.

²⁴ Tomamos como instituciones del arte: 1) grandes complejos culturales, 2) grandes museos nacionales de arte, 3) museos de arte moderno y contemporáneo, 4) galerías de arte, 5) centros y talleres de arte, y 6) museos especializados de arte.

Por otro lado, el museo de arte resguarda y conserva objetos con valoración estética importante para su exhibición. Sin embargo, dicha exhibición contiene características específicas muy distintas para la mirada que se tiene en un museo de antropología, ciencia o historia, en el que el proceso hermenéutico es imperante. La exhibición, en el museo de arte, procura una mirada hacia la contemplación con la experiencia estética como objetivo principal, más no único. Experiencia que se encuentra delimitada, por lo que debe verse según un discurso a través de un patrimonio instituido. Esto es, si bien el museo protege y procura un patrimonio, ¿cómo se valora y selecciona dicho acervo para instituirlo? Esta pregunta es pertinente entonces para quien se enfrenta a obras de arte *dudosas*²⁵ que están exhibidas en un museo de arte.

Así que se tienen dos visiones extremas del museo de arte, sin dejar de abarcar la gama entre ellas, pero que en esos puntos distantes se presenta una reflexión más flexible por las características de oposición y que, de alguna manera, parece que la segunda es el cobro histórico de la primera hacia lo instituido.

Por un lado está el museo percibido como megasujeto, concepto arraigado por su institucionalidad, que impide una respuesta directa por parte del visitante; entendiéndolo como una actitud de réplica y una relación dialógica entre los sujetos que administran el museo de arte y los que lo visitan. Si hay que agregar lo anterior a que la valoración de la colección del museo de arte es alta por su carácter de patrimonio y su representación estética, lo que tenemos es un templo artístico con carácter religioso donde existe la pulcritud y el silencio como ambiente y guardianes del tesoro: un mausoleo. Por otro lado, existe la visión del museo como centro recreativo dentro de la esfera del ocio en una sociedad industrializada, en la que es participante desde esta manera y, por ello, entre otros aspectos, se cuestiona sus funciones en el rol social, ya que entre las razones principales de la visita al museo, “entretenerse y pasar un rato agradable” ocupa 39.5%.²⁶

En cuanto a la relación entre museo de arte e historia de arte, los documentos impresos del museo sirven de relación, consciente o no, con

²⁵ No se piense únicamente en el arte contemporáneo con sus productos de dudosa incursión a la labor artística, sino en aquellas piezas que no responden al criterio artístico de la sociedad en general y por ello parecen estar fuera de contexto en salas de museos de arte, como objetos de diseño o publicitarios por tener alguna propuesta moderna, pero pueden mencionarse aquellos que están catalogados como artes industriales o menores donde pueden aparecer, sin restricción alguna, unos pendientes prehispanicos de obsidiana o una vestimenta medieval.

²⁶ *Encuesta a públicos de museos*, p. 11.

la historia del arte para quien tiene contacto con dichas divulgaciones, ya sean publicitarias, académicas u otras. Considerablemente no importa el tipo de la publicación, pues el hecho de promover una exhibición artística (propaganda, folleto, etc.) o asentir una investigación en el área del arte (libro, catálogo, etc.) da una visión de que lo tratado en dicho documento es tema del arte, importante o no, y entran eventos, personajes y objetos en esa esfera que antes no se concebían en ella, pues la inclusión está avalada por el museo. Esto es, si los libros que algunos artistas leen, las relaciones sociales que tienen, los discursos epistolares que hacen, la vestimenta que usan, por mencionar algunos ejemplos, son objeto de estudio o exhibición desde el museo de arte, entran en una nueva relación de valoración que fue impulsada por el mismo museo, diferenciándolo del valor que el objeto tiene en la realidad. No se diga entonces de las exhibiciones que, con mayor fuerza, introducen al espectador un discurso de la historiografía del arte que sesga su finitud. Aquí existen dos situaciones que envuelven al museo de arte con la percepción de la historia del arte.

Por un lado, los recorridos del museo sirven como modelos y discursos historiográficos, pues surgieron de esos patrones. Paradójicamente, en la búsqueda de discursos alternativos de los primarios, las exhibiciones muestran novedades que el espectador asume para entender el fenómeno artístico y se lleva para dialogar del arte. Si bien la intención es buena y requiere de un rigor científico para proponerla, hace falta, en el visitante, una educación estética y artística para la adopción correcta de la mayoría de los discursos. Básicamente se resuelve con enormes cédulas introductorias llenas de textos que, por decisión propia del visitante, difícilmente lee. Así que el entendimiento y el diálogo de lo artístico, que antes se mencionó, se distorsiona. Si bien tampoco es un problema exclusivo del museo, este debe tomar cartas en el asunto, porque le incumbe directamente y seguramente nos llevará a la función de la educación estética-artística por sobre la educación en general, que se abordará más adelante.

Pasando al otro punto, los objetos exhibidos y resguardados en los museos parecen ser los valiosos para el discurso presentado y son los que, desde el punto de vista oficial, se estudian y promueven culturalmente. Las salas de los museos de arte están llenas de objetos que detentan la historia del arte cuando en realidad podrían ser otros los que llevaran a cabo esa acción si los primeros no existieran, o incluso, aunque estos existan. A esto hay que agregarle, nuevamente, el fenómeno de difusión,

donde la publicidad se incluye, pues, según esto, en el conocimiento que de la exhibición se desprende, el impresionismo es un evento que parece surgir de la noche a la mañana por los franceses, pero la influencia inglesa —Turner— es harto conocida y, sin embargo, poco difundida. El problema aquí es conocer, cual si la historia del arte fuera el avemaría, los objetos contenidos en los museos *importantes* de arte, como si la lista fuera una concatenación de objetos que dan una estructura coherente a una actividad humana muy difícil de definir. ¿Sin *La Gioconda* de Leonardo da Vinci —por poner un ejemplo— no tenemos una idea clara del Renacimiento? ¿Si no existiera el MUNAL o el Museo del Prado, qué sería de la historia del arte nacional y mundial? ¿Es el muralismo la propuesta significativa de México hacia el arte moderno mundial cuando la actividad de pintar sobre los muros es prehistórica? Las respuestas proporcionan posturas, pero el hecho de que una propuesta historiográfica del arte existiría, con o sin los ejemplos mencionados, es cuestionable. Con esto parecería que el museo no es importante para la historia del arte cuando este texto le hace imperante,²⁷ pero para dar pie a esa aseveración la pregunta que tuviera que contestarse sería: ¿qué otra institución hubiese adoptado las funciones del museo de arte en el caso de que este no existiera?, ¿cómo se manifestaría nuestra valoración hacia lo estético en los productos humanos sin la influencia del museo de arte?

El que el museo de arte participe en la historiografía del arte como juez y parte, le adjudica cierta subjetividad al hecho, pero la cuestión más importante está en el grado de conciencia de sus administradores sobre esto. Hay que seguir discutiendo cómo el museo de arte influye en esta actividad y en la concepción y recepción del concepto *arte*.

Por concluir

Como se ha expuesto, el museo de arte tiene funciones generales que comparte con otros museos por su condición instituida y otras específicas por el tipo de colección que alberga. Entenderlo desde sus particularidades,

²⁷ André Malraux, en su *Museo imaginario*, además de su propuesta explícita sobre la construcción individual del museo como acceso al mismo y por tanto a la cultura, implícitamente muestra una invitación hacia la educación estética del individuo desde el mismo individuo, esto es, un autodidactismo estético. Así que la negación de la importancia o de la existencia del museo de arte se refiere a que a pesar de que este exista y aun cuando haya una democratización de la cultura, el acceso personal a ella continúa siendo pobre, y entonces: ¿para qué visitar un museo de arte? Esta pregunta abre la posibilidad de entenderle y valorarle en una nueva dimensión objetiva desde una visión positiva.

dará como resultado una valoración positiva para el visitante, pero sobre todo, que este pueda:

1) Encontrarse en un imaginario colectivo y reconocerse dentro de un grupo para reforzar una identidad social; esto es, entender por qué somos parte de lo que somos a través de las imágenes y los objetos artísticos que nos representan socialmente.

2) Recrearse como ser humano y persona en la imaginación propia para alimentar el sentido de lo que se es, así como reiterarse en uno mismo.

3) Valorar positivamente el arte al reencontrarse frente a un hecho que deviene de una facultad humana que intenta explicar el mundo desde su propio lenguaje para ver la realidad desde otras perspectivas.

4) Entender y hallar el acto artístico y la historia del arte dentro del museo, comprendiendo la importancia que este último tiene al promoverlo.

Los puntos anteriores, junto con otros más que pueden salir del texto expuesto, son argumentos que redimensionan nuestra visita al museo de arte y que van más allá de hacer la tarea o entretenerse.

Bibliografía consultada

Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, FCE, México, 1978.

Conaculta, *Encuesta a públicos de museos*, Sistema de Información Cultural, Conaculta, México, 2009.

—, *Encuesta nacional de prácticas y consumo culturales*, Sistema de Información Cultural, Conaculta, México, 2004.

Dickie, George, *El círculo del arte: una teoría del arte*, Paidós, Barcelona, 2005.

Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, BUAP, México, 2001.

Fabelo Corzo, José Ramón y Berenize Galicia Isasmendi, coords., *La estética y el arte más allá de la academia*, BUAP, FFyL, Puebla, 2011.

Lapoujade, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988.

Malraux, André, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Gallimard, París, 1954.

Rojas, Roberto, *Los museos en el mundo*, Salvat, Barcelona, 1973.

Warnock, Mary, *La imaginación*, FCE, México, 1981.

Witker, Rodrigo, *Los museos*, Tercer Milenio, CNCA, México, 2001.

POÉTICAS INTERDISCIPLINARIAS. EDUCACIÓN ESTÉTICA PARA LA FORMACIÓN DE UN MERCADO DE ARTE SUSTENTABLE

*Belén Valencia Roda*¹

En la antropología del capitalismo moderno el bienestar ha sido equiparado con la adquisición, nunca con el placer. Este modelo de sociedad ya no funciona, la identificación del bienestar con la propiedad tiene que ser cuestionada. Es una tarea política, pero sobre todo es una tarea cultural...
Franco Berardi (Bifo)

Introducción

Creación, producción de obra y desarrollo del gusto por el arte no son fenómenos espontáneos, son parte del sistema del arte. Creación artística, así como la formación de públicos, son procesos interrelacionados que se retroalimentan mutuamente y hoy es el mismo artista quien aporta elementos pedagógicos para el proceso de estas prácticas, en la comprensión de que el contexto de la producción artística nunca estará completo si no se garantizan mercados que consuman dicha producción.

El actual proyecto socioeconómico y cultural en Brasil ha invadido su producción de conocimiento; esta se ve inmersa en un híbrido de propuestas y modelos socioeconómicos adquiridos consecuencia de la globalización y los medios de comunicación. Ampliar las expectativas de los artistas y favorecer la creación de empresas creativas y culturales mediante la interdisciplina es una de las acciones emprendidas por algunos centros independientes brasileños, los cuales, echando mano de la investigación, la educación y la producción artística, presentan proyectos pedagógicos que impactan el consumo artístico por medio de la formación de públicos. La apuesta de

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

estas industrias creativas es por la educación no formal como vehículo de transformación, con el objetivo de formar audiencias para la creación de un mercado del arte sustentable, que impacte el consumo cultural a todos los niveles, desde la producción artística hasta la economía formal del artista.

Primeramente salta a la vista el proyecto independiente del Núcleo Experimental de Educación y Arte insertado en un espacio dentro del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ), el cual con una gran flexibilidad en su propuesta, un equipo multidisciplinario y su apuesta por la formación experimental de públicos para comprender el arte contemporáneo, muestra una mirada utópica de lo que es posible hacer cuando las colectividades se transforman en grupos autogestivos.

Capacete Entretenimientos, un espacio de residencias para artistas, lanza en enero de 2012 el proyecto experimental educativo de la Universidad de Verano. Dicho proyecto tiene como principal objetivo contrarrestar la lógica de mercado que pone de manifiesto el pensamiento poscolonialista del capitalismo, donde el mercado, la multiculturalidad y el acto de consumo se tornan en algunos casos en el *mainstream* de la producción de arte contemporáneo. Su propuesta estética se basa en la formación de artistas que desarrollen una discusión crítica sobresaliente.

A sabiendas de que el arte contemporáneo atraviesa por una multitud de procesos transdisciplinarios y mercantiles influenciados por bienales internacionales, la geografía de las instituciones culturales, las redes translocales de galerías, museos, fundaciones y patronatos, la 8.ª Bienal de Mercosur, realizada en el año 2011 en Porto Alegre, propone el tema “Ensayos de geopoética” en un intento de analizar y comprender cómo se diluyen las fronteras entre las nuevas formas de creación, representación y conceptualización artística a consecuencia de la internacionalización del arte contemporáneo. Enfoca así, por primera vez, su proyecto hacia la curaduría pedagógica. Identificar propuestas en Latinoamérica, con proyectos de formación pedagógica donde se analizan los diferentes tejidos simbólicos y procesos transculturales que impactan el mercado artístico fue un hallazgo muy reconfortante. Acercarme y poder conocer a los integrantes de dichos equipos multidisciplinarios e intimar en su estructura fue realmente inspirador.

Este texto tiene como finalidad explorar la poética de modelos pedagógicos insertos en proyectos interdisciplinarios y experimentales a distintos niveles de formación artística dirigidos a diversos públicos donde intervienen: arte, educación y mercado.

1. Núcleo Experimental de Educación y Arte. “Un diálogo a múltiples voces”

Decir que un proyecto es experimental es decir que va con la experiencia, que se construye día a día tomando en cuenta los niveles de transformación que sean necesarios; esto incluye la interacción de conceptos como arte, acción social y transformación, dotándolos de una flexibilidad que alimente la curiosidad creativa y otorgue una ligereza que vuelva favorable el esfuerzo.

El Instituto MESA, un centro independiente con base en Brasil, creado por Jessica Gogan, está dedicado a proyectos, investigaciones y publicaciones transdisciplinarias que realizan y profundizan encuentros entre arte, cultura y sociedad. Este se enlaza con el proyecto formado por Luiz Guilherme Vergara, el Núcleo Experimental de Educación y Arte, conformado por un equipo de artistas, educadores y productores culturales, el cual tiene lugar desde 2011 en las instalaciones del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.



Actividades de sensibilización dirigidas por los integrantes del Núcleo Experimental de Educación y Arte, orientadas a la formación de públicos en las áreas abiertas del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

El Núcleo cuenta con una serie de propuestas transversales nacidas desde la iniciativa del mismo equipo de colaboradores; estas propuestas consisten en acciones desarrolladas dentro y fuera del museo de forma continua, propuestas que van ligadas a diferentes organizaciones sociales, empresas, e instituciones como la Universidad Federal Fluminense de Niterói (UFF).

De esta manera, la perspectiva que el núcleo enfatiza es específicamente el papel híbrido de los artistas como investigadores y agentes socioculturales.



Actividades para familias en los jardines
del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

El objetivo primordial del Núcleo al encontrarse dentro del museo es resignificar al MAM como un lugar de creación colectiva y como un territorio de participación de múltiples voces, donde son pensadas de manera experimental las relaciones entre la producción artística moderna y contemporánea, incluyendo el patrimonio cultural donde entra el papel histórico y simbólico de la imagen del *museo* en la ciudad de Río de Janeiro, ampliando así los sentidos del MAM en el siglo XXI y sus participación en el proceso continuo de cambios que marquen la trayectoria del arte en la sociedad contemporánea.

La programación y las actividades del Núcleo Experimental de Educación y Arte han adquirido vida propia y una gestión independiente para cada artista educador. Destaca además por una filosofía en la que se realizan acciones artísticas y educativas para públicos variados donde se incluyen: programas para familias, encuentros multisensoriales, irradiaciones, territorio descubierto, crónicas experimentales, los cuales consisten, entre otras

cosas, en crear recursos relacionales entre las exposiciones temporales y la arquitectura del MAM de RJ, debatir las iniciativas y prácticas artísticas contemporáneas y mantener un diálogo constante con la sociedad, buscando generar procesos críticos y de transformación dentro del Núcleo, esperando así prolongarse en nuevos espacios eventualmente. Antes de implementarse, las acciones son debatidas entre los artistas-educadores, promotores y pedagogos. La multidisciplinariedad de la conformación del equipo facilita la implementación de propuestas diversas, lo que da como resultado proyectos innovadores de teatro y artes visuales.

Mensualmente los encuentros tienen tópicos específicos como el mes dedicado al *silencio* o al *eco*, incentivando así momentos de reflexión entre el público, los facilitadores y el museo, hacia nuevas lecturas del mundo a partir de mediaciones experimentales y afirmando de esta manera la participación creativa de los artistas.

2. Capacete Entretenimientos. Universidad de Verano: Proyecto experimental de educación

Si bien el espíritu de cualquier lugar de *residencias artísticas* es potenciar el intercambio entre profesionales del arte (artistas, gestores e investigadores) y así posibilitar el enriquecimiento de trabajo personal mediante el encuentro con otros, la finalidad es el acercamiento a otro tipo de experiencias, así como el conocimiento de otras perspectivas sobre el quehacer artístico.

Desde su conformación, Capacete Entretenimientos ha tenido una evolución constante. Como pioneros en proyectos de residencias en Brasil y Latinoamérica, han ido incorporando modalidades y propuestas hasta convertirse en un espacio de construcción de conocimiento crítico donde los límites disciplinares, territoriales y geográficos se van diluyendo y transformando para dar lugar a nuevas experiencias simbólicas. Su proyección se ha enriquecido constantemente con la participación significativa de artistas internacionales. Ahora han incorporando a su práctica un proyecto experimental educativo surgido como propuesta entre sus mismos colaboradores. Pero, ¿por qué la necesidad de transformar a Capacete, un lugar para residencias artísticas, en un lugar de formación pedagógica? En palabras de uno de sus colaboradores, el artista de origen español Daniel Steegmman platica que la principal intención al conformar el proyecto de la Universidad de Verano, lo que se pretendía era crear un espacio de reflexión y práctica experimental del que se sintió que hacía falta en Brasil, especialmente en Río de Janeiro.

Respecto de si hay un público meta específico para estos talleres, Daniel afirma que en realidad el público va en función de la oferta, los talleres van dirigidos a cualquier persona interesada en temas referentes a la filosofía y pensamiento contemporáneo y su manifestaciones artísticas; finalmente, la intención es “elevar el tono y la calidad de discusión artística en Brasil”, que en general considera “muy pobre y atrasada”.



Brunch después de una de las actividades de clase se la Universidad de Verano. Espacio de reunión en uno de los centros de Capacete Entretenimientos como espacios no-formales de aprendizaje.

Daniel afirma que tal vez el verdadero gatillo que echó a andar el proyecto fue un acto de resistencia en el contexto actual de la producción de arte en Brasil, el cual en sus palabras parece “cada vez más dominado por el mercado y con muy poco espacio para una reflexión de vanguardia y una práctica discursiva y experimental”.²

La Universidad de Verano de Capacete es un proyecto experimental en la medida que tiene que ver con probar nuevos sistemas y modos de vida, lanzados a lo abierto del mundo en un estado permanente de vulnerabilidad. “Mantenerse en este estado de vulnerabilidad me parece fundamental para que la propuesta continúe saludable. El espacio expe-

² El programa completo y todos los talleres pueden ser escuchados en www.universidadeverao.wordpress.com

rimental se pierde cuando deja de ser influenciado o formado por los propios acontecimientos”.

Como espacio de experimentación artística, pedagógica, es evidentemente que Capacete en sí es un espacio de resistencia y confrontación. Teoría y práctica, como afirma Daniel, son parte del mismo proceso, más que contraponerse se complementan y sirven para desarrollar crítica.

Algo peculiar en las residencias de Capacete es la fe en que los acontecimientos más significativos destinados a la producción de sentido y saber acontecen dentro de los espacios y en el tiempo intermedio que se dan en el marco de la residencia, en no-lugares más inesperados. En Capacete surgen las constelaciones de ideas que sirven como marco de referencia para una reflexión amplia y duradera. Esto es, que todo ocurre de forma transitoria y fluida, por lo tanto, impredecible e incontrolable: a la hora del desayuno, un atardecer en Ipanema, un bar tomando una *caipirinha*, suelen ser el principal foro donde convergen las ideas. Los intercambios y residencias en Capacete se dedican a preguntar de una manera continua y de una forma no lineal ni jerárquica cómo se puede pensar en un arte sustentable en los próximos años.

3. 8.^a Bienal de Mercosur: “Ensayos de geopoética”

Aunque las bienales suelen ser eventos puramente expositivos que activan la escena artística de una ciudad durante periodos relativamente cortos y tienen la cualidad de ser discontinuas, la 8.^a Bienal de Mercosur experimentó un nuevo proceder. Con el objetivo de que el impacto de la bienal fuera duradero se seleccionó, además del tema eje de la bienal, una estrategia de acción curatorial que extendiera en el tiempo y el espacio la activación de la escena artística en Brasil.

El concepto central fue la geopoética,³ inspirada en las tensiones provocadas entre territorios locales y transnacionales, las construcciones políticas y circunstancias geográficas, las rutas de circulación e intercambio de capital simbólico; con la finalidad de referirse a las diversas formas en que los artistas definían un territorio a partir de las perspectivas geográficas o políticas y culturales, es así como la muestra expositiva en la 8.^a Bienal se

³ Ya Sara Thorton, en su libro *Siete días en el arte*, presentaba una visión etnográfica del funcionamiento del mundo del arte contemporáneo donde el artista se presenta nómada lleno de deslocalizaciones, desterritorialización y territorialización y apunta a una globalización selectiva donde la línea divisoria entre arte, sociedad y mercado es minúscula.

presenta como una construcción político-económica que contrasta con las nociones establecidas de nación mediante las distintas propuesta de artistas.

El giro principal lo dio el componente educativo, al echar mano de un curador pedagógico: Pablo Helguera. De esta manera, el modelo de curaduría estuvo concebido desde el punto de vista pedagógico, poniendo cuidado en que este no fuese meramente una interpretación de las obras, sino que estuviese integrado al proceso de conceptualización y selección de los artistas y obras. Dicho proceso pedagógico partió de tres enfoques: la *pedagogía como vehículo de mediación* del arte, la *transpedagogía* o el proceso de conocimiento como obra de arte y el *arte como una herramienta pedagógica*, que esclareciera el conocimiento del mundo. Hubo un proceso continuo de formación teórico-práctica sobre mediaciones, historia del arte, producción de arte contemporáneo, experiencias educativas en instituciones culturales, locales, estrategias de mediación, etc. para los artistas-educadores participantes en la bienal, así como encuentros con artistas e invitados nacionales e internacionales para trascender a las acciones educativas tradicionales.

Con el propósito de extender la bienal en el tiempo, fue creada Casa M, un espacio de encuentro para artistas y público en general con un programa de actividades musicales, teatro, arte, literatura, residencias curatoriales y ciclos de cine. Con el tema *Cuadernos de viaje y Más allá de las fronteras*, la 8.^a Bienal de Mercosur se extiende geográficamente en Rio Grande Do Sul con el sentido de explorar nuevos territorios, promoviendo el viaje de varios artistas por el estado. Con la propuesta de *Ciudad No Vista* la ciudad de Porto Alegre es redescubierta de nueve maneras distintas proyectadas en nueve piezas de sitios de la localidad por medio de obras no visuales.

El elemento mercadotécnico de acercamiento al público y el registro de archivo fue una constante en la Bienal de Mercosur, los sondeos entre el público, la investigación acerca del impacto de los proyectos educativos de la curaduría pedagógica y de la formación fue exhaustiva. La observación, documentación e interpretación de los procesos vividos durante la Bienal será fundamental para pautar bienales futuras.

En definitiva, el campo expandido de la Bienal se mantuvo mirando hacia la interdisciplina, dando como resultado un proyecto atinado, trascendental en innovación artística, social y pedagógica, lo que dio como conclusión certera de esta edición de la bienal el entender que pensar en un arte específicamente latinoamericano no tiene sentido, en un momento en que la globalización, la geopolítica y la geopoética desmaterializan, ins-

tauran y reorganizan lugares. Lo que sí convendría es repensarnos nosotros mismos como productores culturales en todos los ámbitos de la práctica artística, el sentido de identidad y las relaciones que se generan debido a las barreras geopolíticas y mercantiles. En este sentido, la 8.^a Bienal de Mercosur abrió muchas puertas y cuestionamientos. Algo que se comprobó con este enfoque fue que el desarrollo cultural y el desarrollo artístico es paralelo, por lo que se debe estar atento a las experiencias y prácticas nacionales e internacionales sobre mediación cultural, estrategias de formación de audiencias y programas de creación y desarrollo de públicos. Generar contenidos y difundirlos, con la finalidad de formar una red de colaboración entre los investigadores, gestores y artistas sobre las transformaciones culturales, son prácticas que por sí mismas generan insumos para otras iniciativas similares.

4. Conclusiones

El arte necesita públicos y el público necesita educación.

Pablo Helguera

Estas nuevas industrias creativas independientes en Brasil cumplen con una perspectiva experiencial de los sentidos en el arte y en las prácticas artísticas para la construcción del conocimiento, dentro de la lógica de que al tener públicos con una formación consistente para valorar el arte, el flujo económico en este sector beneficiará a todos los elementos de la cadena de valor que contribuyen en la producción artística.

El arte tiene la cualidad de ser un vehículo para producir conocimiento, de educar en la expresión y la comprensión de la realidad de acuerdo con las ideas y los movimientos vigentes. El ciudadano contemporáneo, mediante las comunicaciones, el diseño, la publicidad, etcétera, está constantemente expuesto a técnicas que estetizan la representación de la realidad, que la medida de propiciar un consumo crítico y sustentable de arte se percibe a su vez como la intención de provocar una transformación social relevante.

Para Canclini, es necesaria y evidente la recomposición de este arte mundializado, ya que el rasgo principal del mercado del arte contemporáneo es la opacidad de este debido al centralismo en factores mercantiles y de posglobalización, por lo que la educación artística no formal, presentada en

estos proyectos, busca crear conocimiento y comunicaciones básicas unidas a la transmisión de experiencias que impacten este mercado globalizado y enajenado; es ahí donde entra el papel del artista como formador, propiciando el diálogo, la reflexión crítica y la experimentación, para ayudar a conocer e investigar a través del juego creativo.

Pablo Helguera afirma que una sociedad educada tiene arte, y mientras más educada, más arte consume. Nuestras visiones sociales requieren de políticas económicas y nuevas reconfiguraciones e interpretaciones para implementar decisiones y acciones que impacten el consumo cultural y el mercado del arte. Pero, ¿debe recaer esta labor pedagógica en el artista? ¿No debería ser parte de los objetivos de las políticas culturales y educativas del Estado mexicano y brasileño? ¿Por qué estos centros creativos independientes se dan a esta tarea? Lo cierto es que el papel del artista se ha vuelto más integral e interdisciplinario, ha evolucionado a investigadores, realizadores de propuestas, gestores, docentes, etcétera, tanto el artista como el curador han caído en la cuenta de que deben cuestionar su propia práctica en función de adecuarla para la mejor comprensión de los públicos. Este cuestionamiento individual debe permear la identidad de las políticas curatoriales en las instituciones gubernamentales, ya que el alcance de las mismas también debe ser integral.

Se trata de simplificar formas y espacios

Como la pedagogía, la educación estética y visual debe estar finalmente al servicio del individuo.⁴ Las relaciones, acciones y comportamientos promueven el conocimiento y la reflexión.⁵ Gestionar la expresión artística como el gran recurso para la comunicación y el entendimiento, es apostar por una apertura en la programación de las industrias culturales y creativas gubernamentales e independientes a que se esfuercen por acercar la obra de arte a nuevos públicos como una forma de hacer integración social y a la vez de impactar en el consumo cultural, fomentando programas y vínculos para promover la convivencia y el diálogo social entre grupos, que integren a los más favorecidos con los desfavorecidos desde las instituciones tanto públicas como privadas.

⁴ A través de estas acciones, el tallerista recoge los momentos educativos —extraordinarios— que es preciso rescatar, ayudando al educador de aula de esta manera, a dar forma a todo aquello que es importante y que no debe pasar desapercibido. Vid. Javier Abado Molina, “El artista como residente”.

⁵ J. Abado Molina se refiere a los momentos educativos “extraordinarios” cuando se realiza *el acto cognitivo*.

Experiencias, acciones y propuestas artísticas deben ir acompañadas de un proceso de sensibilización, investigación y formación con la finalidad de que el impacto se prolongue en la vida del individuo, de ahí lo inspirador y poético de estos tres proyectos instaurados en Brasil, los cuales conceptualizan el arte, ligándolo a su función instrumental y a su colaboración con otras disciplinas como herramientas de renovación pedagógica,⁶ ofrecen una nueva mirada que contribuye a que todos y todas tengamos una visión más cercana de la cultura, del arte y de nosotros mismos.

La persistencia en la formación de públicos como una manera de crear un mercado del arte sustentable, no es una medida a corto plazo, es más bien un proceso lento y complejo, pero es también una invocación al cambio, a la transformación social enriquecedora con efectos permanentes. La apuesta por la educación y el arte es un nuevo tipo de *acción política*, como afirma Franco Berardi, quien al referirse a los procesos globalizados, piensa en el arte, activismo y terapia como medios capaces de tocar la esfera profunda de la sensibilidad.

La interdisciplina tiene lugar en la medida en que ofrece una mayor riqueza de posibilidades combinatorias entre los distintos lenguajes en función de la concepción del arte unido a la capacidad simbólica del ser humano de imaginar y trascenderse en lo individual y social.

Esta necesidad de reinterpretar los modelos pedagógicos para la producción de conocimiento es un compromiso para el artista transdisciplinario. Convivir y construir en la diversidad no es un asunto inmediato ni espontáneo, es un proceso que se edifica. Como afirma Lucina Jiménez, debemos aceptar la educación como un proceso de vida. Fomentar esta curiosidad por el descubrimiento de nuevos modos de ver y comprender el mundo es labor del artista educador, si bien Fontana decía que tal vez “la única función del artista en sociedad es mantener viva nuestra sensibilidad por el bien de nuestra condición humana”, la formación por medio del arte es una herramienta indispensable para esta labor.

Acción genera acción

Brasil está respondiendo con acciones; deconstruyendo rituales de escucha reconstruye una identidad y una memoria colectiva. Para los artistas-educadores de estos proyectos, aciertos y errores van de la mano al momento

⁶ Señalados por Cizek, Herbert Read, Susanne Langer o Víctor Lowenfeld.

de realizar una reflexión crítica acerca de la propia práctica. Sin embargo, como señala Paulo Freire, “[...] en el proceso de educación-arte lo primero es crear plataformas de diálogo y de observación”, esto es, tener atentos nuestros sentidos para crear nuevas estrategias de implementación en la propia práctica y proveer así de recursos prácticos y teóricos sobre la generación de audiencias a los mediadores culturales. Esto a futuro derivará inevitablemente en un impacto sociocultural en la población misma y en los espacios. Ejemplo claro es el MAM en Río de Janeiro, donde el museo está fungiendo como un espacio para nuevas reconfiguraciones y en donde se han organizado ya acciones y apropiaciones por parte del público y de los artistas para generar nuevos contenidos. De ahí se hace evidente la necesidad de crear espacios similares en México para aplicar el trabajo colectivo y buscar posibilidades con base en distintos modelos experimentales, mediante el diálogo y la información.

La construcción de un mercado del arte sustentado en el cambio fundamental del consumo artístico mediante la educación, suena más bien a un impulso utópico; sin embargo, el poder observar modelos y prácticas reales y potenciadoras que están siendo instaurados en otros países de Latinoamérica donde se abre el espacio al diálogo y a la comunicación, al compartimiento de información y experiencias; nos da un sabor esperanzador con respecto de lo que deseamos y persistimos en transformar aquí en México. Espacios como estos que conjugan teoría y práctica, son parte indisoluble del mismo proceso transformador y, por qué no, son formas de resistencia y confrontación.

Bibliografía consultada

- 8.ª Bienal de Mercosur. “Ensayos de geopoética”. Dossier de prensa. Fundação Bienal do Mercosul. 2011.
- Abad, Javier, *Compromiso del artista contemporáneo en Contextos Educativos*, III Jornadas de Educación Artística, UAM, España, 2007.
- Berardi, Franco (Bifo), *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*, La Fábrica de Sueños, Madrid, 2003.
- Carnacéa, Ángeles y Ana Lozano, coord., *Arte e intervención social. La creatividad transformadora*, Grupo5, Madrid, 2011.
- Freire, Paulo, *Pedagogy of the oppressed*, Continuum International Publishing Group, 2000.

- García Canclini, Néstor, *Geopolítica del arte y estéticas interculturales*, Conferencia dictada en la Universidad de Miami, Septiembre 2008.
- Helguera, Pablo, *Pedagogía en el campo expandido*, Proyecto pedagógico bienal de Mercosur, 2011.
- Jiménez, Lucina, *Interdisciplina, escuela y arte*, Conaculta–Cenart, México, 2004.
- Rancière, Jaques, *El espectador emancipado*, La Fabrique Éditions, España, 2008.
- Vergara, Luiz Guilherme, *Escola pública da arte x escola de arte pública – irradiações e acolhimento*, Documento online, Abril 2011.

LO ESTÉTICO EN LO LÚDICO COMO FACTOR DE DESARROLLO EN EL NIÑO

Rosario de la Luz Meza Estrada¹

La estancia en el útero materno debe ser muy agradable: no hay hambre, se duerme tanto como se desea, no hay frío, la temperatura es muy confortante, no hay luz y el único contacto con el mundo exterior es el sonido, que llega atenuado por el líquido amniótico que protege al feto tanto de sonidos fuertes como de impactos físicos. Tal vez sea este despertar placentero a la vida lo que mueve al bebé recién nacido a buscar bienestar, ambientes que le evoquen y revivan la seguridad y placer del útero materno; cada nuevo avance dentro de su desarrollo parece buscar este fin de acuerdo con sus capacidades y habilidad motriz.

El juego es una de las primeras actividades que aparecen en la conducta humana con una finalidad estética; se da libre, porque sí, por sentir placer. Pareciera que este es el primer objetivo en el bebé: el placer, siendo un muy fuerte estímulo que contribuye de manera extraordinaria a su desarrollo integral. En sus primeros días el bebé obedece a reflejos instintivos que poco a poco aprende a manejar hasta descubrir la satisfacción que obtiene a través del control de estos movimientos, tal es el caso del amamantamiento. En días posteriores busca explorar su mundo hasta donde su motricidad se lo permita, mira por mirar, manipula por manipular, emplea sus sentidos sin un fin específico, se da el descubrimiento de su propio cuerpo y a través de estas acciones obtiene placer. En una tercera etapa ya existe una intencionalidad más allá del juego en sí, ahora experimenta con el mundo, aparece el *placer funcional*,² el placer ligado a una actividad elaborada, tal como manipular un objeto, explorarlo y experimentar el placer que esto le produce.

El desarrollo del juego del niño tiene etapas cada vez más elaboradas, por ejemplo:

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

² Jean Piaget, *La formación del símbolo en el niño*.

Aplica esquemas conocidos a situaciones nuevas, imitando, “jugando a”	El niño “juega a dormir”
Aparecen rituales, esquemas completos en el juego, primeramente con y ante objetos específicos	El niño emplea una almohada para jugar a dormir
Aplica esquemas en otros objetos que reemplazan los empleados habitualmente	Utiliza un abrigo como almohada para jugar a dormir

Posteriormente aparece la capacidad de ficción y se refleja en el juego en el que el niño evoca situaciones por el placer que este le ocasiona. En estadios subsecuentes aparece el juego con reglas, donde el juego adquiere nuevos elementos, porque requiere de la participación de otras estructuras mentales y la ficción se vuelve en una especie de realidad, esto de manera voluntaria y durante un cierto tiempo.

En estos estadios, reconocidos e investigados por Jean Piaget y explicados en su obra *La formación del símbolo en el niño*, hay involucrado implícitamente un factor estético, pues el juego lo practica el niño simplemente por placer; no hay un objetivo más allá de la mera actividad lúdica, no busca resultados ni productos, no busca eficacia, y el niño lo realiza por iniciativa propia. ¡Cuánta coincidencia con el arte!

Si se realiza un análisis de los juegos tradicionales, se apreciará que todos ellos desarrollan alguna habilidad en el niño en mayor o menor medida, tales como el pensamiento matemático, la motricidad gruesa y fina, la imaginación, la fuerza física, la creatividad, la coordinación, la concentración, la atención, la lógica, la planeación de estrategias, la audición, la memoria y el lenguaje; asimismo, los juegos promueven la socialización, pues muchos de ellos se juegan en parejas, equipos o son grupales, la resolución de conflictos, el manejo de roles y reglas sociales, así como también ayudan a desarrollar habilidades musicales como el ritmo y el pulso.

El niño es un ser egocéntrico y demanda gran atención. La mayoría de los juegos tradicionales favorecen esta atención y por esto gustan a los niños, es decir, hay un factor previo a lo estético que es de tipo afectivo-emocional, que es el que abre paso al factor estético en el que el niño va a disfrutar el juego, primeramente, por la atención recibida por el adulto u

otros niños, y luego por el disfrute de la actividad en sí. Si esto es llevado debidamente por un adulto, en el niño se desarrollan distintas habilidades, así como costumbres, hábitos, e incluso se puede conducir a los niños a campos más complejos como son las ciencias, los deportes y las artes, propiciando con ello muchos más beneficios que los que el juego aporta.

El juego y el arte

El juego no tiene ningún fin específico, por lo tanto no tiene un resultado o producto por sí mismo. El arte sí. Cuando se unen arte y juego los resultados son increíbles (tanto en niños como en adultos). En el arte se encuentran elementos lúdicos que, a diferencia del juego, se ven más refinados por una técnica y conocimientos previos para practicar una actividad artística; considero que, estéticamente hablando, de alguna manera el arte es para el adulto, lo que el juego para el niño. Otra diferencia entre juego y arte es que este puede satisfacer estéticamente al espectador si tiene una actitud contemplativa, un papel más bien pasivo; en el niño esta actitud pasiva es muy difícil, pues por naturaleza el niño es un ser activo, así que el niño debe *practicar* el juego para disfrutarlo, el niño no tiene ante el juego una actitud contemplativa, pues de esta manera no se manifiestan en él todos los beneficios que aporta el juego.

Para introducir a un niño a las actividades artísticas, debe ser desde un estado totalmente activo y lúdico, además es importante que de alguna manera se vea identificado con él y encuentre elementos que reconozca dentro de su entorno común.

Generalmente es fácil que el niño se integre a una actividad artística, pues dados los elementos comunes que hay entre arte y juego, lo usual es que el niño lo tome como otra actividad lúdica, y para esto es fundamental que el profesor esté capacitado, pues de lo contrario los resultados pueden ser contraproducentes.

El juego por lo general no busca un producto, el arte sí. De este modo, los beneficios que brinda el juego se ven plasmados en el producto de una actividad artística, y a través de estos productos obtener otros y nuevos beneficios, tales como la comprensión del mundo interior del niño. Los dibujos de los niños, por ejemplo, dicen mucho de las inquietudes, preocupaciones y el mundo general del niño.

Para que la práctica de una actividad artística tenga efectos positivos en el niño, es importante que se haga dentro de un ambiente de afecto,

respeto y donde el niño siga percibiendo una actividad lúdica, de otro modo los efectos pueden ser negativos e incluso el niño se puede rehusar a seguir practicándolos, ya que no tiene ninguna atracción estética por realizar la actividad; al igual que en el juego, la afectividad es importante para que el niño encuentre placer en la práctica.

El ambiente alrededor del niño también es muy importante, pues los beneficios no se verán si, por ejemplo, el niño sólo toma una clase de una actividad artística una vez por semana. De este modo el papel de los padres es fundamental para rodearlo de un ambiente que motive al niño a practicar un arte. La manera de aprendizaje de la actividad artística debe contener elementos lúdicos y sentirse en un ambiente de amor y respeto, de esta manera el niño disfrutará la actividad y la realizará por iniciativa propia. La instrucción musical cuyo objetivo principal es formar niños virtuosos, no es la que genera el crecimiento personal y humano, por el contrario, este tipo de instrucción puede favorecer ambientes hostiles que originen la competencia, la baja autoestima, el individualismo, ciertas formas de violencia y otros factores que lejos de ayudar en el desarrollo integral del niño, lo deterioran.

Es importante conducir correctamente y con los objetivos bien planteados, una actividad artística, pues de esta manera los beneficios son muchos, pero quizá el más importante sea el crecimiento interior del niño como ser humano. Al respecto, Barbara Schneiderman nos dice:

En efecto, muchos de nosotros estamos conscientes del poder de la música para transformarnos la visión. Algo en una secuencia armónica o en la estructura lógica o en el cambio de una melodía o el flujo del ritmo o la síntesis de todos los anteriores junto con otros elementos, parecieran ser capaces de restaurar el balance de los seres humanos, de inspirarnos, de darnos comodidad y relajarnos, de afectarnos de la forma más extraña. ¿Cómo sucede esto? Permanece siendo un misterio, pero el hecho de que suceda es un precioso regalo de la vida.

Este despertar del sentido estético de un niño, fomentará la capacidad de descubrir y apreciar la belleza donde quiera que la encuentre, en el arte, en la naturaleza, en la vida. [...] Todas las artes comparten ciertas nociones estéticas tales como balance, proporción, unidad y variedad. Estas ideas, absorbidas en parte a través del estudio concreto y en parte gracias a un nivel inconsciente cultivarán una sensibilidad frente a la

belleza que se extenderá incluso al ver una flor o leer un poema o disfrutar de la armonía de color en el rostro humano...³

En efecto, el arte no sólo aporta al niño valores como la constancia, la responsabilidad y la disciplina, también le faculta para ser sensible ante la belleza, sensibilidad que se ve reflejada en otras áreas como la personal, en tal caso esta belleza se traslada por una especie de analogía que crea el niño, hacia otros campos tales como la bondad que se ve reflejada en su conducta.

Cuando el niño, o cualquier ser humano, practica un arte, hay una reciprocidad entre esta práctica y la vida misma, pues una se ve reflejada en la otra. Al respecto, Antonio Rodríguez dice:

[...] También nos hemos encontrado con aquellos que presentan grandes dificultades para dominar el legato, que es el toque por excelencia que expresa el amor, la capacidad de unir. [...] En el caso del picado o toque seco, cortante, es la manifestación opuesta, el la refinación de la individualidad del “yo soy”.⁴

Más adelante el maestro Rodríguez escribe con respecto a la velocidad en la interpretación musical:

La búsqueda insaciable de la velocidad sólo denuncia a nivel subconsciente, ansias de poderío, reafirmación del yo por la vía del estruendo y el deslumbramiento de los que nos observan. También viéndolo desde otro ángulo podríamos decir que es un grito de auxilio mediante el cual reclamamos atención y reconocimiento. [...] Si caemos en la tentación de correr, no hacemos otra cosa que evidenciarle al mundo esa falta de armonía y sabiduría que nos delata con el síndrome inequívoco del descontrol.⁵

En otra parte del texto, el autor comenta:

La música es vibración, energía sutil expresada por medio de ondas sonoras y como energía al fin, se conecta con nuestro nivel vibratorio y perceptivo, con toda nuestra sensibilidad y espiritualidad, por tanto,

³ Barbara Schneiderman, “Capítulo 3, Motivación”, *Inspirando niños*, pp. 55, 56.

⁴ Antonio Rodríguez Delgado, “Capítulo 2, Primera fase”, *El gran reto de la escena y la vida*, p. 88.

⁵ A. Rodríguez Delgado, “Capítulo 3, Segunda fase”, *op. cit.*, p. 98.

actúa sobre nuestra psiquis, puede ejercer influencia positiva o negativa, y ayudarnos a suplir las deficiencias que habitan en la zona de la subconsciencia y también por supuesto las culturales e intelectuales.⁶

El juego es imprescindible para el desarrollo integral de los niños, debidamente encaminado el juego puede mejorar de manera importante prácticamente cualquier habilidad, en gran medida, por las características estéticas que hacen que lo lúdico sea muy atractivo para los niños.

El arte comparte cualidades con el juego, tanto en lo estético como en lo lúdico, y el arte tiene una gran fuerza de impacto en el ser humano. Combinar arte y juego en el desarrollo integral del niño promueve un aprendizaje significativo y por tanto un crecimiento como ser humano que puede ser aún más intenso si esta combinación lúdico-estética se ve desenvuelta en un ambiente afectivo y con un buen método de enseñanza.

Bibliografía consultada

American Suzuki Journal, *Inspirando niños*, Adán Aguilar Esquivel, traductor, EMDEMUS, México DF, 2008.

Rodríguez Delgado, Antonio, *El gran secreto de la escena y la vida*, Ed. Musical Iberoamericana, México DF, 2010.

Suzuki, Sinichi, *Desarrollo de las habilidades desde la edad cero*, Mariana Vera Raswan, traductor, EMDEMUS, México DF, 2007.

⁶ A. Rodríguez Delgado, "Capítulo 2, Primera fase", *op. cit.*, p. 88

EL TEXTO DRAMÁTICO POSMODERNO Y SU CABIDA
ALTERNATIVA: EL CASO DE *9 DÍAS DE GUERRA*
EN FACEBOOK, DE LUIS MARIO MONCADA

*Magdalena Moreno Caballero*¹

Todo artista está sujeto a su contexto histórico y en consecuencia refleja —de manera consciente o no— las problemáticas propias del momento particular en el que crea. A partir de este entendido, aquel que entrama y provoca a los artistas de nuestro tiempo, es sin duda la posmodernidad. Es desde este espacio donde la diversidad cobra importancia y surgen manifestaciones de todo tipo en todas las disciplinas y en donde, específicamente en el terreno del teatro, emergen propuestas estéticas comprometidas que nos invitan a replantear los determinantes de nuestra identidad.

Ahora bien, pensar en posmodernidad a menudo nos lleva a cavilar un término que se refiere al momento histórico en que se opera un cambio de tendencia en provecho de la personalización del individuo a partir de las diferencias. Pensar en posmodernismo, en cambio, sugiere una reflexión en torno a una corriente de pensamiento y acción presente en distintos campos de la experiencia humana que plantea una comprensión y representación del mundo despojada de ideas emancipadoras y de progreso, del culto a la razón, de verdades y normas absolutas, así como de posiciones totalitarias y nostálgicas; y que propone, en el terreno del arte, una libertad acompañada de discurso al que se le restituya su carácter de acontecimiento.

Lo cierto es que en cualquiera de los casos, sea como momento histórico o como corriente de pensamiento, tendemos a asociar el concepto con un presente desencantado de las ideas positivistas en torno al progreso y todos los mitos fundantes que se construyeron con fervor durante la modernidad. Es a partir de este entendido que aceptamos percibir al mundo como un espacio fragmentado, pletórico de profunda desconfianza por lo incierto del futuro y sumergido en la avasalladora neurosis del consumismo alienante.

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

Pero la posmodernidad ofrece algo más; ciertamente promueve, a partir de la observación de la inoperancia de los grandes relatos, un rompimiento con las figuras dogmáticas, pero no con un objetivo nihilista, sino más bien renovador. La posmodernidad persigue recuperar la potencia de vida a través de una búsqueda constante que justifique cualquier acción inmediata, con tal de que sea incluyente. Es en esta época en donde se busca erradicar “barras y márgenes” al tiempo en que se le otorga importancia a la “otredad” y a toda expresión de quienes no forman parte de las categorías homogenizantes.

El pensamiento filosófico posmodernista busca lo verdadero desde lo particular y trata de conjuntar inmanencia y trascendencia en una constelación ecléctica que pueda otorgarnos una sensibilidad diferente. Pero sobre todo, propone un rechazo deliberado a resolver o concluir toda propuesta ideológica con el objeto de no caer en la trampa modernista de convertirla en un relato totalizador. Linda Hutcheon, en su libro *A Poetics of Postmodernism* profundiza en esta perspectiva y busca dar cuenta de las paradojas que resultan del encuentro entre las formas autorreflexivas del modernismo y el nuevo interés social, histórico y, por ende, político que caracteriza a la cultura posmodernista. El posmodernismo, para Hutcheon, es una “fuerza problematizadora” absolutamente política que parte de lo que se considera como natural, pero que no ofrece respuestas unívocas y universalizantes.²

Ahora bien, si partimos de la idea de que todo artista está sujeto a su contexto histórico y en consecuencia refleja las problemáticas propias de su momento, podemos pensar, pues, que la posmodernidad permea toda actividad y procura una serie de alternativas que permiten consolidar —a partir de lo inconcluso y la diferencia— la identidad de nuestra actualidad. Dando como resultado, según Hutcheon, un arte que desnaturaliza los rasgos dominantes para autoafirmarse como punto de referencia; mismo que inmediatamente después se deconstruye para cuestionar su propia validez, pese a que muchas de las veces se observe como inconcluso. Al respecto, la autora afirma: “Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological”.³

Es importante señalar aquí, que más allá del hecho de que la obra artística sea consecuencia tanto del mundo en que su autor vive, como de su intención

² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, p. 1.

³ *Ibidem*, p. 110.

al proyectar ciertos signos en una ficción, no hay que olvidar que todo lo ahí presentado adquiere un significado extraparticular —y por tanto una carga referencial— según la perspectiva de quien lo experimente. Recordemos, pues, que la ficción es una narrativa que tiene como principal propiedad su relatividad. Federico Patán, en su texto *La crítica literaria*, confirma esta idea y explica:

La pluralidad del texto literario entra en combinación con la pluralidad de los lectores, para darse una pluralidad de lecturas que coinciden en algunos aspectos de orden general y concreto, y se diferencian en varios otros cuyo origen es la interpretación del contenido o, dicho de manera alterna, la aplicación de un criterio de vida.⁴

Esto además porque el producto artístico no es sólo un objeto en el que se exterioriza un individuo, sino aquel que se produce para ser compartido, lo cual implica necesariamente la inclusión de la(s) visión(es) de aquellos que la receptan. Su objetividad radica, pues, en lo social y surge luego de la identificación entre individuos, dentro de los límites del hombre y sobre la base de la actividad práctico-utilitaria.

Así que, al comprender que construimos nuestra identidad a partir de ficciones, constructos culturales y/o representaciones simbólicas y que, a partir de ellos habitamos el mundo siendo determinados por significados que nos definen, entonces resulta de vital importancia considerar que sólo a partir de esos sentidos podemos constituirnos tanto para los demás como para nosotros mismos. De tal forma, consideramos entonces que el artista, sea cual sea su disciplina, estructura una serie de horizontes ficcionales que de ninguna manera emergen de un vacío previo sino, más bien, son resultado de factores tales como su condición histórico-cultural, sus resoluciones estéticas, lo verdadero de su discurso poético y, por ende, su compromiso ético. Y que, pese al hecho de que la realidad sólo existe desde su representación y es el mismo lenguaje el que la constituye, nuestra capacidad de agencia puede tener existencia en cualquier tipo de manifestación; sobre todo aquellas consideradas alternativas al canon y a lo establecido por el sistema de poder, puesto que ellas procuran las respuestas particulares que como individuos vamos buscando.

⁴ Federico Patán, *La crítica literaria*, p. 67.

Como ya hemos mencionado antes, la posmodernidad procura un campo que indaga sobre la teoría constructivista del lenguaje, donde los teóricos especialistas hacen visible la normatización y la naturalización a la que el discurso de poder y el canon nos tienen sometidos, literalmente sujetos. Es desde este piso que surge como de vital importancia la necesidad de cuestionar la hegemonía y el dominio simbólico legitimador; la cual busca desmenuzar y desmontar dichos discursos hegemónicos y la lógica que provee dicha legitimización tratando de establecer cierta congruencia ética que acepte y acerque lo alternativo como posibilidad de respuesta.

A partir de estos antecedentes es que la presente investigación tendrá como objetivo poner de relieve la importancia de las manifestaciones alternas, haciendo discutir algunas de las posibilidades de resistencia que existen en la teoría y en las diversas expresiones del arte. En especial, el teatro mexicano contemporáneo.

La cuestión fundamental que atraviesa este trabajo es la pregunta por la experiencia fuera de norma: ¿qué pasa con esas obras que no quieren o no pueden habitar dentro de los límites del discurso de poder? Ya que las expresiones artísticas que habitan en las grietas de estas estructuras hegemónicas son externas a la normalización y fundadoras de nuevos lugares de enunciación. Dicha interrogación se indagará desde la teoría y después intentará dialogar con la obra *9 días de guerra en Facebook*, de Luis Mario Moncada, la cual es un ejemplo claro de literatura dramática alternativa que contiene personajes sumergidos y rebeldes a la heteronormatividad, con fluctuaciones entre la normalización y la desobediencia que contaminan las estructuras simbólicas reguladoras.

1.1. La posmodernidad

Empecemos pues, por decir que hoy se ha puesto en duda el término de posmodernidad, debido a que no dice nada nuevo acerca de lo que ocurre en los aspectos del mundo actual; incluso se dice que no es un concepto bien definido y, por lo tanto, no dice nada en concreto. Sin embargo, el éxito del término como tal, junto con su multiplicidad de significados, ha creado confusión, aceptación y rechazo hacia la palabra en sí. El vocablo *posmodernidad* se ha vuelto por sí mismo un *bestseller*, porque si bien es un tanto difícil describirlo, o bien definirlo sin encontrarse con oposición de ideas, es también aceptable para un periodo de tiempo muy específico, debido a la resultante del trabajo creativo —sobre todo— que concierne a

un grupo de artistas e intelectuales que sobresalen en un contexto histórico semejante a su tiempo.

Entenderemos, pues, a partir de James Rosenau y su libro *A Theory of Change and Continuity*, por posmodernidad a la época social inmediata después de la modernidad,⁵ la cual se caracteriza principalmente por la deconstrucción de los paradigmas y modelos de la época que la precede. Por lo tanto, es un periodo de tiempo con un nuevo y distinto orden social, que implica algo diferente, debido a que se presenta como consecuencia de un rompimiento con el pasado. Lo cual no significa tampoco “progreso” o bien que estemos un paso adelante hacia el futuro. Pero sí es una concepción ontológica diferente, puesto que “el mundo ha cambiado” y, especialmente, en lo referente a la sociedad y a la economía. Rosenau nos dice al respecto: “Posmodernidad es un movimiento cultural o una cosmovisión que reconceptualiza el cómo experimentamos y explicamos el mundo”.⁶

Como bien se puede ver, la forma en que conocemos al mundo, cambia. Y esto supone una modificación en todas las áreas, desde la religión y la filosofía hasta la ciencia y las artes. De estas últimas, Jean François Lyotard, en su texto *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, sugiere: “Posmodernidad es un estilo artístico o cultural que proporciona una reflexión estética de la naturaleza de la modernidad y enfatiza la ‘incredulidad hacia las metanarrativas’”.⁷

Ahora bien, como ya hemos mencionado, dentro del pensamiento posmoderno el reconocimiento a las diferencias (entendidas estas como una multiplicidad de identidades culturales o realidades que existen en nuestro planeta) genera una idea clara de pluralidad de racionalidades con muchas maneras de observar y percibir la realidad. Lo cual, aparentemente, nos provee de alternativas que configuran un reencuentro con la vida y el mundo. Zygmunt Bauman, en su libro *Ética posmoderna*, describe este fenómeno de la siguiente manera: “Aprendemos una vez más a respetar la ambigüedad, a valorar las emociones humanas, a apreciar las acciones sin propósito y sin esperar recompensa. Aceptamos que no todas las acciones, ni siquiera las más importantes necesitan una justificación o explicarse como dignas de nuestra estima”.⁸

⁵ James Rosenau, *A Theory of Change and Continuity*, p. 18.

⁶ *Ibidem*, p. 4.

⁷ Jean François Lyotard, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, p. 24.

⁸ Zygmunt Bauman, *Ética posmoderna*, p. 42.

No obstante, esta perspectiva puede presentar un doble filo; al aceptar la diferencia entre racionalidades y habitar en un mundo plural, corremos siempre el riesgo de caer en un relativismo. El relativismo, se opone así, al universalismo propio de la modernidad que planteaba, como ya hemos referido anteriormente, una escala de valores absolutos sin lugar en la sociedad plural. Esto se refiere a que, si no existe una razón unificadora, todo puede ser válido de acuerdo al piso de realidad desde donde sea enunciado. Lo cual de alguna manera implica un vacío de ideales en donde no existe más un modelo “absoluto”, al menos, como había sido entendido hasta la modernidad. Bauman nos explica al respecto:

Habiendo difamado y denostado los actos humanos que sólo tienen como causa “pasiones” e inclinaciones espontáneas, la mente Moderna se siente horrorizada por la perspectiva de la “desregulación” de la conducta humana de vivir sin un código ético estricto y abarcador, de apostarle a la intuición moral del ser humano y a su capacidad de negociar el arte y los usos de la convivencia más que buscar apoyo de reglas legales y despersonalizadas sustentadas en poderes coercitivos.⁹

Más allá de los vocablos lingüísticos, las teorizaciones de la época y el temor constante de una pluralidad relativizante, existe un factor práctico adicional característico del periodo que no se puede negar y que nos remite a la unificación de criterios éticos y estéticos: la formación de una percepción diferente del mundo que se representa a través de un nuevo sistema de vida cultural y social que, a la vez, es el resultado de una forma de producción transnacional bajo el orden capitalista y el mercantilismo corporativo. Pierre Bordieu, en *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, explica:

Debido a la jerarquía que se establece en las relaciones entre las diferentes especies de capital y entre sus poseedores, los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio económico o político.¹⁰

⁹ *Ibidem*, p. 42.

¹⁰ Pierre Bordieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, p. 321.

Toda esta transformación en los regímenes socioeconómicos y político-culturales instauró una lógica en la que el “crecimiento”, el “desarrollo” y la “superación” se convirtieron en los valores que moldean una nueva subjetividad social sustentada en el mercado y establecen nuevos paradigmas y nuevas vías globalizantes; tal es el caso de las redes sociales en internet. Y es tal vez bajo esta perspectiva que sea más próximo de entender por qué suceden fenómenos como el rechazo a las ideologías, la creencia de la muerte de la razón, o bien, la sustentación del fin de la historia y el arte. Fenómenos que promueven la anunciada deconstrucción de los valores utilizados hasta entonces.

En síntesis, podríamos señalar que la posmodernidad es el momento histórico donde se opera un cambio de pensamiento (el posmodernismo) en provecho del proceso de personalización, el cual no cesa de conquistar nuevas esferas. Que, en consecuencia, la denuncia del imperialismo a partir de la búsqueda de lo “verdadero” es una de las figuras ejemplares del posmodernismo; ya que el proceso de diversidad disuelve una rigidez a la vez que produce una tolerancia por medio de la afirmación del derecho a las diferencias, a los particularismos, a las multiplicidades en la esfera del saber, aligerando toda autoridad suprema, de cualquier referencia de realidad. Con excepción del mercado.

No obstante, la posmodernidad procura el espacio donde toda manifestación es válida, donde lo excluido, lo alternativo y lo otro toman posición. Lo cual implica una amplia y fecunda producción que es digna de tomar en cuenta, puesto que permite el verdadero camino del encuentro con la identidad.

1.2. Representación de la alteridad desde la diferencia

Como hemos observado, la posmodernidad procura que la diferencia sea fundamental en nuestro pensamiento, captura la diversidad de las cosas del mundo y nos permite nombrar e identificar; aunque esta última sea una producción siempre a costa de otra, la de una exterior. La diferencia se vuelve reduccionista para fundar significados. Es la base del orden simbólico, sus límites nos constituyen y nos traen calma, de ahí la exigencia, también simbólica, de mantener estos límites en su lugar. El problema es muy grave si sólo se puede establecer un sentido de pertenencia y de construcción de la identidad a partir de categorías normalizadas y naturalizantes que dejan a un “otro” en la abyección.

El proceso de representación se vuelve más complejo en el caso de que lo que se busque representar sea justamente algo diferente a lo promovido por el discurso hegemónico. Cabe recordar que para Stuart Hall, en su libro *Representation*, la representación tiene que ver con cómo cargamos de un determinado significado a las cosas por medio de las palabras que usamos para nombrarlas, las historias que contamos acerca de ellas, las imágenes que producimos sobre ellas, las formas en las que las clasificamos y conceptualizamos, y los valores que les cargamos.¹¹ Por lo tanto, ¿cómo representar algo que no coincide con el discurso hegemónico que permea nuestro entorno, que no comulga con el deber ser? ¿Cómo se representa lo diferente?

En el capítulo “The spectacle of the other” del mismo volumen, Hall argumenta que la única manera de representar a aquellos que se salen de la mayoría, de lo normal, es como el *otro*, el que no es nosotros, el que no es como *yo*. Aunque el texto explica que la diferencia es la base del orden simbólico de clasificación y de significado de una cultura, también afirma que marcar la diferencia siempre implica dejar al que no coincide en un afuera, fenómeno que generalmente funciona a partir de parejas antitéticas que se conforman por una mecánica de normalidad/otredad.¹² Hall señala: “[...] good/bad, civilized/primitive, ugly/excessively attractive, repelling because different/compelling because strange and exotic”.¹³ Hall retoma la postura de Jacques Derrida al explicar que estos pares binarios no son neutrales, en ellos hay una jerarquía en la que uno gobierna y violenta al otro.¹⁴ Es importante mencionar que estos binomios funcionan como trampas culturales que constriñen al sujeto al volver más complejo el proceso de caer en otras posibilidades. El evidente reduccionismo esencialista que estos pares opuestos conllevan hace surgir el término “estereotipo” para la representación del otro como una estrategia del poder para legitimar y fortalecer el discurso hegemónico al que pertenece el “nosotros”. En el estereotipo se fijan y se exageran las características que determinan la diferencia que constituye al otro, fortalecen lo normal y lo natural y marcan lo inaceptable al representarlo en un afuera.

El tipo social indica a los que viven de acuerdo con las normas sociales, mientras que el estereotipo a los que estas dejan fuera. Es por lo anterior

¹¹ Stuart Hall, *Representation*, p. 3.

¹² S. Hall, “The spectacle of the other”, *op. cit.*, pp. 226-235.

¹³ *Ibidem*, p. 229.

¹⁴ *Ibidem*, p. 258.

que los límites del estereotipo son mucho más rígidos que los del tipo social, ya que las fronteras simbólicas de la pertenencia están ahí para mantener un determinado orden en los marcos morales.¹⁵ Aquellos que están dentro de esta comunidad imaginaria de la normalidad desarrollan un sentido de pertenencia al exiliar simbólicamente a los otros, representados a partir de estereotipos, construcciones que tienen que ver con lo que Foucault denominaría un discurso de poder: “[...] an attempt to fashion the whole of society according to their own world view, value system, sensibility and ideology”.¹⁶

La alteridad, lo que es diferente a lo mismo, a mí, es representado como un opuesto creando polaridades, binomios hegemónicos que configuran los límites entre la pertenencia y el exilio simbólicos: “Huelga decir que ambos componentes del binomio obedecen a una misma realidad donde desde el adentro hegemónico, se instituye un afuera —abyecto— como contrario y complementario que ha de garantizar la supremacía y la pureza del primero.”¹⁷

Le cargamos al mundo un significado desde nosotros, desde nuestro lenguaje. La representación simbólica de las cosas, incluida la alteridad, parte de nosotros mismos hacia el afuera, desde el lenguaje y el discurso que heredamos. Siempre está primero el yo a partir del cual se configura la realidad. Según Stuart Hall, ese yo busca proyectar su perspectiva en el mundo, su jerarquía axiológica, su ideología. Es a partir del yo, de la supuesta libertad de ese yo, que se mira a la alteridad. El sujeto estableció su relación con el otro a partir de la asunción de la propia libertad, convirtiéndolo a la alteridad en un objeto a su servicio. La libertad se convierte en un ejercicio de violencia sobre el otro, según el lado del que se encuentre el poder, de ahí que sea tan importante buscar posibilidades que ofrezcan una relación distinta con la alteridad. Pierre Bordieu, en su libro *Las reglas del arte. Génesis y estructuras del campo literario*, confirma esta labor de la siguiente manera:

Para que las osadías de la búsqueda innovadora o revolucionaria tengan posibilidad de ser concebidas, tienen que existir en esta potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas, en forma de lagunas estructurales que parecen estar esperando y pidiendo ser colmadas,

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ S. Hall, “The spectacle of the other”, *op. cit.*, pp. 226-235 y 259.

¹⁷ *Ibidem*, p. 262.

en forma de direcciones potenciales de desarrollo, en formas de vías posibles de búsqueda. Más aún, hace falta que tengan posibilidades de ser recibidas, es decir, aceptadas y reconocidas como “razonables”, por lo menos por un reducido número de personas, aquellas mismas sin duda que habrían podido concebirlas.¹⁸

1.3 *El texto teatral alternativo: 9 días de guerra en Facebook*

Hemos observado que las transformaciones en el pensamiento, dictadas por acontecimientos que devinieron en actos revolucionarios emitidos desde la alternancia, afectan terrenos tales como el político, el económico y el artístico, dando cabida a lo que conocemos hoy como posmodernidad.

Ahora bien, parece que las representaciones artísticas posmodernas y, para los intereses de esta investigación, las específicamente literarias y dramáticas, son prácticas discursivas que se basan en estrategias alternativas con las que posibilitan conflictuar los límites construidos que enmarcan a los sujetos. Se pueden representar pulsiones e identidades que no se enmarcan en instituciones que buscan controlar y dirigir la posibilidad de existencia.

La crítica coincide en que la literatura funciona a partir de dos niveles de resistencia: desde la escritura o la obra y desde la lectura. Es decir, el proceso de analizar y de encontrar, por un lado, el lugar de enunciación y, por otro, el lugar de lectura. En el primer caso la literatura funciona como vehículo de la experiencia de la normatización e instrumento de resistencia, además de tener la capacidad de dar cuenta de la ficción misma de la representación que se está utilizando en su realización. En el segundo caso, las obras pueden leerse desde la resistencia y se pueden interpretar como subversivas por hacer evidente el marco moral con el cual los personajes negocian, además de contener estrategias retóricas que puedan vaciar de significado y resignificar las categorías haciendo evidente su arbitrariedad. Es necesario considerar, no obstante, que también estos mismos recursos pueden ser utilizados de forma contraria para legitimar el discurso de poder, sus normas y castigos. De ahí que sea tan importante adoptar posturas críticas al realizar aproximaciones interpretativas a este tipo de objetos de estudio.

Así, el hecho de que la literatura, como representación y eco de la cultura y de episteme de la cual proviene, tenga en su haber ambas posibilidades, la de legitimar y la de resistir, la convierte en un lugar privilegiado

¹⁸ Pierre Bordieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructuras del campo literario*, p. 349.

de enunciación. No debemos olvidar que una misma obra puede manifestar ambas vías, mostrando así la complejidad de negociaciones a las que los sujetos están expuestos. Terry Eagleton, en su libro *La introducción a la teoría literaria*, sustenta lo antes expuesto y explica:

No hay ni obras ni tradiciones literarias valederas, por sí mismas, independientemente de lo que sobre ella se haya dicho o se vaya a decir. Valor es un término transitorio; significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos.¹⁹

Partiendo de estas reflexiones, es preciso concretar en una obra específica y la forma en que manifiesta los marcos del discurso, además de las distintas aproximaciones teóricas que analizan esas estructuras alternativas y sus vías de resistencia hacia la idea homogenizadora de lo “correcto”.

En el teatro, pues, al ser este síntesis de vida, sea como manifestación literaria o como expresión performática, también opera de acuerdo con estas vías. Es así que podemos entender que desde la estructuración del texto hasta la puesta en escena, el drama posmoderno tiende a la multiplicidad de interpretación en los signos empleados; se torna, además, de lo general hacia lo espectacular usando vías como la fragmentación y recurre a un tipo de organización intertextual y transcultural que permite el uso de todo tipo de información para beneficio de la propia escena.

Luis Mario Moncada nos propone un texto historizante posmoderno a manera de “teatro documento”, el cual establece un antecedente de vida. Así, se vale de todo recurso alternativo para implicarnos como lectores-espectadores en una ficción mezclada con la vida cotidiana. Recordemos que se entiende por “teatro documento” a las formas dramáticas impulsadas principalmente por Peter Weiss, donde temas políticos e históricos son tratados con una finalidad esencialmente crítica y de denuncia con el fin de establecer una relación con la realidad actual y el compromiso social. Beatriz J. Rizk se refiere a la obra en su artículo “*9 días de guerra en Facebook*”, de Luis Mario Moncada: de cuándo el dominio privado deviene público”, de la siguiente manera:

¹⁹ Terry Eagleton, *La introducción a la teoría literaria*, p. 23.

Esto nos lleva de la mano a detenernos en la particular construcción del texto dramático. Se trata realmente de una colcha de retazos de textos escritos por varias personas, a partir del “día siete de la invasión a Gaza” de parte del ejército israelita, recogidos por el Moderador/ Dramaturgo, en el que entran toda clase de “regalos”: verdaderos *collages*, en el sentido posmodernista del mismo, compuestos por poemas, fotografías, anuncios comerciales, portales de instituciones, sitios web de referencias de datos, archivos, etc. La interacción que se establece entre los diferentes “hilos” comunicativos, los “muros” personales y los “chat rooms” que permiten al usuario llevar varias comunicaciones a la vez con diferentes interlocutores y pasar de lo general, y supuestamente debatible, a lo absolutamente personal e intimista, se resuelve en el montaje por medio de pizarras al fondo del escenario.²⁰

La obra propone de entrada un espacio diferente al convencional, pues todo sucede desde los ordenadores de los personajes, lo cual modifica el desarrollo de acción dramática en el sentido tradicional. El texto describe cómo un grupo de cibernautas altamente abrumados por la era del flujo desmedido de imágenes e información rápida, concisa y digerible tratan de cubrir, a través de dicha red social, una realidad global a partir de opiniones críticas que simulan ser posturas ideológicas, pero que, al ser únicamente simuladas, sólo tienen cabida y pertinencia siempre y cuando no impliquen un compromiso real para con algo y sean tratadas de manera superficial, acotada y bonita. Lo anterior lo encontramos en el siguiente ejemplo de parlamentos:

EFRAÍN: Moderador, sin querer has contestado a la pregunta que hice en estos días: ¿qué harían si alguien intentara meterse con su familia, con sus hijos? ¡¡¡DEFENDERLOS!!!! Exactamente como tú lo has hecho aquí... Y te felicito por ello.... Esta es nuestra naturaleza... si no, no seríamos humanos.

SARA: Rosalinda trae algún desequilibrio emocional grave... Y tampoco deberíamos olvidar que esos hombres en la guerra también están desequilibrados. Ahora resulta que estamos aquí todos discutiendo a favor y en contra de la locura...

²⁰ Beatriz Rizk, “9 días de guerra en Facebook”, de Luis Mario Moncada: de cuándo el dominio privado deviene público”, *Latin American Theatre Review*, p. 91.

SUSANA: Estimado Moderador, en el primer insulto que te dirigieron, hice clic y eliminé a quien no tiene por qué seguir entre mis contactos. No vale la pena...

EQUIS: ¡Sopas!... ¡¡no se puede ir uno de fin de semana porque se pone esto muy eléctrico!! Lo bueno del feisbuk es que es fácil ignorar o cortar a quien no te gusta. Uno puede decir lo que le da la gana, pero sin insultar. Si pierdes el estilo, pues ya como para qué le sigues, ¿no? Mejor decimos adiós... ¡Pero no me borres de tu lista!... Je je je...

TAMARA: Estimado Moderador. No tenés que permitir ni siquiera contestar a quienes te insultan sea por la causa que sea. Bloqueá a la persona que tengas que bloquear. Por suerte vivimos en democracia y tenemos derechos. Por lo tanto bloqueá y terminá lo que nunca debió haber empezado. Cortá las cosas por lo sano.

MATÍAS: ¡Wow! De menuda bulla me he librado. Y eso que fui de los primeros en enredarme en la ofuscación. El problema es que se pasa de los argumentos al ataque ad hominem. Terminemos. ¡I love you all!

MODERADOR: Sólo al final hizo su aparición, como siempre, el recogedor de cadáveres: Fortimbrás.

FORTIMBRÁS: No estoy invitado pero, como en cualquier manifestación pública me acerco a oír lo que se está diciendo. Si esto fue un ejercicio sociopolítico para ver adeptos y contrarios cumplió sus fines ya que se destapó la olla de las pasiones y de las emociones, y están quedando posiciones irreconciliables que a la larga pasarán las facturas. Un saludo antes de proseguir nuestra marcha.

MODERADOR: No, Fortimbrás, mi intención no era un ejercicio sociopolítico. Este enorme furúnculo fue la propuesta de un diálogo contra la guerra que algunos confundieron con la guerra misma y que —por el evidente fracaso— he eliminado de mi muro, abandonando por completo la discusión.²¹

9 días de guerra en Facebook, como ya hemos mencionado, plantea un espacio virtual donde se encuentran (y desencuentran) los personajes para propinar sus particulares opiniones acerca de los sucesos acaecidos tanto a nivel mundial como a nivel particular. Las conversaciones se mezclan entre diálogos privados y manifestaciones públicas de simpatía o rechazo respecto del resto

²¹ Luis Mario Mocada, “9 días de guerra en Facebook”, *Latin American Theatre Review*, pp. 144-145.

de quienes integran la comunidad en el estado del perfil de Moderador. Y los comentarios que son propios de cualquier muro de esta red, pasan una y otra vez, tanto de ida como de vuelta, de ser abiertos y plurales, activistas y tolerantes, a segregadores y elitistas, agresivos y equívocos para con todo aquello que no corresponda a la verdadera diversidad y eclecticidad de la época, dando como resultado el desencadenamiento de posturas ideológicas que —aunque tremendamente superficiales y basadas en conceptos subjetivados y no del todo fidedignos— dichas, sean defendidas hasta las últimas consecuencias. Factor que hace que los personajes se vean envueltos en toda clase de descalificaciones y situaciones que son propias de cualquier guerra en el mundo y nos aproxima a una reflexión ética a partir del lenguaje. Ejemplo de esto, lo encontramos en parlamentos como los siguientes:

ROSALINDA: QUÉ HUEVA, COMO SIEMPRE ABARATANDO TODO, PONIÉNDOLO DE UN SOLO LADO. NO SEAN MENTIROCOS, USTEDES NO ESTÁN CON LOS PALESTINOS, ESTÁN CON LOS JUDÍOS. ¿SIONISTAS? ¿HAMAS? LA SITUACIÓN ES CLARA, ES UN MUERTO JUDÍO CONTRA 400 PALESTINOS MUERTOS. SI EXISTE HAMAS — COMO EXISTIÓ LA OLP —, ES PORQUE LOS PALESTINOS NO TIENEN ARMAS CON QUE DEFENDER LA SOBERANÍA DE UN TERRITORIO QUE LES FUE ARREBATADO. AHORA RESULTA QUE QUIEN NO ESTÁ CONTIGO, DANIEL, ES UN IGNORANTE QUE NO SABE DE MATEMÁTICAS... LOS SUICIDAS (¿O CÓMO LES GUSTA MÁS: TERRO- RISTAS?), SON ARMAS HUMANAS DISPUESTAS A DAR SU VIDA EN VENGANZA POR LOS ASESINATOS EN CONTRA DE SUS HERMANOS. LA GUERRA NO ES CONTRA HAMAS, LA GUERRA ES CONTRA LA POBLACIÓN INERME DE PALESTINA, NO NOS HAGAMOS.

MODERADOR: Era el primer comentario surgido de México DF, a las 9:28.

SUSANA: ¿Por qué, Rosalinda, no le haces el mismo reclamo a los países árabes que siempre se desentendieron de los palestinos? De todos modos tus prejuiciosas palabras lo dicen todo. Qué pena, linda. Gracias Moderador, por las buenas intenciones, pero ya ves qué difícil es el diálogo cuando no hay información objetiva y sólo se trata de ganar! ¡Convoco al silencio!

ROSALINDA: No soy prejuiciosa, pero estoy harta que siempre se justifique la agresión judía al pueblo palestino. No se está hablando del holocausto, de los rarámuris, de los aztecas, de los hornos crematorios, ni de los asesinatos masivos en el Tíbet, sino de la causa palestina a

secas.... Si uno opina diferente es prejuiciosa, ignorante, casi casi proterrorista, si uno opina como ustedes, entonces es bueno y lindo. ¡VIVAN LOS UNITED COLORS EN EL CERCANO ORIENTE!

YANINA: Coincido con Susana, silencio. La intolerancia forma parte de la estructura subjetiva, y hay que aprender a domeñarla. La discusión es contra la guerra.

ROSALINDA: ¿Y quién quiere la guerra? Este foro parece un desfile de egos, de ñoñés pacifista a lo tonto... ¡Nadie defiende la guerra!, pero miren qué curioso.²²

La anécdota nos muestra cómo Moderador, quien servirá de guía narrativa y pivote actante en el devenir de la ficción, deliberadamente detona el séptimo día del enfrentamiento armado —a través de la actualización de su “estado” en Facebook—, el encuentro (y desencuentro) de opiniones de casi todas las voces que se irán incorporando como parte del trance dramático a través de información, imágenes, citas referenciales, obras, etc. Todo esto con un objetivo socialmente conscientizante, aunque no por eso menos maniqueo y efectista.

No obstante, nos permite señalar al texto como un ejemplo real de literatura dramática alternativa posmoderna puesto que incluye, para efecto denotativo, toda variedad de recursos y formas que rompen con la propuesta tradicional del texto dramático y nos permiten ser testigos de la eclecticidad del mundo en que vivimos. De tal manera que encontramos en el texto desde poemas hasta comerciales publicitarios, desde imágenes de guerra hasta la “galería de lo cursi” pasando por conceptos, links o dibujos. Condición que hace de la obra, como bien lo señala Beatriz Rizk, un entramado intertextual que ubica de igual forma a personajes y espectadores como receptáculos del bombardeo constante de información al que en la actualidad estamos sujetos todos. Luis Mario Moncada plasma este precedente de vida e ironiza la situación buscando generar una reflexión de la misma a través del reconocimiento de la obscenidad en la información que es manipulada dentro de las redes sociales. Ejemplo de esto es el siguiente:

MODERADOR: También había un mensaje cariñoso de Rosalinda, acompañado por un poema del escritor palestino Mahmud Darwish,

²² *Ibidem*, pp. 98-99.

en traducción de María Luisa Prieto. Para equilibrar lo que tal vez había sido involuntariamente un mensaje tendencioso, moderador decidió iniciar un nuevo *hilo* subiendo dicho poema.

PARA NUESTRA PATRIA

Para nuestra patria,
Próxima a la palabra divina,
Un techo de nubes.
Para nuestra patria,
Lejana de las cualidades del nombre,
Un mapa de ausencia.
Para nuestra patria,
Pequeña cual grano de sésamo,
Un horizonte celeste... y un abismo oculto.
Para nuestra patria,
Pobre cual ala de perdiz,
Libros sagrados... y una herida en la identidad.
Para nuestra patria,
Con colinas cercadas y desgarradas,
Las emboscadas del nuevo pasado.
Para nuestra patria cautiva,
La libertad de morir consumida de amor.
Piedra preciosa en su noche sangrienta,
Nuestra patria resplandece a lo lejos
E ilumina su entorno...
Pero nosotros en ella
Nos ahogamos sin cesar.

Junto al poema colocó una foto —sin duda efectista— de niños palestinos protegiéndose de los bombardeos, con la misma intención que antes había subido la de Auschwitz...



Aunque surgieron algunos comentarios, no fue sino hasta el día siguiente, el quinto desde que lanzó el primer hilo, y el doceavo desde el inicio de los bombardeos, que la violencia verbal se recrudeció después de un suceso que a continuación les contaremos. Pero antes de eso, porque aquí en Facebook tampoco nos libramos cien por ciento de ellos, vamos a un mensaje de nuestros patrocinadores.

¿Cuándo te vas a morir?



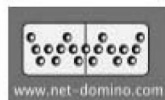
Haz el test y descubre cuánto tiempo te queda de vida. ¡Ven a tu miedo!

Firmeza Grado 4



La firma Firmeza Grado 4 es el factor más importante para la satisfacción sexual de las mujeres. Consulte a su médico!

Juega Dominó Online



Juega Dominó Online. El juego clásico de dominó entre 4 jugadores o con/contra robots

23

Como hemos mencionado antes, Moncada satiriza nuestra actualidad, y con *9 días de guerra en Facebook* concretiza su universalidad a través de señalar el conflicto ético de la posmodernidad por medio de dos de las características más importantes de nuestro tiempo: la simulación y la homogenización global de la pluralidad. Los personajes primigeniamente se constituyen en la red social a partir de una máscara de sí mismos representada de manera anónima y virtual; la cual por ser anónima y virtual se presta al simulacro, al engaño y a la falta de compromiso para con quien establecen relación. Lo cual se explica ya que, teniendo como principio la preponderancia de una identidad sustentada a partir de verdades totalizadoras dentro de una inmediatez cada vez más vertiginosa, los individuos se provocan un distanciamiento para con su capacidad de asumir “lo verdadero” de su vida y simulan que representan “la” verdad que es unificadora de todos, engañándose y provocando el engaño a través de la manipulación obscena de la opiniones. Jean Baudrillard, en su ensayo *El otro por sí mismo*, explica esta situación de la siguiente manera:

Nuestra propia esfera privada ya no es una escena en la que se interprete una dramaturgia del sujeto atrapado tanto por sus objetos como por

²³ *Ibidem*, pp. 110-111.

su imagen, nosotros ya no existimos como dramaturgo o como actor, sino como terminal de múltiples redes.²⁴

Ahora bien, la existencia de este fenómeno nos lo podríamos explicar también porque dentro de las redes sociales no importa la identidad particular, no existe la alteridad; lo verdaderamente importante radica en el ser “usuario”; factor que se torna riesgoso para el individuo porque aparentemente dicho está construyendo una verdad que resulta inexistente. De esto Baudrillard nos dice:

Como cada individuo se resume en un punto hiperpotencial, los otros virtualmente ya no existen. Imaginarlos es imposible, además de inútil, como ocurre con el espacio si puede franquearse instantáneamente. Imaginar las tierras australes y todo cuanto nos separa de ellas resulta inútil desde que un avión nos traslada allí en veinte horas. Imaginar a los demás y todo cuanto nos acerca a ellos es inútil desde que la “comunicación” nos los vuelve inmediatamente presentes. La imaginación del tiempo, de la duración y su complejidad, es inútil desde que todo proyecto es inmediatamente realizable.²⁵

Facebook (como cualquier red social) se estructura por medio de visiones homogenizadoras incluyendo aquellas que pretenden reconocer las diferencias y que sólo son una perspectiva hegemónica a la que llamamos multiculturalidad. Conceptos prestados adquiridos a fuerza, porque sencillamente si no se está ahí, no se es parte de esa comunidad. Alain Badiou en su texto: *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, sugiere que toda verdad es totalizante. Y que al unificar cancela la posibilidad de ser seres individuos. Badiou sugiere entonces que aquello que produce una verdadera identidad (subjetividad) deviene de la apertura a nuevas formas, sucedida luego de un encuentro siempre concreto, localizado y material, es decir, un acontecimiento que genere crisis y reconocimiento. En palabras del propio Badiou:

Decimos que un sujeto, que sobrepasa al animal [pero el animal es su único soporte] exige que algo haya pasado, algo irreductible a su

²⁴ Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, p. 5.

²⁵ *Ibidem*, p. 23.

inscripción ordinaria en “lo que hay”. A este suplemento, llamémoslo un acontecimiento, y distingamos al ser-múltiple, donde no se trata de la verdad [sino solamente de opiniones], del acontecimiento que nos coacciona a decidir una nueva manera de ser.²⁶

Es importante recalcar que no basta sólo con el reconocimiento de una problemática para que ocurra un cambio y se configure una verdadera identidad. La crisis forjada por el acontecimiento debe generar la decisión de asumir una postura de vida diferente a lo antes existente y lo suficientemente verdadera como para que pueda sostenerse en una continuidad permanente más allá del tiempo en que sucedió. De lo contrario, tendrá como resultado una inconsistencia que no será más que una traición a la verdad develada.

En *9 días de guerra en Facebook*, los personajes no asumen las consecuencias de su pensar, sentir y accionar; sino que se autojustifican resguardándose detrás de opiniones basadas en conceptos ajenos, en “verdades” relativizadas y codificadas que son tomadas como “la” verdad absoluta y no como representación simbólica de aquello que se busca llenar de significado. Dando como resultado seres superficiales, ingenuos y volátiles que usan como moral, una estrategia comercializada, efectista y manipuladora del mundo; tal como lo es un comercial de televisión. Lo anterior lo encontramos en parlamentos como los que a continuación observamos:

EQUIS: ¡Auchhh! Qué pena que todos hablen de una paz entre Israel y Palestina y aquí estén armando una guerra de palabras e insultos....
Lástima, Moderador.

MODERADOR: Sí, es lamentable. Intento manifestarme contra la guerra y lo que tengo es la guerra aquí.

FÁTIMA: Esto no es la guerra, sino un sano intercambio de opiniones. ¡Festejemos que podemos hacerlo!

MATÍAS: Újule, Moderador. Me es difícil no caer en la tentación de lanzarte flamas cuando veo lo rápido que las pescas. Pero eso está mal porque la discusión debe tener algo de nivel, al menos por encima del “imbécil” y del “barato”. Por eso, va una sincera disculpa. Yo reconozco que piqué el avispero. Reconoce tú que esa foto es efectista. Es como las fotos de fetos que reparte *Provida* contra el aborto.

²⁶ Alain Badiou, *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, p. 8.

MODERADOR: Ante un mundo poco sensible al dolor es necesario buscar el efectismo. La foto es efectista en la medida en que quise dar un efecto a la nota, y por lo que veo no me salió tan mal. Así pues, reconozco que la foto es efectista. Va un abrazo, pues —a pesar de todo— en ningún momento he pensado que seas una mala persona... De momento me retiro, amigos, pero todo mundo puede opinar aquí, no he borrado un solo comentario y mis intervenciones sólo han sido para puntualizar y recalcar mi opinión.²⁷

Luis Mario Moncada presenta una aguda crítica del hecho a través de la transfiguración metafórica de los personajes en las naciones afectadas por el acontecimiento sucedido en la Franja de Gaza y sus perspectivas particulares del conflicto. Pero sobre todo, nos plantea un espacio de reflexión acerca de la problemática en la configuración ética dentro de la condición posmoderna que habitamos a partir de los vínculos establecidos gracias a Facebook. Todo esto haciendo uso de gran ironía en situaciones comunes y utilizando recursos tecnológicos, visuales, sensoriales y mnémicos desde el texto y no sólo para la escena. Pero no sólo eso, el dramaturgo da un paso más y plantea, a través de un texto diferente (alternativo), la incapacidad actual de vernos como alteridades, de ejercer actos revolucionarios (al menos como los habíamos conocido durante la modernidad) dada la negativa constante a asumir los riesgos que conlleva vivir realmente luego de los acontecimientos que se van presentando a lo largo de la historia.

Moncada incita a la reflexión ética, misma que podemos empatar al proyecto filosófico de Emmanuel Lévinas, en el que está sentado el acontecimiento del exterminio y se “apuesta por el único proyecto serio de nuestra era: la eticidad”.²⁸

De tal modo, Lévinas busca trazar una nueva concepción de ética a partir de la responsabilidad por dejar mostrar al otro su diferencia, la cual no debe categorizarse ni conceptualizarse. Al tener esta actitud ante el otro, no se le reduce ni se le clasifica en la conciencia. El otro se vuelve inaprehensible y sólo así puede surgir una condición ética de la subjetividad: el otro deja de ser una idea homogénea y ahora demanda respeto. La libertad del yo queda entonces sustituida por la responsabilidad de otro, un otro

²⁷ L. M. Moncada, “9 días de guerra en Facebook”, *Latin American Theatre Review*, pp. 107-108.

²⁸ Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito*, p. 59.

que me interpela a través de su rostro, término que denomina su condición irreductible. Desde esta perspectiva, la diferencia inconceptualizable de la alteridad deja de representar un problema que debería ordenarse o volverse inteligible. El rostro del otro y su demanda posibilitan una relación en la que el yo no puede ser indiferente a la responsabilidad que tiene con la alteridad y su sufrimiento.

Los personajes de *9 días de guerra en Facebook* no pueden aislarse del exterior o imponerle a este el vivir bajo sus propias condiciones. De tal manera que, aunque busquen desarticular el discurso, sus intentos fracasarán a menos que sus métodos coincidan con la verticalidad de la esfera de lo público, de la cual emerge un conflicto parecido al que vive Palestina en la Franja de Gaza.

Con lo anterior podemos observar que Luis Mario Moncada estructura una obra posmoderna con un alto contenido de alternatividad no sólo en su forma estética, sino también en su contenido ético. Y representa sin duda un espacio revitalizante de reflexión que pone en jaque los constructos culturales y la inoperancia del uso de las categorías en la actualidad.

Sabemos de antemano que siempre resultará imposible caer en la trampa de la categorización y, por ende, la estructuración de un canon; sin embargo, con obras como esta el ejercicio de replantear las formas y los significados nos permite la posibilidad de propiciar y promover la existencia de la complejidad en sí misma del individuo y así darle lugar —un lugar éticamente generado— a la diversidad.

Concluamos pues, que no es posible dejar a un lado o superar las categorías, lo que sí se puede hacer es resignificarlas. No hay un modo correcto, ni siquiera un solo modo de encarnar las categorías o el canon y, al buscar las posiciones de alternatividad, se puede esbozar a partir de ellas una responsabilidad ética, un profundo escepticismo frente a lo pretendidamente universal que replantee la identidad y acepte de una buena vez la alteridad.

Bibliografía consultada

- Badiou, Alan, “La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal”. En: <http://www.elortiba.org/badiou.html>
- Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, España, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructuras del campo literario*, Anagrama, Barcelona, España, 1996.

- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Fabelo Corzo, José Ramón, *14 tesis sobre los valores estéticos*, Talleres Rústicos Puebla, México, 1999.
- Giddens, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*, Taurus, Madrid, España, 1990.
- Hall, Stuart, ed., *Representation: Cultural representations and signifying practices*, Sage/Open University Press, Londres, [s.a.]
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York, 1988.
- Lévinas, Emmanuel, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Sígueme, Salamanca, España, 1999.
- Moncada, Luis Mario, “9 días de guerra en Facebook”, *Latin American Theatre Review*, 2011.
- Rizk, Beatriz, “9 días de guerra en Facebook, de Luis Mario Moncada: de cuándo el dominio privado deviene público”, *Latin American Theatre Review*, Vol. 44, No. 2, Spring 2011.
- Rosenau, James N., *A theory of change and continuity*, Princeton University Press, EUA, 2008.
- Sánchez Vásquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, Grijalvo, México, 2005.
- , *Las ideas de Marx sobre la fuente y la naturaleza de lo estético*, Era, México, 1956.

EL HOMBRE. *PIEDRAS Y ASTROS*, LA METÁFORA SENSIBLE

Rodolfo García¹

La caída del Imperio azteca arrastró consigo la ruina total de los otros pueblos mesoamericanos que cohabitaban, para bien o para mal, con ellos. La evangelización no sólo tuvo como consecuencia la imposición del monoteísmo cristiano sobre el politeísmo prehispánico, también elaboró una nueva estructura social y con ello estableció una transformación no menos importante: la concepción del tiempo cíclico-mítico por la del tiempo lineal. A las imágenes que sustentaban una civilización le son impuestas otras, piedra sobre piedra. Superposición que también significa la pérdida de la visión con que el hombre prehispánico concibió no sólo el universo, sino su lugar en él; o por virtud del sincretismo modificó su devenir, su modo de ser.

La coexistencia entre el hombre y el cosmos, su completitud dentro del universo se había roto, por la deserción de los dioses, por la amenaza del fin de la era cósmica y por la llegada del invasor que el pueblo azteca interpretó en un principio como el premonitorio retorno de Quetzalcóatl. Por otra parte, la dualidad teocrática-militar del pueblo azteca, reflejo de la concepción religiosa del universo, era, asimismo, condicionante de su estructuración social; dioses y hombres hacían posible, con mutua participación, la permanencia del tiempo y el mundo.

En esa dualidad teocrática-militar Paz ha visto una correspondencia entre los instintos de muerte y vida que se manifiestan en los momentos críticos de la existencia. Cuando el instinto de muerte se sobrepone al de la vida el pueblo azteca “pierde de pronto la conciencia de su destino”.² Unos sucumbieron ante el invasor, otros, alejados en penitencia, se suicidan; en estas extremas actitudes nuevamente aparece el dualismo compuesto por las naturalezas de Huiztilopochtli y Quetzalcóatl, que ahonda en las marcadas diferencias que latían en el estrato profundo de la sociedad mesoamericana.

¹ Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP

² Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 105.

Sin embargo, en la concepción cosmogónica de los pueblos prehispánicos, los dioses no eran meras representaciones de la naturaleza: eran la encarnación de las aspiraciones profundas de sus adoradores. La esperanza de la “atadura de los años”, que hacía posible la constancia de la vida mediante el rito del “fuego nuevo”, se perdió totalmente con la llegada de los españoles. Los dioses desertaron y con ello declinó la conciencia que relacionaba a los hombres con la naturaleza, con el cosmos.

El alma de los hombres y el espíritu de la tierra entran en conflicto. Dioses y hombres luchan ahora con otros poderes extraños no para ser vencidos o vencedores, sino para perpetuar una constante transformación que explora, desde el pasado al presente, la propia identidad con la voluntad del sobreviviente.

En la primera parte del mito del Sol, los dioses se sacrifican para crear al mundo; en la segunda parte, la sangre derrotada de las estrellas hace posible el movimiento solar y por ende la vida en el universo. El curso de la existencia es una batalla entre el día y la noche, la vida y la muerte.

La lectura de Paz enfatiza el sacrificio como movimiento y este como una transformación incesante, una metamorfosis de dioses que, enmascarados, se transforman en sus dobles, sus contrarios complementos; de este modo la función del sacrificio es triple: “crea el mundo, lo mantiene y, al mantenerlo, lo transforma”.³ Paz dramatiza la íntima relación que juega el hombre de los pueblos mesoamericanos con los dioses en la continuidad de la vida:

El sacrificio, en su doble forma, como dádiva de la sangre propia y como ofrenda de la del prisionero vencido en la batalla, es una visión del mundo y del puesto del hombre en el cosmos. Así, es el fundamento de la ética del mesoamericano: por el sacrificio, el hombre colabora con los dioses. En este sentido, la vida no es sino un rito; el mundo es el teatro de los dioses y las acciones de los hombres son ceremonias que reproducen el gesto fundador del mundo: el autosacrificio y la guerra celeste. Visión polémica del cosmos: guerra celeste, guerra de los elementos y guerra de los hombres. Aunque todos los seres vivos, de los dioses a las hormigas, participan en este drama, la responsabilidad de cada hombre aumenta a medida que su posición es más alta en la pirámide social. El príncipe, el guerrero y el sacerdote están más cerca

³ O. Paz, *Los privilegios de la vista II. Arte de México*, pp. 35-36.

de los dioses y así sus obligaciones son mayores en la diaria tarea de recrear al mundo y mantenerlo.⁴

La vida de los hombres en la tierra recrea la vida celeste. La supervivencia es trabajo compartido de hombres y dioses. Las aterradoras formas rituales, la alegoría guerrera de los hombres y los elementos y su condición siempre en vilo —características exclusivas de la cultura prehispánica— encuentran en Paz explicación más allá de todo discurso histórico por un factor decisivo:

Entre las causas de cualquier hecho histórico hay una que es cambiante, inasible y abismal: el hombre [...] Dos notas definen a su moral: la solidaridad con el cosmos y el estoicismo individual. Nada más opuesto a nuestras actitudes ante la naturaleza y ante nosotros mismos. Nuestro ideal, durante siglos y con las consecuencias que hoy conocemos, ha sido dominar y explotar al mundo natural y, con resultados también funestos, “liberar” nuestras pasiones.⁵

Antes de que se iniciara la ruptura del hombre prehispánico con la naturaleza, la relación solidaria con el cosmos tuvo que objetivarse, entre otras formas, en sus edificaciones y en su escritura. Estrechamente unidas a la geografía de México, las pirámides son más que una adopción arquitectónica. La divinidad suprema, Ometéotl, señor de la dualidad, se desdobra en una forma masculina, Ometecuhtli, y en una femenina, Omecíhuatl. A su vez, esta pareja origina a los cuatro Tezcatlipocas, gobernantes de cada uno de los puntos cardinales. Corresponde a cada uno la advocación que muestra el “carácter” de su naturaleza;⁶ el número 4 coincide simultáneamente con las edades anteriores a la nuestra:

Pero la pirámide es algo más que la representación simbólica de la montaña que son el mundo y el ultramundo; el movimiento que proyecta al cuadrilátero hacia arriba (o hacia abajo) lo transforma en tiempo. La pirámide es espacio convertido en tiempo; a su vez, en la

⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁶ Jacques Soustelle, “Los puntos cardinales”, *El universo de los aztecas*, p. 144. En la página 162 y 165 hay dos esquemas; uno para los colores asociados a los puntos cardinales, y el otro para los espacios asociados a las moradas míticas, los vientos, los astros, las aves, los dioses, los años y las ideas acorde a cada punto cardinal.

pirámide el tiempo se vuelve espacio, tiempo petrificado. La salida y la puesta del sol, los movimientos de las constelaciones, las apariciones y desapariciones de la luna, de Venus, y de los otros planetas, rigen la orientación de la pirámide y su relación con las otras construcciones [...] Nupcias del espacio y el tiempo, representación del movimiento por una geometría pétreo.⁷

La arquitectura mesoamericana es la representación simbólica del drama cósmico. Las formas arquitectónicas recrean el movimiento de astros, hombres, del mundo natural. La configuración geométrica piramidal contiene los conceptos cósmicos y en ella se instalan tanto las efigies de los dioses como la proliferante naturaleza estilizada que llega incluso a representarse sofisticadamente en las formas abstractas de la greca, el círculo y la cruz, que signa los puntos cardinales además del centro, eje del mundo.

Por otro lado, la escritura en estelas, en urdimbre de agave o en amate, es muestra de la cuidadosa observación histórica y del relato mítico (el “tlacuilo”, educado en el calmécac, está a su cargo). Intrincada mezcla de colorida pictografía y fonetismo, se alían para representar el drama humano y para ser leídos. Un arquetipo muestra es la Coatlicue, y casi toda la escultura prehispánica; la piedra tallada conforma constelaciones de signos, glifos, o réplicas entre espacio y tiempo:

El arte mesoamericano es una lógica de las formas, las líneas y los volúmenes que asimismo es una cosmología. Nada más lejos del naturalismo grecorromano y renacentista, basado en la representación del cuerpo humano, que la concepción mesoamericana del espacio y del tiempo. Para el artista maya o zapoteca el espacio es fluido, es tiempo vuelto extensión; y el tiempo es sólido: un bloque, un cubo. Espacio que transcurre y tiempo fijo: dos extremos del movimiento cósmico. Convergencias y separaciones de ese ballet en el que los danzantes son astros y dioses. El movimiento es danza, la danza es juego, el juego es guerra: creación y destrucción. El hombre no ocupa el centro del juego pero es el dador de sangre, la substancia preciosa que mueve al mundo y por la que el sol sale y el maíz crece.⁸

⁷ O. Paz, *Los privilegios de la vista*, pp. 40-41.

⁸ O. Paz, “El arte de México, materia y sentido”, *op. cit.*, pp. 83-84.

Imágenes que pueden leerse, su literalidad hace patente los hechos del mundo histórico; batallas, sucesiones, caídas y ascensos de reyes y gobernantes, de ciclos e imperios, pero también testimonio del mundo sobrenatural. Estos pictogramas e ideogramas constituyen un registro “visual” de la lengua hablada.

Román Piña Chan sitúa la evolución de este tipo de protoescritura entre los años 1500 a 1000 a. C. en la región olmeca y confiere su uso a un nivel mnemotécnico: propiamente no eran letras, sino cifras o memoriales que tenían que fijarse para que después se pudiera repetir la información recabada; la práctica de este sistema de escritura consolidó una tradición oral. La evolución de los pictogramas en verdadera escritura se dio hacia los años 1000 a 200 a. C.; ya como símbolos, se desarrollaron en ideogramas que transmitieron ideas asociadas con múltiples abstracciones. En la cultura olmeca las formas simbólicas se plasmaban en la cerámica, algunas representan la tierra, con un enorme jaguar; otras representan fenómenos naturales, las direcciones del cosmos, la siembra, el nacimiento, la muerte.⁹ Los estudios en torno a la escritura prehispánica son innúmeros y el origen preciso de su constitución, tanto como el de su significado, aún están por resolverse.

Paz explica la lógica interna de la escritura maya y su íntima relación con el mundo natural, la confluencia de lo real y lo simbólico. Al respecto, resulta un modelo apropiado la figura de la caracola marina:

Pero la literalidad se extiende también al mundo sobrenatural y a la sintaxis de los símbolos, es decir, a las formas en que estos se enlazan hasta formar conjuntos que son verdaderos discursos y alegorías [...] La otra manera, menos frecuente pero más plena e intensa, consiste en la transformación del realismo literal en un objeto que es una metáfora, un símbolo palpable. Los signos-imágenes, sin cesar de ser signos, se funden enteramente con las formas que expresan y aun con la materia misma. Bodas de lo real y lo simbólico en un objeto único [...] No sólo se nos ofrece la cristalización de una idea en un objeto material sino que la fusión de ambos es una verdadera metáfora, no verbal, sino sensible. La idea se transforma en materia: una forma que, al tocarla, se vuelve pensamiento, un pensamiento que podemos acariciar y hacer sonar.¹⁰

⁹ Román Piña Chan, *El lenguaje de las piedras*. (Véase la introducción, donde el autor cita al padre Joseph de Acosta).

¹⁰ O. Paz, “Reflexiones de un intruso”, *Los privilegios de la vista*, p. 141.

Idea “palpable”, operación metalingüística y objetivante, la práctica cultural de ella existe, naturalmente, en todas las zonas del Altiplano. De tal modo que cuando los españoles llegaron a Mesoamérica se encontraron con una sofisticada civilización en la que ya existían “libros”. Bernal Díaz del Castillo narra que cuando enviaron a Pedro de Alvarado de la costa a tierra en búsqueda de provisiones encontraron una población desierta:

Y ahí hallamos las casas de ídolos y sacrificadores y sangre derramada, e inciensos con que sahumaban, y otras cosas de ídolos y de piedras con que sacrificaban, y plumas de papagayos, y muchos libros de su papel, cogidos a dobleces, como a manera de paños de Castilla, y no hallamos indios ninguno porque se habían ya huido, que como no habían visto hombres como nosotros, ni caballos, tuvieron temor.¹¹

Más adelante, en el palacio de Motecuhzoma, los españoles, cuenta Díaz del Castillo, vieron el modo en que el rey vivía, entre lujo y solemne respeto y la manera en que se le rendían cuentas: “Acuérdome que era en aquel tiempo su mayordomo mayor un gran cacique, que le pusimos por nombre Tapia, y tenía cuenta de todas las rentas que le traían a Montezuma con sus libros, hechos de su papel, que se dice *amal*, y tenían de estos libros una gran casa de ellos”.¹²

Esas grandes “casas de libros” guardaban la relación de los hechos históricos, información tributaria y un acervo literario, además de libros esotéricos y astrológicos, libros de “los años y tiempos”, “de los días y fiestas”, “de los sueños y de los agüeros”, “de los ritos y las ceremonias para observar los matrimonios”, entre otros.¹³

En el prólogo a la *Historia de la literatura náhuatl*, de Ángel María Garibay Kintana, Miguel León-Portilla da cuenta de las distintas formas literarias existentes previas a la Conquista, que luego fueron documentadas en manuscritos: anales, sagas históricas, cantos épicos y relatos verbales y anecdóticos —aparte de los propios códices y estelas— a partir del siglo XVI por obra de los misioneros y los mismos aborígenes en lengua náhuatl.¹⁴ Estos textos, de carácter antológico, muestran tres hechos fundamentales para

¹¹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, p. 75.

¹² *Ibidem*, p. 168.

¹³ Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedad indígena y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, p. 21.

¹⁴ Ángel María Garibay K., *Historia de la literatura náhuatl*, p. 38.

la cultura prehispánica: reunir y conservar la riqueza cultural; recopilar vestigios de una tradición que antes habría sido cultivada y resguardada, y muestran la abundancia de bases documentales, orales o escritas, que ya existían antes de la caída del imperio mesoamericano.

Para fines prácticos y con el objeto de mostrar la estrecha relación entre el hombre prehispánico y la naturaleza en la escritura, cito del mencionado estudio algunos ejemplos del uso de la escritura: a) escritura figurativa, donde el uso le da carácter de símbolo: el glifo del cerro significaba un cerro, luego significaría “lugar habitado, pueblo”; b) símbolos puros, como el del “jade”, fueron en un principio una figura estilizada, luego significó un sustantivo abstracto, “año”; c) la fusión del elemento figurativo con el elemento simbólico y el fonético, como es el caso de “Teciuhltan”, que alcanzó el significado de “lugar de granizo”. Este ejemplo lo explica León-Portilla: “se representaba con una piedra estilizada, *telt*; una gota de agua, que unida al ideograma anterior da la idea de ‘piedra-agua’, nombre del granizo, literalmente, ‘piedra fría’: *techiutl*; el final elemento es una encía con dos dientes, y está puramente por la sílaba primera del nombre de estos en náhuatl: *tlan-tli*”.¹⁵

Son múltiples los tópicos imaginativos de la poesía náhuatl, por ejemplo, “flor” quería decir “poeta”, “flor que brota”, “jardín de flores sus cantos”; la flor enlazada al color azul indicaba “dolor por la muerte”. Sangre, “agua florida”, materialmente un “río de flores” tiene una significación mística, “teoatl” (sangre), tanto como “xóchitl”; “flores que bailan”, esto es, guerreros, “flores de primavera”, el numen que viene; “flores que se ambicionan”, los cautivos para ser inmolados; “cuauhnochtli”, “flores del corazón” o “tunas del águila”. Las aves, guacamayas y quetzales, con su bello plumaje o sus bellos cantos aluden los misterios de la religión; las aves de color rojo se transforman en guerreros que hacen el cortejo al Sol durante la primera parte del día. Las mariposas son la encarnación de los guerreros muertos en la batalla o la comparación con el poeta (el deleite perdura o se termina en tanto la mariposa sea visible).¹⁶

Esta operación poética muestra de modo sintético, metafórico, una nueva acepción, como es el caso de “agricultura” que alude al mismo tiempo a los dioses celestes masculinos y la fecundidad femenina de la tierra.

¹⁵ M. León Portilla, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 100 y ss.

El numen fundamental es el sol, al cual se llamará a secas *teotl*, el dios, o *ipalnemoani*, *ipal nemoa*, *tlouque nauhque*. En él se hallan imperdonadas [sic] todas las fuerzas universales y su manifestación exterior es el universo material con su complicada concepción de rumbos, colores, direcciones, etc., que marea a los incautos. Como el sol es causante de las lluvias y ellas base de la próspera agricultura, hallamos un punto de contacto entre las dos concepciones.¹⁷

Simbolismo y naturaleza se alían por la lengua y la escritura, y los fenómenos resultantes son síntesis metafórica que se materializa en un objeto visual, palpable; la relación entre el hombre y el cosmos.

La morfosintaxis es explícita, literal. Debemos a León-Portilla el término de “difrasismo”, muestra de la estructura dualista en la síntesis simbólica como característica de la cultura mesoamericana. Veamos algunos ejemplos:

Muy propio de esta lengua es la expresión imaginativa a base de metáforas, y esto no solamente en la poesía, sino en la más llana prosa. Hay un procedimiento estilístico que he llamado “difrasismo”, para poder referirme a él con facilidad, y que consiste en aparear dos metáforas, que juntas dan el simbólico medio de expresar un solo pensamiento [...]: *in nontlan in itzcatlan*, lit., “lugar de mudez y frío” = región de los muertos (Coloq., Sahagún, etc.) *in ehecatl in chichinatzli*, lit. “el viento y el ardor” = deleites sensuales (Hueh., etc.).¹⁸

Y si como anuncia el propio León-Portilla, el procedimiento es múltiple, no es inútil citar, aunque sea de paso, algunas muestras del estudio de José Luis Martínez en torno a las metáforas y epítetos que usa refinadamente Netzahualcóyotl en su poesía:

El autor de la vida
El dador de la vida
El sumo árbitro
Aquel por quien vivimos
El que hace vivir al mundo

¹⁷ *Ibidem*, p. 110.

¹⁸ *Ibidem*, p. 19.

Aquel por quien todo vive
 El inventor de sí mismo
 El dueño del cerca y del junto¹⁹

José Luis Martínez anota que este inventario de metáforas procede, en su mayor parte, del mundo natural y, por otro lado, aluden a las creaciones del hombre y ambas, a su vez, están entrelazadas “en torno a los mitos fundamentales de la cosmovisión nahua-azteca”.²⁰

La revisión de la estructura de los escritos prehispánicos en relación con su cosmogonía y la naturaleza tiene varios puntos de interés en nuestro estudio: primero, que el universo es concebido como un drama cósmico en el que tanto hombres como dioses participan y con ello hacen posible su creación y su permanencia; segundo, que el cosmos conforma un texto que luego ha de desplegarse en una interpretación, una dramatización de la existencia, lo que a su vez es reflejo tanto de la vida como de la estructura social y, por último, que en la escritura se halla la cifra del tiempo y el espacio consagrados y que en la configuración tanto simbólica como arquitectónica, Paz encuentra una operación metafórica y analógica entre el mundo y el hombre y así, por una relación complementaria, es posible una imagen unificadora del cosmos.

Es una constante en la reflexión tanto poética como ensayística de Paz la relación entre el mito cosmogónico prehispánico y la arquitectura como una cristalización entre ideas y formas; esta reflexión se extenderá, con el tiempo, a otras épocas y culturas:

Para mí la arquitectura es el testigo insobornable de una sociedad. Comparemos a las tres sociedades en sus obras: las pirámides y templos mesoamericanos; las iglesias, conventos y palacios de Nueva España; la chabacana y pesada arquitectura —megalomanía estatal y espíritu de lucro de la burguesía mexicana— del siglo XX.²¹

¹⁹ José Luis Martínez, *Nezahualcōyōtl, vida y obra*, p. 128.

²⁰ *Ibidem*, p. 129. Martínez relaciona este procedimiento metafórico con los versos de otras civilizaciones primitivas, como es el caso de la literatura germánica de principios del siglo XIII que compusieron los poetas escaldos; la construcción que usaban no se basaba en asociaciones libres, sino que se daba a partir de reglas previamente establecidas: las *kenningar*, que Borges estudiara en su ensayo del mismo nombre. Vid. Jorge Luis Borges, *Prosa*, p. 198.

²¹ O. Paz, *Vuelta a “El laberinto de la soledad”* en *Conversación con Claude Fell*, p. 345. Los comentarios se extienden a otros ensayos y publicaciones, pero el tema es vasto y escapa a este trabajo, sobre este *cfr.* los ensayos “El águila, el jaguar y la Virgen”, *Conjunciones y disyunciones e Ideas y costumbres*.

Estas reflexiones tienen una invaluable importancia en la comprensión de la poética de Paz; baste por ahora, para reafirmar este proceso estilístico, transcribir al menos una cita que corresponde al poema “Vuelta”, que da título a la colección de poemas escritos entre los años 1969-1975 —tiempo en que el poeta regresa a México luego de una larga temporada en Europa y Oriente—. En ese poema la ciudad se muestra como el sitio en que la memoria se desplaza construyendo y destruyendo el tiempo hasta dispersarlo en una oleada de imágenes volátiles yuxtapuesta, forma discordante que muestra al mundo fuera de su eje, atosigado de construcciones sin sentido, “germinación de pesadillas / infestación de imágenes leprosas”. Mundo dilatado entre la infancia y el presente, entre el pasado histórico y la actualidad, entre las instituciones del poder y la corrupción de ellas mismas y de quienes las construyen y mantienen. Se trata de una reflexión crítica que la mirada del viajero evalúa mediante la ventaja que la distancia ofrece luego de la vuelta a la ciudad natal. Esta es la nota que acompaña al poema “Vuelta”:

La expresión náhuatl *atl tlachinolli* significa “agua / (algo) quemado”. Alfonso Caso indica que *agua* designa también la sangre y que (*algo*) *quemado* alude a incendio. (*El teocalli de la guerra sagrada*, México, 1927) La oposición entre agua y fuego, sus combates y sus abrazos, era una metáfora de la guerra cósmica, modelo a su vez de la guerra entre los hombres. El jeroglífico *atl tlachinolli* figura una y otra vez en los monumentos aztecas, sobre todo en los bajorrelieves del *teocalli* de la guerra sagrada. Las ciudades y las civilizaciones se fundan sobre una imagen; la unión de los contrarios, agua y fuego, fue la metáfora de fundación de la ciudad de México. La imagen aparece en otras civilizaciones —apenas y si es necesario recordar a Novalis y su “llama mojada”— pero en ninguna otra ha inspirado tan entera y totalmente a una sociedad como en el caso de los aztecas. Aunque el sentido de *atl tlachinolli* fue religioso y guerrero, la visión que la metáfora despliega ante nuestros ojos va más allá de la idea imperialista a la que se le ha querido reducir. Es una imagen del cosmos y los hombres como una vasta unidad contradictoria. Visión trágica: el cosmos es movimiento y el eje de sangre de ese movimiento es el hombre...²²

²² O. Paz, *Vuelta*, p. 87.

Esta cita muestra la concepción poética de Paz, las obras arquitectónicas y la ciudad son un emblema y un verdadero símbolo poético que nuestro autor trabajó desde sus inicios y en el que el hombre y sus manifestaciones metafóricas, más allá de religiones, es su eje: “Las ciudades y las civilizaciones se fundan sobre una imagen”. Así pues, en la expresión pictográfica y simbólica prehispánica se condensan simultáneamente distintos planos de la realidad: tiempo, espacio y naturaleza que son a su vez representación del drama cósmico. La expresión pictográfica representa una suerte de ritual con el que se realiza la “boda de lo real y lo imaginario” para dar paso a una metáfora verbal, sensible: una idea que se transforma en materia palpable, “un pensamiento que podemos acariciar”, como expresó Paz.

La lógica de las formas, en la poesía, la arquitectura y la escritura prehispánicas, tiene como base la imagen, entidad que enfatiza la unión de los contrarios con el fin de recobrar la síntesis deseada. La imagen subraya, al mismo tiempo, el contraste entre un pasado mítico —en que dioses, hombres y naturaleza están fundidos en una “totalidad”— y la relación alienada y utilitaria de nuestra civilización, en que la antigua relación está trastocada y deriva en la relación de dominante y dominado, sujeto y objeto; relación de explotación usufructuaria que aspira a la “unidad”.

Por otra parte, si la Conquista causó conmoción en todos los ámbitos de la vida prehispánica; el aspecto más arduo para el pueblo colonizador fue, sin duda, el modo de imponer las ideas de una nueva realidad aunque fueran ajenas a los pueblos del Altiplano mesoamericano.

Un punto común entre colonizadores y colonizados es la sobrevaloración de lo supraterráneo como realidad primordial.

Los pueblos nahuas interpretaron la llegada de los españoles, al menos al principio, de modo sobrenatural —llegada de los dioses—, mientras que los ibéricos tuvieron que enfrentar una realidad que hacía factible la fuerza demoníaca, una verdadera manifestación proliferante de Satanás en los ídolos prehispánicos.

¿Quiere decir esto que por una inversión sistemática lo sobrenatural de uno se constituía en lo diabólico del otro? No, pues ello equivaldría a atribuir a ambas partes lógicas análogas. Ciertamente es que las dos atribuían una función crucial a campos que, en principio, nosotros excluimos de nuestra realidad objetiva, pero eso era todo lo que las

acercaba. La Iglesia y los indios no asignaban las mismas fronteras de lo real.²³

Uno de los primeros cotos que impuso la Iglesia al culto prehispánico fue el acceso a los estados alucinatorios, delirios y éxtasis rituales, inducidas en gran parte por enteógenos; siguió el establecimiento y asimilación de los conceptos que tenían verdadera significación en el culto cristiano. Pero ¿cómo definir e imponer esa realidad creada por el cristianismo? Una táctica inicial fue la homologación de sustancias y formas que compartieran al menos un rasgo similar entre las deidades adoradas por ambas civilizaciones; sin embargo, tal estrategia se veía impedida justamente porque las analogías entre esas potencias aún guardaban una significativa distancia: el inframundo prehispánico, por ejemplo, es un lugar frío emparentado con la naturaleza marina, mientras que el infierno cristiano es ardiente; ambos comparten su categoría subterránea, pero el Mictlán es lugar de reposo, mientras que el Infierno es sitio de tortura. Se tiene por un lado la figura de Ometéotl, dios omnipotente, que es dual y al mismo tiempo se desdobra en cuatro advocaciones (los Tezcatlipoca), por otro lado, al dios cristiano, único, aunque constituido por el misterio de la trinidad. Así pues, la prédica cristiana se encontraba con una dificultad evidente: tenían que hacer visibles las entidades que su culto profesaba, pues el elemento visual, la imagen, tenía una relevancia capital para las civilizaciones del Altiplano.

Los primeros intentos en la solución de este problema consistieron en hacer que los indios emplearan terminología católica, rezos y liturgias; otros buscaban con desesperación lazos que anexaran una realidad a otra, pero no obtuvieron los resultados deseados. Por tanto, el apoyo en el recurso visual no sólo era urgente, sino que era la vía lógica y factible para realizar la comprensión del evangelio. Mendieta, primero, y más tarde fray Diego de Valdés se dieron a la tarea de instruir en el oficio de pintores y escultores a los indios para que hicieran las imágenes que avalaran la palabra del catecismo. Sin embargo, los pobres resultados de esos afanes despertaron suspicacias recalcitrantes al grado que en 1616 un sacerdote atacó esas imágenes: “Cristos de bulto, imágenes pintadas en tablas y papel con tan feas hechuras y mal talle que más parecían muñecas o monos u otra cosa ridícula”.²⁴ Era necesario

²³ S. Gruzinski, *op. cit.*, p. 187.

²⁴ *Ibidem*, p. 189.

que los indios pudieran leer esas imágenes, códigos icónicos occidentales, pero además vivieran la experiencia suprasensible que ellas proporcionaban.

La primera Iglesia en llegar a México vivió la ilusión del erasmismo que buscaba ir al grano para imponer las ideas del evangelio. Los franciscanos Motolinía, Sahagún y Montúfar creían que los indios vivirían una verdadera necesidad de salvar sus almas, por esa razón creyeron que iban a aceptar el cristianismo sin mayor recelo, así que por esta lógica católica hicieron a un lado la prédica del milagro como paliativo de su empresa. En el fondo, aún persistía el miedo de crear confusión entre fe y paganismo, no obstante, fue el único medio que permitió visualizar y materializar los conceptos que regían la fe católica. La Iglesia de Juan de Zumárraga reafirmó el valor del milagro para consolidar la evangelización.

[...] el milagro no aguardó en absoluto la clausura del Concilio de Trento ni la llegada de los jesuitas, ni tampoco la instalación del Santo Oficio (1571) para producirse en tierra mexicana. Los propios primeros franciscanos tuvieron visiones, practicaron la levitación y resucitaron algunos muertos, por lo demás en contra de Motolinía. Los ángeles, los santos, los demonios, el diablo atravesaron en gran número la existencia de los evangelizadores, sea cual fuere la orden a la que pertenecían.²⁵

Y si el milagro en la primera mitad del siglo XVI era una experiencia personal, para finales de ese periodo se instituyó como parte de una pedagogía que rebasaba la pura individualidad para alcanzar ambiciones generalizadas. Los llamados “venerables” fueron quienes lograron hacer objetiva la operación evangelizadora. Su rectitud y vida virtuosa eran ejemplares. Realizaron milagros, sus hechos trastocaron las fuerzas terrenas, la lluvia, los truenos, el fuego; el conocimiento de sus acciones alcanzó ámbitos sobrenaturales, pues realizaron curas milagrosas en vida y aún después de muertos; sus cuerpos y pertenencias se apreciaban como reliquias.

Estos hechos tendrían una relevancia capital para que el evangelio fuera asimilado entre los indígenas, quienes encontraron parecido en los “venerables” con los dones de sus propios brujos, adivinos y curanderos. Los “venerables” representan la Iglesia barroca, con el ejemplo de su persona hicieron tangibles, palpables y físicamente posibles los hechos narrados

²⁵ *Ibidem*, p. 190.

por el evangelio; es decir, materializaron los conceptos que todavía eran ajenos a los indios. Y aunque esos actos milagrosos todavía tendrían el inconveniente de ser experiencias vividas únicamente por los conquistadores, no pasó mucho tiempo para que los propios indios vivieran similares experiencias milagrosas.

Algunas veces, como anota Gruzinski, uno de ellos fue testigo de una luz sobre la cabeza de un evangelizador o a veces un indio vio un fuego luminoso en el pórtico de una iglesia. Así descubrieron la imagen de Cristo, de los ángeles y de la propia Virgen; porque esas imágenes tenían rasgos que los emparentaban con las deidades del culto prehispánico.

A fines de 1540, cierta devoción mariana se había desarrollado en una humilde capilla del norte de la ciudad de México, en el lugar mismo en que antaño se levantaba un santuario dedicado a Toci, la diosa madre. Aquella devoción había recibido estímulo del arzobispo Alonso de Montúfar, de españoles devotos y de las damas de alcurnia que frecuentaban el santuario. Pero sobre todo había conocido el favor de los indios que seguían llevando a la Virgen española las ofrendas que antaño destinaban a la diosa. En cambio, por boca de su provincial, Francisco de Bustamante, luego por la de Sahagún, los franciscanos denunciaron con violencia la devoción: ¿no creían algunos indios que “hacía milagros aquella imagen que pintó un indio y así que era Dios”?²⁶

Pese a esta duda, el clero secular aprovechó la devoción al milagro e impulsó esos cultos y en 1555 Juan Bautista, alguacil indígena de Tlatelolco, en su *Diario*, indica que “se apareció Santa María de Guadalupe en el Tepeyac”; notificación que reafirmaría un año más tarde el historiador indígena Chimalpahin en sus *Relaciones* y ya para 1648, Miguel Sánchez unifica las versiones dotándolas de un fundamento teológico que se hacía necesario en su obra *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios, de Guadalupe...* Sánchez consigna que fue en 1531 cuando la propia Virgen mandó al indio Juan Diego a que cortara flores y las presentara al obispo de México, frente a él Juan Diego extiende la tilma para entregar las flores colectadas y entonces aparece impresa la imagen de la madre de Dios ante los ojos del propio Zumárraga. Los tratados y estudios en torno a la figura de la Virgen de Guadalupe son vastos.

²⁶ *Ibidem*, p. 192.

Es relevante notar que el proceso de evangelización tuvo que lidiar con la creencia prehispánica y se hizo de medios que permitieron experimentar al indio los conceptos subjetivos en experiencia objetiva, propia de su cultura y creencias. Este hecho de sincretismo no pasa inadvertido para Paz:

Se olvida con frecuencia que pertenecer a la fe católica significaba encontrar un sitio en el Cosmos. La huida de los dioses y la muerte de los jefes había dejado al indígena en una soledad tan completa como difícil de imaginar para un hombre moderno. El catolicismo le hace reanudar los lazos con el mundo y el trasmundo. Devuelve sentido a su presencia en la tierra, alimenta sus esperanzas y justifica su vida y su muerte.²⁷

La expresión del pueblo mexicano encuentra cauce en un sincretismo que alía al indio, al español y a todas las mezclas derivadas de ellos en una imagen unificadora que restituye el mundo sobrenatural perdido del prehispánico y además lo hace partícipe mediante imágenes y objetos de culto compartido. Se crea la simbiosis necesaria para configurar al “Nuevo mundo”. Más allá de servilismos o imposiciones, para Paz:

Lo esencial era que sus relaciones sociales, humanas y religiosas con el mundo circundante y con lo Sagrado se habían restablecido. Su existencia particular se insertaba en un orden más vasto. No por simple devoción o servilismo los indios llamaban “tatas” a los misioneros y “madre” a la virgen Guadalupe.²⁸

Sin negar las condiciones históricas y sociales adversas de la Conquista, Paz valora la época de la Colonia como un lapso en el que se crea un orden universal en el que confluyen la poesía, las Leyes de Indias y las crónicas, tanto como la arquitectura; el hombre encuentra sitio entre sus propias configuraciones, imágenes que son fruto de una armonía que hace confluír al pensamiento profano con el sagrado mediante una creación simbiótica incluyente. Pero Paz no sobrevalora esta época, pues dice que mientras exista una huella de opresión en una civilización, será imposible hacerle una justificación; Paz aspira a comprenderla:

²⁷ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 112.

²⁸ *Idem*.

La historia tiene la realidad atroz de una pesadilla; la grandeza del hombre consiste en hacer obras hermosas y durables con la sustancia real de esa pesadilla. O dicho de otro modo: transfigurar la pesadilla en visión, liberarnos, así sea por un instante, de la realidad disforme por medio de la creación.²⁹

La transfiguración de la realidad disforme en un nuevo orden se logra gracias a la operación poética, creadora, en la que tanto la realidad como la visión de ella se cristalizan en el instante luminoso del poema.

Es necesario apuntar que en Paz, la realidad no se hace a un lado en aras de un afán poético, sino que ambas se implican en la creación artística para liberar al hombre, “así sea por un instante”, de toda forma de opresión. La poesía y el poema en Paz se constituyen como un objeto único hecho de palabras y estas son tiempo y ritmo: tiempo y ritmo humano e histórico.

Crítica e historia confluyen en el poema para consolidarse como una forma especial de atemporalización y como una actividad que, paradójicamente, no escapa a las oleadas infranqueables de la muerte y del cambio histórico.

La crítica es el elemento que habrá de resistir esos embates infranqueables del devenir temporal, pues tendrá como objetivo ligar las invenciones y ficciones de la imaginación en el transcurrir rítmico histórico, lo que la convierte en crítica de la realidad al trazar fronteras entre el pasado y el presente y subraya así la conciencia propia del hombre ante el mundo, ante el tiempo y ante sí mismo. Crítica: conciencia explícita y contradictoria del hombre ante sí mismo y ante el tiempo histórico. Entre la poesía y la historia, el hombre es surtidor de imágenes de confluencia.³⁰

Bibliografía consultada

- Borges, Jorge Luis, *Prosa*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1976.
 Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Porrúa, México, 1998.
 Garibay K., Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, Porrúa, México, 2000.

²⁹ *Ibidem*, p. 114.

³⁰ O. Paz, “¿Es moderna nuestra literatura?”, *Fundación y disidencia*, pp. 58 y ss. Véase también el prefacio a *Los hijos del timo*.

- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedad indígena y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, FCE, México, 1993.
- Martínez, José Luis, *Nezahualcóyotl, vida y obra*, FCE, México, 2001.
- Paz, Octavio, *Conversación con Claude Fell*, FCE, México, 2002.
- , *El laberinto de la soledad*.
- , *Obras completas*, FCE, México, 1997.
- , *Vuelta*, Seix Barral, España, 1989.
- Piña Chan, Román, *El lenguaje de las piedras*, FCE, México, 1996.
- Soustelle, Jacques, *El universo de los aztecas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.



ARTE, TECNOLOGÍA
Y MOVILIDAD CORPORAL

LA COEXISTENCIA DE LA SITUACIÓN INFLUIDA POR EL USO DEL ALFABETO FONÉTICO Y LA SITUACIÓN DE ORALIDAD SECUNDARIA

*Eliecer Eduardo Alejo Herrera*¹

Walter J. Ong señala tres situaciones en el desarrollo humano que han acontecido con base en las características del pensamiento, demarcadas por la difusión o no del empleo de la escritura mayoritariamente basada en el alfabeto fonético y las consecuencias de dicha utilización.² Las formas y procesos de pensamiento existentes antes de la difusión de la escritura alfabética fonética se modificaron con la expansión de esta, dando lugar a otros modos de procesar la información, a otros modos de pensar y de ser.

La primera situación que Ong describe es la de la articulación oral primaria, o cultura de oralidad primaria, caracterizada por el desconocimiento de la escritura. Ong menciona que los términos “literatura oral” y “pre-alfabético” no son los adecuados para referirse a esta situación, por tratarse de términos no precisos, además de que hacen referencia a una condición futura en ese momento particular, esto es, estos términos se forman tomando en cuenta características no existentes en ese momento, pero nombrándolas “retroactivamente” de esa manera, desde un momento posterior a su surgimiento.³

Ong señala posteriormente la cultura articulada por medio de la escritura, la cual se caracteriza precisamente por el amplio empleo de esta tecnología.⁴ A tal señalamiento, podemos añadir que en la cultura alfabética fonética pueden vislumbrarse tres estadios, tres fases en que se subdivide dicha situación de escritura, las cuales son: la escritura manuscrita o caligráfica, la escritura impresa o tipográfica, y la escritura procesada por

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

² Cfr. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*.

³ Otro ejemplo de este modo de nombrar desde una noción presente hacia un fenómeno pasado se menciona en la cita número 6.

⁴ Considerando a la tecnología como una herramienta y un conjunto de conocimientos, no a un conjunto de sofisticadas y complejas máquinas e invenciones “modernas”.

medios electrónicos, impresa o desplegada.⁵ Cada una de estas tecnologías conlleva características específicas y han implicado cambios particulares en los seres humanos, no sólo cambios económicos, políticos y sociales, sino cambios al nivel de su conciencia.

El tercer estadio o situación es aquel que Ong denomina oralidad secundaria, que es en la que nos encontramos, la cual, sin dejar de utilizar los elementos escritos, manuscritos, impresos y electrónicos (y de hecho, apoyándose en ellos), se caracteriza por ser una etapa que retoma ciertas características propias de la oralidad primaria, pero que en nuestros tiempos depende en gran medida ya no sólo de la escritura y de la impresión, sino también del procesamiento electrónico y de los medios audiovisuales, ya no sólo escritos o impresos.

Partiendo del señalamiento de que la situación de oralidad secundaria se caracteriza por presentar ciertas similitudes con la oralidad primaria, pretendemos mostrar con esta disertación la intención de examinar algunas de las prácticas contemporáneas para evidenciar si presentan estas características señaladas, si dan cuenta de estas formas.

En este proceso, no acontece que una forma (visual, de ser o de hacer) suplante a otra o la desplace totalmente, sino que podemos apreciar cómo se van mezclando diversos caracteres, influyendo en distinto grado en el comportamiento, en los fenómenos y manifestaciones humanas. Un ejemplo de ello es la coexistencia de normas estéticas, como lo plantea Jan Mukarovsky, cuando señala que normas estéticas diferentes “conviven”;⁶ dicha convivencia de nociones o caracteres distintos es posible observarla también en la simultaneidad de los nuevos medios cuando conviven con medios previos durante largos periodos de tiempo (por ejemplo el radio con la televisión) e incluso son nombrados con características del medio anterior, como ha señalado Marshall McLuhan.⁷

De esta manera podemos observar que cuando la escritura manuscrita/caligráfica se difundió e inició la transformación de las estructuras mentales,

⁵ Refiriéndonos con la noción de desplegada, que se muestra o manifiesta, aunque no sea impresa materialmente, por ejemplo, la información mostrada en una pantalla de televisión o monitor de computadora, que desaparece.

⁶ Cfr. Jan Mukarovsky, *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*.

⁷ Con los ejemplos de “carromato sin caballos” o la expresión de “inalámbrico”, para describir un nuevo medio con características del medio anterior. Cfr. “El cine. El mundo en rollos”, en Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Una crítica similar se encuentra en el señalamiento de Ong en cuanto a lo incorrecto de asignar la nominación de pre-alfabético, calificándolo con base en una categoría surgida posteriormente, de manera retroactiva.

las características que involucran la oralidad primaria no desaparecieron, sino que convivieron con las nuevas formas. De hecho, los primeros usos de la escritura estaban mayoritariamente en función de la oralidad verbal, sirviendo como recurso mnemotécnico a esta, no como medio de expresión. Jared Diamond apunta que “[...] los primeros signos escritos [...] estaban formados principalmente por numerales más sustantivos para los objetos visibles; los textos resultantes eran simplemente informes contables en una especie de taquigrafía [...] desprovista de elementos gramaticales”.⁸ Asimismo, Ong señala la presencia de culturas por cuyas características él denomina verbomotoras, “[...] que conservan huellas de su tradición oral en una medida que les permite seguir prestando a la palabra —antes que a los objetos— una atención considerable en un contexto de interacción personal”,⁹ es decir, en estas sociedades está presente en sumo grado lo verbal, a pesar de la preeminencia de la escritura.¹⁰

En las sucesivas etapas de la articulación escrita se observa el mismo proceso. La invención de la imprenta modificó aún más la estructura de pensamiento y la actitud, volviendo a los seres humanos introspectivos; sin embargo, a pesar de esta gran influencia, no desapareció la conciencia social, religiosa o nacional; al respecto podemos citar a Arthur C. Danto, cuando señala que el giro de la filosofía hacia el “yo” establece la preponderancia o protagonismo que el “yo” alcanzó en la filosofía, no implicando que no existiese la noción de “yo” antes de la era del “yo”: dicha noción ya existía, pero no contaba aún con el protagonismo que adquirió a partir de entonces.^{11,12}

Conclusión: actualmente, las características tan heterogéneas de nuestras sociedades, aun cuando son tecnológicamente avanzadas, dan cuenta de la presencia de características pertenecientes tanto a la oralidad primaria como a la articulación escrita, no sólo presentes en aspectos retomados por parte de la oralidad secundaria, sino que han permanecido como parte de las características humanas.

⁸ Jared Diamond, *Armas, gérmenes y acero*, p. 213.

⁹ W. J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, p. 72.

¹⁰ Como nuestra propia sociedad, en la cual a pesar del protagonismo y valor asignado a lo escrito, acciones tales como una promesa, un trato verbal, un saludo, etc., conservan un valor importante.

¹¹ Cfr. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, p. 27.

¹² Otro ejemplo en este sentido viene dado por Hans Belting cuando trata sobre las creaciones realizadas antes y después de la era del arte, sin postular que no hubiese arte antes y/o después de dicha “era”, sino porque el concepto de arte no muestra en esas etapas ese papel protagónico que sí muestra en la llamada “era del arte”. Cfr. Belting Hans, *La historia del arte después de la modernidad*.

En este sentido, todas las sociedades comparten la característica de ser “verbomotoras”, variando el grado o nivel de presencia de las particularidades orales primarias y alfabético-escritas, y siendo simultáneas, sin desaparecer unas u otras.

En los procesos y medios contemporáneos podemos hallar improntas de este doble acontecer, de esta convivencia y “enfrentamiento”. Un ejemplo de ello es la utilización mayoritaria en los medios fílmicos del montaje temporal por sobre el uso del montaje espacial, a pesar de las posibilidades que este implica, y de las aún mayores posibilidades de su uso combinado. El montaje temporal se refiere a la edición del filme incluyendo una imagen tras otra en la línea de tiempo, mientras que el montaje espacial permite mostrar simultáneamente en el filme más de una imagen.¹³ En cierto modo, el montaje temporal y el montaje espacial vienen a ser “representantes” de los pensamientos y modos “secuencial” y “simultáneo”, respectivamente. Los cuales, a su vez, nos remiten a la cultura lineal escrita y a la cultura oral secundaria, de manera correspondiente.

Otro aspecto que podemos advertir en el cine y en muchos otros ámbitos y prácticas es el “culto a lo nuevo”. En las prácticas comerciales cinematográficas presenciamos dicho “culto a lo nuevo” manifestado en la exhibición y valoración de las cintas más recientes (e incluso de las aún no concluidas, de las ulteriores), así como la procuración de generación de expectativa en torno a dichos filmes; secundarizando los filmes ya exhibidos, las cintas que “ya no son nuevas”, hasta volverlas durante mucho tiempo prácticamente inaccesibles (situación que se mantuvo sin cambios hasta la masiva difusión de los DVD,¹⁴ aun cuando esta práctica inició con los videocasetes, y que ahora se ha incrementado con la posibilidad de acceder en la internet a aquellos filmes no nuevos).

Dicha actitud de “culto a lo nuevo” en el cine contrasta con la actitud de los cinéfilos y estudiosos que consideraban al cine no sólo como novedad, sino también como memoria, contemplando una actitud de valoración, que se hace evidente particularmente en la procuración de conformación de *cinetecas*.

Esta práctica de valoración y ejercicio del cine como memoria se hizo más posible, como ya mencionamos, con la difusión de videocasetes, discos y más aún con la difusión del acceso a internet. La difusión de los DVD

¹³ Cfr. Lev Manovich, *La vanguardia como software*.

¹⁴ Siglas de Digital Video Disc, disco de video digital.

permitió incluso la práctica de conformación de “videotecas” particulares. Ahora bien, cuando dicha práctica de conformación de videotecas empezó a propagarse, recibió críticas¹⁵ que reprochaban que dichas videotecas particulares “homologaban” los filmes, colocándolos en una incorrecta “igualdad” de situaciones, “descontextualizándolos” de su entorno “correcto”, puesto que en su conformación y almacenamiento no se tomaban en cuenta su origen, estilo y época histórica de realización, lo cual “no permitía” su “correcta” apreciación.

Así, esta postura criticaba y consideraba inadecuada la convivencia no segmentada de filmes provenientes de distintas culturas, géneros y épocas.

Tenemos entonces una confrontación entre dos actitudes, entre dos modelos de pensamiento: uno que propugna por la segmentación, clasificación y catalogación de los filmes, por un lado; y otro que no considera esos factores para sus usos y prácticas. Podemos corresponder de esta manera, una tendencia a la catalogación y a la clasificación que caracteriza al proyecto de modernidad, que a su vez está influido por el ejercicio de la escritura lineal basada en el alfabeto fonético, con la actitud de clasificación y orden; y un pensamiento propio de la oralidad secundaria, para aquella actitud a la cual no le preocupa convivir con la simultaneidad, ni procurar una segmentación y un orden cronológico en sus usos y prácticas (como correspondería también al estadio de oralidad primaria).

Por otra parte, podemos señalar que Henry Jenkins¹⁶ critica el aprendizaje autónomo, introspectivo (el cual está fuertemente influenciado por el uso del alfabeto fonético), de tan extendido uso en las escuelas, y critica la condición generalizada de considerar un “engaño” el utilizar “información ajena”. La postura de Jenkins contradice la idea predominante de la propiedad sobre lo impreso que se inició con la difusión de la imprenta, con un planteamiento que representa una reminiscencia de la noción de intertextualidad que imperaba en la oralidad primaria, en la cual el proceso de aprendizaje y el conocimiento mismo eran comunitarios. Esto es, notamos que conviven formas de pensar y de enseñar y aprender que se han incorporado a las prácticas humanas en las situaciones acontecidas: el aprendizaje comunitario y el aprendizaje aislado, la utilización de información pública y

¹⁵ Cfr. Chuck Tryon, “The Rise of the Movie Geek: DVD Culture, Cinematic Knowledge, and the Home Viewer”, *Reinventing Cinema Movies in the Age of Media Convergence*.

¹⁶ Henry Jenkins, “En busca del unicornio de papel: Matrix y la narración transmediática”, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*.

particular, y la procuración de enunciar resultados que procuren una forma pública difundida y el no perder la autoría de lo escrito.

En el propio desarrollo académico en el que se inscribe el presente texto, podemos notar la convivencia, contraste e inclusive enfrentamiento entre estos dos modelos de pensamiento, puesto que los textos son elaborados y desarrollados de manera escrita, silenciosa e introspectivamente; además, su estructura no puede ser simultánea, sino que debe instrumentarse de manera secuencial, lineal, ordenada. Y fue en su momento y será revisado, *consumido*, de esta misma manera: silenciosa, introspectiva, desplegada en medio electrónico o bien impreso (ya por medios electrónicos). Sin embargo, su ejercicio se realizó de manera oral, presencial, auditiva, presentando este hecho semejanzas con las actividades escolásticas de la época de la escritura manuscrita, en las cuales la escritura actuaba en función de las prácticas y enseñanzas orales (como siguen siendo gran parte de las prácticas de enseñanza en nuestros tiempos), o no estaba presente.

Entre las semejanzas que podemos señalar entre la oralidad secundaria y la oralidad primaria, Ong plantea “su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas”.¹⁷

De esta forma, la oralidad secundaria implica un fuerte sentido de grupo y un marcado interés por lo social y comunitario, pero siendo mayor el interés mostrado en la oralidad secundaria, que el presente en la cultura oral primaria, además de hallarse también una tendencia hacia lo externo y hacia la espontaneidad en la oralidad secundaria.

La cultura oral dirige su atención a las acciones, no a la descripción. Al respecto, Ong afirma que “[...] la articulación verbal oral y la que conserva características orales [como son la cultura manuscrita y/o caligráfica y la incipiente impresa] dirige su atención hacia la acción, no hacia la apariencia visual de los objetos, las escenas o las personas”,¹⁸ ello debido a que esa información es secundaria con respecto a la información fundamental, como son los hechos, relatos, procesos, máximas, instrucciones o conocimiento en general que ha de ser conservado y transmitido.

De esta manera, no se hace uso del recurso de la descripción, siendo dicho recurso descriptivo justamente un elemento muy presente en la tradición

¹⁷ W. J. Ong, *op. cit.*, p. 134.

¹⁸ *Ibidem*, p. 126, refiriéndose a Fritschi y a Havelock. Añade que “[...]os tipos de exactitud a los que aspiraba la [...] tradición retórica no eran del orden visual-vocal”.

narrativa, particularmente en la novela, en la cual se utilizan rebuscadas descripciones. Ahora bien, en la cultura actual, en la que existe una gigantesca profusión de imágenes visuales altamente descriptivas, la articulación verbal que las acompaña no ejerce la descripción verbal por ser esta evidente visualmente.

Y aun en aquellos textos que no son acompañados de imágenes, existe una tendencia a concentrarse en la acción, secundarizando las descripciones y los lazos entre las diversas situaciones, siendo este rasgo, que podemos calificar de “episódico”, una característica de la oralidad primaria que se percibe en los tiempos presentes propios de la oralidad secundaria.

Como se señaló anteriormente, en la oralidad primaria hay una tendencia a iniciar los relatos o la información que ha de transmitirse comenzando con los sucesos importantes, procurando iniciar la transmisión del relato mencionando las acciones primordiales. Ello debido a que en la tradición oral no es posible desarrollar una trama lineal consecutiva invariable, de esta manera (al igual que la descripción es secundaria con respecto a la información principal), se concede importancia a la información principal (conformada, como se señaló anteriormente, por los hechos, relatos, procesos, máximas, instrucciones o conocimiento que ha de ser conservado y transmitido), secundarizándose los lazos existentes entre esas acciones primordiales, así como es secundario también el orden cronológico de esos paquetes de información primordial.

Esta estrategia está presente en múltiples fenómenos presentes en la oralidad secundaria, como son gran parte de los filmes y series televisivas, así como los videojuegos y los cómics, los cuales en sus estructuras secundarizan los lazos entre las acciones, concentrándose en estas e iniciando la “narración” o “relato” con acciones importantes y dinámicas, quedando en segundo término los restantes elementos (como antecedentes, consecuencias, contexto, etc.).

Conclusión. ¿Conclusión?, ya fue formulada líneas arriba. Como ejercicio, la conclusión de este texto fue expresada cerca del principio del mismo, evidenciando la tensión existente entre nuestros productos —lineales, consecutivos, secuenciales— y nuestro pensamiento, que aun cuando está habituado a estas estructuras, no ha dejado de ser asociativo, hipertextual, en el sentido de ser sumamente complejo y no continuar en su ejercicio, estructuras tan rígidas y lineales. Se espera que en un texto escrito la conclusión se enuncie al final, no siempre es así en un discurso oral, ahí “se nos permite” empezar con la conclusión e ir articulando las demás piezas, ¿porqué no ha de ser posible hacerlo en un texto escrito?

Bibliografía consultada

- Belting, Hans, *La historia del arte después de la modernidad*, Universidad Iberoamericana, México, 2010.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*, Paidós, España, 1999.
- Diamond, Jared, *Armas, gérmenes y acero*, Editorial Científico Técnica, Cuba, 2005.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Paidós, España, 2008.
- Manovich, Lev, “La vanguardia como software” (“Artnodes”, Universitat Oberta de Catalunya”, diciembre de 2002, título original: “Avant-garde as Software”). En: <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/manovich1002/manovich1002.html>
- McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, 1996.
- Mukarovsky, Jan, “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”, en Jandová, Jarmila y Emil Volek, eds., *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Universidad Nacional de Colombia, Universidad de los Andes, Plaza & Janés Editores, Colombia, 2000.
- Ong, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Tryon, Chuck, *Reinventing Cinema Movies in the Age of Media Convergence*, Rutgers University Press, EUA y RU, 2009.

CONOCIMIENTO Y ESTÉTICA: TECNOLOGÍAS DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN

*Javier Olavarrieta Marengo*¹

Las tecnologías de información y comunicación (TIC) han sacudido los postulados de la estética poshegeliana al promover que las jerarquías estéticas junto con las sociales y culturales se disuelvan en el caso de la primacía de lo artístico como tema estético. La experiencia estética contemporánea aparece inevitablemente ligada a la existencia de las masas por medio de las tecnologías de la información y comunicación con un proceso de intensificación comunicativa sin precedentes, una experiencia estética caracterizada por la espectacularización, la fugacidad y la fragmentación.

Por su parte, la naturaleza procesal y multiforme de los sistemas ofrece la posibilidad de dar lugar a formas abiertas de autoría compartida. El usuario del sistema participa, así, de una autoría derivada, en tanto que determina mediante su interacción una construcción virtual concreta inexistente como tal previamente. Al mismo tiempo, el proceso de virtualización de la producción estética desplaza su vínculo anterior a un lugar concreto y pasa a definir entidades desligadas de unas coordenadas fijas. Lo virtual se da en una ubicuidad problemática de inercias, interacciones, procedencias y recepciones a la vez únicas y múltiples. Tiene la capacidad de designar entidades desvinculadas de una actualización estable y admite manifestaciones en múltiples formas y situaciones gracias a su capacidad de convertirse en cualquier nodo del espacio informático dotado de conectividad.

El advenimiento de la modernidad condujo a cambios radicales respecto de la condición del sujeto, la relación de los individuos con el entorno, la visión y comprensión del mundo y la suposición tradicional de la existencia de un universo y una realidad objetivos. Igualmente, generó nuevos cuestionamientos sobre el fundamento de las ciencias, el reconocimiento de la necesidad de superar los dogmatismos ortodoxos y de interconectar las diversas disciplinas.

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

Desde el advenimiento de la fotografía parecía haber quedado claro para una corriente de creadores que las tecnologías de generación y reproducción de imagen y sonido podrían ser —y serían— herramientas considerables para el arte a condición de que pudiese concebirse un lenguaje creativo específico que las utilizara. La práctica artística que desde entonces viene incorporando los nuevos medios —primero la fotografía y el cine, después el video y la computadora o la tableta— y los nuevos sistemas de telecomunicación —primero el correo y el teléfono, después la televisión e internet— ejerció gran influencia, principalmente a partir de los años sesenta, en el paulatino abandono de las pretensiones academicistas y ortodoxas de mantener las limitaciones tanto del arte en cuanto a las técnicas tradicionales y a los ámbitos precisos, como de la estética respecto de los fundamentos ontológicos.

Estas nuevas propuestas generaron profundas transformaciones no siempre comprendidas o aceptadas por la comunidad artística. A estas se agrega la controversia, recrudescida en los últimos decenios, en torno a las proclamadas crisis del arte y de la filosofía estética. A partir de este pensamiento muy extendido entre autores posmodernos, todo parecía apuntar a una auténtica disolución de ambos: arte y estética. En gran parte esta polémica es fruto del hecho de que la teoría estética y la práctica artística han seguido senderos divergentes.

La expansión del uso de las tecnologías como herramientas aplicadas al arte puso de manifiesto una profunda y progresiva escisión entre la experiencia artística, la crítica del arte y la estética. Estas, que deberían mantener una correspondencia sincrónica y congruente, vienen caracterizándose por la discrepancia entre sí. No obstante, ciertos síntomas de transición no pueden tener como consecuencia la radical liquidación de los campos involucrados. Es necesario buscar formas de pensamiento y experiencias diferentes, que permitan la asimilación y el análisis —y no la renuncia— de los respectivos fenómenos contemporáneos.

El argumento capital consiste, de hecho, en que estas nuevas investigaciones y prácticas artísticas ponen de manifiesto la necesidad de desvincularse de los anteriores modelos y postulados, que provienen en su gran mayoría del legado de la modernidad, para llegar a otras nociones y conceptos que permitan generar perspectivas idóneas de análisis, interpretación y comprensión de la estética acordes con los respectivos contextos de las obras interactivas.²

² Umberto Eco, *La definición del arte*.

Uno de los conceptos más interesantes que resultan de la expansión de la tecnología digital es el de “cibercultura”, un neologismo necesario para definir el nuevo mundo expresivo que surge del ciberespacio y la informática. Las tecnologías de información y comunicación han generado cambios grandes en la manera de acceder, apropiarse y transmitir información de todo tipo, al producir nuevos desarrollos sociales, políticos y económicos, que es lo que se puede definir como la base de esa cibercultura. Hay tres factores que contribuyen al establecimiento de esta cultura cibernética: el primero es la conectividad. La aparición de internet, y los medios conectados (teléfonos celulares, iPod, iPad, *laptops*, entre otros) generan una forma de interconexión que acelera todos los procesos de intercambio de información y conocimiento.

El segundo factor es la consolidación de la hipercomunicación a través de multimedias, hipertextos, hipervínculos e hipermedias. Y el tercero es la interactividad, consecuencia de los otros dos, y que permite a los usuarios estar activamente en contacto entre ellos, y a cada usuario con todos los contenidos digitales disponibles en las redes virtuales.

Las conexiones posibles entre estética, tecnologías de la información y comunicación con el conocimiento se llevan a cabo en el ámbito educativo donde se despliegan innumerables aplicaciones, formatos combinados con productos de géneros del mundo del espectáculo que apelan más a la emotividad que a la razón. Se contraviene a las premisas establecidas para la educación desde el Siglo de las Luces: ahora las TIC promueven una mezcla de discurso abstracto racional mezclado con la imaginación y generan una cantidad enorme de estímulos estéticos en sus usuarios. Saber si llegan de forma neutra a todas las diversas culturas que existen, o si cada matriz cultural ofrece diferente forma de interpretar discursos multimedia es una asignatura pendiente para poder conocer cómo se perciben los estímulos que se ofrecen de diferentes modos en distintos medios; es válido también preguntarse si todos tenemos las mismas experiencias estéticas.

Lo que nos lleva a considerar hasta qué punto interviene solamente una matriz cultural cuando alguien aprecia un objeto artístico o cuando interpretamos alguna información que se nos comunica como parte de un determinado aprendizaje. La diversidad cultural en este panorama globalizado es de una enorme complejidad en términos de convivencia, intercambio, préstamos imposibles de evitar porque han formado parte del tejido de la historia de cada pueblo; lo que hace necesario acudir a Peter Burke y su amplia visión sobre el hibridismo que ello implica. Nos dice:

Existen ejemplos de hibridismo cultural por todas partes, no sólo a lo largo y ancho del mundo sino también en casi todo los campos relacionados con la cultura: religiones sincréticas, filosofías eclécticas, lenguas y gastronomía mixtas e, incluso, estilos arquitectónicos, musicales o literarios híbridos. Sería poco inteligente asumir que el término “hibridismo” tiene exactamente el mismo significado en todos los casos.³

Burke usa el concepto de hibridismo no sin antes reconocer que fue tomado de la botánica y que en ciertas ocasiones hace parecer al analista como quien observa los fenómenos sociales como si fueran cosas o frutos. Para salir adelante con el problema derivado de esta procedencia del concepto acude a otro proveniente de la lingüística con el que establece una analogía:

[...] un crítico de la utilización del término “hibridación” ha llegado a sugerir que lo sustituyamos por la expresión “diglosia cultural” y que adaptemos a nuestras necesidades el modelo de dos lenguas o dos registros lingüísticos utilizados por las mismas personas en diversas situaciones, diferenciando, de ser preciso, entre un registro “alto” y uno “bajo”.⁴

Estos universos simbólicos, en cierta medida cerrados, se insertan en una red de significados o sistema social mucho más amplio que los abarca, pero no los domina ni los determina a reproducir la homogeneidad de su lógica globalizante. Esta hermenéutica se enfrenta a un espacio multicultural que se vuelve en el desafío de nuestras prácticas culturales que consideramos seguras y que son nuestros criterios de valor, nuestros imaginarios, pero que a su vez nos ofrece el reto de ser de otro modo.

En el presente la proximidad de estilos culturales son una invitación a lo diverso, a lo extraño, a lo otro. La composición multicultural de nuestras sociedades son una invitación epistémica a conocer otras formas de ser, pero, al mismo tiempo, una invitación a transformarnos culturalmente en presencia del otro, una oportunidad para dejar de hablar sólo de nosotros y tener la oportunidad de enjuiciar nuestros estilos más arraigados de significación del mundo, de nuestras prácticas culturales que consideramos seguras y permanentes. Estamos ante la posibilidad

³ Peter Burke, *Hibridismo cultural*, p. 104.

⁴ *Ibidem*, p. 109.

de contar con una hermenéutica de las imágenes dentro de estas esferas multiculturales que se enfrenta a dos fenómenos semánticos confluyentes derivados de los universos de símbolos coherentes y sostenidos hacia adentro, propios de comunidades tradicionales, junto a los nuevos grupos culturales que producen y reproducen el sentido de muchas de sus prácticas culturales justamente en las imágenes en donde se concentra su peculiar estilo de ser.

Circunda un riesgo a este desafío de transformación intercultural que hace que fracase la forma en que se producen y reproducen las imágenes y las prácticas por parte de grupos culturales que es, solamente, el medio de la ideologización o manipulación, el despliegue de una razón instrumental que calcula y mide el éxito de su operatividad al pretender extender violentamente un solo estilo cultural de ser sobre otros. Estas ínfulas etnocéntricas en donde lo particular se pone máscara de lo universal y pretende pasar por tal, son las más frecuentes en nuestras esferas multiculturales, por lo que la necesidad de generar un tipo de hermenéutica que las enfrente de manera crítica e interpretativa resulta indispensable. Por un lado, intenta desactivar las trampas y falsas extensiones culturales cuando la pretensión de fondo es la absorción de la diferencia cultural por la identidad ideológica. Por el otro, deberá saber localizar las estrategias de poder, las posturas falsificadas de supuestos valores universales fijados en imágenes de dominio común que todos reproduciríamos con la misma carga semántica, aunque deberá ofrecer salidas creativas que regeneren el sentido desvirtuado de las imágenes y las prácticas por parte de los individuos y de los grupos culturales.

Ojo:

[...] no se trata de nada más de apertrecharse una heurística de descripción y traducción de los signos que se han hecho múltiples y altamente diversos o diferidos, éste es apenas la mitad del problema. La otra mitad radica en que estas múltiples señalizaciones a interpretar sufren hoy día un decaimiento de su significado, una perversión de su poder de referencialidad, un empobrecimiento de su capacidad de señalización.⁵

⁵ Diego Lizarazo, coord., "La perversión semántica de las imágenes en una sociedad multicultural", *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura de la imagen*, pp. 52-55.

Ante la mundialización de ciertos conocimientos y ciertas habilidades cognitivas, que se presentan como *universalizables*, es conveniente saber la manera cómo impacta la sociedad del conocimiento en la diversidad cultural. Las imágenes del hombre y del mundo que pone en circulación son el recurso estratégico para crear ventajas productivas en empresas y economías mundiales y generar capital humano competitivo con la consecuencia de excluir a quienes no lo sean, como las etnias y grupos diversos que se resisten a la incorporación. Esta aceleración de la generación de conocimiento y de información con las imágenes que los acompañan, difundidas por las tecnologías de información y comunicación, han ensanchado, en lugar de aminorar, las brechas entre grupos culturales e individuos.

Con la presencia de las tecnologías de información y comunicación (TIC) en el ámbito educativo se puede hacer la pregunta de si la información que obtenemos por medio de las tecnologías es una forma que sustituye a los sentidos, o si se trata de un nuevo conocimiento y, entonces, podemos decir que sabemos más que antes, aunque lo más factible es que esta afirmación no sea cierta. En la actualidad, la construcción de conocimiento no sólo es interactiva, sino transversal y horizontal, en un sujeto donde se ha suspendido el régimen de socialización, y se desarrolla la idea de un sujeto activo en un espacio y tiempo virtual, donde las bibliotecas virtuales son otro de los instrumentos de la nueva educación. Con el libro digital y otras aplicaciones se están transformando los procesos cognitivos al introducir nuevas formas de lectura y escritura, elementos intrínsecos a la construcción de conocimiento y su transmisión; sin embargo, información y saber son realidades distintas, la información no es sinónimo de conocimiento. Para muchos el conocimiento de internet es colectivo, porque apela a la construcción siempre abierta y jamás terminada de conocimiento. Pero para que algo se considere conocimiento debe tener un principio y un fin, debe ser un cuerpo completo; las partes no dicen nada. Las tecnologías de información y comunicación han puesto en entredicho para muchos los modelos tradicionales de la educación, como el aula, el profesor, los compañeros, entre otros, al poner la información al alcance potencialmente de todos, sin necesidad de usar las vías tradicionales como el escuchar, el observar o la experiencia. Las tecnologías mencionadas son el elemento más importante para conseguir información, pero no para analizarla, interpretarla o traducirla; en suma, no construyen inteligibilidad. La información en sí misma no dice nada, son vías de transmisión de

información y comunicación, pero no de conocimiento, a pesar de lo que se pregona con insistencia en diversos medios y contextos en nuestros días.

La comunicación visual digital ha generado un problema nuevo: definir la estética aplicada a esta forma de construcción del discurso multimedia; ya no es posible aceptar los conceptos tradicionales de estética poshegeliana porque hay que tener una comprensión del problema más allá de la filosofía. Hay que buscar una nueva definición de estética, que sea capaz de abarcar lo que significa la construcción de los mensajes en nuestro tiempo.

Si se parte de que la cultura no sólo presupone la comunicación, sino también es comunicación y se asume la definición antropológica como pautas de significados de la definición simbólica de la cultura, predominante en la actualidad, es posible darse cuenta de que al hablar de significados estamos hablando necesariamente de comunicación, ya que se crean para alguien y en vista de alguien, en otras palabras, en vista de un destinatario real o potencial capaz de interpretarlos.⁶ Existe una correspondencia entre el concepto de educación y el de comunicación, semejanza hasta cierto punto como procesos similares, aunque la educación es un proceso mucho más complejo que incluye otras operaciones mentales que no se dan necesariamente en el de comunicación. Sin embargo, en nuestros días la educación está más involucrada con la comunicación a causa del uso cada vez más intensivo de las tecnologías (TIC).

Así como es posible hacer una reformulación de la cultura en términos comunicacionales como la de Hall:

[...] la producción e intercambio de significados —es decir, con dar y recibir significados— entre los miembros de una sociedad o de un grupo. [...] Es así como la cultura depende de los que participan en ella interpretando su entorno y confiriendo sentido al mundo semejante.⁷

La comunicación es un ingrediente indispensable para la educación, sin ella no es posible obtener ningún aprendizaje. Desde esta perspectiva la comunicación se desarrolla siempre dentro de un universo cultural compartido en mayor o menor medida por los participantes del proceso comunicativo. En conclusión, la comunicación se realiza siempre a partir de las pertenencias

⁶ Gilberto Giménez, "Comunicación, cultura e identidad. Reflexiones epistemológicas", *Cultura y representaciones sociales*, p. 121.

⁷ Stuart Hall, ed., *Representation. Cultural representations and signifying practices*, pp. 13-94.

socioculturales tanto del emisor como del receptor y, por eso, el fracaso de una comunicación no debe ser imputado sólo a los llamados ruidos en el canal, sino sobre todo a diferencias y disimetrías culturales. Si se acepta como cierto lo anterior, entonces también es posible afirmar que en el contexto educativo la comprensión e interpretación de contenidos estará también determinada por diferencias y disimetrías culturales. La comunicación implica también una transacción o negociación de identidades, lo que está estrechamente vinculado con el papel de la cultura en la comunicación, porque toda identidad es indisociable de la cultura en la medida en que se construye a partir de materiales culturales. Podemos afirmar lo mismo de la educación. La identidad de los participantes en un proceso comunicativo constituye el marco (*frame*) requerido para interpretar correctamente sus recíprocos mensajes. Lo mismo la identidad condiciona y modula comportamientos comunicativos y, además, limita los tópicos de la comunicación.

Pero si nos ponemos en la perspectiva de la comunicación, la tesis central es que la comunicación constituye la condición de posibilidad y, a la vez, el factor determinante en la construcción de la identidad social. La comunicación no implica sólo transmisión de mensajes o producción de significados dentro de un contexto sociocultural determinado, sino también una transacción de identidades, o la transacción de algún aspecto de la identidad personal o social de los interlocutores.

Lo dicho también es aplicable a la comunicación mediada por tecnologías de información y comunicación (TIC), con lo que volvemos a adentrarnos en el campo de lo que se llama la cibercultura, y que González define como “una sinergia mediada por las nuevas tecnologías interactivas entre tres culturas, la del conocimiento, la de la información y de comunicación”.⁸

Afirma que la cibercultura es el cultivo de las tres culturas potenciadas por las tecnologías de información y comunicación, lo que implica un cambio de actitud frente al conocimiento y el modo de construirlo que desemboca en la transformación paulatina del *habitus* de origen, que son los esquemas básicos de percepción y acción.

Es muy importante anotar que los antropólogos la definen como una subcultura particular compuesta por microsociedades virtuales que generan sus propios códigos, sus normas de etiqueta (*netetiquette*) y sus pautas

⁸ Jorge González, “Digitalizados por decreto. Cibercultur@ o inclusión forzada en América Latina”, *Estudios sobre culturas contemporáneas*, p. 8.

de comportamiento, y algo muy importante, que se manifiesta de manera idéntica en todas las sociedades, a pesar de la diversidad de culturas nacionales. Al interior de las ciencias sociales y las humanidades tiende a prevalecer la opinión de que la computadora personal combinada con internet y los programas de fácil uso han generado un nuevo entorno virtual en el que se dan nuevas formas de interacción y de relación social que han cambiado radicalmente a los individuos y las culturas del mundo entero. La cibercultura se distingue de formas previas de desarrollo cultural por su naturaleza y su orientación. Su desarrollo virtual y su orientación es la de ir englobando poco a poco a todos los individuos en todo el orbe. Una definición de cibercultura que ofrece el antropólogo Scott consiste en:

[...] la transformación de los patrones de comportamiento, de las artes, de las creencias, de las instituciones y de todos los demás productos del trabajo y del pensamiento humanos, por la interacción de los humanos a través de computadoras y de redes de computadoras.⁹

Esta transformación de patrones de comportamiento, del arte, de las creencias y del pensamiento nos obliga a profundizar en análisis que conjunten diferentes visiones para buscar nuevas explicaciones acerca de la relación entre estética y conocimiento, presente todos los días en cada pantalla que tienen enfrente usuarios de diversa procedencia geográfica, cultural, de clase y de género.

Bibliografía consultada

- Birx, James, ed., *Encyclopedia of Anthropology*, Sage, Londres, 2005.
- Burke, Peter, *Hibridismo cultural*, Akal, Madrid, 2010.
- Eco, Umberto, *La definición del arte*, Destino, Barcelona, 1977.
- Giménez, Gilberto, "Comunicación, cultura e identidad. Reflexiones epistemológicas", *Cultura y representaciones sociales*, UNAM, Año 6, No. 11, México, 2011.
- González, Jorge, "Digitalizados por decreto. Cibercultur@ o inclusión forzada en América Latina", *Estudios sobre culturas contemporáneas*, Universidad de Colima, año/vol. XIV, No. 27, México, 2008.

⁹ James Birx, ed., "Cyber-culture", *Encyclopedia of Anthropology*, p. 1.

Hall, Stuart, ed., *Representation. Cultural representations and signifying practices*, Sage, Londres, 1997.

Lizarazo, Diego, coord., *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura de la imagen*, Siglo XXI, México, 2007.

Ramírez, Sandra Lucía, *Conocimiento y formas de vida*, UNAM, México, 2011.

DEVENIR CUERPO, DEVENIR OTRO¹

Natalia Juan Gil²

Una forma como nuestra experiencia contemporánea se da en el mundo actual es la del flujo imparable. El cambio, la continuidad, la velocidad, como lo ha subrayado Paul Virilio,³ son las constantes reguladoras de nuestra forma de vida cotidiana. Siendo parte de un conjunto homogéneo donde hemos perdido nuestro lugar como entes singulares, transitamos en el mundo como individuos cuya experiencia se sucede como *continuum*, como fluir irrepetible de eventos y sucesos. Evanescencia del mundo que configura una concepción singular del presente: en la sociedad contemporánea todo se desvanece, todo, hasta el cuerpo, lleva la huella de su desaparición.

Un arte a través del cual podemos captar esta experiencia cotidiana es en la danza de hoy, un espacio donde los cuerpos como continuidad, expresan este tiempo que nunca se detiene.

Una poética del tiempo

Si el arte moderno creó una ruptura con el espacio, el arte contemporáneo hizo posible una poética del tiempo. Hablar de la danza en sus formas actuales es discernir sobre la experiencia del cuerpo, pero además sobre el tiempo. En el escenario dancístico, un modo singular de experimentar la temporalidad ha desplazado las formas suspendidas en movimientos representativos. La danza ya no es más la de las poses, la de los movimientos detenidos en figuras como nos dice Gilles Deleuze, sino la del flujo constante, la continuidad permanente. La danza actual es más la sucesión infinita, muchas veces azarosa, de gestos y movimientos donde el cuerpo pierde

¹ El trabajo presenta algunos avances de la investigación doctoral de la autora, la cual aborda la desaparición del cuerpo en el arte. Tomando como base la teoría del arte de Gilles Deleuze, la tesis apunta a la danza como un proceso paradójico de desaparición-aparición que permite un advenir otro del cuerpo.

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

³ Cfr. Paul Virilio, *Estética de la desaparición*.

sus contornos, se desfigura. Si antes podíamos apreciar la corporalidad en detenciones y/o poses arquetípicas, ahora es más bien la continuidad la que la distingue; ejercicio puro de energía donde el cuerpo parece hacerse parte del espacio, de las cosas; pero también virtualidad de fuerzas accionando sobre y desde él que lo desfiguran, que lo deforman. Disolución gradual de la figura donde es imposible distinguir dónde comienza y dónde termina el cuerpo. Desmaterialización del cuerpo por la acción del tiempo. Borrarse, difuminarse, para volver a crearse. Espacio-tiempo imaginario en cuyo tránsito, paradójicamente, los cuerpos desaparecen.

*El cuerpo en constante deformación*⁴

Para Gilles Deleuze “hacer visible el tiempo, la fuerza del tiempo”⁵ es una labor que supera toda medida o cadencia y es tarea central no sólo de la pintura, sino de todas las artes. Pero hacer tangible, “hacer el tiempo sensible en sí mismo”,⁶ pasa por un proceso donde las figuras-cuerpos sólo pueden hacer visible su presencia como subordinadas a una fuerza invisible. En *Lógica de la sensación*, Deleuze reflexiona en torno a la pintura de Francis Bacon y vincula la deformación del cuerpo con el factor temporal. La propuesta deleuzeana rebasa el ámbito pictórico y crea un modelo teórico que nos permite abordar esta relación singular en la danza; un espacio donde la presencia del tiempo, cual flujo continuo que atraviesa sin cesar los cuerpos, deviene como constante que altera la corporeidad, haciendo que los cuerpos no sólo se deformen, se deshagan, sino que casi desaparezcan.

Múltiple y diverso, el escenario de la danza contemporánea no sólo está saturado de cuerpos cuyo fluir parece imparable, sino de cuerpos cuya deformación, si bien sorprende, sobre todo desconcierta y provoca una interrogante: ¿por qué esta invasión de cuerpos desfigurados? Deleuze nos da la posibilidad de captar este elemento fuera de su distinción estética clásica. Para el autor de *Lógica del sentido*, si hay algo que distingue al arte moderno es la deformación. Alteración de la forma que es momento inaugural, nos dice Deleuze, porque cuando se sale de los marcos de la representación de la apariencia sensible de las cosas, inicia el arte moderno.

⁴ *El cuerpo en constante deformación* es un texto que presenté en el VII Coloquio Internacional de Estética y Arte, en la ciudad de La Habana, Cuba, en diciembre de 2011. Al considerarla necesaria para la comprensión de un devenir otro del cuerpo en la danza, se integra reelaborado al presente ensayo.

⁵ Gilles Deleuze, “Pintar las fuerzas”, *Lógica de la sensación*, p. 69.

⁶ *Ibidem*, p. 70.

En el pensamiento deleuzeano existe un problema común en las artes; tanto en pintura como en música no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Incluso por esa razón es por lo que ningún arte es figurativo, dice Deleuze.⁷ La célebre frase de Klee: “no hacer lo visible, sino hacer visible”⁸ no significa otra cosa que captar fuerzas invisibles. La tarea del arte es, entonces, el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son. El acto de pintar es captar una fuerza. ¿Y el acto de bailar? La danza, ha afirmado Susan Langer, es despliegue de fuerzas virtuales en interacción y coincide con Deleuze. Todo está “en relación con fuerzas, todo es fuerza”⁹ apunta Deleuze.

Pero “la fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación”.¹⁰ Algo propio de cada arte debe hacerse sensible a partir de este choque: hacer sonoras las fuerzas insonoras es el propósito de la música, hacer visibles fuerzas invisibles debe ser la de la pintura, afirma Deleuze.¹¹ Hacer danzables las fuerzas no danzables sería entonces lo propio de la danza. Pero, ¿qué son las fuerzas no danzables? La paradoja que está escondida en esta cuestión es interesante. Compete sólo a la danza. Pero a veces esas fuerzas son las mismas para todas las artes.

[...]el tiempo, que es insonoro e invisible, ¿cómo pintar o hacer que se oiga el tiempo? ¿Y las fuerzas elementales como la presión, la inercia, el peso, la atracción, la gravedad, la germinación? A veces, por el contrario, la fuerza insensible de tal arte parece más bien formar parte de los *datos* de tal otro arte: por ejemplo, el sonido, o incluso el grito, ¿cómo pintarlos? [...]¹²

¿Cómo bailarlos?, preguntamos nosotros. Y la cuestión apunta ya a un campo de diferenciación.

Para Deleuze, Bacon ha dado una de las respuestas más maravillosas a la pregunta: ¿cómo hacer visibles fuerzas invisibles? Deleuze argumenta

⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁸ *Idem*.

⁹ *Ibidem*, p. 66.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 63.

¹² *Ibidem*, pp. 63-64.

que los problemas formales de la pintura de Bacon son la deformación y no la transformación. La transformación de la forma puede ser abstracta o dinámica. Pero la deformación en pintura es siempre la del cuerpo, y es estática, se hace sin moverse del sitio; subordina el movimiento a la fuerza, pero también lo abstracto a la figura. Al contrario, la deformación de la danza es dinámica, algo que está ahí, está constantemente cambiando, mutando, deviniendo. Un cuerpo que danza es abierto, está siendo siempre atravesado por fuerzas que nunca se interrumpen. El tiempo. El cuerpo haciendo visible lo invisible. Relación e interacción de fuerzas que lo impulsan y lo proyectan hacia otro espacio, a un porvenir aún inexistente.

Deleuze plantea entonces que lo propio de la pintura es la deformación. Pero la deformación es sólo la del cuerpo. Y es que para Deleuze la misma cultura cristiana ha trazado el camino hacia el no cuerpo. Paradoja. El cristianismo ha hecho que la forma, o más bien la figura, experimente una deformación fundamental.

En la medida en que Dios se encarnaba, era crucificado, descendía, subía al cielo...etc., la forma o la Figura no estaban ya relacionadas con la esencia, sino con su contrario por principio, con el acontecimiento, e incluso con el cambio, con el accidente. [...] Nada le impide advertir que la forma, en su relación que ha llegado a ser esencial con el accidente, puede ser, no la de un Dios en la cruz, sino más sencillamente la de una servilleta o un tapete deshaciéndose, una vaina de cuchillo que cae, un bollo de pan que se divide como de sí mismo en rebanadas, una copa volcada [...] ¹³

En *Lógica de la sensación* la deformación es un concepto cézanniano, un concepto pictórico; es la forma en tanto una fuerza que se ejerce sobre ella. ¹⁴ Pero la fuerza no tiene forma, apunta Deleuze. “Es por tanto la deformación de la forma la que debe hacer visible a la fuerza que no tiene forma”. ¹⁵

Lo relevante, para Deleuze, es que a través de la deformación se puede conjurar el aspecto figurativo y hacer emerger la figura para que surja lo figural, aquello que no representa nada, no sigue un modelo, no posee una historia. En el modelo teórico deleuzeano, salir del marco de lo figurativo,

¹³ *Ibidem*, p. 125.

¹⁴ *Ibidem*, p. 66.

¹⁵ G. Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, p. 69.

lo representativo y anecdótico, conlleva producir una figura multisensible. Un cuerpo sin órganos. Relacionada con la sensación, la figura emerge cual lugar de apertura donde se ponen en relación fuerzas que alteran la organización del cuerpo y cuyo efecto es el paso a un ser de sensación. Vía la sensación, agente de deformaciones del cuerpo, es posible experimentar un nuevo cuerpo, un cuerpo sin órganos. Fuera de los esquemas representacionales y de las estructuras que lo predeterminan, el cuerpo se libera y entra en relación con las variaciones y vibraciones particulares que constituyen las cosas; al entrar en composición con las variabilidades y resonancias de los distintos objetos y cosas del mundo, irrumpen un cuerpo intensivo que traza un campo diferencial, donde este puede devenir color, devenir flor, devenir vegetal. Pero al alejarse de la representación y de una organización jerarquizada del cuerpo como organismo se inicia una lucha: la del creador contra el cliché, contra lo que estaba ahí antes de que se comenzara a pintar, a danzar.

En ese proceso en que se deja la forma (vinculada con su relación de semejanza) y se le deforma, ¿en qué deviene el cuerpo? El cuerpo ya no representa, es. Es estado puro de expresión. Ir más allá de la voz, dice Deleuze en torno a la música. En la danza, es ir más allá del cuerpo, ser otro. ¿Qué es este cuerpo que es a la vez un no-cuerpo? Un cuerpo en sí. Potencia pura. Y Deleuze nos remite a la pregunta de Spinoza: ¿qué puede un cuerpo? ¿De qué efectos es capaz?

Si algo podría entonces definir el arte es que es el lugar donde las cosas dejan de ser lo que son para devenir otras; donde las cosas rebasan su condición ontológica dada. Pero relevante es este paso o tránsito en que algo que es, deja de serlo, deviene otro. Ese momento que Deleuze llama la catástrofe-germen, es donde se configura el pasar de la posibilidad de hecho al hecho mismo. Un momento en que el creador se deja atravesar por la sensación; por un choque donde los sentidos, actuando de manera desjerarquizada, hacen que se configure un cuerpo sin órganos. Donde la percepción, fluyendo de manera recíproca, en un ir y venir, hace que las entidades de sujeto y objeto entren en un flujo continuo y recíproco de intercambios, donde no es posible discernir uno de otro. Donde la constitución de sujeto queda anulada, y la subjetividad revela su aspecto insondable y mutable, y el creador se encuentra a merced, entonces, de lo inconsciente, lo irracional, de fuerzas que lo atraviesan y lo controlan. Y es este caos, concebido como germen, lo que debe ser enfrentado, para materializar, concretar el hecho dancístico.

Lo que emerge del interior de este campo de convergencia y acción de fuerzas, que es el mismo cuerpo, es un ser multisensible. En la danza, un cuerpo siendo afectado en sí y capaz de afectar. El ser de sensación en danza sería ese cuerpo-figura ya aislado, un cuerpo en movimiento capaz de articular sensaciones. Al alterarse la unidad y funcionamiento orgánico del cuerpo se produce una desorganización de los sentidos que amplía la percepción: se puede entonces tocar con la mirada, escuchar con todo el cuerpo. Un cuerpo sin órganos. Si la noción de deformación en tanto referida al cuerpo integra la noción de tiempo, es porque es el cuerpo en tanto que está siendo, como actualidad, lo que adviene. Es el cuerpo deviniendo libre que nos proyecta de una sola mirada a lo virtual. Un cuerpo cuya apariencia ha sido desmantelada. Un cuerpo siendo lugar de interacción de fuerzas.

[...] la apariencia misma sólo remite a la figuración. Ya las Figuras sólo aparecen monstruos desde el punto de vista de una figuración subsistente, pero dejan de serlo desde que las considera *figuralmente*, puesto que entonces revelan la actitud más natural en función de la tarea cotidiana que desempeñan y las fuerzas momentáneas que afrontan.¹⁶

Pero el cuerpo, en constante deformación, que la danza articula, acontece como proceso paradójico en tanto descorporización del mismo cuerpo. Trasfiguración-deformación que suspende los determinismos funcionales y productivos y permite acceder a esa gama infinita de lo que un cuerpo puede hacer: la de abrirnos a los cuerpos que soñamos, a los cuerpos en tanto rizomas. Espacio donde el cuerpo, vía la desfiguración, sale de sus marcos conocidos, deja de ser lo que es para devenir otro; cuerpo que en la deriva de su apariencia permite, en su aparecer temporal, una detención de todos los estratos que lo fijan, lo determinan, y sin valores referenciales ni miméticos, devenir sí mismo.

Si el arte de la pintura da el hecho pictórico, la danza da el hecho dancístico: el advenir del cuerpo en cuanto tal. Pero también materialización de la forma en que se ha confrontado una batalla con ciertos regímenes de visibilidad. Acto en que lo invisible, atrapado en la forma, se hace visible. “Lo que se llamará *hecho* es por lo pronto que muchas formas están

¹⁶ G. Deleuze, *Lógica de la sensación*, p. 154.

comprendidas en una sola y la misma Figura, cogidas en una especie de serpentina, como otros tantos accidentes tanto más necesarios, y que se subirán unos sobre la cabeza o la espalda de los otros".¹⁷

La noción de deformación le permite al autor de *Lógica de la sensación* recorrer el territorio de lo estético apuntando a uno de sus propósitos centrales que es hacer emerger un pensamiento fuera de los marcos de la representación. El pensador francés subraya que la idea de representación ha limitado el pensamiento en todos los campos y establecido una serie de principios normativos. Abordado fuera de los sistemas de representación binaria, la deformación es una noción dentro de la teoría estética de Deleuze que no será confrontada con un concepto que regulaba el terreno de la estética, la idea de lo bello. Será sí, como concepto rizomático, conectado con otros planos o dimensiones de la experiencia y abordado más como un medio, como un elemento del arte cuya función central es desbaratar los clichés, salir de los códigos establecidos.

Al conectar la deformación como parte de un proceso de desterritorialización, Deleuze visualiza el cuerpo como sitio extremo de tensión. Punto de fuga donde la corporalidad escapa de sí misma y hace sensible lo que resulta imperceptible. Si en el universo capitalista la corporalidad es un rehén donde se controla tanto su apariencia como su misma imagen, esta huida del cuerpo representa un mecanismo desestabilizador; una manera de hacer visibles las distintas formas de sujetamiento que se imponen sobre y desde la corporalidad, pero también sobre la subjetividad. La huida no siempre es negativa, dice Deleuze, hay huidas que son necesarias, que pueden ser articuladas como estrategias.

El cuerpo en constante deformación deviene entonces en campo de batalla. Espacio de desmantelamiento, desde el cual se articulan nuevos sentidos a la corporalidad y donde la experiencia sensible se proyecta hacia el infinito; y es en función de esa lucha que estos cuerpos deformes, desfigurados, devastados, dislocados, devienen ya no solamente extraños, horrendos, grotescos, sino lo más naturales en función de esas fuerzas temporales que los invaden.

Ciertamente, hay todavía una representación orgánica, pero se asiste más profundamente a una revelación del cuerpo bajo el organismo, que

¹⁷ *Ibidem*, pp. 162-163.

hace que crujan o se inflen los organismos y sus elementos, les impone un espasmo, los pone en relación con fuerzas, sea con una fuerza interior que los levanta, sea con fuerzas exteriores que los atraviesan, sea con la fuerza eterna de un tiempo que no cambia, sea con las fuerzas variables de un tiempo que se derrama [...]»¹⁸

¿Qué es este cuerpo que es ya un no-cuerpo?

Encontramos entonces que cuando los cuerpos están penetrados por esas fuerzas, sus posturas son ya no deformes, sino las más naturales, en función, precisamente, de esas fuerzas que los atraviesan.

El cuerpo deformado deviene en un no-cuerpo porque es en ese proceso de descorporización, de desmaterialización, en tanto que el cuerpo escapa de los determinismos que las grandes máquinas molares o moleculares le han construido, que ya no es posible identificarlo con nada anterior a él. ¿Qué es este cuerpo que ya no representa nada? Expresión pura. La forma deformada es la figura en tanto afectada por algo: no pintar un grito, sino el grito haciéndose uno con el cuerpo, o mejor, el cuerpo haciéndose grito. Todos los poros, toda la piel logrando exteriorizar, materializar el grito, como nos dice Deleuze a propósito de la pintura de Bacon. O como en la danza de Kazuo Ohno o Natsu Nakajima, donde el cuerpo es flor, animal, árbol. El cuerpo deviniendo otro.

Una poética del presente

La danza actual parece haberse obstinado en desprenderse del espacio y transitar más sobre la línea temporal. Para Alain Badiou la danza instaura una configuración de tiempo propio que no converge sino sobre sí misma:

Una rueda que gira por sí misma (esto podría proporcionar una definición muy elegante para la danza). La danza es como un círculo en el espacio, pero un círculo que es su propio principio, un círculo que no se traza desde afuera, sino que más bien se traza a sí mismo. La danza es la fuerza motriz: cada gesto y cada línea de la danza debe presentarse, no como una consecuencia, sino como la misma fuente de movilidad.¹⁹

¹⁸ *Ibidem*, p. 163.

¹⁹ Alain Badiou, "La danza como metáfora del pensamiento". En: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html> (último acceso: 18 de junio de 2012).

Giro infinito sobre sí misma, la danza es movimiento en el espacio-tiempo. Pero la danza parece haber abandonado el espacio y ser ya sólo flujo-tiempo. ¿La danza como un ejercicio transitorio del movimiento, tiempo infinito?

Quizá la danza contemporánea sea sobre todo eso, una reflexión sobre el tiempo, sobre su influjo en los cuerpos. Donde los cuerpos silentes y en movimiento se suceden en continuidad sin fin; ya no, entonces, la suspensión en poses arquetípicas, como expresa Deleuze a propósito del ballet, que aún permanece atado al espacio, sino un tiempo en movimiento interactuando sobre los cuerpos; donde los cuerpos libres ya del espacio son sólo flujo, continuidad. Tiempo que escapa del tiempo. Danza liberada de cronos, del tiempo cronológico, secuencial, que encuentra en la noción del Aión, del tiempo liberado, un imaginario que ya no representa, que no imita, que sólo se da como creación.

La danza contemporánea emerge entonces como imagen presencia de un presente eterno que irremediablemente es, al mismo tiempo, finito; puesta en escena de un presente que constituyéndose está siempre ya escapándose. Experiencia del tiempo-movimiento sobre los cuerpos que da lugar a multiplicidades de formas y seres de todo tipo; acontecer corpo-kinético que es más variación, diferenciación de intensidades. Fusión-difuminación que se traduce en series interminables de secuencias sin fin, sin puntos de reposo, sin cortes o suspensiones que permitan la apreciación sostenida de un movimiento, la captación de una forma específica. Danza donde los cuerpos son ya no cuerpos.

Al sumergirse en el flujo del tiempo, la danza se adentra en el campo de lo intempestivo y el cuerpo se hace parte de un campo de fuerzas que interrumpen el trayecto predeterminado de los cuerpos. La danza actual es un espacio donde lo contingente, lo incierto irrumpe y altera el destino preestablecido de la corporalidad. Donde el desequilibrio no sólo es necesario, sino ineludible. Hacer visible lo invisible en este caso, no es sólo mostrar las fuerzas que nos atraviesan, sino desenvolverse en el flujo del tiempo donde esas fuerzas se llevan a cabo; es poner en relación fuerzas actuando sobre la línea temporal de los cuerpos. Donde el tiempo, haciéndose uno con el movimiento, nos sumerge en un presente que apenas siendo ya no es; espacio-tiempo donde los cuerpos como despliegue de fuerzas invisibles, actuales y/o reactualizadas, hacen que estas corporalidades dinámicas se sucedan infinitamente sin alcanzar una definición.

En *Les corps à venir*, Giorgio Agamben observa que Mallarmé, así como Valéry, encuentran en el plano de la inmanencia la dimensión propia de la danza moderna; un tiempo que crea su propio espacio donde la danza acontece. “Le corps du danseur est littéralement travaillé d’imminence, incessamment occupé à se deviner lui-même”.²⁰ Pero para poder comprender la danza actual es necesario salir o desplazarse en algún grado de esa concepción, subraya el autor de *Image et mémoire*. El tiempo que se abre, como en la danza de Hervé Diasnas nos dice Agamben, es la de un presente en la cual los cuerpos son sólo expuestos, presentados en su simple ser. “Le corps du danseur tombé à terre se trouve habité d’un devenir animal illimité: moitié golem, moitié insecte, tantôt singe, tantôt scorpion, il rampe, se convulse, tangué, puis retrouve provisoirement la verticale”.²¹ La danza de hoy se desplaza hacia la configuración de un tiempo en la que no hay pasado ni futuro; es la puesta en escena de un presente eterno que continuamente se diluye, donde no hay recuerdo ni memoria, sólo un simple acontecer en el aquí y ahora. Juego de superficie, la danza deja atrás un pasado que arraiga; ni fatal ni profética, al deslizarse en el tiempo del Aión, deja abierto su encuentro con el porvenir como camino abierto a la creación.

Pero la danza sólo puede asir el presente siempre como algo que se le escapa. Sin embargo, el presente reclama su aquí y ahora, dice Agamben. Un presente que, paradójicamente, en tanto campo de inmanencia sólo se da como deshecho, como vacío en el cual el bailarín no puede encontrar nada, nunca regresar. “Au contraire, Diasnas commence à danser quand tout le temps est épuisé, quand tout se qui devait advenir est advenu”.²² Parte de la danza actual se despliega en esta temporalidad sin fin; tiempo que se encuentra siempre comenzando, ciclo de un eterno volver a comenzar, que sin embargo, no es repetición, sino diferencia que hace un nuevo sistema de relaciones se cree cada vez.

La danza se traza desde esa perspectiva, como sugiere Agamben siguiendo a Deleuze, como un diagrama de los cuerpos por venir; creación

²⁰ “El cuerpo del bailarín está literalmente en la inmanencia, incesantemente ocupado en devenir sí mismo”. [La traducción es de la autora]. Giorgio Agamben, “Les Corps à venir”, *Image et Mémoire. Écrits sur l’image, la danse et le cinéma*, p. 115.

²¹ “El cuerpo del bailarín cae al suelo, se encuentra entonces habitado por un devenir animal ilimitado: mitad golem, mitad insecto, a veces mono, a veces escorpión, se arrastra, se convulsiona, se lanza, para después encontrar provisoriamente la vertical”. [La traducción es de la autora]. *Ibidem*, p. 114.

²² “Al contrario, Diasnas comienza a bailar cuando todo el tiempo ya se perdió, cuando lo que debía advenir ya advino”. [La traducción es de la autora]. *Ibidem*, p. 115.

de posibilidades ilimitadas, de nuevas formas de interactuar los cuerpos con las cosas, con los objetos; espacio donde el cuerpo puede suspender momentáneamente su forma humana y devenir punto, línea, máquina, *cyborg*, simulacro. Presencia del tiempo donde sus distintos planos se entrecruzan, la danza —como el cine— “se vuelca en un presente que no es más que un límite extremo, nunca dado”.²³ En esa configuración infinita con lo abierto, que traza su conexión profunda con la vida, que la danza se articula como espacio de resignificación; lugar de desterritorialización donde la corporalidad deviene otra y se abre como instancia de liberación.

Una poética política del devenir

En este juego temporal en donde el cuerpo constantemente se desdibuja, cuando los rasgos de rostridad desaparecen, se puede acceder entonces a zonas infinitamente más silenciosas, imperceptibles, en las que se producen devenires moleculares, subterráneos, que desbordan los sistemas significantes autoritarios, verticales.

¿Qué significa desbordar los sistemas significantes? Una forma a través de la cual los cuerpos se adentran en los movimientos micromoleculares, es decir, en las fuerzas silenciosas, amorfas, invisibles que irrumpen, desequilibran, resquebrajan y alteran la unidad de las identidades ficticias; entonces es posible devenir ángel y demonio a la vez, cisne blanco y cisne negro, princesa e innoble al mismo tiempo...

Para Francisco José Martínez, la noción de devenir deleuzeana, implica un proceso en que el sujeto se ve desposeído de su identidad mayoritaria.²⁴ En el pensamiento deleuzeano devenir es trazar una línea de fuga que en el arte acontece como creación, como experimentación. Se puede entonces devenir acéfalo, analfabeta, indio a través de la literatura, del pensamiento o del arte, como expresa Deleuze, y trazar un campo infinito de posibilidades para escapar de las formas fijas, anquilosadas, en que hemos devenido en el tiempo. La danza actual, en la configuración de este presente singular, nos lleva a percibir nuevas formas como la subjetividad y la corporalidad acontecen en este mundo donde todo se desvanece. Posibilidad de lo impensado donde es susceptible que todo esquema que trabaja por identidades fijas o representacionales, sea a su vez puesta en movimiento.

²³ Cfr. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, p. 60.

²⁴ José Francisco Martínez Martínez, “Devenir”, *Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze*, p. 302. En: <http://www.revistadefilosofia.com/23-03.pdf> (último acceso: 16 de junio de 2012).

Si la tarea del arte es “hacer visible lo invisible”, como dice Deleuze, retomando la expresión de Paul Klee, quizás parte del quehacer de la danza actual sea también la de mostrarnos a través de esos cuerpos en constante disolución, que somos procesos abiertos que implican siempre un constante esfuerzo de creación.

Si el cuerpo que soñamos es el cuerpo y el espíritu deviniendo libres, insoslayable unión que constantemente se resquebraja, se fractura, nos queda a pesar de todo, el arte... y la posibilidad de elegir, la de construirnos como sujetos en movimiento.

Bibliografía consultada

Agamben, Giorgio, *Image et mémoire. Ecrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclée de Broower, París, 2004.

Badiou, Alain, “La danza como metáfora del pensamiento”, *Revista Fractal*, en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html> (último acceso: 18 de junio de 2012).

Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007.

—, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus, Buenos Aires, 2006.

—, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, traductor Isidro Herrera, Arena Libros, Madrid, 2002.

—, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, traductor Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1996.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Traductor Thomas Kauf, Anagrama, España, 2009.

—, *Mil mesetas*, Traductor José Vázquez Pérez, Pre-Textos, España, 1994.

Constante, Alberto, Leticia Flores y Ana María Martínez, coord., *El mal. Diálogo entre filosofía, literatura y psicoanálisis*, Ediciones Arlequín, México, 2006.

Honorato Crespo, Paula, “Sensación y pintura en Deleuze”, *Revista Aisthesis*, Pontificia Universidad Católica de Chile, No. 47, Santiago de Chile, julio 2010. En: http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/1632/163216370019/163216370019_.html (último acceso: 19 de abril de 2012).

Martínez Martínez, Francisco José, “Ontología y diferencia: La filosofía de Gilles Deleuze”, *Eikasía. Revista de Filosofía*, año IV, No. 23, marzo 2009.

En: <http://www.revistadefilosofia.com/23-03.pdf> (último acceso: 16 de junio de 2012).

- Mengue, Philippe, *Deleuze o el sistema de lo múltiple*, traductores Julián Fava y Luciana Tixi, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2008.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Arena Libros, Madrid, 2003.
- Torres Ornelas, Sonia, *Deleuze y la sensación. Catástrofe y germen*, Torres Asociados, México, 2008.
- Virilio, Paul, *La estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 2003.

EL ESPACIO, LO SINIESTRO Y EL CINE

*Ma. de la Luz Bribiesca Orozco*¹



Fotograma de *Spider* (David Cronenberg, 2002).²

La significación de lo percibido no es más que una constelación de imágenes que empiezan a reaparecer sin razón alguna.

Merleau Ponty

El tren llega a la estación, miramos por la ventanilla y el mundo —un modo del mundo— empieza a aparecer ante nosotros y desde nosotros. Parpadeamos, giramos la cabeza, fruncimos el seño y nos reacomodamos en el sillón, sonreímos, detenemos nuestra mirada en un objeto y luego en otro. Ahora estamos levantándonos del asiento para dirigirnos a la salida, nuestra atención se fija en el tubo del que nos detenemos y en la distancia entre nosotros y la puerta. Nuestra conciencia, nuestro cuerpo y el mundo se desenvuelven al unísono.

Si en lugar de venir en el tren estamos parados en la estación, vemos aparecer la máquina, la conciencia de la entrada del tren en el espacio nos hace movernos hacia atrás o hacia adelante marcando la relación entre la vía que va a ser ocupada y el andén; entre los vagones y nosotros. Empieza a bajar la gente y a moverse en el espacio, su ir y venir se acompasa con

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

² <http://archivo.univision.com/content/content.jhtml?cid=576141&pagenum=8>

nuestros movimientos que buscan a alguien a quien hemos ido a recibir. Estiramos el cuello, giramos, damos algunos pasos, una persona se destaca en el espacio porque fijamos nuestra atención en ella, se desdibuja, vuelve al contexto al darnos cuenta que no es a quien buscamos, otro grupo se destaca y se opaca hasta que sonreímos y levantamos la mano saludando a nuestro visitante.

Siempre estamos *en situación*, nos dice Merleau-Ponty, estamos con nuestro cuerpo-conciencia en un mundo intersubjetivo en el que nos abrimos a los otros, objetos u hombres. Estamos inmersos en un espacio físico que se configura en relación con nosotros en el momento en que somos conscientes de él y de cada cosa que hay en él. En torno nuestro, los objetos se vuelven visibles, destacan uno a uno, como en una danza donde por turnos toman el papel protagónico, resaltan, nos interrogan, exigen ser vistos con toda la carga de lo que son y se vuelven a ocultar sin desaparecer de la conciencia que continúa su devenir entre ellos. Pero no son objetos aislados, destacan en oposición a otros y toman sentido en sus relaciones; “se dejan moldear por el contexto”.³ El túnel no es nada sin el tren, el tren no es nada sin los hombres sobre el andén, el andén no es nada sin el silbido que anuncia la llegada, nada es sin nuestra presencia. Así, el espacio es posibilidad de la experiencia, es espacio vivido.

Este horizonte de sentido que llamamos espacio es —nos dice el mismo autor— “un campo constante a la disposición de la conciencia”⁴ que “envuelve y encubre todas sus percepciones” anteriores, de manera que un objeto y un contexto tienen un sentido que forma parte de su estructura. Para Merleau-Ponty percibir “es ver cómo surge de una constelación de datos, un sentido inminente”.⁵ El mundo que aparece en el surgir de la conciencia es creencia, dudas, conocimientos, calma, exaltación, algarabía, miedos, afectos, sonidos, formas, silencios.

Y es precisamente por eso, porque el espacio guarda todas sus percepciones, que una impresión puede reavivar impresiones pasadas; claro, a condición de que esta impresión actual forme parte de aquella experiencia del pasado, que conviva con las percepciones de aquel momento vivido.

Ahora bien, el espacio como posibilidad de la experiencia es también el ámbito de lo siniestro, de aquello que debiendo permanecer oculto, sale

³ Cfr. Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 26.

⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁵ *Ibidem*, p. 14.

lenta o abruptamente a la luz.⁶ La conciencia, como en toda experiencia, se despliega y el mundo aparece, pero no como aparece la realidad en lo cotidiano, sino de un modo inhóspito, en un estado alterado: el del sueño o el delirio. Ortega y Gasset decía que es la corporalidad la que asegura tanto nuestro ensimismamiento como nuestra alteración. Nuestro cuerpo empieza a moverse en la expectativa de lo desconocido, nuestra piel erizada y nuestra garganta seca son temor y alerta; el movimiento de reojo de nuestra vista es curiosidad que espera no encontrar nada, levantamos un hombro queriendo proteger nuestra mirada, las pupilas se dilatan, apretamos el estómago y tal vez incluso subamos las piernas al sillón preludivando una posición fetal que nos cobije; los objetos toman nuevas formas, sus contornos y contextos nuevas configuraciones. La fantasía invade nuestra percepción y el espacio vivido ahora es espacio siniestro.

Lo siniestro siempre aparece entre lo cotidiano, como un carácter que no perteneciera por naturaleza al espacio que lo personifica, la conciencia de un *algo extraño* que va subiendo su intensidad en los objetos conocidos y se extiende por el sentido. Por derecho propio —por las percepciones guardadas— son siniestros la oscuridad, la noche, lo fantasmal, la bruma y lo posible que oculta, el movimiento de lo inanimado, la violencia y la locura.

Para expresarlas, no hay nada mejor que el arte, las imágenes visuales, sonoras, literarias o dramáticas de por sí tienen algo oculto que se devela en ellas. En el cine, lo siniestro se anuncia, el director nos prepara para entrar en el juego: tomas, sonidos, luz, elección de secuencias, y la intersubjetividad de los propios objetos con que configura su espacio hacen aparecer ante la cámara, como si fuera nuestro cuerpo-conciencia, esa nueva dimensión del delirio. Si aceptamos el juego, en un estado alterado de conciencia pactado, participamos de él como espectadores, a la espera de lo que va a suceder. La locura, lo siniestro y el cine nos atrapan.

Pero, ojo, no hay que pensar que todo lo siniestro se presenta con violencia, y nos hace gritar y cerrar los ojos. Especialmente en el cine, donde los directores juegan con nuestra imaginación precisamente en los lindes de la realidad. Siniestro es el hotel donde Jack Torrance poseído va en busca de su hijo para matarlo, y el mismo Jack con su hacha; también Alex con su ojos completamente abiertos y su risa desmedida, tanto como

⁶ Sigmund Freud, *Lo siniestro*. En: <http://www.librosgratisweb.com/html/freud-sigmund/lo-siniestro/>

el callejón donde la pandilla mata a un vagabundo sólo por matar; pero también siniestro es el lento y silencioso Creg que entre música gloriosa teje telarañas con cuerdas en su habitación para que la araña muera.

La locura es siniestra por derecho propio, pertenece a los límites de lo real y nos atemoriza; en su estructura, donde subyacen todas las percepciones pasadas, hay historias de descontrol, desconcierto, violencia, asesinatos o simplemente un cerebro desconectado del mundo, que por cierto, es algo de lo más temible para cualquier hombre, pues nos aleja de la condición de humanos. La locura, como afirmaba Freud de todo lo siniestro, genera atracción y repulsión a la vez, miedo y familiaridad, comodidad e incomodidad.

Regresemos a la estación de tren: ahora está vacía, gris, desnuda; el sonido y la presencia de la máquina acercándose se vuelven demasiado intensos en ese espacio sin más movimientos, sin más presencias. Bajan los pasajeros del tren y salen de la estación sin demora. En contraste, casi el último, un hombre ensimismado y lento, demasiado lento baja del tren, se para y deja su maleta en el suelo, cerca de un charco de agua que no percibe, busca un papel entre su ropa y dice un nombre para sí mismo, medio en balbucesos: Sra. Wilkinson. Con la misma lentitud y rigidez de movimientos camina por la calle hacia la dirección marcada, las banquetas desiertas y un largo edificio con las ventanas tapiadas; recoge algunas cosas pequeñas del suelo agachándose despacio (luego nos pecataremos de que son clavos), se incorpora y las guarda en una cajita que mete y saca de la bolsa de su gabardina. No sabemos quién es, pero en sus movimientos percibimos que hay algo anormal.



Fotograma de *Spider* (David Cronenberg, 2002).⁷

⁷ <http://m.blogdecine.com/criticas/david-cronenberg-spider-identidad-enferma>

En *Spider*, película de David Cronenberg (2002), el espacio juega un papel fundamental, tanto en el desarrollo de la historia como en la puesta en escena. La subjetividad del espacio, con las impresiones guardadas en sus rincones y objetos, es el detonador de los recuerdos y la angustia que hace que Greg, el protagonista, un esquizofrénico que había sido dado de alta parcial del manicomio, regresara a él. “El recuerdo funciona como ‘la puesta en forma de los datos, la imposición de un sentido al caos sensible’”.⁸

Después de ser dado de alta parcial, Greg regresa a su pueblo, donde habrá de vivir en una casa para personas en su misma condición. La cuidadora es una anciana fuerte y dominante de apellido Wilkinson, muy importante en las vivencias de infancia de Greg. Él parece no relacionarlos, o mejor dicho, como espectadores que no conocemos la historia no nos damos cuenta, pero notamos que Greg la repele, muestra hostilidad hacia ella.

Al entrar a su cuarto busca un lugar dónde esconder una pequeña libreta en la que supuestamente va escribiendo su historia. Su cuerpo se mueve algo inquieto, pero dentro de rangos normales, hasta que mira el calentador de gas y entra en pánico, huele su ropa y abre la ventana. El dibujo de los barrotes de la ventana juega con la protección de tubos de metal alrededor del enorme tanque de la central de gas, su angustia crece. Cada movimiento de su cuerpo es conciencia que hace presente los recuerdos, su mente regresa al estado anterior, al de los sucesos de la infancia. En el tránsito de su imaginación lo vemos recostarse sobre el lugar en el que él cree que su madre está enterrada, asesinada por su padre y una prostituta de bar.



Fotograma de *Spider* (David Cronenberg, 2002).⁹

⁸ Eikasía. Revista de Filosofía. En: <http://www.revistade filosofia.org>

⁹ <http://videotecadelmirador.wordpress.com/2009/10/27/spider-de-david-cronenberg-cinefilo-bar-miercoles-2810-21-hs/>

Aquella madre a quien tanto amaba, única compañía en aquel lugar gris y solitario, le había contado —mientras se pintaba los labios de rojo frente al espejo, repasándolos coquetamente una y otra vez— que las arañas tejen su tela *metálica*, donde ponen sus huevos, y cómo después de dejar las crías la madre muere. A partir de entonces el niño teje telarañas con una cuerda entre sus dedos, y en su cuarto entrelazando cabos que une a la pared con clavos. La transposición en la mente del niño inicia.¹⁰

Un día Creg va a buscar a su padre al bar; Wilkinson, una prostituta del lugar, le enseña un seno burlona de su inocencia. Poco después, una noche, el padre y la madre fueron al mismo bar a divertirse, en el callejón tras la casa tienen sexo y ríen, ya en el bar el hombre se molesta porque ella no bebe a su mismo ritmo, el niño ve a su padre que va a pedir otra bebida y se queda mirando a la prostituta mientras su madre se queda sola en la mesa, algo triste. La toma remarca la distancia entre ambos; Creg, escondido, ve la escena amplificando el rompimiento entre sus padres en el mismo juego de la cámara.

Este hombre taciturno recorre los lugares de su infancia que aparece ante él con toda su fuerza vivencial, la mira y la vive. Camina como caminó su infancia, se inclina como se inclinó ante un hecho, en sus manos y gestos aparece el pasado, porque “nuestro cuerpo es nuestro horizonte percepción, en el que está incluido el esfuerzo corporal que hemos de efectuar”;¹¹ conciencia de dolor, conciencia de abandono, conciencia de sexualidad ofuscada entre un callejón donde el padre vive fantasías baratas y un seno burlón por el que su madre es hecha a un lado. El espacio vivido es un espacio alterado por la enfermedad del niño, el recuerdo al entrar en la conciencia se hace presente, no hay forma de que sea pasado por el propio carácter de la conciencia. La mente enferma de Creg revive el momento en que su padre mató a su madre y la enterró en aquellos terrenos junto a la estación del tren, real o no, tal como fue vivido por el niño entonces.

La prostituta reemplaza a la madre en el hogar, él la odia, le grita a su padre “asesino”. Como las arañas que han dejado las crías, la madre tiene que morir.

¹⁰ El mismo color rojo en los labios es algo cargado de sentido que va a determinar la trasposición de personas en la mente esquizoide del niño.

¹¹ Asier Pérez Riobello, “Merleau-Ponty: Percepción, corporalidad y mundo”, *Eikasía. Revista de Filosofía*. En: <http://www.revista.defilosofia.org>



Fotograma de *Spider* (David Cronenberg, 2002).¹²

Llegado a ese momento de la historia, en la conciencia enferma del hombre, la prostituta ha reemplazado a la cuidadora en el hogar de regreso, él odia su cara burlesca y su postura de superioridad que la convierten en aquella otra mujer que reemplazó a su madre.¹³ Teje una tela con cordeles en su habitación y con el martillo en la mano se dirige a la habitación de la mujer. La observa dormida, pero no la mata, la posición de la mujer lo detiene; la cámara enfoca la cara, ya no es Yvonne Wilkinson, sino la casera.

En una escena alterna,¹⁴ el niño prolonga el cordel del tejido de la tela de araña en su habitación hasta la manija del gas de la estufa. Cuando Wilkinson entra y se queda dormida, el niño jala la cuerda, el gas llena el ambiente con su olor que siempre estará presente en su cuerpo —por eso el terror en la escena del cuarto de la pensión—. El padre entra despavorido a salvar al niño, pero cuando saca a la madre ya está muerta. La ve sobre el suelo tirada; la cámara enfoca la cara, ya no es Yvonne Wilkinson, es realmente la madre a quien ha matado. La confusión mental se evidencia ante el espectador.

Al regresar a su pueblo, Creg recorre ensimismado los espacios vividos en su infancia, atrapado en la esquizofrenia su conciencia se despliega en el delirio, se desenvuelve a lo largo de la película reteniendo el sentido en las experiencias de la infancia. El tren, los terrenos cercanos, la covacha donde el padre ve a la otra mujer, el apellido de la casera, la música en el tocadiscos, el tejido de tubos de metal de la estación de gas; el espacio que conserva las impresiones pasadas regresan, Creg vuelve a ser aquel

¹² <http://www.taringa.net/posts/tv-peliculas-series/866919/Pelicula-en-DVD-Spider-Director-David-Cronenberg.html>

¹³ Odio detonado por el nombre y la presencia física en relación.

¹⁴ Aunque la narrativa del cine pone una escena tras la otra, se entiende perfectamente la contemporaneidad entre el recuerdo que es presente, y el acto del tiempo real.

niño, finalmente la postura de la mujer dormida es apariencia de la madre muerta... la presencia del espacio y sus actores convierten el recuerdo en presente vivido. En la última escena, se llevan a Creg —hombre— en un auto al manicomio; dentro del carro, Creg —niño— se despide con su cara satisfecha.

Bibliografía consultada

Freud, Sigmund, *Lo siniestro*. En: <http://www.librosgratisweb.com/html/freud-sigmund/lo-siniestro/>

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Ed. Península, 1997.

Pérez Riobello, Asier, “Merleau-Ponty: percepción, corporalidad y mundo”, *Eikasia. Revista de Filosofía*, año IV, No. 20, septiembre de 2008. En: <http://www.revistadefilosofia.org>



ESTÉTICA Y MÚSICA

EL TIEMPO VISUAL EN EL ARTE SONORO

*Marleni Reyes Monreal*¹

Lo que se escucha no es tan sólo lo que resuena
en sí mismo y lo que rebota sobre uno mismo:
este mismo movimiento, lo sitúa fuera de sí
y desborda su propio rebote.

Peter Szendy, *Escucha*

Resumen

El arte sonoro incluye a prácticas tan diversas y multidisciplinarias que se ha hecho difícil conceptualizarlo. Todas estas manifestaciones tienen en común la exploración artística de la sonoridad desde muy distintos puntos de vista.

Podemos afirmar que las tendencias más performativas del arte sonoro tienen como característica común conservar el sentido del tiempo; el tiempo como particularidad esencial del sonido en la experiencia audible. Por lo tanto, la temporalidad se ve reflejada en la inmersión sonora del espectador, quien participa escuchando las obras. Sin embargo, en otras expresiones de arte sonoro, como la poesía visual y el acercamiento plástico, no se conserva el elemento audible, siendo entonces cuando planteamos que la temporalidad se manifiesta como espacio.

La interacción sonido-imagen en el arte sonoro se puede entender encontrando los vínculos comunes que unen experiencias tan distintas, al mostrar la forma en que ciertas características se reconstruyen en medios diversos. Este estudio tiene como propósito analizar la transposición de la sonoridad de lo temporal-audible a lo espacial-visible, en manifestaciones de arte sonoro donde lo audible se vuelve imperceptible.

Problemas conceptuales del arte sonoro

El mundo parece volverse más y más ruidoso. Cada día estamos inmersos

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

en un mar de sonidos cotidianos que nos envuelven y no nos permiten escuchar con claridad, no hay un instante en que nos encontremos en completo silencio. Esta complejidad de nuestra interacción con el sonido ha provocado el cuestionamiento de la escucha y ha aumentado el interés de artistas de muy diversos campos hacia temas relacionados con el ruido.

El arte sonoro nace de la necesidad de conceptualizar la vasta cantidad de propuestas multidisciplinarias que no son reconocidas como música y que se ocupan del asunto del sonido, la escucha y la interacción de este con otras materias. El concepto incluye prácticas como la instalación sonora, escultura sonora, poesía sonora, radioarte, paisaje sonoro, audio-performance, emplazamientos conceptuales e intermedia, construcción experimental de instrumentos, interacciones tecnológicas en espacios reales y virtuales.

La multiplicidad de formas de expresión sonora y plástica ha ocasionado que el término “arte sonoro” se vuelva cada vez más ambiguo. Sobre este problema, que no es producto de la actualidad, William Furlong afirma que:

Nunca ha existido un grupo identificable que haya trabajado exclusivamente con el sonido [...] Esta incapacidad del sonido por construir una categoría distintiva para sí mismo ha probado tener ventajas [...] Entonces, a pesar de la frecuencia con la que el sonido ha sido utilizado dentro del trabajo de los artistas, permanece libre de asociaciones a priori, precedentes históricos o de peso y tradición.²

Entonces, establecer una categoría única de arte sonoro resultaría una tarea imposible, porque el término engloba a tan diversas disciplinas que muchos teóricos recomiendan ubicar a cada expresión en una clase por separado. Pero, encontrar categorías específicas para cada una de las tendencias resultaría una tarea imposible. En ese sentido consideramos utilizar la definición más incluyente que sostiene que el arte sonoro es todo aquel que involucre al sonido sin llegar a ser música³ o integre elementos extramusicales. Al respecto, Barbosa sostiene que arte sonoro es un “concepto artificial que surge de la necesidad de definir todo lo que no cabe en el concepto música”.⁴

² William Furlong, *Artes auditivas. Discurso y práctica en el arte contemporáneo*, p. 19.

³ Aquí no discutiremos el concepto de música que en la actualidad involucra a tendencias que también se consideran arte sonoro. Los límites conceptuales entre música y arte sonoro son hoy ambiguos. John Cage define a la música como “todo lo que podemos escuchar” y explica que este concepto no está en contradicción con el término tradicional música, sino que ya la acción de escuchar involucra una construcción. Cfr. John Cage, *Silencio* y Peter Szendy, *Escucha*.

⁴ Miguel Barbosa, *La bobina sonora*. En: <http://labobinasonora.net/tag/miguel-barbosa/>

La vaguedad del concepto ocasiona distintas problemáticas en las que no nos detendremos. Para fines de este estudio no intentaré hacer una definición del término “arte sonoro”, porque lo considero imposible e innecesario, más bien lo exploraré como categoría aglutinadora que no se limita a designar una serie de prácticas artísticas. Me interesan sobre todo las prácticas que contienen a lo visual como elemento evidente siendo muchas veces el único perceptible. Estas manifestaciones de arte sonoro claramente, por diluir el fundamento auditivo, no encuentran cabida en la esfera musical; aun cuando el sentido de música ha dado apertura a todas las tendencias sonoras.

Algunos ejemplos de arte sonoro inaudible son la gráfica musical, la poesía sonora y otros acercamientos de la plástica a la sonoridad, todos ellos en cierto momento poseen el componente audible. Mi intención aquí es atender a lo que esta categoría específica de arte sonoro hace hacer al observador activo dentro de sus usos gráficos al relacionar componentes de la temporalidad sonora con otros dentro del espacio visual que no son audibles.

Para comprender este proceso compararé los métodos de construcción sonora y visual, así como sus características y peculiaridades; tomando en cuenta la experimentación y la traducción de la escucha como construcción, retomando la postura de Szendy. Al mismo tiempo intentaré explicar lo temporal y lo espacial como elementos constitutivos de la relación sonido-imagen en el arte sonoro. Relación que es más inmediata cuando ambos están presentes, sin embargo, es escasamente perceptible cuando se conserva sólo el elemento visual.

Antecedentes de la interacción visual-sonora

La música occidental ha usado sistemas de alturas como traductores visuales de los fenómenos de la naturaleza sonora con la finalidad de registrar los elementos audibles por medio de símbolos; este método ha operado a lo largo de la historia y en cada época ha creado nuevas maneras de representación dependiendo de las necesidades de cada sistema de construcción musical.

Sin embargo, hay, como señala Marcelo Toledo “[...] además de los materiales derivados de la altura muchos otros que están a medio camino entre la altura y el timbre, entre la textura y el comportamiento caótico

de sus frecuencias, entre lo indefinido y lo escrutable”.⁵ Estos son ruidos y sonidos complejos que se incorporaron al discurso musical actual con la revolución tecnológica y las nuevas tendencias en composición que conjuntamente modificaron la forma tradicional de hacer música y cuestionaron su concepto en sí mismo abriendo el universo sonoro e induciendo elementos multidisciplinarios.⁶

Con la introducción de una nueva gama de sonidos,⁷ la autorreferencialidad del lenguaje musical ya no fue suficiente. La relación entre música e imagen establecida en el sistema de alturas ya no bastó para la representación de fenómenos acústicos complejos y mucho menos para su registro.

Actualmente con la incorporación de métodos digitales para la preservación de un arte efímero como la música se ha dado apertura a que las expresiones visuales puedan alejarse de las tendencias simbólicas estrictas, que pueden ser usadas como expresiones artísticas en sí mismas o como parte de una obra conjunta. Estas metaforizaciones pueden ser vistas como un renovado modo de traducción que no involucra simbolizaciones a priori.

Las expresiones visuales de la música han desarrollado diversas formas artísticas que integran múltiples disciplinas siempre en torno a la experimentación sonora. No obstante, no podemos pensar que la relación sonido-imagen sea producto del desarrollo tecnológico actual, pues a lo largo de la historia ha sido tema de interés para los artistas. Ya sea que partan de la gráfica, la escultura, la arquitectura, el teatro, el cine, o directamente de la música, nos encontramos ahora con la indeterminación de los límites tradicionales de las artes y la controversia de sus interrelaciones.

Para vislumbrar de manera más clara la interacción sonido-imagen en el arte sonoro lo categorizaremos en dos grandes grupos.⁸ El primero, que llamaremos *tipo 1*, englobará a todas aquellas expresiones de arte sonoro que utilizan el elemento audible como tal; y el segundo, *tipo 2*, tratará aquellas obras donde lo audible ya no forma parte de la representación pública.

Para analizar la segunda categoría con la que trabajaremos vamos a

⁵ Marcelo Toledo, “Mapa del ruido en la música del siglo XX”, *Horizonte*, p. 41.

⁶ Jean Bosseur Yves, *Le sonore et le visuel. Intersections musique/arts plastiques aujourd’hui*.

⁷ Aquí consideramos como ejemplo y detonador del fenómeno a los sonidos producidos por nuevos instrumentos electrónicos y computacionales, pero no excluimos aquellos provenientes de instrumentos antiguos que se han incorporado al discurso musical y que no pueden ser representados por el sistema tradicional de pentagramas.

⁸ No planteamos una categorización estricta, intentamos encontrar una manera de desmenuar la complejidad que da una esfera tan incluyente como el arte sonoro para ubicar las tendencias que nos sirven al ejemplificar relaciones complejas.

utilizar las subcategorías que propone José Iges en su libro *Lo sonoro y lo visual*, quien sugiere dos posibilidades estructurales:

1. Realidad perceptiva dialéctica o complementaria, que se remite a un planteamiento poético más que musical.

2. Trabajos que presentan una parte visual que se comporta prácticamente como un instrumento para el fluir del discurso sonoro. Siguiendo esta argumentación podemos considerar al sonido como un sujeto externo al objeto visual (Figura 1), es decir, que el elemento visual va a interactuar con un elemento sonoro ajeno a él, y que la relación entre ambos se va a establecer en un nivel abstracto y psicológico que sólo existe en nuestras mentes.⁹

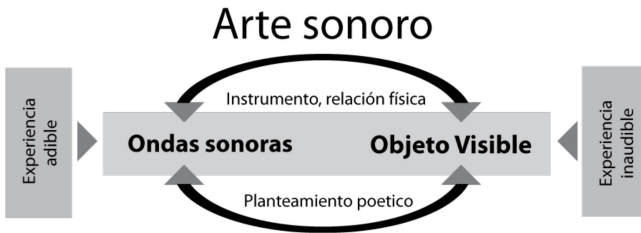


Fig.1. Esquema de la categorización de Iges.

Al usar las categorías de Iges para conceptualizar las diferencias estructurales en el arte sonoro de *tipo 2*, encontramos que hay muchas obras que pueden funcionar en cualquiera de estas categorizaciones, por lo que es necesario que hagamos una división más exacta de las interacciones que se dan a partir de las relaciones cercanas o lejanas entre el sonido y el objeto (Figura 2), obteniendo entonces:

a) Relación cercana; en donde el sonido añadido al objeto fue producido por el objeto.

b) Relación lejana; en la que el sonido añadido al objeto no tiene ninguna conexión salvo la que se crea en nuestras mentes.

c) Relación intermedia; en la que el sonido añadido fue producido por el objeto o por un objeto similar, y fue posiblemente transformado por el artista hasta un cierto punto en el que la conexión existente se vuelve ambigua.

⁹ Aunque hay expresiones del tipo 2 resultado de intervenciones tecnológicas donde la relación sonido-imagen es proveniente de una interacción física, no nos referiremos a estos casos aislados, sino a aquellos donde las relaciones de traducción sonora son producto de interacciones humanas, aunque pueden usar herramientas tecnológicas.

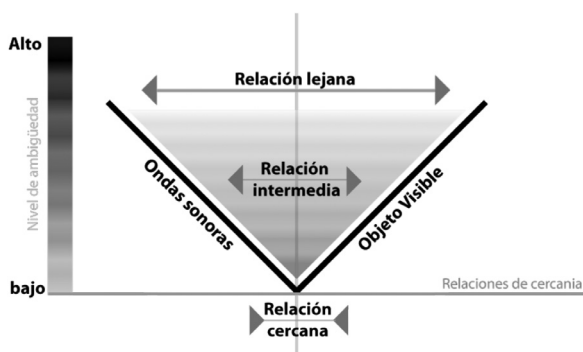


Fig. 2. Esquema de relaciones dependiendo del nivel de cercanía.

Por otro lado, existe un caso particular en el que un sonido x puede interactuar de manera física con un objeto físico y en este caso va a existir una interacción tanto abstracta y psicológica como real y concreta, ya que las vibraciones del sonido pueden alterar la consistencia de ese objeto físico haciendo que se mueva o resuene de alguna manera en particular.

En las instalaciones el sonido contribuye a delimitar activamente un lugar reabsorbiendo la oposición dualista entre tiempo y espacio. Una de las principales propiedades del sonido es la de “esculpir el espacio”,¹⁰ porque existe una interacción natural que se da entre el público y la obra en el espacio. Así como el sonido puede crear una sensación espacial no visual que se puede tratar como visual, el espacio visual puede crear una sensación temporal no audible que se puede traducir en sonoridad. Ambas características, temporal y espacial, pueden intercambiarse con la finalidad de crear sensaciones audibles o visuales en el espectador.

El espacio sonoro como tendencia visual

El arte sonoro maneja al sonido no sólo de forma audible, en ocasiones la sonoridad se manifiesta de manera inaudible, como un espectro atrapado dentro de los objetos silenciosos. El artista, o en muchos casos el espectador, logra dar sentido sonoro a las metáforas poéticas o experimentaciones plásticas cuyo fin es exactamente ese, cuestionar la escucha y transformar

¹⁰ José Iges y Guy Schraenen, “El espacio, el tiempo de la mirada del sonido”. En: <http://kmk.gipuzkoakultura.net/>

sensibilidades, provocando que el espectador experimente percepciones por diferentes sentidos.

Continuando con la síntesis de Iges, las relaciones entre el sonido y otras formas artísticas (no sonoras) pueden darse como producto ambiguo del artista que establece la conexión; en estos casos es obvio que las interrelaciones no se pueden explicar físicamente o por conexión simbólica. Entonces, para ilustrar la sensación producida en el espectador por las relaciones visual-audible usaremos categorías comunes, como son: el espacio y el tiempo.

En ese sentido, tradicionalmente relacionamos a lo visual con su estructura espacial, mientras que a lo audible con lo temporal. Sin embargo, el cuestionamiento de sus límites provocó la discusión sobre las interacciones temporales-espaciales de las diversas disciplinas, posibilitando el intercambio y traducción entre percepciones dentro de lo sensible. Para exponer esta postura comenzaremos explicando la relación sonido-tiempo y sonido-espacio para posteriormente ubicar esa relación en la imagen-tiempo y la imagen-espacio.

El sonido tiene un carácter temporal, y el desarrollo de esta temporalidad obligará al perceptor a esperar, a escuchar, y a estar atento a los cambios graduales o súbitos que se producen entre el sonido y el espacio, elementos utilizados en la música. En general, la estructura de las obras de arte sonoro que usan el sonido en tiempo real deben tener un factor temporal de relatividad, es decir, que la estética de la obra debe poder manifestarse si pasamos delante de ella unos instantes o varios minutos, a diferencia de la música en el sentido tradicional; ya en estas obras notamos la interminación de la temporalidad. Sobre lo temporal ahondaremos más adelante.

En el caso del espacio sonoro, las ondas sonoras son invisibles para el ojo humano, entonces no podríamos describir al espacio en función con lo que vemos; pero sí en relación con la sensación de profundidad sonora y del escenario donde es percibida la obra sonora. Cuando hablamos del sonido la audición del espacio sólo existe gracias a él, como nos dice el artista sonoro Jio Shimizu cuando afirma que “es sólo a través de los sonidos individuales existentes en el espacio que el espacio es percibido en sí mismo”.¹¹ Porque al ser ondas perceptibles sólo por la audición crean espacio al rebotar en él, aunque no sean perceptibles visualmente.

¹¹ Jio Shimizu, “Concerning the relationships between space, objects, & the production of sound”, en Brandon Labelle y Steve Roden, eds., *Site of sound. Of architecture & the ear*, p. 48.

En el espacio los sonidos reciben un significado de nosotros. Erik Samakh desarrolla el término *esculpir el espacio* para referirse a la utilización que da el artista del espacio sonoro. El sonido como fenómeno es entonces parte del espacio, ya que este tan sólo puede existir en él. Podríamos pensar que el sonido es el movimiento interno de un espacio, su “levantamiento en el aire... Es entonces obvio que tan sólo el movimiento audible de un espacio puede recibir un significado”.¹² Toniutti nos hace ver que la significación del espacio sólo puede hacerse a través del accionar del sonido en él, una relación física.

Si consideramos que sólo esta postura es correcta tendríamos que pensar que cuando se extrae el sonido del arte sonoro, este deja de serlo porque el espacio queda incompleto. Sin embargo, otras posturas más incluyentes han reflexionado sobre la transformación y traducción de la sonoridad en las relaciones espacio-tiempo. Por ejemplo, podemos afirmar que la relación más cercana de un objeto visible a su audición es la memoria del sonido que producen ciertos objetos conocidos, como la imagen de un instrumento o un animal. Pero entonces nos preguntamos qué sucede cuando las imágenes de los sonidos son más abstractas y no tenemos un referente audible a ellas.

Los artistas sonoros usan las vibraciones para crear espacios donde el espectador puede manejarse visualmente con la ayuda de elementos gráficos. En el momento en que el elemento sonoro se desvanece el espacio audible pasa a formar parte de la visualidad. El material plástico en sí mismo manifiesta un universo sonoro, un paisaje sonoro de fenómenos sonoros complejos y de los elementos ajenos a él.

El espacio visual y su relación con la temporalidad sonora

Ya hemos hablado del sentido espacial de la sonoridad y de cómo se traduce a percepciones visuales y sensibles, ahora trataremos a la temporalidad. El tiempo forma parte indispensable de nuestra percepción sonora, “la música crea el tiempo”. No es que la música se desarrolle en el tiempo. ¡No!, dice Erik Christensen, “la música contiene el tiempo”. La música produce la sensación del tiempo.¹³ Por lo tanto, podemos decir que todo sonido o ruido produce tiempo, y cuando no hay sonido la temporalidad se diluye; pero se recrea manifestándose por otros medios.

¹² Giancarlo Toniutti, “Space as cultural substratum”, en B. Labelle y S. Roden, eds., *Site of sound. Of architecture & the ear*, p. 33.

¹³ Erik Christensen, “El tiempo-espacio musical. Una teoría de escuchar la música”. En: www.timespace.dk

Para comprender mejor este fenómeno, tomemos el ejemplo de las múltiples temporalidades que podemos encontrar dentro de la sonoridad que Christensen bosqueja dentro del concepto tradicional de música. Para él los oyentes podemos percibir tres formas de tiempo: el tiempo del movimiento, el tiempo del pulso y la experiencia casi insensible del tiempo que podemos llamar el tiempo de ser o el tiempo de la existencia. Estas tres formas de tiempo ilustrarán mejor la traducción de lo temporal a lo espacial.

Explicuemos cada una de las categorías; entendemos al tiempo del movimiento como la percepción de un comienzo, un recorrido y un final, y sintetizamos los conceptos *antes*, *durante* y *después de* en la noción de duración.

La duración experimentada de un movimiento no es una magnitud exacta. El tiempo del movimiento es flexible, dependiendo del carácter, del cambio y de las cualidades de los eventos sonoros.

Por otra parte, el tiempo del pulso es una sucesión de impulsos repetidos con cierta regularidad, evoca la experiencia del tiempo del pulso. La sucesión de impulsos retiene la atención auditiva y evoca sentimientos y movimientos en el cuerpo. Esto implica que el tiempo del pulso domina otras experiencias de tiempo. Es difícil o imposible liberarse del efecto mental y corporal de un pulso sonante. Este pulso también se encuentra dentro de nosotros. John Cage opina que el silencio en realidad no existe, pues incluso en un cuarto anecoico aislado acústicamente podríamos oír el latido de nuestro corazón o el circular de la sangre en nuestras venas.

Por último, el tiempo de ser es la experiencia del tiempo relacionada con transformaciones graduales que son tan lentas y en las cuales no se percibe movimiento alguno. La conciencia está presente y atenta, pero sin orientación hacia fines específicos. El tiempo de ser es la experiencia del tiempo más profunda y originaria.

Regularmente las relaciones espaciales se basan en el tiempo del movimiento o del pulso que son traducidas como elementos gráficos recurrentes o fluidos que guían las miradas, así como la lectura visual se lleva a cabo en un fragmento medible de tiempo donde se presenta el sentido de duración y sumerge al espectador en su propio pulso vital.

La Figura 3 muestra en un solo gráfico las diferentes temporalidades que propone Christensen. Abajo está el pulso regular, arriba la transcripción del solo, y en el medio las curvas melódicas del solista, esta diagramación también nos muestra las relaciones visuales.

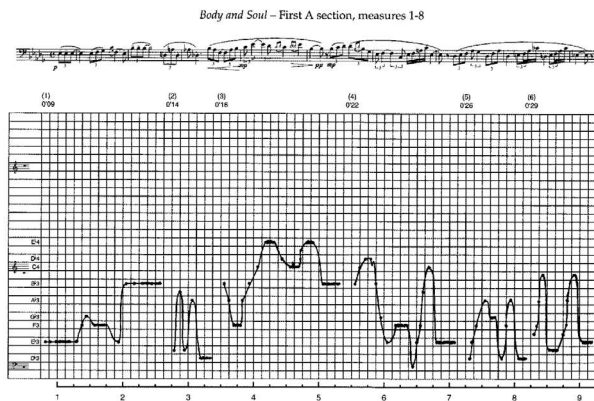
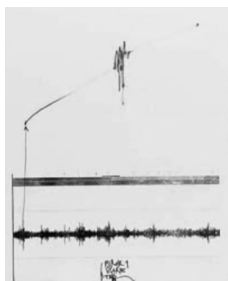


Fig. 3. Gráfica de Erik Christensen sobre “Body and Soul”
de Coleman Hawkins: CD 2/ 5 0’00-0’50.

El esquema de la obra de Hawkins acentúa en esta figura las dimensiones temporales en música: las macrotemporales y las microtemporales, que serán muchas veces la base de la composición visual. Las dimensiones microtemporales son cualidades del sonido que se manifiestan en una fracción de segundo como timbre, armonía y altura tonal, estas características son retomadas en relación con las formas individuales, su estructura, forma y color. Las dimensiones que son macrotemporales, evocan la experiencia del tiempo, como movimiento, melodía, ritmo y pulso, que son interpretadas como parte de la composición de la totalidad (*Miroir I*).



Miroir I (Daniele Lombardi, 2002).¹⁴

¹⁴ Interpretación sonora de una pieza visual. Los elementos gráficos tienen una relación espacial, mayor tamaño, mayor duración y menor altura tonal. Entendimiento heredado de la escritura musical tradicional.

Esta obra es un ejemplo de cómo la nota deja de ser la contenedora del pensamiento musical, es sólo una forma de representación que no permite la explicación de otros fenómenos del sonido. Al graficar la sonoridad se accede a una actitud abierta en la composición y la interpretación que será difícilmente entendida si permanecemos encerrados en el pensamiento musical tradicional.

Los objetos de arte sonoro son obras abiertas en las que el espectador debe tener una actitud activa, que tiene su fundamentación en las relaciones cotidianas con la sonoridad. Para lograr que el público aprecie el arte sonoro, debemos, como dice Pierre Schaeffer:

Educar y educarnos prestando mayor atención a enfatizar una escucha creativa, consciente y minuciosa, sutil y lúdica, con el objetivo de proponer positivamente sobre nuestros paisajes cotidianos colorear de climas y fragancias sonoras nuestros espacios.¹⁵

Las relaciones espacio-temporales dan un acercamiento a las interrelaciones de las diferentes tendencias del arte sonoro que descubren una infinita gama de posibilidades de relaciones entre el artista, el espectador y su sensorialidad. El arte sonoro es y seguirá siendo un campo amorfo, indefinido y propicio para acoger la creatividad que se genera en los campos alternativos a las bellas artes. La necesidad del sistema imperante por definir y encasillar la actividad artística seguirá produciendo desadaptados y creadores nómadas que tal vez nunca encuentren un hogar propio, acogidos por la flexibilidad del arte sonoro donde se generan propuestas novedosas e interesantes.

Bibliografía consultada

- Barbosa, Miguel, "La bobina sonora". En: <http://labobinasonora.net/tag/miguel-barbosa/> (último acceso: 6 de junio de 2012).
- Bosseur Yves, Jean, *Le sonore et le visuel. Intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*, Dis Voir, París, 1992.
- , *Musique et arts plastiques*, Minerve, París, 1998.
- Calvo Bejarano, Carlos Mauricio, *A vuelo de murciélago. El sonido nueva materialidad*, Universidad Nacional de Colombia, Colombia, 2006.

¹⁵ Carlos Mauricio Calvo, *A vuelo de murciélago. El sonido nueva materialidad*, p. 12.

- Christensen, Erik, “El tiempo-espacio musical. Una teoría de escuchar la música” (Segunda parte). En: www.timespace.dk (último acceso: 6 de junio de 2012).
- Colson, Richard, *The fundamentals of digital art*, Ava, Londres, 2007.
- Furlong, William, *Artes auditivas. Discurso y práctica en el arte contemporáneo*, Academy Editors, New York, 1994.
- Iges, José y Guy Schraenen, “El espacio, el tiempo de la mirada del sonido”, Koldo Mitxelena Kulturunea. En: <http://kmk.gipuzkoakultura.net/> (último acceso: 6 de junio de 2012).
- Labelle, Brandon y Steve Roden, ed., *Site of sound. Of architecture & the ear*, Eccan Bodies Press, Los Ángeles, 1999.
- Pérez Oyarzun, Fernando, “Iannis Xenakis. La arquitectura de la música”, *ARQ*, Pontificia Universidad Católica de Chile, No. 70. En: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962008000300015&script=sci_arttext (último acceso: 6 de junio de 2012).
- Rocha Iturbide, Manuel, “El arte sonoro. Hacia una nueva disciplina”, *Resonancias*. En: ccapitalia.net/reso/articulos/rocha/artesonoro.htm (último acceso: 6 de junio de 2012).
- Szendy, Peter, *Escucha. Una historia del oído melómano*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Toledo, Marcelo, “Mapa del ruido en la música del siglo XX”, *Horizonte*, Vol. 1, No. 1, 2006.

DOS FORMAS DE CONCEBIR LA IMAGINACIÓN

*Jaime Torija Aguilar*¹

Cabe en estos tiempos de turbulencia política hablar de la imaginación, pues es ella la que está emergiendo como poderosa potencia en los jóvenes de nuestro tiempo para visualizar nuevos horizontes que transformen nuestra sociedad. Revive otra vez aquel lema utilizado en los movimientos estudiantiles: “la imaginación al poder”.

Quizás hablar de imaginación en esta reunión, que por la naturaleza de sus componentes, artistas, filósofos, teóricos e historiadores del arte, en fin, estudiosos de las humanidades y de las artes, podría ser un terreno común que no requiere de repeticiones o subrayados evidentes. El tema está implícito en su quehacer. No obstante, ante lo indudable —la reflexión y deliberación es acerca del tema— creemos que el terreno de las costumbres ha propiciado olvidar algunas diferencias que existen y que en algún momento se han puesto en la mesa en cuanto a los orígenes de la imaginación.

La percepción de la realidad a través de la imaginación se ha estudiado desde la Antigüedad para encontrar una explicación del conocimiento y de la creación artística; es una facultad que mantiene, desde entonces, contradicciones entre los principios en los cuales se sustentan. Se puede decir que, como resultado de las afirmaciones de los grandes filósofos, dichas antinomias son entre dos propuestas que, hasta hoy, predominan para concebir las imágenes a través de la imaginación y las cuales creemos no se resolverán jamás: la primera es guiada por la cognición de la razón y la conciencia como elemento de *control* de la imaginación y al cual se circunscribe a la imaginación reproductiva. En esta propuesta se enfatiza la división entre lo inteligible y lo sensible. Estamos refiriéndonos a tres formas de considerar las imágenes: como representaciones de lo real, como sustituciones de lo real ausente —imaginario, ensoñación, ficción— y la representación de las imágenes que “tienen la propiedad de ser autónomas como objetos, ponién-

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

donos en presencia de formas equivalentes o modelos en la experiencia” (esquemas, formas geométricas, arquetipos, parábolas, mitos).² La segunda forma de percibir la imaginación es mediante su reconocimiento como potencia productiva, sensible, que construye todo tipo de manifestación social.

Es importante subrayar que la intención de esta exposición no tiene la finalidad de defender uno u otro principio o precepto, sino al contrario, hacer conciencia de que tanto lo inteligible como lo sensible son continuidad uno del otro y, al mismo tiempo, diferencia; no obstante, al estudiar dicha potencia activa y/o pasiva a lo largo de la historia, se ha pretendido sustentar la primacía del intelecto o de la sensibilidad, cuando, desde nuestra perspectiva, lo inteligible se encuentra en lo sensible y lo sensible en lo inteligible.

En cualquiera de los dos supuestos se han derivado diversas concepciones teóricas que circundan en diversos escenarios. Se encuentran, por ejemplo, interpretaciones de la imaginación que enfocan sus análisis en la naturaleza biológica y en las necesidades humanas, visión que expresa una postura funcionalista, la cual trata de encontrar respuestas a los fenómenos de la realidad partiendo de la causa y efecto. Asimismo, vemos que la noción de la imaginación se ha orientado hacia las determinaciones racionales para hacer una explicación de naturaleza lógica, la cual se apega a una postura estructuralista. De estos enfoques generales, como de otras ideas de la realidad, se reconocen grandes representantes teóricos con sólidas corrientes de pensamiento que influyen en la interpretación y concepción de lo que consideran adecuado en la teoría de la imaginación.

Diversas disciplinas también han desarrollado estudios analíticos sobre la imaginación, como la psicología, antropología, sociología y las artes; en cada una de ellas se encuentran representantes que ponderan y conciben a la imaginación desde las dos propuestas referidas que se deducen como proceso para concebir la realidad. Filósofos como Hobbes, Descartes, Hume, Wolff, Kant (cuando hace referencia a la imaginación reproductiva), Husserl o Jean Paul Sartre, entre otros, sostienen que la imagen es definitivamente conciencia. Por otro lado, en alguna etapa de las reflexiones de Aristóteles y Kant, plantearon que en el acto de imaginar se encuentra la potencia creadora; asimismo, como teórico contemporáneo vemos que Cornelius Castoriadis se suma a esta última propuesta, añadiendo, además, nuevos enfoques.

² Cfr. Daniel H. Cabrera, *Fragments del caos*, p. 24.

Las posturas señaladas serán determinantes para que se configuren nuevas interpretaciones que centran sus estudios en la imagen, reconociéndose en la metáfora, en los símbolos y en los mitos. En el siglo XX se fortalecerá en las propuestas del filósofo Gaston Bachelard, quien ve a la imaginación como el movimiento espiritual más vivo del hombre. Este filósofo va más allá de concebir a la imagen como algo inerte: propone que “una psicología de la imaginación del movimiento debería determinar directamente la movilidad de las imágenes. Debería inducir a trazar, para cada imagen, una verdadera gráfica que resumiera su cinetismo”.³ Es decir, que la imaginación sea la esencia principal para organizar y conformar una homogeneidad a partir del movimiento de las imágenes.⁴

Asimismo, a dicha propuesta se suma la concepción teórica de Carl Gustav Jung, quien relaciona la imaginación con la metamorfosis de la libido, la cual tiene una fuerte influencia del pasado por las “motivaciones ancestrales”.⁵ Hay en esta postura un presente que se expresa en la imaginación como conciencia, con una fuerte huella indestructible del pasado que se manifiesta en la libido. De estos planteamientos surge una fusión a través de Gilbert Durand, quien hereda las teorías de Bachelard y Jung, la cual consiste en ver a la imaginación a partir de un *proyecto antropológico*, de una hermenéutica de las imágenes; es decir, observarlo desde “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las imitaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social”.⁶ La interpretación de la imaginación la visualiza en la transculturalidad y la transhistoria, lo cual manifiesta las reproducciones de lo real.

Paralelamente Cornelius Castoriadis será, también, uno de los principales estudiosos de la imaginación que se inclina, en primer lugar, hacia un acto creativo, lo cual permite que la imaginación tenga la cualidad que no se le reconocía: ser *esencialmente abierta* y un elemento de creación del individuo y de la sociedad.

Acepción de la imaginación convencional

Sin tratar de profundizar en otros filósofos de la Antigüedad, como Platón, que en algún momento hicieron referencia a la imaginación, ya sea de

³ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 11.

⁴ Cfr. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 34.

⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁶ *Ibidem*, p. 43.

manera tangencial o con una mayor penetración, como Immanuel Kant, mencionaremos algunos conceptos de Aristóteles, quien hace referencia a las dos propuestas ya mencionadas como origen de la imaginación. El filósofo concibe una reflexión del papel de la imaginación como factor para desentrañar el “encubrimiento de la alteridad y de su fuente”; así como provocar y proponer la “ruptura positiva de las determinaciones ya dadas, de la creación [...]”,⁷ características que dieron un nuevo sesgo de análisis social e individual.

A través del libro intitulado *Acerca del alma*,⁸ Aristóteles delimita por sus propiedades especiales, los actos cognoscibles de la imaginación. El resultado de dicho estudio reconoce una diferencia entre el acto de inteligir y el de pensar; también visualiza dos formas de concebir a la imaginación. Distingue entre el movimiento local (sensación) y la actividad de inteligir (*nous*), y pensar; asimismo, hace una observación en las características de la sensación. En esta crítica deja claro que percibir y pensar no es lo mismo, pues no hay afinidad en el pensar con la percepción, como muchos antiguos lo admitieron. La base de esta distinción se encuentra específicamente en el hecho de que en la percepción participan los animales. Aquí es importante dejar claro que la percepción se puede dividir en fisiológica (es lo que llamamos *sensación*, entendida como un proceso meramente biológico) y psíquica (la percepción como tal, que tiene conciencia de la sensación, es decir, como la que percibe el objeto). Ambas operan en el hombre como receptoras y efectoras. En lo que se refiere al acto exclusivo de pensar, solamente se le adjudica al ser humano.⁹

En el estudio de Aristóteles se distingue una *primera* concepción de la imaginación; para muchos teóricos, los argumentos que plantea resultan irrefutables e inamovibles. Esta consiste en establecer una diferencia entre la imaginación, la sensación (aunque hay una relación indisoluble) y el pensamiento. Una de estas distinciones es que la imaginación no es sensación, porque el sentido “[...] está en potencia y acto (vista y visión)”; en cambio, la imaginación, es decir, la imagen (que en esta postura convencional la contempla de este modo), “puede presentarse sin que se dé ni lo uno ni lo otro, como ocurre con los sueños”.¹⁰ Una de las diferencias

⁷ Cornelius Castoriadis, *El descubrimiento de la imaginación*, pp. 149-176.

⁸ Aristóteles, *op. cit.*, pp. 130-256.

⁹ Cfr. Aristóteles, *op. cit.*, p. 224.

¹⁰ *Ibidem*, p. 226.

sustanciales que marcan la polaridad es que las sensaciones presentes son verdaderas; mientras que en el caso de la imaginación, las imágenes que podemos reproducir, es decir, imaginar, pueden ser falsas.¹¹

Con base en estas primeras consideraciones de la imaginación desarrolladas por Aristóteles se establece, como se mencionó, una posición inamovible y limitada del papel de la imaginación en la sociedad.

Kant, al profundizar en el proceso para procurar el conocimiento, reconoció que a pesar de ser “una función ciega, aunque indispensable, del alma... no tendríamos conocimiento de nada”¹² sin la imaginación. Ve en ella un proceso de síntesis de “una diversidad de elementos de la intuición [...]”¹³ de la cual se logra el conocimiento. Asimismo, hace una distinción de la imaginación en reproductiva y productiva, por la forma en que se relaciona el concepto con el objeto. Se requiere una relación del concepto con el objeto para producir nuevamente el concepto, si no se produjera la experiencia (lo que determina lo empírico y lo reproductivo), sólo quedaría como “una forma lógica de un concepto”.¹⁴ Esto no quiere decir que la imaginación se entienda únicamente como un proceso empírico; también, según Kant, para realizar la “síntesis de la aprehensión” se requiere el *a priori*, lo que se identifica como la imaginación productiva, lo cual sirve para sintetizar y enlazar la diversidad y las representaciones que son proporcionadas “por la sensibilidad en su primitiva receptividad”.¹⁵ Esto quiere decir que sin la imaginación productiva no se podría realizar “ninguna síntesis empírica de la reproducción”,¹⁶ porque para llegar a la reproducción se tiene que pasar previamente por las diversas representaciones que transitan por el pensamiento; este nivel de síntesis lo ha llamado Kant la “facultad trascendental de la imaginación”.¹⁷

Aunque hay una propuesta diferente a la visión tradicional de la imaginación, la propuesta por Kant como productiva, no se logra imponer la concepción que propone romper con lo determinado, tampoco logra cambiar el rumbo de la forma de concebir la imaginación ya que se apoya en una perspectiva general, más bien la creación se constriñe a la de componer los elementos con el fin de construir el conocimiento. De igual

¹¹ Cfr. *idem*.

¹² Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, p. 145.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 156.

¹⁵ *Ibidem*, p. 158.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Idem*.

forma, esta propuesta justifica la idea de que la imaginación es una actitud que tiene su origen en la razón y la conciencia, debido a que no se rompe con la relación entre la imaginación, la sensación y el conocimiento.

Algunas críticas, como la de Castoriadis, observan que cuando la facultad de la imaginación recae en lo inteligible como principio rector, se limitan las expectativas ontológicas de largo alcance, pues únicamente denotan relaciones determinadas, entre las que se encuentran, por ejemplo, conceptos como sensación, intelección, percepción y realidad.¹⁸ Una de las causas que influyen de manera rotunda en dicha limitación es por considerar al ser como “sentido único”, sin multiplicidades;¹⁹ este hecho ha restringido los alcances del ser, quien va más allá de las restricciones que se le atribuyen.

Otras causas que determinan la *intrascendencia* de la imaginación es porque esta hace, por su naturaleza, una omisión directa a la *cosa*, a la llamada *materia*; la única que para muchos deberá ser importante, pues es lo que se ve y se palpa y se determina por la razón; es, dice Jean Paul Sartre, “Esta forma inerte, que está más acá de toda espontaneidad consciente [...] es la que se llama una cosa”.²⁰ Con estas palabras Sartre avala ampliamente el pensamiento que justifica la necesidad de ver a la imaginación en el campo de lo racional. Lo que se ve y lo que está presente como materia es únicamente la razón de ser. Sin la *cosa*, se dice en los medios donde el razonamiento impera, no hay verdad, sólo opinión (*doxa*). Dicha verdad sólo será encontrada en la palabra (*logos*) y en el inteligir (*nous*), y no en la opinión, porque en esta hay error.²¹ Esto es porque la opinión se acompaña de la convicción, lo que de hecho es una posición. Dice Aristóteles que “toda opinión implica convicción, la convicción implica haber sido persuadido y la persuasión implica la palabra... imaginar viene a ser, pues, opinar acerca del objeto sensible percibido no accidentalmente”.²² A la *doxa*

¹⁸ Cfr. C. Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, Vol. 2, p. 10.

¹⁹ Cfr. *ibidem*, p. 12.

²⁰ Jean-Paul Sartre, *La imaginación*, p. 9.

²¹ Cuando “lo que aparece” aparece al sujeto, este ya está teniendo una posición al respecto, lo que quiere decir que está tomando una opinión, que no necesariamente es la verdad, sino que puede ser falsa. Vid. Aristóteles, *Acerca del alma*, p. 227. Descartes sostiene que “sólo la inteligencia es capaz de conocer, pero puede ser ayudada o impedida por tres facultades: la imaginación, los sentidos y la memoria”. No obstante, en la imaginación se encuentra el error que opera en las cosas compuestas. Esto consiste en que la imaginación no es fiel en la representación de los objetos que proporcionan los sentidos, cosa que el entendimiento lo sabe, “[...] ni que los objetos exteriores sean como aparecen; en todos estos casos estamos sujetos al error”. Vid. Descartes, *Reglas para la dirección del espíritu*, pp. 128-143.

²² *Idem*.

se le relaciona con la *phantasia*, y como esta tiene una relación con “lo que aparece”, no se le puede comparar con lo que *es*, como objeto presente, porque además su distanciamiento con lo real no se lo permite. De ahí que se busque el fundamento de la razón.²³

La imaginación productiva como creación

Después de hacer algunos señalamientos generales de las posturas que indican que la imaginación depende necesariamente de la sensación para generar el conocimiento, principalmente a través de los dos filósofos más significativos en el estudio de la imaginación, como son Aristóteles y Kant, veremos a continuación la propuesta de Cornelius Castoriadis,²⁴ quien identifica dos connotaciones de la imaginación: su “conexión con la *imagen* en el sentido más amplio (pero no sólo visual) del término, es decir, con la *forma* [...] y la conexión con la idea de invención, o hablando con propiedad, de *creación*”.²⁵

El punto de partida tiene su origen cuando Aristóteles afirma —específicamente en su segunda reflexión expresada a partir del capítulo III del libro *Acerca del alma*— que el “alma jamás entiende sin el concurso de una imagen”.²⁶ Esta aseveración implica un cambio radical si se compara con la primera acepción del filósofo, en la que señala que percibir y pensar no son lo mismo. Lo que plantea en esta segunda posición acerca de la imaginación está fuera del alcance de la voluntad y de la presencia de la imagen en los componentes del alma;²⁷ postura contraria a la idea común, y aceptada por la generalidad de los pensadores, de inducir deliberada y conscientemente las formas que la imaginación produce. Esta afirmación implica, si seguimos el texto de Aristóteles, un fuerte impacto cuando se corrobora en sus palabras que el alma es “en cierto modo todos los entes” —entiéndase los inteligibles y los sensibles—, y esto se debe sobre todo a la *forma*.²⁸ A pesar de que el objeto no pueda “estar” presente en el pensamiento y en la sensibilidad, está la forma.

²³ Cfr. C. Castoriadis, *Hechos por hacer*, pp. 270-273.

²⁴ Para conocer con mayor profundidad las dos propuestas acerca de la imaginación puede consultarse el artículo titulado “El descubrimiento de la imaginación”, en C. Castoriadis, *Los dominios del hombre*, pp. 149-176.

²⁵ C. Castoriadis, *op. cit.*, p. 268.

²⁶ Aristóteles, *op. cit.*, p. 239.

²⁷ Para Aristóteles, alma “es necesariamente entidad en cuanto forma específica de un cuerpo natural que en potencia tiene vida. Ahora bien, la entidad es entelequia, luego el alma es entelequia de tal cuerpo”. Aristóteles, *op. cit.*, p. 168.

²⁸ *Ibidem*, p. 241.

La imagen está en el pensar; recordemos que la imaginación, según Maurizio Ferraris, “[...] es la retención de lo ausente”;²⁹ lo que equivale a decir que lo que *está* en la mente no es el objeto material, sino la forma. A la imagen, *lo que aparece*, se le reconoce también como *fantasma*. Con todo ello se puede apreciar que cuando uno piensa, no necesariamente de manera voluntaria, sino incluso en los sueños, las alucinaciones o la vigilia, hay una representación de la materia que no está presente.

Se reconoce, por lo tanto, que el conocimiento y la sensación corresponden a las partes del alma. Cabe aclarar que al hablar de *sensación* se entiende en el sentido amplio del término, en donde se incluye lo que percibe y elabora el sujeto del mundo real. Aristóteles diferencia estas actividades del pensar y sentir únicamente de “acuerdo con sus objetos”, sea en potencia o en acto: “Cuando se contempla intelectualmente —dice Aristóteles— se contempla a la vez y necesariamente alguna imagen: es que las imágenes son como sensaciones sólo que sin materia”.³⁰ Aquí el conocimiento intelectual y la sensación son las formas *en las imágenes*. El primero es *forma de formas*, y el segundo “es forma de cualidades sensibles”.³¹ En conclusión, hay una relación íntima entre el conocimiento y la sensación necesaria para que se puedan comprender y expresar las formas.

Para entender la distinción entre imaginación, sensación y pensamiento, es importante decir algo más de dichos conceptos, ya que hay diferencias sustanciales que llevan a deducir que la imaginación no puede limitarse a la sensación, opinión, ciencia e intelecto. Acerca del sentido, nos dice Aristóteles, está siempre en potencia y acto; en cambio la imaginación, representada por una imagen, no necesita estar en potencia y acto para presentarse. La imaginación puede darse sin depender del pensamiento, es una expresión libre y voluntaria que no tiene límites en su desarrollo. Esto se puede comprobar con los sueños, que es el ejemplo que nos pone Aristóteles. De esta aseveración, deduce el filósofo, la gran mayoría de las imágenes son falsas, contrario a las sensaciones, que son verdaderas.³²

Asimismo, se distancia la imaginación de la opinión, la ciencia y el intelecto. Porque en las dos últimas, la verdad impera como regla principal, elemento que difiere de la imaginación por su tendencia a la falsedad.

²⁹ Maurizio Ferraris, *La imaginación*, p. 11.

³⁰ Aristóteles, *op. cit.*, p. 242.

³¹ *Idem*.

³² *Cfr. ibidem*, p. 226.

También de la opinión se desvincula la imaginación porque, aunque contemple lo verdadero y lo falso, imaginar no puede ser opinar. La opinión es una toma de posición del sujeto que no necesariamente se ajusta a la realidad; es decir, no es lo mismo *lo que aparece* de *lo que parece*; hay una gran distancia entre la percepción sensible de una “toma de posición, una opinión, por parte del sujeto”.³³

Con los elementos anteriores, como referencia necesaria para desvincular la imaginación de las demás potencias (sensación, intelección, percepción), podemos entonces acercarnos a la tesis de Castoriadis. Consiste, en términos generales, en subrayar que “la sensibilidad pertenece a la imaginación” y no a la inversa, como sostiene Kant: “la imaginación pertenece a la sensibilidad”.³⁴ Así pues, la sensibilidad trabaja para generar el conocimiento a través de la síntesis que permite reducir las diversas intuiciones que se presentan en la realidad. Esta afirmación conduce a considerar una nueva forma de concebir la imaginación, la cual ya no se reduce a la reproducción de imágenes, sino a un proceso de creación. Esta nueva concepción contiene la creación de figuras imágenes y formas.

Desde esta nueva perspectiva, la imaginación se verá a partir de la fantasía, de lo que no se ve, pero que se refleja como sensaciones porque están en el alma: “no se deja ver fácilmente... y aun menos expresar”.³⁵ Los fantasmas, pues, están presentes en el conocimiento y en la sensación. Las formas dan la comprensión de las cosas que están ausentes y eso genera, en el conocimiento o en la sensibilidad, incompreensión. Dice Castoriadis: “cuando uno piensa es al mismo tiempo necesario contemplar algún fantasma, pues los fantasmas son como las sensaciones, pero sin materia”.³⁶ Son estos los que se presentarán de manera incesante y se expresarán como significaciones surgidas de la nada.

A partir de las observaciones que Castoriadis ha hecho de Aristóteles acerca de la imaginación, se inicia una nueva concepción para interpretar la realidad, la referencia al acto creativo, a la “creación auténtica, creación ontológica, creación de nuevas formas o de nuevos *eide*”;³⁷ nos hace que nos detengamos brevemente para comprender la magnitud del término creación (*creatio*).

³³ *Ibidem*, p. 227.

³⁴ C. Castoriadis, *op. cit.*, p. 274.

³⁵ C. Castoriadis, “El descubrimiento de la imaginación”, *op. cit.*, p. 153.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Ibidem*, p. 64.

Cuando el filósofo se refiere a la creación está pensando definitivamente en la producción del mundo (universo, realidad, naturaleza). Al tomar literalmente la idea de producción, entonces entendemos que se trata de un acto que surge a partir de la nada (*ex nihilo*) y no de un modelo (paradigma) ya existente. El primero, la creación, deriva a partir de crear la forma (*eidos*) y no la materia de la que surge. Sin la forma no habría objeto, aunque la materia pueda ser configurada de diferentes formas. Es la forma única la que da existencia única. El objeto (mesa, estatua, cuchillo, plato) no sería tal si no hay forma. Para que se dé dicha forma original y única, es decir, para que exista, tiene que ser solamente a través de la inventiva y la imaginación, caracterizándose la forma, por lo tanto, como una invención radical.³⁸ Si esta forma no viene de la nada y es producto de la reproducción, entonces la forma es un producto que carece de creación.

En lo que se refiere al modelo representativo para su reproducción, este es representativo de la concepción del ser determinado, ya que una manera de explicar al mundo es a partir de un paradigma inmutable y eterno del mundo que se establece en la “imagen de algo”³⁹ (que en una percepción platónica sería de las esencias). Aquí no hay creación sino imitación, porque el modelo o paradigma está de por medio; por lo tanto, para dar una explicación del mundo, sólo basta “distinguir la imagen y su paradigma”.⁴⁰

Por último, como conclusión y continuidad de lo dicho en las primeras líneas de esta breve exposición, las dos cogniciones de la realidad, lo inteligible con lo sensible, son apoyos. “La materia queda en el espíritu —dice Ferraris— no como materia, no necesariamente como imagen realista, sino como huella de la sensación, dato temporal y no icónico que lleva lo externo a lo interno... pero también lo interno a lo externo”.⁴¹

Bibliografía consultada

Aristóteles, *Acerca del alma*, traductor Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 2008.

Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, traductora Ernestina de Champourcin, FCE, México, 1972.

³⁸ Cfr. C. Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, Vol. 2, p. 58.

³⁹ Cfr. *ibidem*, p. 60.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ M. Ferraris, *La imaginación*, p. 27.

- Castoriadis, Cornelius, *Los dominios del hombre*, traductor Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 2005.
- _, *Hechos por hacer*, traductora Laura Lambert, Eudeba, Buenos Aires, 1998.
- _, *La institución imaginaria de la sociedad*, Vol. 2, traductor Marco Aurelio Malgarini, Tusquets, Barcelona, 1989.
- Descartes, René, *Reglas para la dirección del espíritu*, Porrúa, México, 2008.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, traductor Víctor Goldstein, FCE, México, 2006.
- Ferraris, Mauricio, *La imaginación*, Visor, Madrid, 1999.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Vol. I, traductores José del Perejo y José Rovira Armengol, Orbis, España, 1984.
- Sartre, Jean-Paul, *La imaginación*, traductora Carmen Dragonetti, Edhasa, Barcelona, 2006.

LA ESCULTURA DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE

*Georgina Sotelo Ríos*¹

Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente.

Arthur Danto, *Después del fin del arte*

La escultura después del fin del arte

En la presente exposición pretendo abordar tres ejes que se irán relacionando conforme el desarrollo de la misma y que tienen que ver con el devenir histórico de la escultura en el siglo XX. Basándome en el concepto de arte después del arte de Arthur Danto hablaré de la situación escultórica a finales del siglo XX. Teniendo también como guías teóricos a Hal Foster, hablaré del concepto de moderno, posmoderno y contemporáneo; y finalmente de la escultura en un campo expandido siguiendo a Rosalind Krauss.

A manera de contextualización al tema he de mencionar que Josep Francesc Rafols considera que durante el siglo XIX, la escultura había llevado una vida precaria. Se creía —así lo decía Miguel Ángel— que la escultura y la pintura nacían de un mismo entendimiento, por lo que se forzaba a la escultura a que emulara a la pintura en su representación de la realidad. La escultura, que nunca se semejó a la pintura se había estancado reproduciendo sólo los ideales clásicos de belleza y sin adecuarse a los nuevos tiempos. A diferencia de la franca evolución de la pintura, la escultura se encontraba un tanto desfasada.

Comienzan apenas a vislumbrarse nombres de escultores como Honoré Daumier y Edgar Degas, el primero supo dotar a su obra de fuerza y expresividad, y el segundo supo imprimir a su trabajo un carácter experimental con el que ensayaba el movimiento de sus figuras. Rafols nos dice:

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

Deformación de la figura humana por un peso dramático, salvada de caer en el romanticismo por la ironía, a cargo de Daumier, y descubrimiento del movimiento, gracias a Degas son las principales aportaciones de estos precursores de la moderna escultura, posiblemente los de mayor interés hasta la llegada de Rodin.²

A finales del XIX, Auguste Rodin representa el espíritu deseoso de totalidad, romántico y grandilocuente; lo cita Rafols: “es poderoso, lo que se llama un artista grande”. La obra de Rodin es sorprendente en tanto realista y tiene en *El pensador* su más grande creación. No obstante ser un escultor del siglo XIX, su sentido plástico es considerado totalmente cercano al siglo XX.

Aristide Maillol fue un artista orientado hacia la grandeza que —si bien no podía competir con Rodin— descubrió su propio camino. Con la característica de contención y moderación del espíritu francés, su obra ha servido de contrapeso al rebelde y barroco caudal rodiniano. Plásticamente se caracteriza por formas orgánicas robustas, tensas y armoniosas, indudablemente bellas, aunque sus cánones no fueron muy innovadores, sino más bien clásicos.

Escultores como Antonie Bourdelle, quien se orienta hacia el monumentalismo; Charles Despiau, de corte académico; Adolf von Hildebrand y su clasicismo depurado, o Wilhelm Lehmbruck, quien realizaría una obra muy singular, personal y solitaria, vendrían a ser influencia en las nuevas generaciones.

El modernismo, cuyo espíritu lo impregnaba todo alrededor de 1900, quería embellecer al mundo: “La escultura, al igual que la pintura y las demás artes, estaba en el juego. [...] El hecho es que el modernismo, el Art Nouveau o Jugendstil —nombres con que también se conoce— apuntaba ya directamente la modernidad”.³

Suya es la introducción de nuevos materiales, como el hierro y el hormigón en arquitectura, de los cuales buscaban la funcionalidad que les es propia. En el aspecto formal es bueno destacar la influencia japonesa y el interés que demostraron por la naturaleza, las artes populares y las obras de ingeniería; en estas últimas por la fidelidad al carácter funcional de las formas naturales que apreciaban en ellas. El sentimiento de modernismo

² Josep Francesc Rafols, *Historia del arte*, p. 376.

³ *Ibidem*, p. 381.

era barroco y como ejemplo baste con ver las floridas y recargadísimas ornamentaciones con que llenaron los edificios, muebles, la decoración y toda clase de objetos.

En la escultura una de las figuras que desempeñó un papel importante fue el alemán Hermann Obrist, cuya obra evolucionó desde una inicial postura rodiniana hasta una independencia formal propiamente moderna. Formula juicios en los que pone los valores formales por encima del contenido, y prefigura algunos conceptos que descubrirán por su cuenta los partidarios de la abstracción.

Finalizo este comentario mencionando que el modernismo rechazaba la idea de que la escultura tiene por misión la representación de la figura humana y como contrapartida se extiende la figura orgánica a todo el ámbito del arte. Y para muestra basten las creaciones del español Antonio Gaudí, quien soñaba con modelar el mundo entero del hombre.

Sus edificios tienen el valor de enormes monumentos escultóricos, lo mismo considerándolos en conjunto —Casa Milá en Barcelona— que los elementos concretos como las chimeneas de esta construcción que son consideradas de belleza y novedad prodigiosas. Las formas de Gaudí son de una enorme plasticidad, fluidas, en movimiento, son las que mandan, se autodirigen, movidas por un impulso que aún hoy sigue creando espacios y formas.

El arte después del fin del arte

Polémico es el debate que pone en la mesa de discusión Arthur C. Danto en su libro *Después del fin del arte*. A través de sus ideas, el crítico nos lleva a conocer su punto de vista sobre lo que él llama el *fin de los relatos legitimadores*.

La publicación de Arthur Danto obedece a una inquietud de reunir en un solo volumen diez años de cavilación, reflexión que nos acerca a su pensamiento filosófico de un modo sistemático y relacionado con la filosofía de la historia con la que comenzó y la filosofía del arte con la cual ha culminado.

Se trata de doce capítulos en los que Danto sintetiza once conferencias que son ampliadas y desarrolladas en una única línea de pensamiento sobre el arte, el relato legitimador, la crítica y el mundo contemporáneo.

Lo que me interesa rescatar es su preocupación por el problema de lo moderno, posmoderno y contemporáneo, las décadas después de lo que él llama *el fin del arte* y los relatos legitimadores y principios críticos

que —como se menciona al inicio de este texto—, serán relacionados con otros autores hasta llegar a tener un contexto general que nos permita con facilidad acercarnos a la escultura contemporánea en México.

En su introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo⁴ el crítico de arte, que a raíz de la publicación de este título se ha convertido en un comunicador de masas, habla del arte contemporáneo y el linde de la historia. Danto habla acerca de las condiciones de producción del arte y la manera en que estas son presentadas en las galerías, museos, escuelas de arte y revistas, condiciones de producción que establecieron al arte en lugares y bajo circunstancias muy definidas.

A lo largo de su libro, Danto nos induce a pensar en un arte después del fin del arte en el cual, y con respecto al arte contemporáneo, no hace un alegato contra el pasado, ni es el pasado algo de lo que hay que liberarse, incluso, aunque sea absolutamente algo diferente del arte moderno en general y el arte contemporáneo, dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar.

Evoca a teóricos que en la década de los ochenta hablaban de un *agotamiento interno* del arte o un “límite marcado más allá de lo que se podía avanzar”. Y dice: “una historia había concluido, mi opinión no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra ‘muerte’), sino que cualquier nuevo arte no podía sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente”.⁵

Sitúa en la década de los setenta una aguda diferencia entre lo que podría ser llamado moderno y contemporáneo. Dice el autor que el arte contemporáneo no hace un alegato contra el pasado, no asume el pasado como algo de lo que haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general, pues desde su óptica lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar.

Danto habla del pensamiento de filósofos como Immanuel Kant, quien no concibió una filosofía que tan sólo añadiera algo a nuestro conocimiento, sino que respondiera a la pregunta de cómo es este posible.

El modernismo marca un punto en el arte en que los pintores dejan de lado el mundo de la representación, la copia de paisajes o personas como

⁴ Cfr. Arthur Danto, *Después del fin del arte*.

⁵ *Ibidem*, p. 27.

las percibían sus ojos, y es entonces que el arte mismo se vuelve su propio tema. Así, podemos apreciar que para Greenberg, por ejemplo, Manet se convirtió en el Kant de la pintura modernista.

Al hablar del siglo XIX Danto nos dice que su impresión del modernismo está marcada por un nuevo nivel de conciencia, que pareciera acentuar que la representación mimética era lo menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de representación.

La pintura “empieza a parecer extraña, forzada, son Van Gogh y Gauguin los primeros pintores modernistas”.⁶ Danto dice además que “de la misma manera que moderno no es simplemente un concepto temporal que significa lo más reciente, tampoco contemporáneo es un término meramente temporal que significa cualquier cosa que tenga lugar en el presente”.⁷

Recuerda el autor que los artistas de la época que hacían arte moderno no tenían conciencia de estar haciendo algo diferente, hasta que de manera retrospectiva se comenzó a aclarar que había tenido lugar algo importante. Entonces, lo que por mucho tiempo llegó a ser considerado el arte contemporáneo fue simplemente *el arte moderno que se está haciendo ahora*.

“Contemporáneo” significa pues: lo que se está haciendo ahora, pero es más que un mero arte *reciente*, pues no es lo que pasa después de un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico. Lo contemporáneo no fue moderno durante mucho tiempo, en el sentido de lo *más reciente*, y lo moderno pareció haber sido un estilo que floreció aproximadamente entre 1880 y 1960.

De cualquier forma, la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo no se estableció sino hasta los años setenta y ochenta. El arte contemporáneo podía haber sido por algún tiempo “el arte moderno producido por nuestros contemporáneos”.

Robert Venturi llega incluso a hablar de los objetos posmodernos que son elementos híbridos más que puros, comprometidos más que claros, ambiguos más que articulados, perversos y también interesantes.

Hoy ya no existe más ese linde de la historia, todo está permitido, pero eso hace urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico. Significa que hay que tratar de

⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁷ *Ibidem*, p. 32.

entender la década de los 70, como un periodo que a su modo, es tan oscuro como el siglo X.⁸

Y para sustentar sus palabras, ¿qué mejor manera de ejemplificar su discurso que a través de la imagen de *Brillo Box* de Andy Warhol? Pues no hay nada que haga visible su obra con las cajas del supermercado. Aquí el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que sea una obra de arte.

El ejemplo de Warhol muestra cómo los artistas se liberaron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que lo desearan, con cualquier propósito que lo desearan, o sin ninguno. Esta es la marca del arte contemporáneo y en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo.

De todos modos lo visual desapareció con la llegada de la filosofía al arte: era tan poco relevante para la esencia del arte como lo bello, pues para que exista el arte, ni siquiera es necesario la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, estos ya pueden parecerse a cualquier cosa, tesis que más adelante también citará Rosalind Krauss.

Entonces, el artista, la galería, deben en uno u otro sentido ofrecer un camino y ser diferentes, quizás muy diferentes de lo que han sido desde hace mucho tiempo. Y es que recordemos que se había producido una especie de cierre en el desarrollo histórico del arte, que había llegado a su fin luego de una asombrosa creatividad en Occidente de probablemente seis siglos, y que cualquier arte que se hiciera en adelante estaría marcado por lo que él considera carácter poshistórico.

Entonces, el fin del arte tuvo lugar antes de que el mercado de los años ochenta lo hubiera imaginado. Si pensamos en los cubistas, apreciamos que estos abandonaron el color, la emoción, la sensación, y todo aquello que los impresionistas habían introducido en la pintura. El problema filosófico ahora es explicar por qué son obras de arte nuestras obras de arte, a lo que Danto contesta tajante: “El arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores. Todos los estilos tienen igual mérito, y ninguno es mejor que otro”.⁹

Lo que Danto quiere decirnos al hablar del fin del arte es que: “significa el fin de cierto relato que se ha desplegado en la historia del arte durante

⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁹ *Idem*.

siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos”.¹⁰

“Hoy el arte es producido en un mundo artístico no estructurado por ningún relato legitimador, hoy los artistas están al final de una historia en la cual aquellas estructuras de relato tenían un papel.”¹¹

Entonces, ¿qué es hoy la escultura?

La escultura moderna es una escultura universal y en constante evolución; las reglas y cánones por las cuales se rigieron en la época más floreciente del clásico occidental son hoy un sueño del cual los artistas han despertado, a tal punto que ni siquiera pueden atribuírseles valores de reglas aproximativas.

Artistas como Henry Moore pertenecen a una generación que ha querido liberarse de la tradición clásica, despojar —según él— “los anteojos griegos de los ojos del escultor moderno”;¹² por consiguiente, estudiaron objetos de muchas épocas y lugares, desde el arte griego y el prehispánico hasta el arte africano y oceánico en tiempos relativamente recientes.

En realidad, cuando Joseph Beuys definió la escultura como pensamiento situó el arte tridimensional en una esfera de reflexión intelectual íntimamente relacionada con el reino onírico.¹³ A partir de esta tesis, el concepto de escultura ha sido analizado y definido de manera más acuciosa de lo que había sido en el siglo XIX, periodo en el que la pintura, a pesar de seguir múltiples y divergentes corrientes, siguió siendo pintura.

El término “escultura” es hoy un término *extendido*. Hay una elipsis eterna que nos lleva de la mano por un viaje en el que se va del volumen al espacio, del espacio al objeto, del objeto a la situación y de la situación al concepto una vez más. La relación volumen-espacio es cada vez más distante, ya que los nuevos medios y materiales pueden ser combinados de maneras infinitas.

A diferencia de los exámenes lineales que propone la historia en su sentido más ortodoxo, el problema del arte no puede ser resuelto siguiendo las reglas del mismo juego. Sería ocioso tratar de reconciliar la escultura de Auguste Rodin y Aristide Maillol con la de Naum Gabo o Constantin Brancusi, ¡y qué decir de las esculturas cinéticas de Alexander Calder y el urinario de Marcel Duchamp!

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² *MoMA Highlights*, p. 284.

¹³ *Arte del siglo XX*, p. 407.

Evidentemente, Rodin es el autor de una obra madura, protagonista de la escultura moderna y cuya semilla germinó, floreció, mutó y evolucionó en las creaciones de Picasso o André Derain. No hay capelo que proteja a la escultura de las inclemencias de los tiempos, pues como manifestación del individuo y representativa de la era de su creación plasma las inquietudes de su tiempo.

El proceso de valoración estética está relacionado con la evolución social y su investigación constituye un capítulo de la sociología del arte. La historia de la escultura choca con el problema del valor que posee una obra independientemente de sus valores históricos. Es necesario entonces recordar que cada intento por imponer un valor estético en el arte, igual que cada contraataque contra aquel, se organiza en nombre del valor objetivo y duradero.

Hoy la escultura es un diálogo fluido. La madera, la piedra, el metal, el plástico representan mensajes polisémicos, las variables son las infinitas formas, la práctica escultórica es ilimitada, lo que ha implicado en la posibilidad de nuevos contenidos de producción artística. Al final sólo quedan las preguntas: ¿qué es hoy una escultura?, ¿cuál es el papel del escultor? El tiempo ha fundido los procesos, borrado las barreras, echado abajo las viejas normas y cánones; mientras el arte —tan campante como siempre— se regenera negando su propia definición. El arte ha muerto, ¡viva el arte!

Bibliografía consultada

Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1997.

Museo de Arte Moderno de Nueva York, ed., *MoMA Highlights*, Skira, Milán, [s. a.]

Rafols, Josep Francesc, *Historia del arte*, Óptima, Barcelona, 1999.

Arte del siglo XX, [s. p. i.]



ARTE E IDENTIDADES

REPRESENTACIÓN DEL DESNUDO MASCULINO EN EL ARTE, ENTRE LOS SIGLOS XX Y XXI. ARTISTAS FEMENINAS Y MASCULINOS

*Berenize Galicia Isasmendi*¹

En el libro *Historia del cuerpo*, correspondiente al siglo XX, Jean-Jacques Courtine remarca que es justo en este siglo en que al cuerpo (la carne) y al espíritu se les deja de separar irreconciliablemente y la prefiguración de su identidad queda entonces dividida entre un antes y un después, por lo tanto se entiende que a la par de este cambio paradigmático se den grandes transformaciones sociales, políticas y científicas vinculadas con él (pensemos en el movimiento feminista y el homosexual, la mediatización de la realidad o la clonación, por ejemplo). Y es dentro del estudio general del cuerpo que surge el interés particular de esta investigación, a la que se adscribe mi ponencia, la cual consiste en abordar un tema realmente poco explorado pero indispensable en la historia del arte: el estudio de la identidad masculina en el desnudo a través de la pintura entre los siglos XX y XXI.

Esta investigación parte de la conceptualización del desnudo entendido a la manera de Kenneth Clark, en su texto indispensable *El desnudo*, el cual afirma fue “una forma de arte inventada por los griegos en el siglo V”, vista durante épocas como fiel heredera de la proyección de una forma ideal sustentada en las ideas de “armonía, energía, éxtasis, humildad (y) *pathos*”,² belleza y perfección canónicas, las cuales se han ido resignificando y adecuando a los diferentes momentos del arte. La pregunta de qué sucede con la representación y la reinterpretación del desnudo masculino en la obra de artistas que ocupan el paso del siglo XX al XXI debe responderse a partir de los cambios esenciales que trajo consigo el siglo XX; y obtenemos un elemento indispensable si tomamos en cuenta el hecho de que al

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

² Kenneth Clark, *El desnudo*, p. 23.

indagar en la literatura sobre el tema, es después del emblemático libro de Clark cuando el desarrollo y estudio del mismo se centra básicamente en el análisis de la representación femenina, como vínculo directo con la seducción y el placer y, por lo tanto, su uso de objeto-fetiché. Pensemos en el importante libro *Modos de ver* de John Berger y en las muestras de arte como la difundida exposición *Las lágrimas de eros*,³ en la que hay pocas referencias a lo masculino, y específicamente al desnudo; a pesar de ser sustentada en la teoría del erotismo de George Bataille y que precisamente por eso lleva ese nombre.

Un texto que rompe con esta línea de preferencia es *Apariencia e identidad masculina. De la ilustración al decadentismo*, porque aborda directamente el estudio de la identidad masculina. En él, Carlos Reyero, el autor, la estudia a través de tres artes: literatura, pintura y escultura.⁴

Para esta ponencia sólo abordaré algunos ejemplos pictóricos, como ya lo mencioné, creados por artistas masculinos y artistas femeninas: John Currin (n. 1962, pintor americano), Audrey Kawasaki (n. 1982, en Los Ángeles, California, su estilo ha sido catalogado como fusión de Art Nouveau y manga japonés), Roberto Ferri (n. 1978, pintor nacido en Taranto, Italia), Saturno Buttò (n. 1957 en Portogruaro, Venecia), Lucian Freud (1922-2011 pintor y grabador británico); Sylvia Sleight (1916-2010, Gran Bretaña-Nueva York), una de las principales representantes del movimiento feminista dentro del arte, sobre todo durante la década de los años setenta del siglo XX), y Jenny Saville (n. 1970, pintora inglesa, miembro del grupo Young British Artists), conocida principalmente por sus monumentales cuadros de desnudo femenino.⁵

Abordando algunas de las obras que he retomado, quiero ejemplificar de manera muy breve parte de los temas centrales y recurrentes en la representación del desnudo, así como la manera particular en que los diferentes artistas los resignifican, lo cual implica, por supuesto, identificar características generales en la representación artística del desnudo masculino, pero sin dejar de lado el peso de su estilo personal.

³ Museo Thyssen Bornemisza, *Las lágrimas de Eros* [exposición].

⁴ A propósito del tema, debo mencionar que otro antecedente posible es la interesante propuesta, creada en 2005, de la Academia Mexicana de Estudios de Género de los Hombres, A. C. (AMEGH).

⁵ Es importante aclarar que a la lista de estos artistas faltan anexar más nombres, así como revalorar la importancia que para la investigación representan los que ya he enlistado.



Chelsea & Boy (Audrey Kawasaki, 2006).

Rotterdam de John Currin y *Chelsea & Boy* de Audrey Kawasaki. Estas pinturas pueden servir de puente para respondernos de qué manera se validan en torno al desnudo masculino afirmaciones como las de Baudrillard, quien al referirse a la seducción y lo sexual, entendidos como conceptos dicotómicos, confiere la primera a lo femenino, por representar una prolongación del deseo e incitar a la imaginación, y lo segundo a lo masculino, vinculado estrechamente con lo pornográfico, el cual, al ser tan explícito, niega la posibilidad de proponer, es decir, de que el espectador ofrezca algo a cambio, por lo tanto aniquila *toda ilusión seductora*. Siendo así, podemos preguntarnos si la pintura de Currin y la de Kawasaki son estéticamente seductoras o sexuales.

El primer acercamiento a estos dos cuadros arroja y valida, en primera instancia, estos dos conceptos de Baudrillard, y diferencia, al parecer, la representación seductora de Audrey de la sexual de Currin. Entre ambas obras existen por supuesto momentos de comparación, las dos exhiben por delante a la mujer y usan la presencia del fetichismo: Audrey incluye la silueta blanca de la ropa en el cuerpo de la chica, insinuante, tierna y que no sólo en esta obra, sino en todo lo que ella pinta nos remonta a la nínfula de Nabokov en *Lolita*; mientras que Currin nos comparte una escena exquisitamente cuidada y detallada, con personajes deformados, entre comillas, por el placer, culminando el cuadro con la presencia del pene como objeto fetiche principal del hombre que se complementa con todos los adornos que se encuentran puestos en la mujer, y por supuesto con aspectos de lo pornográfico, pero que él cambia de contexto e ins-

taura en un museo como obra de arte, lo cual también puede llevarnos a otras disertaciones, como la diferencia entre pornografía y erotismo, que supongo no es necesario aclarar.



Rotterdam (John Currin, 2006).

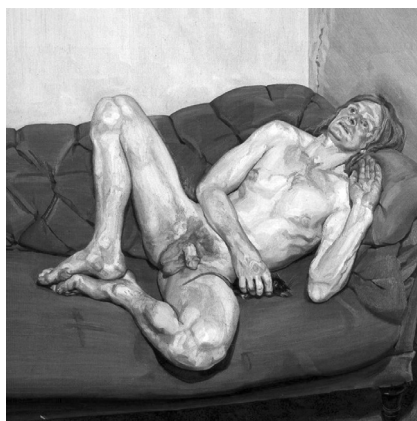
Basándonos en estos dos cuadros, podemos retomar a otro teórico, George Bataille, para quien el desnudo es uno de los elementos básicos en la formulación de su teoría sobre el erotismo. Elemento cuya resignificación resulta indispensable, sin olvidar otros conceptos esenciales para el ensayista, tales como: prohibición, deseo, violación, concentrados en la *petit mort*; los cuales, por momentos, argumenta Bataille, nos permiten acceder a la trascendencia y dejar de sentirnos efímeros por unos instantes. Y bueno, hay que preguntarnos qué tanto se debe modificar esta teoría, en el sentido de que los elementos que la sustentan evidentemente han perdido parte de su original carga simbólica, atendiendo por supuesto al aspecto negativo de nuestra actualidad mediatizada y mecanizada de redes sociales y medios de comunicación *pornográficos*, a la manera de Baudrillard, en las que lo íntimo se vuelve público, y pueden llevarnos a una cotidianidad de la simpleza y pobreza del llamado erotismo de los cuerpos.

Veamos los siguientes cuadros: *Paul Rosano Reclining* de Sylvia Sleigh, *Naked man with rat* de Lucian Freud, *Centrefold* de Audrey Kawasaki y *The Dances* de John Currin. Estos cuadros nos ayudan a hablar de la representación o ausencia de los genitales, los cuales otorgan otro tipo de carga simbólica

a la obra y en torno a ellos se deberán plantear las siguientes cuestiones: ¿de qué manera sustentan el significado del cuadro? ¿Nos encontramos más acostumbrados a la exposición de los femeninos? ¿La representación de un pene erecto está inconscientemente vinculada con una interpretación morbosa e incómoda? Otro elemento a mencionar es que, precisamente en el momento de la representación, se tiende a caer en una exageración de los atributos establecidos como *viriles* o *femeninos*, coartando con esto la representación natural de lo realmente propio del género masculino.



Paul Rosano Reclining (Sylvia Sleigh, 1973).



Naked man with rat (Lucian Freud, 1978).



Centrefold (Audrey Kawasaki).



The Danes (John Currin, 2006).

Sobre estos dos últimos cuadros cabe preguntarse si podríamos seguir afirmando, tal como lo hace Reyero en su libro antes citado, que cuando se representaba un hombre desnudo, el motivo-justificación necesario era que “al aparecer desnudos están elevados a la categoría de héroes mitológicos”.⁶ Con Sylvia Sleigh y Lucian Freud tenemos en común dos hombres recostados que no recrean ya la categoría de héroes mitológicos, sino la de hombres cotidianos. Son dos obras que, a pesar de haber sido pintadas con pocos años de diferencia —cinco—, contienen el espíritu y el ánimo de épocas diferentes, recreando así la carga simbólica propia y

⁶ Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina*, p. 32.

característica en la obra pictórica de cada uno de sus creadores. Recordemos que la pintura de ella está basada en escenas agradables, con colores en alta saturación y luminosidad, rosas, azules y amarillos, que recrean los años sesenta, y además es interesante mencionar que tiene varios desnudos masculinos y en cambio muy pocos femeninos. Y específicamente sobre este cuadro, *Paul Rosano Reclining*, es evidente que no se rompe por completo con el paradigma de Reyer sobre la justificación del desnudo como representación mitológica, porque proyecta un hombre que no es un dios, pero que se nos muestra consciente y tranquilo ante su valía como ser masculino, y puede recordarnos varios desnudos femeninos, pensemos en la maja desnuda y cómo ella nos afronta con la mirada; una característica peculiar es que no tiene el miembro completamente flácido, o será que al verlo junto al de Lucian proyecta esa apariencia. Ahora, en el cuadro de Lucian, él usa sus típicos colores ocre y tierra, hombres que se acercan más a un antihéroe; que como atributo enfunda, y ni siquiera con fuerza, la rata hacia la que el pintor nos guía desde el título del cuadro. En esta escena de íntimo desconuelo, también característica de Freud, el protagonista ni siquiera nos nota y mucho menos nos invita a ser testigos de su abatimiento, lo cual también nos desconuela.

Continuando con la representación de los genitales masculinos, veamos *Centrefold* de Audrey Kawasaki y *The Danes* de John Currin. Ambas obras recrean una escena erótica, pero en Audrey, la presencia del pene, como en todos sus cuadros, es simbólica y sólo delineada, lo pone en un primer plano; una de las chicas nos incluye al vernos, otorgándonos un lugar directo dentro de la escena que recrea nuevamente el concepto de seducción. Debemos ver que precisamente lo atractivo del cuadro está en dicha seducción, lograda a través de lo que se sugiere, porque de las dos jóvenes no se nos otorga más que las manos y el rostro. En Currin, en cambio, atendemos a una escena en la que nuevamente se coloca en un primer plano a la mujer; él no pretende, por supuesto, simbolizar a la manera de Kawasaki, todo lo coloca como si fuera en una instantánea, siempre bien lograda y cuidando el vínculo que a manera de cadena se da entre los tres cuerpos, todo es claro y directo, pero al igual que Kawasaki, enfatiza la presencia masculina a través del pene erecto.

Pasando a otras obras, veamos *Cleaning-Sebastian* de Saturno Buttò, *The Turkish Bath* de Sylvia Sleigh, *Salmanca e ermafrodito II* de Roberto Ferri y *Passage* de Jenny Saville. Y preguntémosnos si la figura masculina

se ha asemejado a la femenina, es decir, qué tanto comparten el hecho de ser tomados ya como objetos, parafraseando a Berger, de aparecer para ser vistos, de ofrecerse y no actuar, aunando a esto las nuevas representaciones de la identidad sexual (transexualidad, homosexualidad, androginia, etc.), y en contraparte, qué tanto “la presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarna [...] moral, físico, temperamental, económico, social, sexual [...]”.⁷ Saturno Buttò crea una imagen *profana* del santo a quien se le ha limpiado, despojándolo de sus atributos originales, las flechas, que al estar ausentes de su cuerpo también le quitan el gran peso de la resistencia ante el sufrimiento y nos otorga la representación de un San Sebastián más vinculado a la cultura grecolatina que a la cristiana y que, entendido a través de lo grecolatino, se encuentra completamente desnudo. Sobre esto último, debemos saber que la mayoría de los desnudos de este pintor son femeninos y el papel de la mujer es el de la que somete. En el caso de *Cleaning-Sebastian*, la mujer se encuentra en un papel secundario y el del hombre-santo por momentos parece reencarnar sólo una actitud de objeto decorativo, que asume dicha condición dándose a desear.



The Turkish Bath (Sylvia Sleigh, 1973).

⁷ John Berger, *Modos de ver*, p. 26.



Cleaning-Sebastian
(Saturno Buttó, 2005).



Passage (Jenny Saville, 2004).



Salmanca e Ermafrodito II (Roberto Ferri).

The Turkish Bath nos remite al baño turco (1862) que un siglo antes pintara Dominique Ingres, pero en la versión moderna de Sylvia Sleigh nos convertimos en voyeuristas, invitados por tres de las seis presencias masculinas, quienes nos observan alegremente y se dejan observar de manera natural, pero sin llegar a ofrecer su desnudez como en *Cleaning-Sebastian*, y, parafraseo a Berger, sin encarnar la promesa de algo más, sin darse a desear.

Ahora, terminemos con dos cuadros más: *Salmance e ermafrodito II* de Roberto Ferri y *Passage* de Jenny Saville. Hablando de las nuevas representaciones de la identidad sexual (transexualidad, homosexualidad, androginia, etc.) y de qué tanto, citando a John Berger, “la presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarna”, del tipo que sea, tenemos en estos dos cuadros la representación del mito griego del hermafrodita y la representación directa de un hermafrodita.

En el cuadro de Roberto Ferri advertimos la grandilocuencia del mito en la que el hombre por culpa de su belleza sucumbe ante el deseo atroz de la náyade Salmacis, quien obtiene de los dioses el nunca volver a separarse de él. Así en este cuadro, a pesar de que el hombre se exhibe en toda su desnudez, no se ofrece como en el cuadro *Cleaning-Sebastian* de Buttò, y nos quedamos como observadores no invitados de su transformación. Por otro lado, el *Passage* de Saville nos coloca a un hermafrodita que nos afronta, pero de manera retadora, violenta y completamente seguro de su presencia, pero que al igual que el cuadro de Ferri y el de Sylvia Sleigh no se ofrece, pero sí se mantiene seguro de su cuerpo y de lo que encarna.

A manera de breve conclusión, puedo afirmar que con las obras de los diferentes artistas que mencioné se ejemplifica el aspecto positivo de lo profano, en el sentido de que en el siglo XX, al unirse los conceptos de la carne y el espíritu en el cuerpo, se sincretizan diferentes raíces, entendidas como riqueza y variedad, que me llevan a ligarlas con los argumentos positivos que Calabrese menciona en su libro sobre el neobarroco.

Bibliografía consultada

- Bataille, George, *El erotismo*, Tusquets, España, 2003.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1988.
- Berger, John, *Modos de ver*, 1972. En: www.libroos.es/libros-de-varios/sin-clasificar/53503-berger-john-modos-de-ver-pdf.html (último acceso: 20 de octubre de 2012).
- Clark, Kenneth, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Alianza, España, 1996.
- Courtine, Jean-Jacques; Alain Corbin y Georges Vigarello, *Historia del cuerpo, vol. 1. Del Renacimiento a la Ilustración*, Taurus, España, 2005.
- , *Historia del cuerpo, vol. 2. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, Taurus, España, 2005.
- , *Historia del cuerpo, vol. 3. El siglo XX*, Taurus, España, 2006.
- Reyero, Carlos, *Apariencia e identidad masculina*, Cátedra, España, 1999.

LA DANZA POPULAR Y LAS CHINAS DE PUEBLA EN LAS FRONTERAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Isabel Galicia López¹

La imagen de la pareja que forman el charro mexicano acompañado de la china poblana, con su camisa bordada en vivos colores, el castor lentejuelead² en el que destaca un águila devorando una serpiente, el rebozo, de seda o de bolita, y las trenzas adornadas de listones tricolores, es hoy un símbolo identitario, en general de la mexicanidad en el caso de la pareja citada, y de la mujer mexicana en particular en el caso de la china.

Esta imagen, como referente simbólico femenino de la mexicanidad, podría parecer ya inadecuado toda vez que, desde el pasado mediato e inmediato y en el presente, existen en México muchos atuendos que portaron —y aún portan— las mujeres de las diferentes regiones del país, mismos que, simplemente por su belleza, merecerían ser los que representarían a la mujer mexicana. Pero el hecho es que justamente esta imagen es la que el imaginario colectivo de los mexicanos acepta actualmente, y desde por lo menos un siglo atrás, como referente identitario dentro y fuera del país.

Se refiere aquí por símbolo a la imagen que sin necesidad de alusión verbal representa un concepto. La idea entonces de la mexicanidad en la mujer —es decir, el hecho de ser y sentirse mexicana— es representada de manera generalizada, dentro de nuestro país y fuera de él, por la imagen icónica de la china poblana. Dicha imagen, uno de los muchos símbolos que se han creado en nuestra cultura, surge como icono emblemático en la etapa fronteriza de los siglos XIX y XX y su vigencia se ha extendido hasta nuestros días.

Las imágenes del charro y la china poblana aparecen muy frecuentemente en actitud de bailar el también muy famoso jarabe tapatío, también

¹ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP y profesora de la Escuela de Artes, BUAP.

² “Castor” se denominaba en el siglo XIX a una tela elaborada con lana, de tal suavidad que se asemejaba a la piel de castor, mismo que se adornaba con lentejuelas —minúsculas planchuelas metálicas, generalmente de oro o plata con las que se adornaban los castores—. El término “castor” se aplicó después para nombrar otras telas de seda o algodón que se usaban para elaborar los atuendos de las mujeres denominadas chinas.

llamado jarabe nacional, en esa tarea que ocupó a los gobiernos posrevolucionarios de instaurar una cultura hegemónica que sirviera como referente identitario a todos, o al menos a la mayoría de los habitantes de un país que emergía de cruentas luchas intestinas y que tiene una extensa y rica diversidad cultural.

Pero caben aquí varias preguntas: ¿quiénes eran las chinas hoy llamadas poblanas? ¿Cuál es el vínculo que ata a estas chinas con los jarabes y sones que son parte importante de la cultura musical de México? ¿Por qué esta imagen de la china de Puebla se convierte en emblema nacional? ¿Cómo era realmente su atuendo y de dónde devienen los elementos que lo integran? El propósito de este trabajo es el de reflexionar sobre estas interrogantes.

Las chinas y sus perfiles de libertad

Algunos autores como María del Carmen Vázquez Mantecón, académica del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, ubican el esplendor de las chinas entre 1840 y 1855, pero aquellos que sobre ellas escribieron crónicas y otros trabajos descriptivos las ubican hasta la segunda mitad del siglo XIX y aun hasta los principios del XX, es por eso que en el presente trabajo se abarca el periodo fronterizo de los siglos XIX y XX.

En la etapa decimonónica, los cánones religiosos y morales marcados por las clases burguesas dominantes en México ceñían a la mujer mexicana a conductas sociales y sexuales restringidas, destacando el buen comportamiento femenino, es decir, la virginidad en las solteras y la fidelidad en las casadas y sobre la observancia de estas categorías éticas se fundaba la reputación de las mexicanas de quienes dependía el honor de los esposos, padres, hermanos y de la familia en general. En las clases populares los códigos morales eran los mismos, pero estas mujeres mestizas urbanas, las chinas, “las hijas del pueblo” como las llamó Prieto, no solamente desatendieron estos cánones, sino que, al decir de Mantecón, “[...] protagonizaron una urbana y peculiar forma de intercambio amoroso, que balanceó, junto con el matrimonio y la prostitución, la demanda sexual de los varones”.³ Es decir, las chinas no se sujetaron a la normativa mercada por las élites del poder religioso y social de su tiempo, sino que actuaron con una libertad social y sexual inusitada para la época

³ María del Carmen Vázquez Mantecón, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana”, p. 124.

que les tocó vivir, mostrando poco apego a las ideas convencionales de su entorno sociocultural.

Por otra parte, las chinas tuvieron su apogeo durante el periodo posterior a la consumación del movimiento independentista, es decir, desde 1821, y se extendió hasta ya muy avanzada la segunda mitad de ese siglo XIX, que estuvo lleno de luchas por lograr la independencia y la soberanía del naciente país llamando México. Los aires de libertad y las ideas emancipadoras influyeron en el pensamiento y en el imaginario colectivo de los hombres y mujeres de las clases populares mexicanas, por eso las chinas se ostentaron como mujeres muy independientes, ya en 1899 Icazbalceta menciona que las chinas eran mujeres muy libres, que no servían a nadie y que vivían con cierta comodidad gracias al producto de su trabajo o de la manutención que le proporcionaba su esposo o amante.⁴

Entonces, si el país respiraba aires de liberación, las chinas hacían gala de libertad en sus formas de ser y de interactuar con el entorno social que les era propio, y reflejaban esa recién adquirida autonomía, entre otras cosas, en sus atuendos. Así se entiende que por primera vez, en ese siglo, al menos en México, ellas se atrevieran a usar sus faldas o castores mucho más arriba del hueso del tobillo (como era lo permitido en esa época) y dejaran ver, además de su pantorrilla, una parte de su refajo interior bordado con las llamadas “puntas enchiladas”; y mostraran además, mediante sus atrevidos escotes una generosa parte de sus senos. De esta forma de vestir dan cuenta varios cronistas y escritores que dejaron descripciones bastante detalladas. Guillermo Prieto, por ejemplo, hace alusión a la coriedad de sus faldas, cuando describe la *Semana Santa de Antaño* dentro de las crónicas de sus visitas a Puebla: “Las chinas alborotaban las conciencias en estos días santos, con sus enaguas altas que dejaban al descubierto casi la soberana pantorrilla [...] sobre la que caían las puntas de seda”.⁵ Según esta cita y la observación de las obras de los pintores que se ocuparon de plasmar las imágenes de estas singulares mujeres como Agustín Arrieta, Edouard Pingret, Pharamond Blanchard, Carl Nebel, Hesiquio Iriarte, Antonio Serrano, Bocquin-Fossey, Brantz Mayer y Casimiro Castro, entre los más conocidos, puede apreciarse que las aludidas chinas no eran, en modo alguno, mujeres comunes y corrientes, recatadas, abnegadas o

⁴ Joaquín García Izcabalceta, *Vocabulario de mexicanismos*.

⁵ Guillermo Prieto, “Ocho días en Puebla”, *Guillermo Prieto en Puebla*, p. 151.

discretas, como suele pensarse que eran la mayoría de las mujeres en ese pasado; nada entre los escritos y las imágenes que de ellas se hicieron, nos remite a mujeres inhibidas o muy recatadas, por el contrario, nos muestran mujeres atrevidas, coquetas por demás, audaces, contestatarias y hasta en algunos aspectos de sus atuendos, subversivas, como las describe Prieto: “[...] la china primitiva con su camisa calada, con su desgote subversivo, con su refajo malicioso y con todo ese aquel y aquella *endenidá* que confieso francamente, me ataca los nervios”.⁶ Eran entonces estas, mujeres que se atrevían a ir en contra del estatus y a desafiar las costumbres y normas morales establecidas.

El XIX fue de grandes cambios, pero sobre todo fue el siglo de las luchas por la autonomía primero y posteriormente por la soberanía de la nación; en él se consigue anular la dependencia de la llamada madre patria, y se busca consolidar la anhelada independencia, reforzando, y muchas de las veces creando o recreando, valores culturales que puedan remitir a la nueva nación a sentimientos de autorreconocimiento y autovaloración de lo mexicano, es decir, hay una búsqueda de valores y símbolos de la mexicanidad.

Elisa García Barragán se refiere a este hecho de la siguiente manera:

Sin duda nuestro siglo XIX es de afirmación nacional. En su transcurso se buscó, a través de diferentes medios de expresión, tanto políticos como económicos, sociales y culturales, divulgar lo que nos era específico, consolidarnos en esas raíces. Época de tentativas propuestas, de ensayos, de observación, el XIX fue el disparadero, no sólo ideológico, sino igualmente pragmático, que dio por resultado el establecimiento en el país de una corriente renovadora, original, apuntada ya en un sentimiento romántico. Pasada la mitad de la centuria esa afluente romántica plantea la necesidad y la búsqueda de una cultura propia.⁷

Esa búsqueda de nuevos paradigmas encuentra en la china un personaje ideal por su naturaleza mestiza y su carácter independiente, atrevido e innovador, porque mediante su demanda de libertad logra trascender los ceñidos espacios de la moralidad de su época imponiendo nuevos paradig-

⁶ G. Prieto, *op. cit.*, p. 68.

⁷ Elisa García Barragán, *José Agustín Arrieta. Lumbres de lo cotidiano*, p. 55.

mas en el vestir, en la relación con el sexo opuesto, en su estatus laboral y económico y establece patrones estéticos que permanecen y que dan sentido identitario a toda una época y trasciende hasta el imaginario de todo un pueblo, logrando, como expresa Lapoujade, “alcanzar el concepto de identidad [mediante] la imaginación [que] es una función de liberación”.⁸

Las chinas poblanas

A pesar de la denominación que actualmente se les da a los personajes que ocupan este trabajo, en los tiempos que vivieron estas mujeres no se concebían exclusivamente poblanas, por que las había en toda la región central de la República, no era un tipo de mexicana estatal, sino un personaje regional; sobre ellas Saldívar apunta:

Las había en distintas ciudades, donde recibían nombres especiales: así la Clanizata, era de Oaxaca, la Lépera, de Querétaro, la Tagarina de Durango y Monterrey, la Tapatúa de Guadalajara, la China de México sin que tengamos noticias de que fuese (sólo) de Puebla como hoy se le denomina; pero la variedad de nombres no quitaba que fuesen de la misma casta.⁹

Según lo escrito por este autor los personajes populares llamados chinas se encontraban en muchas ciudades de la República Mexicana. La cita de Saldívar las ubica incluso en el norte de México, a pesar de que muchos otros escritores las sitúan mayoritariamente en las regiones centrales del país, pero al parecer fue en Puebla donde permanecieron por más tiempo, como también lo señala Saldívar:

Por lo que toca a lo de China Poblana, refiere que se debe a una de aquellas chinas que jamás dejó de usar su vestido típico hasta que murió hace más de medio siglo, siendo famosa porque era propietaria de una fonda de que aún se conserva el recuerdo, y siempre que a ella se aludía, se le llamaba la China Poblana; y de ahí resultó, que posteriormente, diere su adjetivo al traje; merecido honor por su fidelidad a la tradición.¹⁰

⁸ María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, p. 249.

⁹ Gabriel Saldívar, *El jarabe: baile popular mexicano*, p. 10.

¹⁰ *Idem*.

De todo lo anterior es posible deducir que, tal como también lo refieren otros autores, la ciudad de Puebla fue el lugar donde más tardaron en desaparecer las chinas, pues tradicionalista como es la gente de esa ciudad logró —como lo menciona Saldívar, acerca de la fondera— resguardar por más tiempo una tradición a todas luces apreciada regional y nacionalmente.

Sin embargo, Vázquez Mantecón encuentra en su estudio que el adjetivo gentilicio de poblanas con que ahora se denomina a las chinas no deviene de que Puebla haya sido ni la cuna de ese atuendo, ni el origen de esos personajes; señala otras circunstancias que fungieron como influencia para la adopción de ese adjetivo, tal como el hecho que describe así:

Fue hacia 1834 cuando el alemán Carl Nebel oyó decir que el vestido había sido diseñado en Puebla. En una de las primeras imágenes que dibujó de unas poblanas, las representó vestidas de castor con lentejuelas; esto refleja sin duda una idea que predominó en todos los que desde el siglo XIX se ocuparon de desentrañar su origen.¹¹

Es claro que la ciudad angelopolitana no fue la cuna exclusiva de las chinas, pero las tuvo en abundancia según hicieron constar pintores como Arrieta, Pingret y Serrano, quienes las pintaron en ambientes poblanos como las típicas cocinas adornadas de talavera y en los figones o pulquerías de los barrios populares de esta metrópoli.

Las chinas bailadoras de jarabes

Maya Ramos escribe sobre el tema de los jarabes y la danza en México:

Desde mediados del siglo XVIII se empezaron a hacer coplas, bailes y ceremonias en las que el pueblo se burlaba de la religión y sus ministros. Pronto adquirieron gran popularidad y, a pesar de severas reprimendas, interdicciones y castigos, sobrevivieron, disfrazadas o inventadas de nuevo con diferentes nombres.¹²

Y más adelante agrega refiriéndose a la música de la época y a los llamados *jarabes*: “Otra variante, el Pan de Jarabe, fue denunciado como obsceno en

¹¹ M. del C. Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 129.

¹² Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, p. 42.

Puebla, en 1789, y en México, en 1796".¹³ La denuncia se refería a la letra del Pan de Jarabe que dice así:

Pan de jarabe

Ya el infierno se acabó
ya los diablos se murieron,
ahora sí, chinita mía,
ya no nos condenaremos.

Cuando estés en los infiernos
todito lleno de llamas,
allá te dirán los diablos:
Ahí va la india ¿qué no le hablas?

Cuando estés en los infiernos
ardiendo como tú sabes,
allá te dirán los diablos:
Ay hombre, no te la acabes.

Esta noche he de pasar
con la amada prenda mía
y nos habremos de holgar
hasta que Jesús se ría.¹⁴

Tanto Saldívar como Ramos señalan que estos versos del Pan de Jarabe provocaron el enojo y la indignación de eclesiásticos y moralistas que no tardaron en denunciarlo, resultando la prohibición que señala la historiadora Ramos, quien prosigue citando otros casos: "El Jarabe Gatuno ofendió de tal manera a las autoridades eclesiásticas, que el virrey Marquina, en un edicto del 15 de diciembre de 1802, prohibió su ejecución y lo proscribió [...] bajo pena de excomunión y 200 ducados de multa, dictaminando que era":¹⁵

¹³ *Ibidem*, p. 44.

¹⁴ G. Saldívar, *Historia de la música en México*, pp. 321-323.

¹⁵ M. Ramos Smith, *op. cit.*, p. 42.

[...] tan indecente, disoluto, torpe y provocativo, que faltan expresiones para significar su malignidad y desenvoltura, y beben en él con las coplas, acciones, gestos y movimientos el veneno mortal de la lascivia por los ojos, oídos y demás sentidos, cuantos bailan y presencian.¹⁶

Alberto Dallal también se ocupa de estos asuntos prohibitorios en el México colonial cuando escribe:

[...] la situación social y política de la Nueva España, antes de 1821, parece quitarle el sueño tanto a las autoridades civiles como a la Santa Inquisición, quienes ven moros con tranchete en todo lo que huelga al incipiente “mexicanismo” de principios del siglo. Las prohibiciones de ciertas prácticas dancísticas se agudizan, sobre todo porque venían acompañadas de notorias poses y evidentes pasos en los que el cuerpo humano se expresaba con intensidad y afanes de liberación.¹⁷

Los sujetos que realizaban las poses y pasos mencionados eran personajes populares, las chinas entre ellos y también sus compañeros, los chinacos. La palabra chinaco deriva de la palabra china, y se revierte en el apelativo de chinaca que significa lo mismo que china: muchacha o mujer del pueblo, por lo que chinaco era el nombre que solía dársele al hombre del pueblo que pertenecía a la misma clase social de la china o que se relacionaba amorosamente con ella. Son entonces las chinas, las bailadoras por excelencia de los jarabes y otros sones prohibidos que, al decir de Saldívar, se bailaban de manera muy voluptuosa:

[...] aparece un jarabe con el nombre de Pan de Jarabe también denunciado por sus versos ofensivos de castos oídos y sus movimientos acariciantes y llenos de voluptuosidad, al grado de poner escándalo y conmover a piedad en el ánimo de religiosos y austeros cristianos; asentándose muy claramente en los documentos que de él hablan, su diferencia con la seguidilla y otras muchas tonadas.¹⁸

¹⁶ *Ibidem*, p. 44.

¹⁷ Alberto Dallal, *La danza en México*, p. 143.

¹⁸ G. Saldívar, *op. cit.*, p. 6.

Este y otros jarabes se tocaban y danzaban en fiestas y reuniones de esparcimiento, contrariamente a los enconos de los miembros de la Inquisición, quienes se esmeraban en las prohibiciones y condenas a fin de hacer desaparecer estos bailes que consideraban disolutos y ofensivos; a pesar de todo ello la costumbre de bailar los sones y jarabes se extendía en muchos ámbitos sociales, como lo refiere Saldívar:

[...] aparecen al lado del Pan de Jarabe, otros sones bailados en el mismo estilo: Lloviznita, Paterita, Chimizclanes, Perejiles, Churrimpampí, etc. Y muchos de ellos se incluían en las funciones diarias del Coliseo de México. Además se bailaban y cantaban en toda clase de fiestas y reuniones de esparcimiento, aun en las que se verificaban en los conventos, como lo atestigua un manuscrito de la época que tengo en mi poder [...]¹⁹

En el mismo sentido, Vázquez Mantecón cita a Prieto mencionando que las chinas bailaban jarabes como: El dormido, o sones como El Periquillo, El Butaquito y que también se bailaban ritmos hispanos con *cierta chunga andaluza* como La Petenera, La Manta, La Cachuca. Refiere también el Son del Gato entre los que eran bailados por las chinas y los chinacos y dice de este que tenía el divertido lenguaje de doble sentido que gusta tanto a los mexicanos, cita también uno de los versos que decía: “Mamá mía su gato me araña, con su cola peluda me asusta: digasté si será cosa justa, que se vaya atrevido a mi cama”.²⁰ Hoy día existen remanentes de este jarabe en la región de la montaña de Guerrero, con el son tixtleco de El Gato, y en la región peninsular de Yucatán, particularmente en el área de Campeche con el Jarabe Gatuno.

Con el movimiento independentista iniciado en 1810 el jarabe se convierte en el rasgo músico-coreográfico distintivo de la incipiente nación mexicana, convirtiéndose en su sello popular por excelencia, toda vez que, impuesta su exclusión y prohibición por las autoridades civiles y eclesiásticas españolas, bailararlo era una demostración de independencia y hasta un reto al statu quo dominante europeo; así la china bailadora de jarabes junto al chinaco emergen como símbolo de la rebeldía y de la independencia

¹⁹ G. Saldívar, *El jarabe: baile popular mexicano*, p. 7.

²⁰ M. del C. Vázquez Mantecón, *op. cit.*, p. 127.

cultural del nuevo país, a esta pareja de naturaleza emblemática, en tiempos posteriores se le cambiará la parte masculina por razones de conveniencias y de políticas hegemónicas, sustituyendo al chinaco por el charro tapatío de sombrero de ala ancha.

El atuendo de las chinas

Existen escritos que retratan a las personas de las que se ocupa este trabajo, toda vez que en el siglo XIX llegó de Europa la moda de describir a los personajes populares regionales y los que comenzaban a considerarse de representación nacional. Así, escritores de la época como Niceto Zamacois, José María Rivera, Brantz Mayer, Guillermo Prieto, Nicolás León y Calderón de la Barca, entre otros, dejaron descripciones detalladas de estos prototipos mexicanos, de su forma de vestir y actuar y hasta de su manera de bailar los citados jarabes. Muchas de las descripciones que es posible encontrar en las obras de los autores antes mencionados están realizadas con un estilo poético, algunas exaltan las virtudes y cualidades de los personajes populares descritos, pero en todas es posible encontrar datos de gran valor para estudiarlos y han servido de base para trabajos muy valiosos como el del músico Gabriel Saldívar, quien en 1937 escribió:

Formaban las chinas una casta perfectamente identificada y una institución respetada dentro de la compleja sociedad de la Colonia, casta que tenía un privilegio especial y por ello aspiraban muchas jovencitas a considerarse dentro de su seno, con el afán de poder llevar y lucir el traje encantador, al cual sólo ellas tenían derecho.²¹

Esta cita nos sugiere una especie de cofradías, es decir, agrupaciones organizadas con controles de ingreso y permanencia cuya finalidad principal sería el de portar y por supuesto lucir el atuendo referido, lo que también sugiere que tal atuendo no era de uso común entre todas las mujeres del pueblo.

Como personaje popular netamente mestizo, hay que buscar los orígenes del atuendo de las chinas en el momento en el que se produce la fusión de dos razas y, por lo tanto, dos culturas, es decir, en la época colonial, ahí donde se modificaron conceptos establecidos durante siglos, y donde se

²¹ G. Saldívar, *op. cit.*, p. 10.

crearon nuevas razas y nuevos estratos sociales, así como nuevas costumbres y formas de ser, de pensar, de comer y de vestir.

Es posible identificar al menos tres influencias importantes en la integración del atuendo de la china: la indígena, la española, la oriental.

La influencia indígena puede observarse en la camisa bordada con hilo o chaquirá. Las mestizas de la región central de México heredaron de sus madres indias la costumbre —impuesta por los españoles— de bordar sus camisas para cubrir sus torsos desnudos, las manos habilidosas de las indias mexicanas dieron paso a su imaginación y aprendieron a crear verdaderos primores para cubrir la parte superior de sus cuerpos. Este hábito se transformó con el paso del tiempo, y los bordados fueron sustituidos por pliegues, encajes, alforzas, volantes, deshilados o elaborados tejidos.

Sobre la influencia española en el México virreinal, la investigadora Maya Ramos Smith escribe:

Los virreyes y altos dignatarios llegaban de España con gran aparato y numeroso séquito, y traían las modas de la península, iniciando en la aristocracia novohispana una época de imitación europea en todos los órdenes. Además de las fiestas privadas en el palacio virreinal y en las casas de los ricos españoles y criollos, los acontecimientos cívicos más señalados —cumpleaños de los reyes, sus bodas o el nacimiento de sus herederos, llegada de virreyes y autoridades— se festejaba públicamente con gran brillantez. Había desfiles, mascaradas, arcos triunfales, comedias, danzas y certámenes literarios, todo ello en un estilo que iba dejando atrás las tradiciones medievales para participar del fasto renacentista y barroco.²²

Toda esta fastuosidad era dirigida al pueblo, queriendo dar muestra de magnificencia y poder, y el pueblo lo observaba y lo absorbía adoptándolo y adaptándolo a su propia cultura étnica, fue así que las formas de ser, actuar, y vestir de las mestizas mexicanas, entre ellas las de Puebla, fueron sufriendo cambios de acuerdo con las modas que eran traídas de la península ibérica.

La influencia oriental en este atuendo se encuentra primordialmente en el zagalejo, que estaba confeccionado con castor de diferentes clases: de lana, de algodón o de seda, ya adornado con flecos, ya bordado con hilos

²² M. Ramos Smith, *op. cit.*, p. 35.

de oro y plata o salpicado de lentejuela y otros abalorios de origen oriental. Influencia oriental también, aunque llegada vía España, es la pañoleta o mascada de seda estampada que originalmente llega de Manila a la península ibérica, donde tiene gran aceptación entre las españolas, quienes la incorporan a su indumentaria. Además, las sedas que llegaban a la Nueva España eran el material más lujoso con el que las chinas confeccionaban su zagal; estas telas eran traídas de oriente por la Nao de China.

Y al tocar este punto de la influencia oriental que recibe el atuendo de la china poblana se hace obligado hablar de la relación que el imaginario colectivo estableció entre este personaje popular y la existencia de cierta beata que vivió en la ciudad de Puebla en el siglo XVII que se llamó Catarina de San Juan. Esta mujer de origen oriental fue —según sus biógrafos— una princesa del reino del Mogor, quien fue raptada en su tierra de origen por unos piratas y traída por la Nao de China al puerto de Acapulco, de donde posteriormente se la trasladó en calidad de esclava a la ciudad de Puebla; ahí fue comprada por un matrimonio acomodado formado por el capitán Miguel Sosa y doña Margarita de Chávez, quienes carentes de descendencia adoptaron a la princesa como su ahijada y le dieron educación cristiana. Al decir de sus biógrafos, esta mujer fue una santa, muy piadosa, muy apegada al catolicismo, embriagada por una pasión religiosa que la lleva a excesos en la penitencia y el sacrificio; esta es la razón por la cual su atuendo es descrito como un sayal de burda y áspera tela que ella usaba para imponerse sufrimiento a manera de expiación. Otra descripción de este atuendo la hace su biógrafo José del Castillo Graxeda, quien describe este asunto así: “Siempre gustó de vestidos humildes, modestos y pobres, aborreciendo la profanidad que consigo traen los arreos, si no de perderse de arriesgarse”.²³ Si como señala este autor, los atuendos de Mirra no se corresponden con los de las mestizas llamadas chinas, la razón por la que se la relaciona con la vestimenta de ellas puede estar precisamente en el nombre pues, venida de tierras asiáticas y vecindada en una casona del centro de la ciudad de Puebla, junto a la iglesia de la Compañía de Jesús, es apodada “la china poblana”, además de que contrajo nupcias con un oriental llamado Domingo Suárez, apodado “El Chino”, lo que pudo haber reforzado esa forma de nombrarla.

²³ José del Castillo Graxeda, *Compendio de la vida y virtudes de la venerable Catarina de San Juan*, p. 41.

La posibilidad de que el atuendo de Catarina de San Juan sea el que haya dado origen al vistoso traje actualmente llamado de china poblana, es descartada con claridad por Efraín Castro Morales en la introducción que hace a la edición de 1987 del libro de Graxeda en donde declara:

Catarina de San Juan, *la china poblana*, esclava y asceta en la Puebla de los Ángeles, alcanzó durante la segunda mitad del siglo XVII la devoción popular, y su fama de santidad trascendió hasta los círculos eclesiásticos más elevados, especialmente jesuitas, que la alentaron y difundieron. Olvidada durante mucho tiempo, volvió a despertar algún interés, a finales del siglo XIX, cuando sin ninguna base, el coronel Antonio Carrión, la vinculó a la indumentaria regional poblana, fabulaciones que han corrido con éxito hasta ahora.²⁴

Esta afirmación de Castro fortalece las hipótesis que plantean la inexistente relación entre esta beata vecina de la Iglesia de la Compañía y las chinas, mujeres de fuerte personalidad y peculiares costumbres que vivieron en la capital angelopolitana desde tiempos que antecedieron a la Independencia de México y que probablemente tuvieron su origen desde los inicios de la Colonia.

José María Rivera llamó a las chinas poblanas “las hijas del pueblo”, y en efecto eso fueron; nacidas no en las casonas del lado poniente del río San Francisco, sino al oriente, en los antiguos barrios de la ciudad de Puebla, en Analco, El Alto, La Luz, Xanenetla, Xonaca, San Francisco, San Antonio, San José, Santiago, El Carmen, Belén, pero también en las poblaciones que entonces eran aldeañas y muy cercanas a la ciudad, como Cholula, Amozoc, Chachapa y otras. Ahí las ubica Prieto cuando escribe, sobre su viaje a Puebla:

Así aturdido, divagado, satisfecho más y más del extremado aseo de las calles, y de encontrar con constancia al bajo pueblo mejor vestido, más ocupado que el nuestro; fatigado recorría, ya el barrio de Belén; ya el del Carmen, con su pintoresca arboleda; ya el del Alto, con sus casitas, con sus jardines llenos de flores; ya el de la Luz, con su río en uno de sus costados, en el que se pulen y acicalan las chinas, pobres sí, pero salerosísimas, y *aindamáis* endinas, de la ínfima clase.²⁵

²⁴ J. del Castillo Graxeda, *op. cit.*, p. VII.

²⁵ G. Prieto, *Crónicas de viajes* 2, p. 166.

Las chinas de Puebla, según Prieto, se acicalaban en el río San Francisco; quizás eran las mismas que más tarde estarían en los fandangos que de manera cotidiana se realizaban en los figones o pulquerías, que eran los escenarios naturales de estos momentos festivos populares. Volviendo a Prieto: “Las vecindades del santo convento [San Francisco] eran una gloria en materia de Chinas, de Figones, fandangos y oportunidades para viajar a los infiernos [...]”,²⁶ ya que al calor del néctar fermentado subían los ánimos y se encendían las pasiones de los humildes hijos e hijas de la Puebla de los Ángeles.

Fueron muchas las alusiones que Prieto hizo de estos singulares personajes, en algunas describe detalladamente el lujo en sus formas de vestir:

De esas enaguas [...] de castor rojo con picos verdes y salpicadas de brillantes lentejuelas de plata. Había enaguas de terciopelo y otras formadas de mascadas con golpes y moños de listón verde. Usaban las chinas las camisetas abiertas de par en par, y para hablar más pulcramente, muy escotadas, con exquisitos bordados y calados curiosos. Llevaban al cuello hilos de perlas y corales, y una mascada que cruzaba en el pecho, escondiendo sus puntas en la cintura de la hermosa.

Ceñía el talle de la china la proverbial banda de burato de seda con fleco de oro, que temblaba sobre sus caderas. Envolvía a la china su rebozo de dos vistas y ancha punta, y por último calzaba su piecicito, morado y casi luminoso zapato de raso azul o color de flor de romero. En las orejas de la hembra se columpiaban las arracadas, le iban acariciando el cuello la gargantilla de perlas, y aventaba la luz con los deditos de la mano porque eran de verse los diamantes que usaban.²⁷

Prieto fue espléndido al referirse a la china, pero tampoco le faltó detalle para retratar con su pluma a los chinacos o charros, a quienes llamaba *los malditos*, seguramente por su carácter valentón y aguerrido. De ellos dijo:

Los malditos usaban sus lujosas camisas, su pantalón con monedas de oro y plata por botones, banda de seda, rico jorongo, sombrero faldón con toquilla con monedas de oro por amarres, y zapato amarillo de cuero de venado.²⁸

²⁶ G. Prieto, *Guillermo Prieto en Puebla*, p. 127.

²⁷ G. Prieto, *op. cit.*, p. 151.

²⁸ G. Prieto, *op. cit.*, p. 152.

Si bien los atuendos descritos por Prieto son un portento de lujo y barroquismo, y fueron portados por hombres y mujeres con tal fuerza de personalidad y carácter, que sus imágenes han logrado sobrevivir hasta nuestros días, hubo el tiempo en que cayeron en desuso; por un lado es lógico pensar que esto sucedió por una evolución natural que va dejando las modas sin retorno, pero en el caso del atuendo de la china poblana se registran datos históricos que delatan circunstancias especiales. Saldívar lo relata así:

[...] sucedió que, posteriormente, mujeres de vida licenciosa dieron en usarlo para llamar la atención, desapareciendo entonces la casta privilegiada de las Chinas, llegando a ser, con el tiempo, un oprobio llevarlo entre la gente decente; hasta que, durante los últimos años del siglo pasado y los que van corridos del presente, ha vuelto a ser muy usado, existiendo en la actualidad una sociedad de Chinas que trata de levantar y renovar la tradición.²⁹

La imagen de las chinas que en nuestros días se ha tornado icónica, guarda aún secretos profundos sobre su personalidad, el rol político subversivo que junto a su compañero, el chinaco o el charro, le tocó jugar, acompañando a su hombre en las luchas políticas libertadoras de las que hubo muchas en el siglo XIX. Falta profundizar en la faceta revolucionaria e innovadora que jugaron las chinas en la conformación de los roles sexuales y hasta en la ruptura de paradigmas en la forma de portar los atuendos femeninos; estas y otras son tareas pendientes y retos que vale la pena abordar.

Finalmente, es justo decir que las chinas fueron mujeres que no solamente brillaron en los tiempos que les tocó vivir, sino que marcaron esos tiempos con su presencia, y su imagen trascendió las barreras de la extinción y el olvido, llegando hasta nuestros días como una evocación de un pasado teñido de vicisitudes, aguerridas luchas y sentimientos patrios, pero también de vivencias con profundo matiz estético. Ante los misterios que encierra ese pasado es posible imaginar la Puebla de antaño en el esplendor de sus coloniales casonas, sus plazuelas y balcones, sus iglesias y calles, sus barrios populares llenos de hombres y mujeres, de chinacos y chinas, que disfrutaron la imponderable contemplación de las fachadas

²⁹ G. Saldívar, *op. cit.*, p.10.

magistralmente decoradas con talavera, que en los figones cantaron y bailaron, que amaron y sufrieron, y que nos legaron el recuerdo incomparable de su existencia.

Bibliografía consultada

- Castillo Graxeda, José del, *Compendio de la vida y virtudes de la venerable Catarina de San Juan*, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla, México, 1987.
- Dallal, Alberto, *La danza en México*, Segunda Parte, UNAM, México, 1989.
- García Barragán, Elisa, *José Agustín Arrieta. Lumbres de lo cotidiano*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1998.
- García Izcazbalceta, Joaquín, *Vocabulario de mexicanismos*, México, 1899.
- Lapoujade, María Noel, *Filosofía de la imaginación, Siglo XXI*, México, 1988.
- Prieto, Guillermo, *Crónicas de viajes 2*, Conaculta, México, 1993.
- _, *Guillermo Prieto en Puebla*, BUAP, México, 1997.
- Ramos Smith, Maya, *La danza en México durante la época colonial*, Conaculta y Alianza Editorial Mexicana, México, 1990.
- Saldívar, Gabriel, *El jarabe: baile popular mexicano*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1937.
- _, *Historia de la música en México*, Ediciones Gernika S. A., SEP, México, 1987.
- Vázquez Mantecón, María del Carmen, “La china mexicana, mejor conocida como china poblana” (Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Volumen XXII, número 77, México, 2000). En: <http://www.analesiie.unam.mx>



3

CATÁLOGO
EN LAS PUPILAS
DEL QUE REGRESA

AGUSTÍN RENÉ SOLANO ANDRADE

BERENIZE GALICIA ISASMENDI

CAROLINA O'FARRILL TAPIA

FELISA AGUIRRE MUÑOZ

JARIB ZAGOYA MONTIEL

MARLENI REYES MONREAL

Berenize G I



“¿Lo crearás, Borges? —dije yo—, el minotauro...”, 2012.
Óleo, pastel y sanguine sobre macocel, 30x40 cm



“Lucía y su leyenda dorada”, 2012.
Óleo, pastel y sanguine
sobre macocel, 20x30 cm

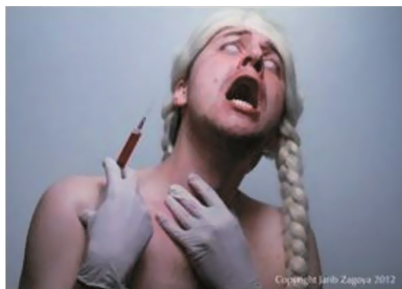


“Son las caídas hondas de los Cristos del alma, de alguna fe adorable que el destino blasfema. César Vallejo”, 2012. Óleo, pastel y sanguine sobre macocel, 20x30 cm



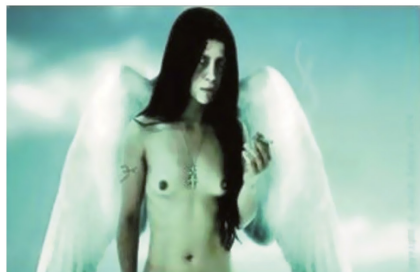
Sin título de la serie "Rostros",
2011. Acrílico, 60x80 cm

Felisa Aguirre



“Zombie”, 2012. Fotografía con cámara digital, 31x45.5 cm

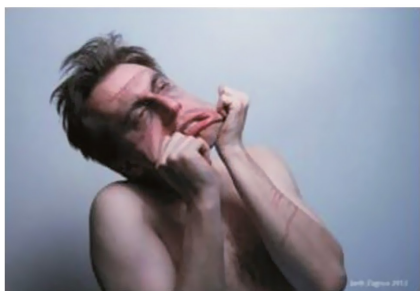
Jarib Zagoya



“Ángel caído”, 2006. Fotografía 35 mm con retoque digital, 20x30 cm



“Freddie”, 2012. Fotografía y retoque digital, 31x45.5 cm

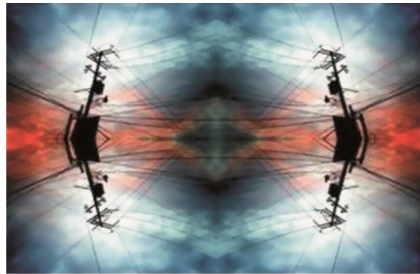


“Foolish”, 2012. Fotografía y retoque digital, 31x45.5 cm

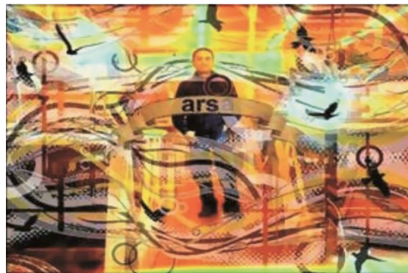
Agustín Solano



Sin título, 2008. Papel fotográfico
y arreglo digital, 55x65 cm



“Reflexión 1”, 2009. Papel fotográfico
y arreglo digital, 60x55 cm



“Autorretrato”, 2010. Papel fotográfico
y arreglo digital, 55x60 cm

Marleni Reyes

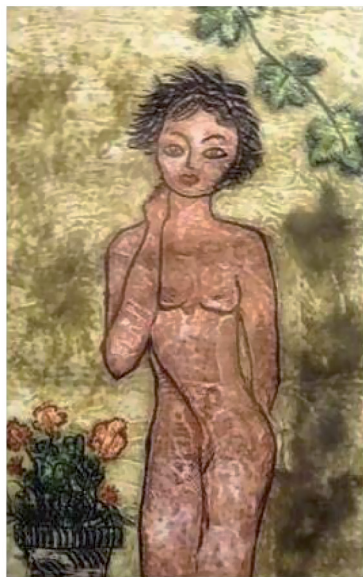


“Mujer resonante”, 2012. Óleo
sobre lienzo, 80x80 cm

Carolina O'Farrill



“Identidad”, 2010.
Grabado en punta seca,
39x49 cm



“Intimidad”, 1998.
Grabado en colografía,
38x48 cm

La estética y el arte de regreso a la academia, volumen 5 de la Colección La Fuente, se terminó de imprimir en junio de 2014 en los talleres Solar Servicios Editoriales, calle 2 número 21, San Pedro de los Pinos, 03800, México, D.F. Se tiraron 500 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Marco Antonio Menéndez Casillas. La redacción y diseño del catálogo fueron realizados por Berenize Galicia Isasmendi. Imágenes de portada tomadas del sitio: <http://www.arteworld.it/analisi-la-gioconda-di-leonardo-da-vinci/> y Workshop of Leonardo da Vinci [Public domain], via Wikimedia Commons. Obras: Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, 1503-1506, y Aprendiz de Leonardo da Vinci, posiblemente Francesco Melzi o Andrea Salai, *Copia de La Gioconda*, probablemente entre 1503 y 1516.



Los materiales que integran este libro provienen del II Encuentro de Egresados realizado en el verano de 2012 por la Maestría en Estética y Arte de la BUAP. Regresaban a su academia los que alguna vez fueron sus estudiantes. Venían con el propósito de reencontrarse con los avances investigativos de sus profesores y a traer ellos mismos los resultados de la continuidad de su trabajo de investigación. Algunos dejaron también en el encuentro una muestra de su arte. El ciclo de conferencias impartido por profesores de la planta académica y por varios invitados encuentra su plasmación en la primera parte del libro intitulada “Desde la academia”. “De regreso a la academia”, la segunda parte, incluye trabajos que los egresados de la MEyA presentaron con sus avances investigativos posteriores a su egreso del programa. La tercera parte muestra el Catálogo de las obras que seis de los egresados-artistas presentaron en la exposición de artes plásticas “En las pupilas del que regresa”.

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.

ISBN: 978-607-487-710-6

