



EDICIÓN 13/14
ENERO-JUNIO DE 2021 / JULIO-DICIEMBRE DE 2021
E-ISSN 2389-9794





Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte 13/14

Enero-junio de 2021 y julio-diciembre de 2021

Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín

E-ISSN 2389-9794

Vicerrector de la Sede: Juan-Camilo Restrepo-Gutiérrez Dr.

Decana de la Facultad: Johanna Vázquez-Velásquez Dra.

Director del Departamento: Carlos-Emel Rendón-Arroyave Dr.

Director-editor: Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona Dr.

Asistente editorial: Daniela López-Palacio

Comité Editorial

Adolfo León-Grisales Dr., Universidad de Caldas, Colombia

Beatriz-Elena Acosta Mg., Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín, Colombia

Felipe Beltrán-Vega Mg., Universidad Jorge Tadeo Lozano, Colombia

John-Fredy Ramírez-Jaramillo Dr., Universidad de Antioquia, Colombia

María-Eugenia Chaves-Maldonado Dra., Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Colombia

Comité Científico

Aura-Margarita Calle-Guerra Dra., Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

Carlos Rojas-Cocoma Dr., Universidad de los Andes, Colombia

Isabel-Cristina Ramírez-Botero Dra., Universidad del Atlántico, Colombia

Laura Quintana-Porras Dra., Universidad de los Andes, Colombia

María-Cecilia Salas-Guerra Dra., Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Colombia

Mario-Alejandro Molano-Vega Dr., Universidad Jorge Tadeo Lozano, Colombia

Mauricio Vásquez-Arias Dr., Universidad EAFIT, Colombia

Mauricio Vélez-Upegui Mg., Universidad EAFIT, Colombia

Corrección y edición de textos: Daniela López-Palacio

Diseño y diagramación: Melissa Gaviria Henao, Oficina de Comunicaciones, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas

Portada: Cristina Torres, Taganga, acrílico y óleo sobre lino, 120 x 120 cm, 2016.

Páginas del número: 297 / **Periodicidad:** semestral

Dirección: Carrera 65 No. 59A-110, edificio 46, oficina 108, Centro Editorial, CP 050034, Medellín, Antioquia, Colombia

Teléfono: 604 4309000 - 46282

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Sitio web: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

EDITORIAL

5-8

Nota editorial números 13/14

Editorial issue 13/14

Nota editorial número 13/14

Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona

TEMA LIBRE / OPEN TOPIC / TEMA LIVRE

9-43

Materia oscura en el agujero negro: travesías en el cine de Ousmane Sembène

Dark Matter in the Black Hole: Crossings in the Cinema of Ousmane Sembène

Matéria escura no buraco negro: Travessias no cinema de Ousmane Sembène

Irene de Araújo-Machado

44-83

La inmutable heterotopía de los maestros modernos: elementos para una justa valoración de la “Carpeta europea” o art d’aujourd’hui maitres de l’art abstrait álbum 1

The Immutable Heterotopia of Modern Masters: Elements for a Fair Assessment of the “European Folder” or art d’aujourd’hui maitres de l’art abstrait álbum 1

A heterotopia imutável dos mestres modernos: elementos para uma avaliação justa da “Carteira Europeia” ou art d’aujourd’hui maitres de l’art abstrait álbum 1

Juan-David Chávez-Giraldo

84-112

Lenguaje, palabra poética y suplicio de Tántalo en las sociedades modernas y contemporáneas de Occidente

Language, Poetic Expression and Tantalean Punishments in Modern and Contemporary Western Societies

Linguagem, palavra poética e tormento de tântalo em sociedades ocidentais modernas e contemporâneas

Juan-Sebastián Fajardo-Devia

113-142

Aproximación ontológica a la percepción estética: una actualización a la teoría de estratos de la percepción de Nicolaï Hartmann a partir de las neurociencias

Ontological Approach to Aesthetic Perception: An Update to Nicolaï Hartmann’s Strata Theory of Perception from the Neurosciences

Abordagem ontológica da percepção estética: Uma actualização da teoria da percepção de estratos de Nicolaï Hartmann a partir da neurociência

Álvaro Molina-D’Jesús

TEMA LIBRE / OPEN TOPIC / TEMA LIVRE

143-185

Acercamiento al espacio sonoro escénico: las diversas poéticas sonoras en la historia escénica de Europa y América

Approximation to the Scenic Sound Space: The Various Sound Poetics in the Scenic History of Europe and America

Aproximação ao espaço sonoro cênico: as diversas poéticas sonoras na história cênica da Europa e da América

Leandro-Luis Rey

186-215

Algunas consideraciones sobre “La Concepción”: un mosaico plumario del siglo XVIII

Some Considerations on “La Concepción”: A Feather Mosaic from the 18th Century in New Granada

Algumas considerações sobre “La Concepción”: um mosaico de penas do século XVIII em Nova Granada

Luis-Bernardo Vélez-Saldarriaga

216-252

Modulación del pensamiento crítico en la reflexión estética de Martin Seel

Modulation of Critical Thinking in the Aesthetic Reflection of Martin Seel

Modulação do pensamento crítico na reflexão estética de Martin Seel

Esteban-Raúl Cardone

GALERÍA / GALLERY

253-268

Traducción. ¿Para qué sirve hoy la historia de la arquitectura?

(Textos escogidos: Joseph Abram, Jean-Louis Cohen, Alexandre Gady y Catherine Maumi)

Translation. What is Architectural History for today? (Selected texts: Joseph Abram, Jean-Louis Cohen, Alexandre Gady y Catherine Maumi)

Tradução. Para que serve a história da arquitetura hoje? (Joseph Abram, Jean-Louis Cohen, Alexandre Gady y Catherine Maumi)

Andrés Ávila-Gómez y Diana Carolina Ruiz

269-281

Artista invitado. Los mundos de Cristina Torres

Guest artist. The worlds of Cristina Torres

Artista convidada. Os mundos de Cristina Torres

Jorge Echavarría

282-295

Videoartista. Alquimia 2.0

Video artist. Alchemy 2.0

Videoartista. Alquimia 2.0

Yeison Loaiza-Orozco



Nota editorial números 13/14

Estimados lectores,

Queremos compartirles algunas noticias. Nuestra revista cumple con los requisitos básicos para hacer parte de la base de datos de Publindex, en donde ya tenemos el registro de contenidos. Un paso más para el proceso de indexación.

Por otro lado, con la Dirección Nacional de Bibliotecas de la Universidad Nacional de Colombia ya somos candidatos para asignar DOI a nuestros artículos. Un DOI (Digital Object Identifier) es una forma estable de identificar un objeto digital (por ejemplo un artículo electrónico de una revista, un capítulo de un libro electrónico...) porque si la URL de su alojamiento cambia, el objeto conservará la misma identificación. Esta herramienta es importante y es usada por las revistas indexadas más importantes del mundo ya que es signo de calidad y por eso es útil para subir puntos en aplicación a indexadores.

A continuación, la *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte* presenta los números 13 /14 (enero-junio de 2021/julio-diciembre de 2021), edición de tema libre, que abre con el artículo “Materia oscura en el agujero negro: Travesías en el cine de Ousmane Sembène” de la investigadora Irene de Araújo Machado, profesora de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo (Brasil), que analiza la trayectoria estético-política del cineasta senegalés Ousmane Sembène y su obra, en específico la película *La noire*, en un contexto de explotación neocolonial y emancipación cultural.

Continuamos con “La inmutable heterotopía de los maestros modernos: elementos para una justa valoración de la ‘Carpeta europea’ o *art d’aujourd’hui maitres de l’art*



abstrait álbum 1" del arquitecto y doctor en Artes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, profesor Juan David Chávez Giraldo, quien hace un análisis crítico de la "carpeta europea", un álbum de serigrafías de artistas abstraccionistas europeos, para reconstruir el lugar de producción de estas obras y el impacto en el medio colombiano con la difusión del arte abstracto y en general en el ámbito de la creación artística.

Seguidamente "Lenguaje, palabra poética y suplicio de Tántalo en las sociedades modernas y contemporáneas de Occidente", del magíster en Escrituras Creativas y sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá, Juan Sebastián Fajardo Devia, examina el lenguaje desde la perspectiva de la palabra, siendo la poesía, como el mismo lo dice, el sustrato esencial del diálogo que resulta ser el lenguaje. Para abordar ese contexto occidental, moderno y contemporáneo, el autor se apoya en poetas como Novalis, Baudelaire, Rimbaud y Octavio Paz.

En "Aproximación ontológica a la percepción estética: una actualización a la teoría de estratos de la percepción de Nicolaï Hartmann a partir de las neurociencias", el profesor agregado del Departamento de Educación, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional Experimental de Guayana (Venezuela) y magíster en Filosofía, Álvaro Molina D'Jesús, nos brinda un texto muy interesante que contrasta por un lado la teoría sobre la percepción estética en Hartmann, con los avances de las neurociencias y la filosofía de la mente, para proponer un modelo ontológico de aproximación al fenómeno de la percepción estética.

Posteriormente viene el artículo "Acercamiento al espacio sonoro escénico: las diversas poéticas sonoras en la historia escénica de Europa y América" del licenciado en Estudios de Jazz por la Universidad Veracruzana (Xalapa-Enríquez, México) y magíster en Artes Escénicas Leandro-Luis Rey, que analiza el cruce de la disciplina musical y de las artes escénicas, en lo que se conoce como poéticas sonoro-escénicas fundamentales en diferentes momentos históricos de Occidente, enfocándose en episodios de Centroeuropa, México y Estados Unidos .

Continuamos con "Algunas consideraciones sobre 'La Concepción': un mosaico plumario del siglo XVIII", del magíster en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, Luis Bernardo Vélez Saldarriaga, que aborda un estudio de caso sobre una particular obra de plumería, la Inmaculada Concepción de los agustinos de Bogotá. Este tipo de mosaicos son poco comunes en el arte virreinal neogranadino y es una temática bastante escasa en la historiografía de la historia del arte en Colombia.



Finalmente cerramos la sección artículos de investigación con el texto “Modulación del pensamiento crítico en la reflexión estética de Martin Seel” del Profesor de filosofía Universidad Nacional de Mar del Plata y estudiante del doctorado en filosofía de la Universidad Nacional de Lanús (Argentina), Esteban Raúl Cardone. En este texto se rastrean las coordenadas filosóficas en las que se inscribe el pensamiento estético de Martin Seel, como la Escuela de Frankfurt y pensadores como Herbert Marcuse, Theodor Adorno y Max Horkheimer, claves para abordar una teoría crítica contemporánea.

Nuestra sección Galería abre con la traducción del francés realizada por Andrés Ávila Gómez y Diana Carolina Ruiz *¿Para qué sirve hoy la historia de la arquitectura?* (Textos escogidos: Joseph Abram, Jean-Louis Cohen, Alexandre Gady y Catherine Maumi) (*¿A quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui?*), texto dirigido por Richard Klein y que incluye en su original 28 reflexiones escritas sobre historia de la arquitectura por urbanistas, historiadores del arte y arquitectos del medio francés.

Como artista invitada en esta edición tenemos a la maestra en artes de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Cristina Torres, con una formidable obra llena de color, textura y dinamismo. El mar, las flores, la naturaleza, las fachadas de casas o calles, las canoas, los animales y las niñas son algunos de los temas recurrentes en sus escenas poéticas y mágicas. El profesor jubilado Jorge Echavarría de la misma institución nos brinda una reseña de su obra en “Los mundos de Cristina Torres”.

Finalmente, cerramos este número con el videoarte del comunicador y realizador audiovisual Yeison Loaiza Orozco y “Alquimia 2.0”, en donde nos comparte algo de su obra de 2020 y 2021: *Emisionsur*, *Claymoxion* y *Cuerdas, pesadillas y polígonos*. Obras creadas con el uso de variadas técnicas de net.art: GIF, escultura en 3D, fotogramas de video arte, seriados fotográficos, collages, stop-motion y fragmentos de canciones de su proyecto de electrónica experimental DJ Player Two. Estos videos experimentales son, como el mismo los llama, estrenos de intermediaciones, una transición de lo íntimo a lo expresivo. Algunas de las referencias obligadas en estas obras son el cineasta Alejandro Jodorowsky, el escritor Aldous Huxley, el animador Arthur Clokey y el artista Salvador Dalí.

Yobenj-Aucardo Chicangana-Bayona

Director-Editor



Cristina Torres

Materia oscura en el agujero negro: travesías en el cine de Ousmane Sembène

Irene de Araújo-Machado





Materia oscura en el agujero negro: travesías en el cine de Ousmane Sembène*

Irene de Araújo-Machado**

Resumen: el presente artículo presenta la trayectoria estético-política del cine de Ousmane Sembène en la película *La noire de...* [*La negra de...*]. Para ello, examina los procesos de transformación dialéctica traducidos en la construcción estética de las células de montaje, con sus pasajes contrapuntísticos, desde los cuales emergen conflictos sobre la explotación neocolonial y la esclavitud. El análisis se guía por la comprensión de la relación entre la tradición oral y el cine en un espacio semiótico donde diferentes temporalidades, prácticas culturales, sentidos y

* **Recibido:** 14 de noviembre de 2020 / **Aprobado:** 12 de marzo de 2021 / **Modificado:** 5 de abril de 2021. Artículo de investigación derivado del proyecto postdoctoral “Traducción intercultural: imprevisibilidades del cine negro”, el cual es financiada por la Beca Productividad en Investigación - PQ 1C (2021-2024). del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) y el Ministério da Ciência, Tecnologia e Comunicações (Brasilia, Brasil). Traducido del portugués al castellano por Fernando Legón.

** Docente en Ciencias de la Comunicación por la Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil). Profesora y presidenta de la Comisión de Investigación de la Escuela de Comunicación y Artes en la misma institución. Fundadora en 2001 de la Asociación Brasileña de Estudios Semióticos (São Paulo, Brasil).

 <http://orcid.org/0000-0002-1662-258X>  irenear@usp.br

Cómo citar: Araújo-Machado, Irene de. “Materia oscura en el agujero negro: travesías en el cine de Ousmane Sembène”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 13/14 (2021): 9-43.





visiones del mundo se encuentran y chocan. Al final, se concluye que, en esta película, Sembène concibe un camino estético y ético-político para la emancipación cultural de los valores humanos, con el fin de contribuir de manera decisiva al crecimiento de la autoestima de la población subalterna y a la contención de las ambiciones geopolíticas del eurocentrismo.

Palabras clave: cine africano; director de cine; contrapunto; discurso interior; montaje; neocolonialismo; descolonización; Ousmane Sembène; Senegal.

Dark Matter in the Black Hole: Crossings in the Cinema of Ousmane Sembène

Abstract: this article presents the aesthetic-political trajectory of Ousmane Sembène's cinema in the film *La noire de...* [Black girl from...]. To do this, we examine the processes of dialectical transformation translated into the aesthetic construction of assembly cells, with their contrapuntal passages, from which conflicts about neocolonial exploitation and slavery emerge. The analysis is guided by the understanding of the relationship between oral tradition and cinema in a semiotic space where different temporalities, cultural practices, meanings and worldviews meet and collide. Finally, it is concluded that, in this film, Sembène conceives an aesthetic and ethical-political path for the cultural emancipation of human values, in order to decisively contribute to the growth of self-esteem of the subaltern population and to the containment of the geopolitical ambitions of Eurocentrism.

Keywords: African cinema; filmmakers; counterpoint; inner speech; montage; neocolonialism; decolonization; Ousmane Sembène; Senegal.

Matéria escura no buraco negro: Travessias no cinema de Ousmane Sembène

Resumo: este artigo apresenta a trajetória estético-política do cinema de Ousmane Sembène no filme *La noire de...* Para isso, examina os processos de transformação dialética traduzidos na construção estética das células de montagem, com suas passagens contrapontísticas, das quais emergem conflitos sobre exploração neocolonial e escravidão. A análise é pautada pela compreensão da relação entre tradição oral e cinema em um espaço semiótico onde diferentes



temporalidades, práticas culturais, significados e visões de mundo se encontram e colidem. Ao final, conclui-se que, neste filme, Sembène concebe um caminho estético e ético-político para a emancipação cultural dos valores humanos, a fim de contribuir decisivamente para o crescimento da autoestima da população subalterna e para a contenção das ambições geopolíticas do eurocentrismo.

Palavras-chave: cinema africano; diretor de cinema; contraponto; discurso interior; montagem; neocolonialismo; descolonização; Ousmane Sembène; Senegal.

Introducción: ¿hacia dónde va el cine de Ousmane Sembène?

Aunque sea una premisa válida, sería apresurado limitar la importancia cinematográfica de la película *La noire de...*, del escritor y cineasta senegalés Ousmane Sembène (1923-2007), a la representación del conflicto racial resultante de la ideología neocolonial fundada sobre las relaciones de subordinación de las personas de piel negra. La reducción a tal representación es insuficiente tanto para abarcar la explotación y opresión del pos y neocolonialismo, como para dimensionar el compromiso político del cine de Sembène como creación estética.

Considerado el pionero del cine africano subsahariano, Sembène ha construido un legado cinematográfico que no se limita a la exposición, demostración y denuncia de las condiciones de vida resultantes de las anomalías del régimen colonial. Su orientación política sustenta un cine como práctica revolucionaria de transformación, comprometido con la formación de una conciencia histórica tanto por el lado del lenguaje del cine como por la recuperación de las tradiciones culturales de su pueblo. De esta forma, la creación artística en general le presentó a Sembène caminos para la emancipación cultural de los valores humanos sin los cuales la autoestima colectiva sucumbe ante las ambiciones geopolíticas del eurocentrismo. Dichos caminos los recorrió inicialmente en su actividad literaria antes de tomar el rumbo del cine. Luego al ganar expresión filmica, este artista construyó la mirada africana de su pueblo, de su cultura y de su historia, tantas veces negada.

El cine aparece así como medio efectivo de formación, principalmente, por su capacidad de crear relaciones dialógicas entre diferentes estratos de lenguajes y dialectos de los grupos humanos a los cuales se dirige. A diferencia de la literatura de su época, dedicada a la élite francófona, el cine le ha permitido a Sembène usar



una variedad de signos audiovisuales para elaborar un lenguaje de modo que interactúe con la población no alfabetizada y que transite entre las esferas populares en toda su diversidad. Ocupado en construir un lenguaje filmico capaz de cumplir una función pedagógica formadora de la conciencia histórico-político-cultural, la postura crítica de este director no ha dejó ileso ni al africanismo ni al movimiento de la negritud que marcó la primera generación de cineastas en la posindependencia a partir de 1960. Sembène no se ha sometido tampoco a las prácticas de los cineastas franceses que construyeron un cine etnográfico sobre África occidental.

Merece particular atención el emblemático debate con Jean-Rouch en 1965, donde se polemizó la orientación etnológica del *cinema vérité* de este último. Un argumento de ese debate y principio de la creación estético-política es cuando Sembène afirma que: “No es suficiente decir que un hombre que vemos camina; necesitamos saber de dónde viene, hacia dónde va”¹. En él, se manifiesta la importancia del movimiento de transformación de las realidades que persigue en su cine y los pasajes de una condición a otra, de una situación a otra. Tal práctica le parecía inalcanzable para la película etnográfica que, de este modo, endosaba la anomalía racial forjada en la superioridad de la piel blanca que eliminaba la piel negra de la condición de ser humano para confinarla a la condición de bestia. Sin medias palabras, Sembène le declara a Rouch, alto y claro: “Lo que tengo contra ti y los africanistas es que ustedes nos miran como si fuéramos insectos”². Sembène no exculpa a los cineastas extranjeros por “haber ‘antropologizado’ al Otro (en este caso el negro). En vez de dejar que los negros se reinventen y generen su propio saber, el africanismo ha tenido la ambición de explicarles África a los propios africanos”³. Contra prácticas de dicha naturaleza se sitúa su modo de hacer cine.

No menos importante es el hecho de que la actividad del cineasta se haya desarrollado en un período posindependentista de Senegal (1960), cuando la ideología Negritud, orientada por el movimiento homónimo desencadenado por Aimé Césaire y Léopold Sédar Senghor a partir de los años de 1930 asumió la tarea de reconstruir el país y su cultura. Al ser presidente del país durante 20 años (1960-1980), Senghor sembró una nueva conciencia de rescate de las raíces culturales de los pueblos de Senegal, lo cual contribuyó al florecimiento de la literatura, las artes visuales, la danza y el cine en donde el trabajo de Sembène se

1. Albert Cervoni, “Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Ousmane Sembène: ‘Tu nous regardes comme des insecte’”, *France Nouvelle*, no. 1033 (1965): 4-10. Traducción de la autora.

2. Cervoni, “Une confrontation”. Traducción de la autora.

3. Mahomed Bamba, “Jean Rouch: cineasta africano?”, *Devires: Cinema e Humanidades* 6, no. 1 (2009): 92-107. Traducción de la autora.



sitúa como pionero y como integrante de la “primera generación de cineastas africanos que se ha colocado atrás de las cámaras para hablar y dejar que África hable por sí misma”⁴. No obstante, Sembène no fue militante del movimiento Negritud por un único motivo: porque este se enfocó en la idea de la identidad racial sin tener en cuenta el contexto político más amplio de la opresión derivada de la división de clases. Además, el cineasta no veía con buenos ojos el crecimiento de una élite africana según los moldes de la cultura francófona; fenómeno que fue reflejado más en la literatura escrita en francés que en el cine.

Como autodidacta, Sembène tuvo contacto con las tradiciones culturales de su pueblo motivado por sus propios intereses ya que “el sistema educacional francés en las colonias no tenía en cuenta las tradiciones culturales de los pueblos que habitaban los territorios antes de la llegada de los colonizadores”⁵. En su obra literaria y薄膜ica el senegalés rescata las tradiciones y se las devuelve a la gente para que las aprecien y valoren. Existe en esta postura un compromiso anticolonialista y la necesidad de evidenciar qué tan nociva es la asimilación de la cultura del colonizador para el desarrollo de los pueblos colonizados. De ahí que Sembène no compartiera con Senghor y Césaire la formación francófona y el pensamiento basado en la asimilación. Para el cineasta explotar el conflicto fue la analítica de su visión dialéctica de la transformación cultural, la cual había tratado en su producción literaria y que tradujo audiovisualmente al cine.

Ante la magnitud de los propósitos socio-culturales e históricos del trabajo del escritor cineasta, la película de la cual nos ocupamos, *La noire de... [La negra de...]* (Francia, Senegal, 1966) constituye una puerta de entrada vigorosa para examinar la travesía estético-política a la cual pretende aproximarse. Una película en la cual la transformación dialéctica se traduce en la construcción estética del montaje, con sus pasajes de una dimensión a otra al componer secuencias no necesariamente lineales.

Desde el interior de los pasajes contrapuntísticos se representan los conflictos de la inmigración, de la interracialidad, de la explotación traducidos薄膜icamente con contrastes entre luz y sombra, ángulos de toma, frases y silencio, visibilidad

4. Maria-Ignes Carlos y Celia-Cristina Torres-Correio, “A Negra de... e Moolaadè. Que África e teorias as lentes de Ousmane Sembène nos revelam?”, *Comunicação & Educação* 21, no. 2 (2016): 137, <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v21i2p135-147> Traducción de la autora.

5. Gustavo de Andrade Durão, “Ousmane Sembène: uma abordagem cultural na luta contra o colonialismo de 1950 a 1969”, *Temporalidades* 5, no. 2 (2013): 126, <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5479> Traducción de la autora.



e invisibilidad que la materia fílmica de luz, sonido y movimiento transforma en construcción plástica. Es en la diversidad de confrontaciones que se construye la “ideología generadora de las formas” en el sentido formulado por Mijaíl Bajtín para designar los procedimientos artísticos de una obra formados en el interior de ideas que sustentan procesos de transformación dialéctica⁶. Tal es el caso de la construcción estética del montaje en el cine de Sembène, quien no pierde de vista el tema central de la confrontación mayor entre la dimensión política y el destino trágico de quien vive en condición de subalterno. Esta tragedia se da en el sentido clásico de cuestionamiento del destino impuesto, no exactamente por los dioses, sino por la supremacía blanca que se autoproclamó superior a los hombres negros condenados a la opresión.

Es una tragedia también en el sentido de las entonaciones rítmicas de los *griots* –cantores de los espíritus guardianes– que cohabitan los ambientes de la convivencia humana. En *La noire de...* hay, por lo menos, dos entonaciones rítmicas en confrontación: una de carácter visual producida por el contraste acentuado de la fotografía en blanco y negro; otra de carácter acústico resultante del quasi mutismo de la protagonista. Restricta al minimalismo del trato sumiso –*Oui Monsieur; Oui Madame*– el personaje negro no participa en conversaciones, no tiene voz. El audio que se presenta como voz over que se ha grabado *a posteriori*. Con ello, el dramatismo acústico modula la entonación rítmica del cine negro marcada por el contraste tan intenso como el del blanco y negro de la fotografía. Difícilmente esta capa se toma como objeto distintivo de análisis, quizá por la prevalencia de la imagen visual que nos dejó sordos para la plástica sonora del audio, excepción hecha en el estudio de Tessa Nunn⁷.

También hay que considerar lo siguiente: los discursos se hablan en francés, lengua europea que relega la lengua *wolof*⁸ de los personajes negros. Con ello se ha simulado la hipótesis de servilismo del propio Sembène a la cultura de los colonizadores. Tal simulación solo puede considerarse parcialmente. El uso de la lengua de los colonizadores no es una regla en el cine de Sembène. En películas como *Mandabi* (1968) [*Orden de pago*] y *Moolaade* (2004), el audio reproduce la grabación de los diálogos en lengua *wolof* hablada por el grupo étnico de Sembène.

6. Mijaíl Bajtín, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Mineápolis y Londres: University of Minnesota Press, 1994), 78-100. Traducción de la autora.

7. Tessa Nunn, “The Screaming Mother and Silent in Ousmane Sembène’s *La noire de...*”, *Women in French Studies Special Conference Issue* (2019): 191-200, <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A722939/>

8. *Wolof* es la lengua hablada por más de 10 millones de personas en la costa occidental africana, entre Gambia, Mauritania, Guinea Bissau, Malí y Senegal, donde la hablan casi cinco millones de personas, aunque solamente un 40 % usa el *wolof* como lengua nativa. Ver https://en.wikipedia.org/wiki/Wolof_language.

Sin embargo, el peso de nuestra ponderación resulta del entendimiento de que la lengua no es el único texto semiótico de la cultura y, en la película en pauta, están la música *xalam* y el canto *griot* que son los textos semióticos por excelencia de la cultura *wolof* que construyen un tejido no siempre visible, sino también constitutivo de la entonación dialógica de la película. Volveremos a este tema.

Los encaminamientos de análisis aquí propuestos atienden al objetivo de comprender la construcción estética del cine de Sembène según los procedimientos creativos de su lenguaje filmico alineado no solamente a los principios de la cultura audiovisual sino también a los designios de tradiciones socio-históricas de su pueblo. Se trata de entender la transformación de acontecimientos en signos estético-audiovisuales, en sus arreglos y diferentes entonaciones de sentido. Así el objeto de estudio se ha concebido según sus articulaciones semióticas de textos de cultura.

Desde el punto de vista semiótico de la cultura, tanto la luz como el sonido componen el espacio acústico resonante del lenguaje filmico generador de la imagen audiovisual y, por consiguiente, son partes constitutivas del proceso de significación. Conjuntamente con el discurso interior velado del personaje, la música y el canto operan refracciones discursivas tan significativas como la refracción de la luz que vibra en la visualidad de la pantalla. Ambas componen en las células de montaje el ritmo de la ideología creadora de formas como se espera examinar a lo largo del presente ensayo. Tanto el sonido como la luz emanan de cuerpos resonantes de la cultura negra, ya sea por la piel negra del cuerpo del personaje o el cuerpo del instrumento de madera. Porque centralizan las luchas, confrontaciones y opresiones, los cuerpos se vuelven formas “de existir, de pensar y de transformar el mundo”⁹. De esta forma, se construyen caminos estético-políticos por donde transita el cine de Sembène en su travesía de creación y crítica.

Queda aún por justificar el título del presente ensayo y es que fue concebido como un diálogo con el ciclo de cine *The Dark Matter of Black Cinema* que reunió las películas del video artista Arthur Jafa¹⁰. En *La noire de...* la materia oscura que involucra la condición del negro migrante de las excolonias solo es dimensionado por el personaje cuando ve el agujero negro del cuarto en el que la han apresado al viajar a Francia. En ese sentido la hipótesis de este ensayo es que el cine de Sembène se convierte en un precursor relevante e imprescindible para todo el cine negro.

9. Carlos y Torres-Correio, “A Negra de... e Moolaadè”, 147. Traducción de la autora.

10. Arthur Jafa, *The Dark Matter of Black Cinema* (Porto: Museu Serralves, 2020).





Pasajes contrapuntísticos del movimiento dialéctico en el cine de Sembène

No fue solo el marxismo-leninismo el que llevó a Sembène a Moscú en 1962, tras su ruptura con el partido comunista francés, sino el interés por estudiar cine en los Estudios de Cine Gorki. El senegalés tenía poca afinidad con los dogmas del realismo socialista, pero estaba atraído por la estética de la vanguardia rusa de inicios del siglo, así como por sus vínculos con la politización del arte. Así lo declaraba él mismo:

Considero el cine principalmente como un instrumento político de acción. Estoy a favor del socialismo científico. Sin embargo, como siempre continúo especificando, no soy del “realismo socialista”, ni estoy a favor de un “cine de señales” con eslóganes y demostraciones.¹¹

De este interés surgió la hipótesis de su involucramiento, si no con la escuela del montaje, por lo menos con la práctica del cine de Sergei Eisenstein quien edificó su teoría del montaje en el entendimiento del plano –o de las tomas en el plano– como célula máter del montaje¹², no porque representara una unidad que componía un alineamiento, sino porque en el plano se concentran energías creativas de los conflictos sin los cuales el movimiento dialéctico de cambio y transformación no ocurre. En el interior de un plano, diferentes ángulos de tomas pueden conjugar puntos de vista cuya función es reproducir estados anímicos que interactúan, se complementan y se tensionan. Ángulos de tomas, contrastes de luz y sombra, intervención en la perspectiva, disonancias entre sonido e imagen, he aquí algunos de los procedimientos que constituyen la célula de montaje y organizan los motivos temáticos de modo que configuren esferas de sentido. El último fin del montaje no es la representación de algo listo y acabado sino del proceso orgánico que emerge en la transformación de los eventos filmicos en imágenes –conceptos y emociones– en la mente del espectador. Alcanzar tal proceso es el único camino para llegar al *pathos* de la composición, instancia mayor de transposición de la forma de la película¹³.

11. Max Annas y Annett Busch, eds., *Ousmane Sembène Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2008) citado en David Marinho de Lima Júnior, “Ousmane Sembène: um cineasta contra o colonialismo e as élites africanas”, en *Cultura e mobilização: reflexões a partir do I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros*, orgs. Raissa Brescia dos Reis y Taciana Almeida (Río de Janeiro: Synergia, 2016), 218. Traducción de la autora.

12. Sergei Eisenstein, “The Cinematographic Principle and the Ideogram”, en *Film Form: Essays in Film Theory* (San Diego, Nueva York y Londres: HBJ Book, 1977), 37. En el original en inglés se lee: “The shot is by no means an element of montage. The shot is a montage cell. Just as cells in their division form a phenomenon of another order, the organism or embryo, so, on the other side of the dialectical leap from the shot, there is montage”.

13. Sergei Eisenstein, “L’organique et le pathétique”, en *La non-indifférente nature/1* (París: Union Générale d’Éditions, 1976), 47-100.



Irene de Araújo-Machado
Materia oscura en el agujero negro

Según tal concepción de montaje, la composición organizada por la conjugación entre orgánico y patético produce el crecimiento basado en la evolución del movimiento dialéctico. Se trata de un pensamiento que recupera en el cine una herencia del teatro, mejor dicho, de los escenarios del Proletkult donde Eisenstein entró a colaborar en sus actividades teatrales en 1921. Allí se inspiró no propiamente de la agitación de los constructivistas y sus agit-prop incendiarios, sino de la búsqueda de las reacciones de sobresaltos y de éxtasis, del pathos de la composición tan bien examinado por Eisenstein en su estudio *La non-indifférente nature*, dos volúmenes de densa reflexión estética. La naturaleza no indiferente de los versos de Púchkin¹⁴ crea contrapuntos en los que la propia belleza eterna se hace de rayos que se rehacen y se transforman volviéndose una metáfora conceptual del trabajo crítico creativo de Eisenstein en sus películas. Dichas transformaciones ocurren en un plano que genera células de montaje que se constituyen en la base del propio acto de hacer películas cuyos temas e ideas se generan en la materialidad audiovisual. “Forma” y “sentido” de la película –dos títulos de su vasta bibliografía¹⁵– son esferas interdependientes de la creación en dicho proceso.

En el plano de la película *La noire de...* se desdoblan los conflictos que anuncian cambios de movimientos y de sentidos que traspasan los límites de la pantalla y alcanzan el aparato sensorial, el sentimiento y el pensamiento del espectador. Como fenómeno de luz, el cine no prescindiría de los contrastes resultantes de los juegos con sombras y entremezclados en el blanco y negro unidos a los tonos de gris como recursos de puesta en escena con efectos en el montaje y su construcción dialéctica. Es ahí que la función política del cine revela su fuerza ideológica y pedagógica. De la misma manera que la escuela de montaje rusa enseñaba a sus alumnos a hacer del cine un proceso de creación en el cual el montaje desempeñara un papel educativo de formación de las masas, *La noire de...* convierte el acto de producir películas en un acto de hacer cine para emancipar conciencias.

Como pionero de la joven cinematografía en suelo africano, Sembène no dudó en explotar la función política del cine en la propia escritura fílmica, con el fin de construir un singular proceso de traducción intersemiótica de su cuento *La noire de...*, publicado en 1961. Dicha singularidad se manifiesta estéticamente en la

14. Sergei Eisenstein, “La musique du paysage et le devenir du contrepoint du montage à l’étape nouvelle”, en *La non-indifférente nature*/2 (París: Union Générale d’Éditions, 1978), 47. La frase título *La non-indifférente nature* fue tomada de los versos de Aleksandr Púchkin que en la edición francesa dicen lo siguiente: Et au seuil de la tombe obscure / La jeune vie va folâtrer / Et l’indifférente nature / Rayonner d’éternelle beauté!

15. Sergei Eisenstein, *The Film Sense* (San Diego, Nueva York y Londres: HBJ Book, 1970) y *Film Form: Essays in Film Theory* (San Diego, Nueva York y Londres: HBJ Book, 1977).



construcción de la iconicidad fílmica a través del juego de la luz como ambientación escénica y como signo de la problemática que sustenta una trama cargada de conflictos visuales que acentúan el drama de la explotación del hombre por el hombre. Conflicto y contrapunto, a su vez, sustentan articulaciones fundadoras del pensamiento semiótico de la cultura y del concepto de montaje en el cine.

Con ello, tanto la *mise-en-scène* de la fotografía de Christian Lacoste que se vale del alto contraste de la paleta bicolor en blanco y negro, como el discurso interno velado del personaje, que problematiza la relación entre voz y silencio, son potencialmente creadores de ambientes y fueron explotados estéticamente según el principio de los pasajes contrapuntísticos en el composición de las tomas –shot composition de acuerdo con Eisenstein¹⁶. Así, *La noire de...* realiza plásticamente el drama de la explotación y de la opresión al proyectar el compás contrastante de colores y sonidos plantado en las culturas africanas por el régimen colonial. En la película, todo se organiza en células de montaje según el lenguaje del cine practicado por Sembène.

Desde la primera toma, el contrapunto se impone. En medio del paisaje gris de la costa en la Riviera Francesa el buque blanco atraviesa el plano lentamente antes de atracar en el puerto. Con un vestido blanco con bolas negras, zapatos negros, aretes y collar de bolas blancas la protagonista desembarca, siendo la única negra que se distingue en el espacio de la estación. Diouana se mueve de un lado al otro muy decidida, joven y bella, plena de sueños, deslumbramiento y esperanza. Entra en el auto del patrono, degusta la brisa de las calles arborizadas y entra en el apartamento de la pareja, un ambiente de un blanco radiante con el cual su figura negra ya empieza a compartir la escena.

Aunque sea este el eje de la trama, el tejido fílmico no se presta a linealidades, sino que se teje de pasajes de la euforia y deslumbramiento hacia la disforia y decepción que encaminan la toma de conciencia de la joven sobre la heterotopía¹⁷ que la trajo de Dakar a Francia. Una ruta que el régimen neocolonial destina invariablemente a todo joven que sueña con tener una vida digna en la metrópolis. Este es el pasaje fundamental que la célula de montaje nacida de la estética de la luz blanca sobre la piel negra crea estéticamente para traducir la travesía de un estado de conciencia política en un régimen neocolonial. Tal es el tono que orienta la trama y organiza las células de montaje de modo que se lleve a cabo una película de una estética con fuertes contrastes y altas temperaturas, haciendo indisoluble el eslabón entre la creación estética y la práctica política.

16. Sergei Eisenstein, *Towards a Theory of Montage*, eds. Michael Glenny y Richard Taylor (Londres: British Film Institute, 1994), 11-105.

17. Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies* (París: Nouvelles Éditions Lignes, 2009).

Movimiento dialéctico en el espacio semiótico de las células de montaje

Desde el punto de vista del montaje, el contrapunto estético-ideológico resulta de los conflictos manifestados en términos de plasticidad visual, de tonalidades discursivas y de la problemática de la explotación económica, racial y existencial. Al fin y al cabo, son vidas humanas que le dan movimiento a todo el engranaje de la dominación. Desde el punto de vista de las células de montaje, el movimiento de contrastes pone en evidencia la dislocación de los signos en el espacio de relaciones de sentidos que se mueven hacia un campo que está más allá del campo visual: el espacio de los textos culturales, en presente y pasado. Es hacia este espacio que la película se encamina para realizarse como cine, mejor dicho, como texto de la cultura negra, sin dejar de lado las controversias que lo rodean.

El texto de la cultura es un concepto semiótico formulado para el estudio de la diversidad de producciones de signos que no se limitan a la lengua. Fue elaborado por científicos de la escuela semiótica de Tártu-Moscú y se convirtió en el concepto principal para tratar la heterogeneidad de las creaciones culturales que interactúan en un mismo espacio semiótico. Yuri Lotman, en estudios posteriores, ha ampliado la comprensión de tales interacciones divergentes en su concepto de semiósfera¹⁸. El concepto de texto de cultura responde a la exigencia de este artículo de entender las células de montaje como realización estético-cultural-histórica dimensionada, simultáneamente, en diferentes espacios y temporalidades. En el texto de la cultura fílmica de nuestro análisis la dinámica de la transformación dialéctica es representada en el movimiento de las células de montaje en *La noire de...* que ahora examinaremos.

La joven Diouana llega en un buque blanco para ejercer su función de niñera en un edificio blanco, situado en un estrecho callejón llamado Rue d'Ermitage. Antes de entrar en el edificio, su mirada recorre y ve los anchos balcones abiertos hacia el mar (figura 1).



Irene de Araújo-Machado
Materia oscura en el agujero negro

18. Yuri Lotman, "Acerca de la semiósfera", en *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996), 21-42.



Figura 1. La joven Diouana



Fuente : Ousmane Sembène, dir., *La noire de...*, 1966, 5'27".

Una vez instalada en el apartamento, Diouana ejerce las tareas domésticas de lavar, planchar, limpiar, cocinar, sin día libre y sin salario. En esta primera célula de montaje, el régimen de explotación y esclavitud impuesto por el régimen colonial se revela tan claramente como la blancura escénica que la rodea y empieza a sembrar indagaciones en su mente, cargando su discurso interior enunciado por la voz over:

La cocina, el baño, el cuarto, la sala, el comedor de la cocina. ¡Es todo lo que hago! ¡No he venido a Francia para eso! ¿Cómo son las personas de aquí? Todas las puertas están cerradas día y noche. ¡Noche y día! Vine para cuidar a los niños. ¿Dónde están? ¿Por qué la señora de la casa me grita todo el tiempo? No soy cocinera ni limpiadora.¹⁹

19. Ousmane Sembène, dir., *La noire de...*, 1966, 7'45-8'20". En la grabación de audio de la película se escucha la voz del personaje diciendo en francés: "La cuisine, la sale de bain, la chambre à coucher, le salon. Je ne fait qui ça. Je ne suis pas venu en France pour ça! Comment sont les gens ici? Tout les portes sont fermée jour et nuit. Nuit et jour. Je suis venu pour m'occuper des enfants. Où sont ils? Porquoi madame me crie-t-elle tout le temps? Je ne suis pas cuisinier, ni femme de ménage".

Confinada en las dependencias blancas, la joven inicia el cuestionamiento de su función tan distante de sus sueños y de la finalidad de su viaje. Este es el primer pasaje de cambio de situación. No todo es tan claro como la blancura de las paredes del apartamento que, cerrado, empieza a funcionar como caja de resonancia de sus angustias. Y es cuando los puntos suspensivos del título de la película dan a entender con mayor firmeza el sentido de su presencia en la dramaturgia y puntúan el discurso interior que no encuentra interlocución en aquel espacio externo. Se puede decir sin margen de error que se trata de un discurso interno velado, fuertemente cargado por el acento polémico. Según el entendimiento de Bajtín, “en las primeras palabras de la confesión, la polémica interior con el otro es velada. Pero la palabra del otro está presente de modo invisible, determinando de dentro para fuera el estilo del discurso”²⁰.

La criada discute internamente con la dueña. Al mismo tiempo que esconde, lo no dicho denuncia algo que se insinúa. Con ello, la marca gráfica de los puntos suspensivos cumple una función escénica en la dramaturgia audiovisual y la indagación del discurso interior insinúa sentidos inquietantes de este discurso invisible para la joven. *La noire de...* construye en el discurso velado la iconización de un discurso ideológico, estético y político difícilmente construido. Quiere decir, también, que invisible e inaudible, en cuanto escena, el discurso interior se hace presente en la imagen y en la voz oída en la película. Mucho más fluida es la noción de que el enmudecimiento de la voz marca el discurso racial del colonizador para quien la piel negra condiciona a la persona negra a ser propiedad del otro –el blanco– como si la piel negra no fuera de un ser humano²¹. Lo que procede, pero no agota, el proceso de la creación estética del cine.

El mutismo del personaje refleja un posicionamiento histórico-cultural que el propio Sembène no somete a ninguna crítica. Según una declaración registrada por Tessa Nunn, Sembène había afirmado que en África solamente los hombres hablan, aunque las mujeres participen en la producción y en la educación. No se les concede el derecho a hablar²². Tal postura solo reitera la condición de subalternidad de Diouana.

20. Bajtín, *Problems of*, 228. En la versión en inglés: “In the opening words of the confession, this internal polemic with the other is concealed. But the other's words are presents invisibly, determining the style of speech from within”. Traducción de la autora.

21. Saymon Nascimento, “Sembène, o pai do cinema africano”, *RedeAngola.info: Jornalismo independente*. Cinemateca africana, 23 de abril de 2015, <http://www.redeangola.info/especiais/sembene-o-pai-do-cinema-africano/>

22. Nunn, “The Screaming Mother”, 193. En el original inglés: “In a 1978 interview, Sembène said, ‘Often in Africa it is only the men who speak, but one forgets the role, interest, in women. [...] In modern Africa, women can take part in production and education, but they are still refused the right of speech’”.



Irene de Araújo-Machado
Materia oscura en el agujero negro



Como principio de dramaturgia, los puntos suspensivos organizan la relación de propiedad que también se realizan fílmicamente y condensan un discurso audiovisual velado. Cuando Diouana, todavía con el vestido blanco de bolas negras, aretes de margaritas, collar de bolas blancas y zapatos franceses —que le había regalado su patrona cuando aún estaban en Dakar— está limpiando el piso, la patrona reclama de la ropa que a sus ojos no corresponden a las de una criada (figura 2). Por eso le pone un delantal y anuncia que aquella noche recibirá amigos para la cena y, por lo tanto, ella debería preparar un buen plato de arroz. Así se marca la distinción entre la criada negra y la patrona blanca que la regla del racismo les impone a los cuerpos sin permitir que unos se adelanten a los otros (figura 3).

Figura 2. Diouana como criada



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 8'37".

Figura 3. Diouana y la patrona blanca



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 9'05".

La composición del encuadramiento del personaje en el plano (figura 2) la sitúa en el vértice de mundos distintos: la máscara de su pueblo y la puerta que transpone solamente para realizar las compras, presa entre “rejas” muy bien dibujadas en el piso que limpia. Tal composición escénica construye la plasticidad del plano que evoca el discurso disonante del ambiente y del discurso interno velado que resuena en el espacio de las relaciones y que Diouana poco a poco empieza a aprender. Cambios en el tipo de trabajo que empieza a ejecutar y en el tratamiento de la patrona encaminan el pasaje para una segunda célula de montaje que gana unidad escénica en la cena ofrecida por la pareja a amigos. Al servir el arroz blanco, uno de los invitados le pide permiso para besarla pues nunca “había besado a una mujer negra”²³. El gesto no le agrada a la joven que vuelve para la cocina bajo el impacto de otro discurso interior tenso que la lleva a recuperar el contexto que la había llevado a tal condición (figura 4).

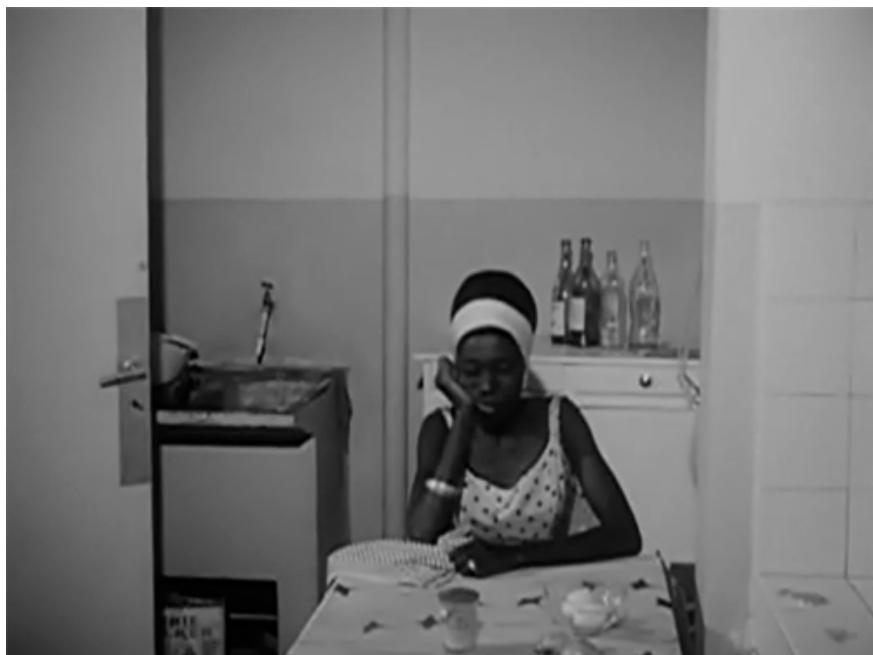


Irene de Araújo-Machado
Materia oscura en el agujero negro

23. Sembène, *La noire de...*, 1966, 12'19".



Figura 4. Diouana contrariada



Fuente : Sembène, *La noire de..., 1966, 12'32"*.

El pasaje retrocede al pasado de Diouna en Dakar y pone en primer plano a un niño jugando con la máscara que aparece colgada en la sala de la pareja francesa. En el mismo espacio, el escritor de cartas, sentado en una mesa, reprende al niño que se sienta a su lado dejando la máscara en el piso. Diouana sale del interior y avisa que va a buscar trabajo. Después de mucho andar, encuentra a un muchacho a la salida de un edificio que la acompaña hasta el parque de las criadas (*place des bonnes*) donde otras mujeres también esperan un trabajo, expuestas allí como si fueran mercancía. Diouana se queda de pie (figura 5) y después se sienta en la acera. Es cuando la mujer blanca se le acerca y, en medio de la confusión de la oferta, Diouana es la elegida.

Figura 5. Diouana en el parque de las criadas



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 16'49".

A Diouana la han elegido para trabajar como niñera, trabajo que había ejecutado en Dakar pero que se volvió tan solo una de las funciones que ejercitaba en Francia. Sentada en la cocina blanca sirviéndole a los comensales se descubre como un ser extraño en aquel mundo, lo cual queda explícitamente declarado en el diálogo de la patrona con la amiga cuando la joven les sirve el café (figura 6): “– ¿Ella no habla francés? – No. – ¿Pero entiende? Por instinto... – Supongo. – Entonces... como los animales”.²⁴

La célula de montaje que se presenta aquí no permite separación entre los episodios, el discurso interior, el presente y el pasado, el lugar del negro y el lugar del blanco. Todo se articula al mismo tiempo que reproduce confrontaciones interconectadas bajo tensión. La secuencia de la cena compone esta escala contrapuntística de tonos entre el habla maledicente del hombre, la conversación injuriosa de las mujeres, el discurso polémico de la joven y los contrastes entre el apartamento de la Riviera y la vida en Dakar. Tal como las listas negras del piso, las escenas corren aparentemente por alternancia, pero internamente, en un tenso diálogo dramático.



Irene de Araújo-Machado
Materia oscura en el agujero negro

24. Sembène, *La noire de...*, 1966, 22'58". En la grabación de audio en francés: "Elle ne parle pas français? / Non. / Mais elle comprend. / Par instinct. / Si un peu. / Alors... comme des animaux!"



Figura 6. Diouana en un mundo extraño



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 22'58".

En la escalada creciente de los contrapuntos escénicos discursivos, de claros y oscuros, de dichos y no dichos, la tercera célula de montaje introduce una secuencia dramatúrgica en la cual la silente y servil Diouana rehace críticamente el paso de su vida de joven crédula y soñadora en Dakar hacia la indigna servidumbre en Francia. Las sombras desdoblan una avalancha de cuestiones que se apoderan de su semblante en primer plano cargado de emoción patética. En una secuencia en que la cámara focaliza a la joven mirando la máscara, la luz que distinguía tan fuertemente su piel negra en contraste con la ropa y las paredes blancas ahora alcanza los tonos grises de las sombras, incluso de sus vestimentas: un juego de saya y blusa en tonos de gris. La máscara que ella había comprado de su hermano por 50 francos para dársela a la patrona como agradecimiento por haberla elegido para el empleo, la lleva a reflexionar sobre su ciudad, su familia, su vida (figura 7).



Figura 7. Diouana y la máscara



Fuente : Sembène, *La noire de..., 1966, 28'05"*.

Irene de Araújo-Machado
Materia oscura en el agujero negro



Mientras desliza las manos despacio por la máscara, Diouana dibuja el flujo de sus pensamientos en voz *over* que organiza sus movimientos y la lleva a desplazarse, impulsada por la profundidad de su reflexión. Piensa qué estarían diciendo sus familiares con relación a ella:

¿Qué deben estar pensando de mí en Dakar? “Diouana es feliz en Francia. Vive bien”. Francia aquí es la cocina, el comedor de la cocina, el baño, la habitación de dormir. ¿Dónde están las personas que habitan este país? La señora me decía: “Verás, Diouana, hay lindas tiendas en Francia”. Francia es este agujero negro. ¿Qué soy aquí? [...].²⁵

Diouana se desplaza hacia la ventana y su mirada alcanza el paisaje del mar oscuro con pequeños puntos de luz: la única Francia que se le permite ver y que ahora ella traduce tan solo como un “agujero negro”. Sin embargo, “agujero negro” expresa la conjugación del espacio-tiempo que ha permitido la emergencia de este estado de conciencia y de esclarecimiento de la materia oscura que ahora la blancura del escenario escondía. No sin motivo, este es el clímax de la narrativa y su momento de mayor tensión y concentración dramática de la travesía existencial traducida por una metáfora que mostró su potencia semiótica en traducir estéticamente el estado de trance epifánico tan fuerte como un ritual.

El desplazamiento de la cámara que va de la máscara de su pueblo a la lujosa Riviera Francesa –de las sombras de la tradición al agujero negro de la Cotê-d’Azul que se dibuja ante sus ojos– hace visible la travesía de su propio desplazamiento: desde la joven soñadora, con un país que la recibiría para una vida mejor, hacia la empleada esclava de los patrones blancos sin derecho a nada. La toma de conciencia se traduce visualmente en el montaje del plano y en la trayectoria del blanco hacia el negro a la sombra de la máscara. Es el imaginario idealizado que se había formado de la metrópolis continental desmoronándose, no sin dejar rastros en el pensamiento y en las acciones de Diouana mecida por la fuerza de este discurso interno velado. Ocurre otro ángulo del cambio de tono: el ambiente blanco con fuerte luminosidad rebate lo negativo, oscuro –el agujero negro– del país sintetizado en aquel paisaje.

La disolución del sueño proyecta el tema hacia la cuarta célula de montaje, en la cual la joven negra esclavizada se coloca en un campo de disputa contra los

25. Sembène, *La noire de...*, 1966, 27'22"-28'05". En la grabación de audio: Que doivent ils penser de moi à Dakar? "Diouana est hereuse en France. Vit bien." La France est ici, c'est la cuisine, le salon, la salle de bain et la chambre à coucher. Où sont des gens qui habitent ce pays? Madame ma dit: "Tu verras, Diouana, il y a des beaux magazines en France". Est-ce la France du trou noir? Que je suis ici?



patronos blancos, y empieza a replicar silenciosamente las órdenes de la patrona, al dejar de cumplir las tareas impuestas. La patrona le prohíbe comer por no trabajar. En la secuencia, llega una carta de la madre pidiéndole noticias y envío de dinero. El patrono decide responder la carta ya que Diouana no sabía escribir. Mientras inicia el texto, su discurso interno velado crea un tenso contrapunto, que se manifiesta con la fuerza de una polémica que corre internamente mientras la escritura avanza:

No es verdad. No es mi carta, no más. No viene de mi madre. Ni le pedí al patrono que la escribiera por mí. Y la patrona no es una gran dama. Es porque no sé escribir. Si supiera escribir, sabría qué decir de la “bondad” de la patrona. Aquí soy una prisionera. [...] Soy una prisionera. No conozco a nadie. No hay nadie de mi familia aquí. Es por eso que soy una esclava.²⁶

Si antes ella se preguntaba: “¿Qué soy aquí?”, ahora ella misma ha alcanzado la respuesta: “Soy una prisionera. No conozco a nadie. No hay nadie de mi familia aquí. Es por eso que soy una esclava”. Y este es un pensamiento transformador de conciencia, nacido de la vivencia que había colocado en furia su estado interior de refutación y de desolación. Su descubrimiento existencial de sí como esclava se manifiesta externamente como una extensión que va del pensamiento hacia el gesto de sus manos que rasga la carta recibida, para el asombro de los patronos. Del interior de la materia oscura de su mente, en el agujero negro de su existencia, emana el gesto de ruptura tan intenso como dramático.

Es de la naturaleza del discurso interno velado la incitación polémica como desafío que lleva hasta las últimas consecuencias un conjunto de ideas, un posicionamiento importante dirigido a un adversario. Es así que el discurso interno de Diouana se configura acústicamente en la mente de quien lo oye. Ella no solo denuncia su situación como también cumple la trayectoria que la lleva a esta concienciación de sentirse esclavizada por el país que siempre había soñado como un lugar de dignidad y de humanidad en la figura de los patronos. Así adquiere la conciencia de todo lo que era invisible y no dicho por sus opresores.

Lo que se observa en este momento es que la fuerza del contrapunto apunta nuevamente para el extra cuadro que los puntos suspensivos del título de la película habían dejado velado. Asimismo, el cine de Sembène exhibe su fuerza

26. Sembène, *La noire de..., 1966, 39'35"-39'-58"*. En la grabación de audio: “C'est ne pas vrai. C'est ne pas ma lettre, non plus. Elle ne vien pas de ma mère. Pas plus je n'ai pas demande au Monsieur de me faire une lettre. Et Madame n'est pas une grande dame. C'est parce que je ne sais pas écrire. Si je savais écrire, je saurais quoi dire de ‘la bonté’ de Madame. Ici je suis un prisonnier”.



discursiva que no se restringe al mundo diegético narrado, sino que se expande hacia la condición esclava en el cuadro de la condición neocolonial. Lo cual significa la fuerza del lenguaje cinematográfico puesto al servicio de la construcción estético-política de su cine. Una vez más, la película realiza el compromiso del cineasta para con el cine: en vez de demostrar, engendra el proceso dialéctico del cambio teniendo en cuenta el *pathos* de la composición.

La confrontación entre el negro y el blanco está instalada. Para Diouana, ya no tiene más sentido que la máscara de su pueblo continúe en la pared. Al darse cuenta de su ausencia, la patrona intenta recuperarla en una disputa de la máscara y las dos mujeres giran en *travelling*²⁷. El patrono decide pagarle veinte mil francos. La joven toma el dinero, se arrodilla en el piso en señal de agradecimiento, llora y, a continuación, se levanta devolviéndole los billetes sin decir palabra. Hace su maleta y se pone la máscara. Todo se encamina para el retorno de Diouana a Dakar pero la quinta célula de montaje genera el contrapunto final: la joven, inmolada con una navaja, tiñe la bañera blanca con su sangre negra. El *pathos* de la composición se ha consumado²⁸.

El intenso debate interior había creado las condiciones ideales para la toma de conciencia de que el sueño de una vida digna, con trabajo digno en Francia no se realizaría. Retornar a la situación anterior no sería posible pues lo que la esperaba en Dakar era una vida sin esperanza. La opción por la muerte denuncia la imposibilidad de vivir con una única alternativa. Parafraseando lo que ha afirmado Francis Fanon, su cuerpo solamente ha cumplido aquello que en ella se ha ramificado en cuestionamientos así “desenraizado, disperso, confuso, condenado a ver disolverse en una tras otra, las verdades que ha elaborado, se obliga a dejar de proyectar en el mundo una antinomia que le es inherente”²⁹. Dicho de otro modo: “La toma de conciencia, ya sea individual o colectiva pasa por la conciencia del cuerpo como forma de existir, de pensar y de transformar el mundo”³⁰.

La bañera se volvió una pieza emblemática de la inmolación. Fue en esta misma bañera donde había iniciado su tarea de limpiadora de la casa, fue hacia esta bañera que se dirigió la mirada de la patrona en una de sus últimas apariciones, cuando retira el ropón blanco de Diouana de la percha para que el marido lo ponga en la maleta. Como ha observado Nunn, “aunque las marcas de sangre

27. Sembène, *La noire de...*, 1966, 49'34”.

28. Sembène, *La noire de...*, 1966, 52'17”.

29. Frantz Fanon, *Piel negra máscaras blancas* (Salvador: EDUFBA, 2008), 26. Traducción de la autora.

30. Carlos y Torres-Correiro, “A Negra de... e Moolaadè”, 147. Traducción de la autora.

no puedan verse más, la película, como un griot guardián de la memoria oral, preserva el mensaje de la voz silenciada en el reino visual”³¹.

El patrono retorna a Dakar para devolverle las pertenencias de Diouana a la familia. Al bajarse en el muelle, busca ayuda con la dirección anotada en un papel y llega a la escuela donde lo recibe el profesor, hermano de Diouana, el mismo escritor del inicio. El chico, hermano de Diouana, al ver la máscara, empieza a seguir los pasos del patrono que acompaña al profesor hasta la casa donde se encontraba la madre, que recibe la maleta y la máscara pero devuelve el dinero, en protesta por lo ocurrido con su hija y en respeto a su propia dignidad. El chico agarra la máscara y sale atrás del patrono que vuelve al muelle. En una persecución marcada y en montaje paralelo, el chico avanza y el patrono se asusta, mirando hacia atrás diversas veces. Con intenso pavor, aprieta el paso, pero el chico enmascarado avanza venciendo los obstáculos sin perderlo de vista (figura 8).

Figura 8. El hermano de Diouana con la máscara



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 56'22”



31. Nunn, “The Screaming Mother”, 200. En el original en inglés: “Although the traces of blood can no longer be seen, the film, like a griot safeguarding oral memory, guards the message of the voice silenced in the visual realm”. Traducción de la autora.



Tras una carrera, el patrono entra en el auto y parte. El chico para y continúa con la vista fija en su objetivo. La máscara ocupa el cuadro (figura 10) hasta que el chico se la quita del rostro y el cuadro se cierra señalando el término de la película. Para la crítica interesada tan solo en la narrativa sobre el infortunio de la joven negra esclavizada en plena Riviera francesa el análisis termina con su muerte, consecuencia de las condiciones impuestas por la supremacía blanca y su régimen colonial. Como mucho, considera el fragmento que sigue, en que se enfoca la playa en la que los franceses blancos disfrutan el mar, cuando la cámara, en un movimiento de *zoom*, se posa sobre un hombre leyendo el periódico que noticiaba el suicidio de una joven negra en la casa de los patronos.

No obstante, desde el punto de vista del montaje, el contrapunto final se esfuerza para superar estéticamente tales limitaciones temáticas concentradas en las anomalías de la imposición colonial y racial. Sin el dimensionamiento estético de los contrapuntos, la complejidad de los sentidos de la película se diluye en el lugar común de la denuncia que no forma reflexión capaz de señalar caminos.

Iconicidad de la tradición oral en el montaje audiovisual

En diferentes momentos de este estudio, se afirmó que Sembène ha hecho su película mirando el cine de forma que este se convierta en un camino de reflexión en la formación de la conciencia sobre los conflictos de la condición posneocolonial. Acabamos de examinar cómo el montaje construye el cine como un espacio semiótico en el que los conflictos temáticos se traducen plásticamente en la dialéctica de las transformaciones procesadas en el interior de sus células. Es hora de alcanzar el objeto semiótico que se encarga de las articulaciones en el continuum de dicho espacio en la extensión de la cultura que lo constituye como texto.

No se trata de un actante cuya acción la realiza un personaje, sino de un signo que se encamina hacia el ambiente de ancestralidad manifestado en la máscara. Esa ancestralidad se remonta a la tradición oral que desconoce la disociación entre lo espiritual y lo material, o, como lo entiende Amadou Hampâté Bâ, “al pasar de lo esotérico a lo exotérico, la tradición oral consigue colocarse al alcance de los hombres, hablarles de acuerdo con el entendimiento humano, revelarse de

acuerdo con las aptitudes humanas”³². Con ello, el guardián de la tradición es el tradicionalista en cuya memoria se guardan los secretos de la génesis cósmica y del conocimiento de la vida.

La máscara es la presencia viva de dicha tradición en la película y le corresponde a ella el protagonismo del cual se teje la trama de la narrativa y de la cultura en un tejido de un continuum estético-cultural. Es por la máscara que el poder de la ancestralidad se evoca y se hace presente en el espacio sonoro-acústico de la audiovisualidad que coloca en escena el *performance oral* de los griots³³ con sus historias, cantos y danzas al compás de instrumentos ancestrales. Aquí el montaje cumple aquello que Eisenstein ha entendido como verticalización entre la dimensión sonora y la visual. No es de extrañarse, por lo tanto, que el propio análisis se desplace de las imágenes visuales hacia las imágenes sonoras para imprimir en el movimiento la entonación rítmica, no del discurso neocolonial, sino del discurso de la cultura tradicional con su voz ancestral, ya que en las regiones del África subsahariana “la palabra hablada se empoderaba, además de un valor moral fundamental, de un carácter sagrado vinculado a su origen divino de ‘fuerzas etéreas’”³⁴. Esta voz se refracta en la máscara que en la película desempeña diferentes actuaciones: en determinado momento es un juguete, en otro momento es una obra de arte original, o incluso un objeto de intercambio para, solamente al final,emerger como presencia de los espíritus guardianes. La máscara se convierte en una voz que articula los diversos contrapuntos que han tensionado el espacio semiótico en todas las esferas de su constitución y así elabora otro camino de la construcción estético-política de la película.

¿Cómo examinar tal hipótesis si, para el raciocinio que entiende el cine negro africano como espacio en que las lenguas nativas habladas o entonadas por los cantos comparécen como legítimas enunciadoras de sus culturas, sin rendirles ningún tributo a las lenguas oficiales que continuaron dominando incluso en el período poscolonial? A fin



Irene de Araújo-Machado
Materia oscura en el agujero negro

32. Amadou Hampâté Bâ, “A tradição viva”, en História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África, ed. Joseph Ki-Zerbo (Brasília: UNESCO, 2010), 169. Traducción de la autora.

33. Los griots son narradores, cantores, eruditos con diferentes funciones sociales en las sociedades tradicionales del África occidental. Vicente Enrique Montes Nogales ha examinado la extensa tipología social de los griots desde el régimen de castas pasando por las corporaciones, guerreros y las formaciones que se distinguen en función de los instrumentos musicales de aprendizaje que se inicia en la infancia. Los griots ejercen también la función de mediadores que aconsejan a las personas públicas y a las familias, y que orientan en la toma de decisiones. A Léopold Sédar Senghor lo ha ayudado la griotte Yande Codou en el período en el que ha ocupado la presidencia de Senegal. Vicente-Enrique Montes-Nogales, “Los griots: de bardos protectores a narradores desprotegidos”, *Annales de Filología Francesa* 20 (2012): 187-205, <https://revistas.um.es/analesff/article/view/16717> Sin embargo, como esclarece Hampâté Bâ el griot no es un tradicionalista –guardián de secretos cósmicos y tenedor del conocimiento de la ciencia– aunque pueda convertirse en uno de ellos, si es esta su vocación. Hampâté Bâ, “A tradição viva”, 175-177.

34. Hampâté Bâ, “A tradição viva”, 169. Traducción de la autora.



de cuentas, la lengua oficial de *La noire de...* es el francés y las frases de los personajes se han grabado *a posteriori* no necesariamente por los propios actores, lo que explica, por ejemplo, el habla sin acento de Diouana. Antes que tal pensamiento pueda comprometer el argumento que se espera examinar, conviene discutirlo.

Según el escritor keniano Ngugi Wa Thiong'o al colocar en escena a sus personajes hablando francés, Sembène no solamente demostraría sumisión al neocolonialismo, sino que también traicionaría sus propias convicciones políticas contrarias a la asimilación cultural. En su argumento, Thiong'o afirma que:

Fue en el cine africano, poco importa lo que pensemos del contenido, que el personaje africano recuperó su lenguaje. Es en la pantalla donde encontramos al pueblo africano hablando su propia lengua, lidiando con los problemas en su propia lengua y tomando decisiones por intermedio de diálogos de la lengua materna. Asimismo, las tradiciones de la literatura africana eurocéntrica y su estudio de forma están atrasados en comparación con la breve tradición del cine africano. En su breve aparición en el escenario estético, el cine africano ya ha dado un paso gigante al rechazar la noción neocolonial de que las personas en África no tienen lenguas, que los africanos deben expresarse exclusivamente en lenguas extranjeras.³⁵

Thiong'o manifiesta su postura de defensa de las lenguas africanas ya reveladas en diferentes ocasiones. Según Fernanda A. Pereira, desde 1977 Thiong'o publica sus novelas en gikuyu con algunas versiones bilingües gikuyu/inglés. Para él, el uso irrestricto de “una lengua autóctona está totalmente justificado como forma de militancia contra el imperialismo”³⁶. Su objetivo pedagógico era que los niños pudieran crecer y trascender la enajenación colonial.

No quedan dudas de que la premisa manifiesta una verdad incuestionable. Estaríamos de nuevo lidiando con una contradicción analítica si por texto de cultura entendiéramos tan solo la producción lingüística. Desde el punto de vista semiótico de la cultura, la noción de texto se extiende a un conjunto de fenómenos culturales

35. Ngugi Wa Thiong'o, “A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?”, en *Cinema no mundo: indústria, política e mercado. África Volume I*, org. Alessandra Meleiro (São Paulo: Escritoras Editora, 2007), 25-34. Traducción de la autora.

36. Fernanda Alencar-Pereira, “O mundo desaba, uma leitura de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe”, ponencia presentada en el XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, Interações, Convergências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 13 al 17 de julio de 2008. En la versión en inglés: “I do not want Kenyan children growing up in that imperialist-imposed tradition of contempt for the tools of communication developed by their communities and their history I want them to transcend colonial alienation”. https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/045/FERNANDA_PEREIRA.pdf Traducción de la autora.



Irene de Araújo-Machado
Materia oscura en el agujero negro

que no se limitan a la lengua. Es hora de profundizar en el concepto de texto de Yuri Lotman para quien este “es un enunciado en un lenguaje cualquiera”³⁷. Sin embargo, el texto de la cultura se distingue por la duplicidad o variedad de codificación: el código del lenguaje y los códigos de la cultura. Por consiguiente, entender la máscara como texto implica reconocer no solamente la codificación singular del acto de tallar la madera para crear la pieza escultórica, sino principalmente admitir el papel de los códigos culturales de la tradición que imprimen en el modelaje de gestos que significan los seres sagrados y todos los signos que los constituyen. Para el pensamiento semiótico de Lotman, son los textos de la cultura las fuentes generadoras de todos los lenguajes de las culturas así como de sus lenguas³⁸. Desde el punto de vista de la cultura oral, el texto primordial es el habla que cumple el papel de significar la percepción total de los seres en el universo. Como lo esclarece Hampâté Bâ:

Siendo el habla una exteriorización de las vibraciones de las fuerzas, toda manifestación de una sola fuerza, sea cual sea la forma que asume, debe ser considerada como su habla. Es por ello que, en el universo, todo habla: todo es habla que ha ganado cuerpo y forma. Su habla es fuerza porque crea uniones de vaivén que generan movimiento y ritmo, por lo tanto, vida y acción.³⁹

No solamente las máscaras, sino todos los objetos táctiles y sonoros de la cultura oral como el tambor, el silbido y toda la plasticidad sonoro-acústica del ambiente vivencial, que les dan ritmo y movimiento, pueden entenderse como portadores de voz del habla resonante en el universo. Ellos son textos de la cultura negra de origen africana que no encuentran términos de comparación con la cultura occidental ni pueden ser reducidos a estos.

La premisa de Lotman con respecto a los textos de la cultura puede causar controversias en lo que se refiere a las culturas occidentales eurocéntricas, centradas en los idiomas nacionales. Sin embargo, se justifica plenamente en las culturas tradicionales de los pueblos africanos –a no ser que se quiera imponer aquí también el modelo del pensamiento occidental–. Entonces podemos decir que los textos de la cultura oral del pueblo wolof, cuna de Sembène, se hacen presentes tanto en el montaje de las células temáticas como de la sonoplastia. Sonido e imagen visual colaboran en la composición del tejido tramado como narrativa organizándole el ritmo de la

37. Yuri Lotman, “El texto en el texto”, en *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Cátedra, 1996), 78.

38. Lotman, “El texto en”, 92.

39. Hampâté Bâ, “A tradição viva”, 172. Traducción de la autora.



entonación cuya voz no niega los vínculos con sus orígenes. Desde la multiacentualidad de las entonaciones de tan diferentes textos, la ideología generadora de formas se manifiesta con las diferentes tonalidades discursivas del pueblo negro.

Desde un inicio, la música rápida francesa contrasta con el sonido del *xalam*, un laúd de la tradición *wolof*, que acompaña las escenas de Diouana. Se crea así una alternancia melódica que funciona como banda sonora del personaje y que provoca el contrapunto de dos tradiciones culturales que no se mezclan. Lo que oímos son entonaciones instrumentales de pieles y maderas con la pulsación del cuerpo transformadas en energías que emanan de la fuerza espiritual traducida en gestos, cantos y danzas. Tal es el *performance* que difícilmente se alcanza cuando la idea central es tan solo la narrativa de la película según la lógica de la deducción y de la causalidad.

En el momento en que el patrono baja del buque con la maleta y la máscara, el montaje de la secuencia corre con el canto del *griot*, con su voz modulando el volumen a lo largo del episodio. Durante el desplazamiento de la persecución, el canto crece en volumen y ocupa todo el espacio acústico. La voz de la lengua africana, que no se había entonado como conversación a lo largo de la película, ahora resuena, conjuntamente con la máscara, una narrativa a la cual los blancos no tienen acceso ni control. Y el ritual de la muerte de la joven negra se realiza no sin el martirio del hombre blanco que vive su condenación por haberle robado los sueños y toda la vibración vital a la mujer de piel negra que ha pagado con su sangre el precio de su liberación de la miseria, al teñir para siempre la bañera blanca del apartamento de la pareja. El suicidio fue la única alternativa para la liberación de la condición esclava a la cual ella se había reducido y el camino al que fue llevada tras ser consciente de la imposibilidad de volver a la miseria de su condición anterior. La voz del *griot* consagra el ritual como la voz de los guardianes que protegen y liberan a los espíritus con la entonación rítmica de su canto que conduce al camino de la trascendencia del plano físico.

Como protagonista fundamental de este ritual, la máscara está lejos de ser tan solo un objeto exótico de valor, es por esto que vemos su aparición en momentos singulares de la trama componiendo con la misma un montaje icónico⁴⁰. En su primera aparición,

40. Montaje icónico que es común en las películas de Sembène. En *Moolaade*, la iconicidad del corte de los genitales femeninos en un ritual, que diezma y traumatiza a muchas niñas en diferentes pueblos, emerge de una asociación singular: la información que llega a través de las ondas de radio. La radio se convierte en un arma, ya que las nuevas generaciones aprenden que no están obligadas a mutilar sus cuerpos. Los hombres les prohíben a las mujeres oír radio y saquean todos los aparatos de la aldea, quemándolos en frente a la mezquita. En la escena final, después de muchas luchas y muertes de niñas, las mujeres agarran todos los cuchillos tirándolos a la hoguera. El cuadro final congela en la pantalla una antena. He aquí otro momento en que el montaje icónico compone un eje de las ideas filmicas en una trama audiovisual de extrema sensorialidad estética en la expresión de prácticas políticas.



la máscara es un juguete del niño mientras el profesor escribe. Al sentirse feliz por haber conseguido un empleo con los blancos, Diouana corre anunciándoles a todos la alegría de la noticia. Le quita la máscara al niño y dando vueltas alrededor de una mujer con un balde de agua en la cabeza repite la frase: “*J'ai travail chez les blancs*” que el travelling acompaña. Vemos que el mismo movimiento giratorio se repetirá cuando la patrona intenta recuperar la máscara de manos de Diouana, a fin de cuentas fue un regalo recibido. Sin embargo, Diouana le ofreció el regalo a la mujer blanca como un valor espiritual en señal de agradecimiento y la pareja recibió el regalo como un bien de valor material gracias a la originalidad de la pieza. Pero era el valor de culto –en el sentido formulado por Walter Benjamin– el que ha motivado el gesto de la joven. Fue en un momento en que mira la máscara en la pared (figura 8) que Diouana reflexiona sobre los cambios y contradicciones que la han lanzado en un agujero negro o en un callejón sin salida, un camino sin vuelta. Al huir, el patrono deja evidente que en este dominio la supremacía blanca no ejerce control. Es natural que la máscara cierre y celebre el momento final de la vida de Diouana con la fuerza del habla que emana la totalidad de un conocimiento. El la toma final de la película la máscara emerge en encuadre de primer plano (figura 10) para que mire directamente hacia la cámara.

Figura 9. Plano final de la máscara



Fuente : Sembène, *La noire de...*, 1966, 58'44".



La magia de la mirada que tiene el poder de actuar sobre los espíritus e impulsar las potencias de acción se materializa en esta mirada directa⁴¹. Mirar de frente, encarar, no deja de ser un gesto transgresor de liberación del dominio colonial. En un fotograma único y sencillo, Sembène termina su película con un gesto libertario y pedagógico: que enseña a mirar de frente. Las rejas y los grilletes han quedado atrás, así como la red situada atrás de su espalda. El lenguaje薄膜ico cumple la función pedagógica formadora de la conciencia histórico-político-cultural prevista en la introducción de nuestro análisis.

Conclusiones

A lo largo del ensayo, la construcción estética de Sembène se ha examinado básicamente por medio de procedimientos de montaje: el contrapunto y el pasaje dialéctico de una situación a otra. Al mostrarse mutuamente implicados, fue posible reconocer en estos procedimientos no solamente los conflictos sino también la cooperación que mucho ha contribuido a la transformación dialéctica de los sentidos en la acción narrativa y en el modo de hacer cine de Sembène, definido aquí como una travesía. Este es el resultado primordial al cual el análisis薄膜ico condujo. Hay que resaltar asimismo la posibilidad de enriquecimiento del propio análisis semiótico que saltó de la instancia de signos aislados hacia la dinámica de los textos culturales de tan compleja trama histórico-política. Por ello, la escena final se ha examinado como una célula de montaje emblemática de las luchas, pasajes y confrontaciones involucrados en la travesía del cineasta y de su producción薄膜ica. En el ámbito de tales transformaciones y travesías, Sembène se ha convertido en griot.

Siguiendo las formulaciones de Anthère Nzbatsinda, uno de los principales críticos de la obra de Sembène, diríamos que el escritor y cineasta cumple aquí el papel de un griot, al ejercer con astucia la condición de colocar en escena la trama compleja de los textos de la cultura senegalesa cuya memoria revitaliza el circuito de continuidad de los planos materiales y espirituales de la tradición que encuentran expresión en las luces proyectadas en el espacio de las pantallas de cine a las cuales impregna tonos de cuerpos, ritmos y voces negras⁴².

De modo análogo al griot, Sembène cuenta una historia del pasado y recuerda la oralidad, es decir, este artículo ilustra un personaje que formó parte de la red de

41. Hampâté Bâ, "A tradição viva", 174-176.

42. Anthère Nzbatsinda, "Le Griot dans le récit d'Ousmane Sembène: entre la rupture et la continuité d'une représentation de la parole africaine", *The French Review* 70, no. 6 (1997): 865.



saber. Este revela el ser pensante dentro de un espacio dominado por el francés, donde el africano era constantemente bombardeado por la ideología enajenante de la misión civilizadora. Su arte de griot emerge como forma de liberación. Resulta que en su escalada de cuestionamientos, Sembène construye la travesía que lo encamina para el mundo, al desenmascarar la opresión impuesta por la condición esclava fundada en la anomalía de la supremacía blanca del régimen racial neocolonial:

La travesía dialoga a partir de una apertura infinita acerca de la producción de identidades. La travesía no tiene la preocupación de afirmar lo que fue, sino lo que se transforma; es el acontecimiento, la incompletud, es el lugar de la invención. Esta tiene la inmanencia como uno de los entes que agencian la producción de sentidos. La travesía es el porvenir, lo desconocido.⁴³

Los pasajes y las travesías no ofrecen resultados definitivos, sino la posibilidad de agarrar *in fraganti* el momento de la mutación. Tal es el compromiso del cine de montaje y de su pedagogía de transformación del modo de ver el mundo que hemos seguido en este artículo. De esta forma, el montaje pone en relación planos de visibilidad e invisibilidad, sonido y silencio en otro nivel, aquel del montaje icónico, que opera fílmicamente el pasaje para el plano de la transcendencia que no se mide por las ambiciones políticas materiales, sino por el dominio de las fuerzas de transformación tantas veces formadas en la materia oscura de agujeros negros imprevisibles.

Agujeros negros que nos retrotraen al carácter incompleto del título de la película. Nos atrevemos a inferir que la marca gráfica de los puntos suspensivos de *La noire de... pelea con la “tiranía discursiva”*⁴⁴ fundadora de los dualismos que rodean al negro y su condición migratoria para revolver su identidad. La vacilación de los puntos suspensivos deja abierto el origen al mismo tiempo que pone bajo sospecha la “invención del hombre negro” configurada por el “mito epidérmico”⁴⁵ de superficies tales como color de la piel, territorio, raza, sin llegar jamás a la complejidad de la dimensión humana. En este sentido, se puede concluir que Sembène elabora un camino estético y ético-político para la emancipación cultural de los valores humanos, contribuyendo decisivamente al crecimiento de la autoestima tan necesaria para contener las ambiciones geopolíticas del eurocentrismo y para enseñar a mirar al otro de frente.

43. Luis-Carlos Ferreira, “*La Noire de: A noção de liberdade a partir da Filosofia africana e o cinema africano*”, *Artefilosofia* 15, no. 28 (2020): 131, <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/2204> Traducción de la autora.

44. Zachée Betché, *L'invention de l'homme noir. Une critique de la modernité* (París: L'Harmattan, 2012), 15.

45. Betché, *L'invention*, 171.



Bibliografía

Fuentes primarias

Multimedia y presentaciones

- [1] Sembène, Ousmane, dir. *La noire de...* 1966.

Fuentes secundarias

- [2] Alencar-Pereira, Fernanda. “O mundo desaba, uma leitura de *Things Fall Apart* de Chinua Achebe”. Ponencia presentada en el XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, Interações, Convergências, Universidade de São Paulo, São Paulo, 13 al 17 de julio de 2008.
- [3] Andrade Durão, Gustavo de. “Ousmane Sembène: uma abordagem cultural na luta contra o colonialismo de 1950 a 1969”. *Temporalidades* 5, no. 2 (2013): 123-136. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5479>
- [4] Annas, Max y Annett Busch, eds. *Ousmane Sembène Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.
- [5] Bajtín, Mijaíl. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Mineápolis y Londres: University of Minnesota Press, 1994.
- [6] Bamba, Mahomed. “Jean Rouch: cineasta africanista?”. *Devires: Cinema e Humanidades* 6, no. 1 (2009): 92-107.
- [7] Betché, Zachée. *L'invention de l'homme noir. Une critique de la modernité*. París: L'Harmattan, 2012.
- [8] Carlos, Maria-Ignes y Celia-Cristina Torres-Correio. “A Negra de... e Moolaadè. Que África e teorias as lentes de Ousmane Sembène nos revelam?”. *Comunicação & Educação* 21, no. 2 (2016): 135-147. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v21i2p135-147>
- [9] Cervoni, Albert. “Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Ousmane Sembène: ‘Tu nous regardes comme des insectes’”. *France Nouvelle*, no. 1033 (1965): 4-10.
- [10] Eisenstein, Sergei. *The Film Sense*. San Diego, Nueva York y Londres: HBJ Book, 1970.
- [11] Eisenstein, Sergei. “L'organique et le pathétique”. En *La non-indifférente nature/1*, 47-100. París: Union Générale d'Éditions, 1976.
- [12] Eisenstein, Sergei. “The Cinematographic Principle and the Ideogram”. En *Film Form: Essays in Film Theory*, 28-44. San Diego, Nueva York y Londres: HBJ Book, 1977.



- [13] Eisenstein, Sergei. "La musique du paysage et le devenir du contrepoint du montage à l'étape nouvelle". En *La non-indifférente nature*/2, 47. París: Union Générale d'Éditions, 1978.
- [14] Eisenstein, Sergei. *Towards a Theory of Montage*, editado por Michael Glenny y Richard Taylor. Londres: British Film Institute, 1994.
- [15] Fanon, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- [16] Ferreira, Luis-Carlos. "La Noire de: A noção de liberdade a partir da Filosofia africana e o cinema africano". *Artefilosofia* 15, no. 28 (2020): 129-150. <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/2204>
- [17] Foucault, Michel. *Le corps utopique, Les heterotopies*. París: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- [18] Hampâté Bâ, Amadou. "A tradição viva". En *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*, editado por Joseph Ki-Zerbo, 169-212. Brasilia: UNESCO, 2010.
- [19] Jafa, Arthur. *The Dark Matter of Black Cinema*. Porto: Museu Serralves, 2020.
- [20] Lotman, Yuri. "Acerca de la semiósfera". En *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, 21-42. Madrid: Cátedra, 1996.
- [21] Lotman, Yuri. "El texto en el texto". En *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, p. 91-109. Madrid: Cátedra, 1996.
- [22] Marinho de Lima Júnior, David. "Ousmane Sembène: um cineasta contra o colonialismo e as elites africanas". En *Cultura e mobilização: reflexões a partir do I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros*, organizado por Raissa Brescia dos Reis y Taciana Almeida, 105-126. Río de Janeiro: Synergia, 2016.
- [23] Montes-Nogales, Vicente-Enrique. "Los griots: de bardos protectores a narradores desprotegidos". *Annales de Filología Francesa* 20 (2012): 187-205. <https://revistas.um.es/analesff/article/view/16717>
- [24] Nascimento, Saymon. "Sembène, o pai do cinema africano". *RedeAngola.info: Jornalismo independente*. Cinemateca africana, 23 de abril de 2015. <http://www.redeangola.info/especiais/sembene-o-pai-do-cinema-africano/>
- [25] Nunn, Tessa. "The Screaming Mother and Silent in Ousmane Sembène's *La noire de...*". *Women in French Studies Special Conference Issue* (2019). 191-200. <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu%3A722939/>
- [26] Nzibatsinda, Anthère. "Le Griot dans le récit d'Ousmane Sembène: entre la rupture et la continuité d'une representation de la parole africaine". *The French Review* 70, no. 6 (1997): 865-872.
- [27] Thiong'o, Ngugi Wa. "A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?". En *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. África Volume I, organizado por Alessandra Meleiro, 25-34. São Paulo: Escritoras Editora, 2007.



La inmutable heterotopía de los maestros modernos: elementos para una justa valoración de la “Carpeta europea” o *art d'aujourd'hui maitres de l'art abstrait* álbum 1

Juan-David Chávez-Giraldo





La inmutable heterotopía de los maestros modernos: elementos para una justa valoración de la “Carpeta europea” o *art d’aujourd’hui maitres de l’art abstrait* álbum 1*

Juan-David Chávez-Giraldo**

Resumen: este artículo hace un recorrido histórico y un análisis crítico del álbum de serigrafías de artistas abstraccionistas europeos conocida comúnmente como la “Carpeta europea”, que pertenece a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, con el fin de propiciar una justa valoración artística y documental. De tal manera se presenta el contexto en el cual apareció, se identifican las obras originales y sus autores, se describen analíticamente las cualidades de la colección, la originalidad y autenticidad del conjunto, su papel en

* **Recibido:** 27 de octubre de 2020 / **Aprobado:** 17 de marzo de 2021 / **Modificado:** 29 de marzo de 2021. Artículo de investigación sin financiación institucional.

** Doctor en Artes por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Profesor titular de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín (Medellín, Colombia)
DOI: <https://orcid.org/0000-0001-9293-4764> [✉ jchavez@unal.edu.co](mailto:jchavez@unal.edu.co)

Cómo citar: Chávez-Giraldo, Juan-David. “La inmutable heterotopía de los maestros modernos: elementos para una justa valoración de la ‘Carpeta europea’ o *art d’aujourd’hui maitres de l’art abstrait* álbum 1”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 13/14 (2021): 44-83.





la difusión del arte abstracto en el medio local y el aporte universal en el ámbito de la creación plástica. Mediante la investigación se concluye que la colección es una creación original, de significativo valor artístico y documental, y que sus piezas ofrecen una muestra de la actitud propositiva de carácter heterotópico.

Palabras clave: abstraccionismo; arte europeo; arte moderno; arte de vanguardia; exposición; grabado; serigrafía; Universidad Nacional de Colombia.

The Immutable Heterotopia of Modern Masters: Elements for a Fair Assessment of the “European Folder” or art d’aujourd’hui maitres de l’art abstrait álbum 1

Abstract: this article makes a historical tour and a critical analysis of the album of serigraphs by European abstractionist artists commonly known as the “European Folder”, which belongs to the Faculty of Architecture of the Universidad Nacional de Colombia – Medellín Campus, in order to promote a fair artistic and documentary valuation. As such, the context in which it appeared, the original works and their authors are identified, the qualities of the collection, the originality and authenticity of the set, its role in the dissemination of abstract art in the local environment and the universal contribution in the field of plastic creation. Through this investigation it is concluded that the collection is an original creation, of significant artistic and documentary value, and that its pieces offer a sample of the heterotopic proactive attitude.

Keywords: abstractionism; European art; Modern Art; Avant-garde art; exhibitions; engraving serigraphy; Universidad Nacional de Colombia.

A heterotopia imutável dos mestres modernos: elementos para uma avaliação justa da “Carteira Europeia” ou art d’aujourd’hui maitres de l’art abstrait álbum 1

Resumo: este artigo faz uma revisão histórica e uma análise crítica do álbum de serigrafias de artistas abstracionistas europeus comumente conhecido como “Pasta Europeia”, que pertence à Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional da Colômbia – Campus Medellín, a fim de promover uma justa avaliação artística e documental. Desta forma, apresenta-se o contexto em que apareceu,



identificam-se as obras originais e os seus autores, descrevem-se analiticamente as qualidades da coleção, a originalidade e autenticidade do conjunto, o seu papel na difusão da arte abstrata no território local e a contribuição universal no campo da criação plástica. Através desta investigação, conclui-se que a coleção é uma criação original, de significativo valor artístico e documental, e que suas peças oferecem uma amostra da atitude proativa de natureza heterotópica.

Palavras-chave: abstracionismo; arte europeia; arte moderna; arte de vanguarda; exposição; gravado; serigrafia; Universidad Nacional de Colombia.

Arte abstracto: contexto y concepto

La aparición del abstraccionismo se ubica hacia 1910 y se propagó casi simultáneamente en toda Europa. Este movimiento se caracterizó por la exclusión de la realidad natural objetiva y el distanciamiento del carácter narrativo del arte precedente. Las obras abstractas expresan la sensibilidad del creador valiéndose libremente del material sin importar que el punto de partida sea el mundo o los sentimientos. Puede considerarse que los posimpresionistas, los simbolistas, los fauvistas, los expresionistas y los cubistas –con una reacción común al realismo que logró un arte con puros medios plásticos, aunque expresado de diferentes maneras– prepararon la aparición del abstraccionismo.

Para comprender el arte abstracto es necesario tener en cuenta que en la modernidad –también conocida como la época de la representación– la filosofía convirtió al hombre en un sujeto trascendental y lo ubicó como objeto de todo conocimiento; en esta fase histórica surgida en Europa durante el Renacimiento, el triunfo de la razón condujo a una homogenización cultural legitimada por la ciencia. La sentencia cartesiana “pienso, luego existo” llevó a la idea de que las cosas son verdaderas en tanto el hombre se las representa. El realismo y el neoclasicismo manifestaron el espíritu de la época y vieron el sentido del mundo desde una perspectiva universal, objetiva, experimental y matemática. La capacidad para representarlo de manera fiel era el parámetro de validez de las obras, y las temáticas giraban en torno a idealizaciones que mostraban el dominio de la naturaleza con la esperanza en el futuro y el progreso.

Frente a este orden naturalista el impresionismo estableció un cambio al tratar de ver un sentido más allá de las apariencias y permitió la aparición de otras corrientes para entender el arte como experiencia y no como copia de la naturaleza; este



giro conceptual del proyecto moderno ubicado entre los siglos XIX y XX dio lugar al arte moderno, en el cual la similitud con la realidad y el objetivo de buscar la belleza y los altos valores dejaron de ser parámetros significativos para trasladarlos a lo simbólico y expresivo, por eso,

El modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como un tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación.¹

Se conquistó el último peldaño en el proceso de autonomía artística al alcanzar su plena independencia mediante la autorreferencialidad. Las formas se desprendieron de la realidad anulando su distinción con el contenido. El foco del arte giró hacia elementos plásticos de carácter primario, sin significado ni interpretación. Los signos establecieron un universo propio sin preexistencias y la obra instauró un contenido nuevo suscitando experiencias espirituales. No se trata solo del empleo exclusivo de formas geométricas y el rechazo al mundo real, es una manera de comprender y ordenar el universo con la pretensión de visibilizar sus leyes. Su verdadero aporte es el pensamiento matemático que lo origina. Las obras albergan todo su sentido en sí mismas.

En este contexto, pueden identificarse dos grandes tendencias abstraccionistas: una lírica y otra geométrica. La primera acoge los principios de la composición musical para generar productos de carácter atmosférico. Su principal exponente fue Wassily Kandinsky y se difundió ampliamente después de la Segunda Guerra Mundial a través del surrealismo y del informalismo. La deriva geométrica acoge los signos puros y los cuerpos platónicos sobreponiendo la figuración para componer sistemas armónicos donde la forma prima sobre el color. Kazimir Malévich fue el máximo exponente de este estilo, que se afirmó en Holanda, desde donde se propagó al resto del continente e influyó la arquitectura racionalista y el diseño industrial:

Aquellos artistas querían conseguir lo imposible, retroceder en el tiempo dando un salto hacia el futuro para crear un arte tan válido como cualquier arte pasado, en el que cada obra poseía un universo interior propio. Su enfoque creativo estaba empapado de creencias esotéricas orientales, filosofía antigua y literatura mística reciente. Querían que su arte pudiese ofrecer el fundamento de una vida ordenada y espiritual.²

1. Arthur Danto, *Después del fin del arte* (Barcelona: Paidós, 1999), 30.

2. Arte. *La guía visual definitiva 1900-1945* (Londres: Dorling Kindersley, 2010), 52.



Dos experiencias ligadas al abstraccionismo muestran su impacto: el movimiento holandés De Stijl, surgido en 1917 con la fundación de la revista del mismo nombre por el artista Theo van Doesburg, en torno a la cual se reunieron Bart van der Leck y Vilmos Huszár. La otra institución fue la escuela Bauhaus, fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar, a la que se unieron Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers, Gerhard Marcks, Oskar Schlemmer, Marcel Breuer, Lyonel Feininger y Hannes Meyer, entre otros, todos influenciados por el constructivismo ruso y De Stijl.

Otros movimientos surgieron en el siglo XX con intereses derivados de la nueva manera de acercarse al mundo. El debate entre la figuración y la abstracción se mantuvo durante todo el siglo y aún pervive. El panorama contemporáneo es múltiple, pero el valor del abstraccionismo es innegable, a pesar incluso del supuesto fracaso de las vanguardias planteado por algunos teóricos como el historiador Eric Hobsbawm para quien no lograron convertirse en una expresión de los tiempos y en cambio respondieron de manera trivial luchando contra la obsolescencia tecnológica³.

La “Carpeta europea” en la Universidad Nacional de Colombia

El arquitecto, egresado de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá⁴ y profesor de diseño e historia de la Facultad de Arquitectura en la Sede Medellín, Raúl de Jesús Álvarez Gaviria (1922-?) adquirió en Francia una carpeta de 16 grabados de autoría de destacados artistas abstraccionistas. A su regreso a Colombia en 1956 la entregó a la biblioteca de la Facultad de Arquitectura, que entonces funcionaba en el sector del antiguo Liceo Antioqueño. Las obras, conocidas entre la comunidad universitaria como la “Carpeta europea”, actualmente se encuentran expuestas en el área administrativa del bloque 24 del campus El Volador (Medellín, Colombia).

Ahora que la Sede Medellín estableció la Red Cultural UNAL⁵, esta investigación permite hacer un aporte al marco político, cultural e institucional para mejorar la gestión de su patrimonio, constituido por un conjunto de bienes entre los que

3. Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* (Barcelona: Crítica, 1999), 9-14.

4. Luis-Fernando González, *Pedro Nel Gómez, el maestro. Arquitecto, urbanista y paisajista* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2014), 63.

5. Este trabajo, liderado por la profesora de la Universidad de Antioquia, María Adelaida Jaramillo G., inició en 2019 enmarcado en el Plan Estratégico Institucional 2034 y el Plan Global de Desarrollo 2019-2021. Sus nodos de acción son: Museos y Colecciones, Patrimonios, Vida Cultural, Voces y Letras, Saberes, y Conexiones.



figura esta colección, frente a la cual se han tejido ideas e imaginarios que desdibujan su real significación e importancia. Es por esto, que este artículo hace un análisis valorativo en el que se incluyen los elementos históricos y la apreciación de cada imagen. La carpeta es un folder de arte gráfico cuyo título real, “ART D’AUJOURD’HUI MAITRES DE L’ART ABSTRAIT ÁLBUM 1”⁶, aparece en la lujosa cubierta que contiene las serigrafías realizadas en 1953.

Según la plataforma de subastas en línea, Catawiki⁷, esta carpeta fue impresa por el estudio de Arcay en París y publicada el mismo año en Boulogne-sur-Seine con una edición de 300 ejemplares por la editorial d’Art d’Aujourd’hui, proyecto cultural que incluyó la publicación bimensual de una revista con ese nombre entre junio de 1949 y diciembre de 1954 para un total de 36 números, fundada por André Bloc –entonces director de la revista L’Architecture d’Aujourd’hui– junto con Edgard Pillet. La revista también llegó a Medellín. Al respecto el artista y profesor Federico Londoño afirma: “Yo tuve varios ejemplares de la revista que eran de mi tío Darío González de Greiff que la colecciónó. Inclusive en algunas de ellas salía un cupón para comprar la carpeta con descuento para los suscriptores y no era barata”⁸.

De acuerdo con la investigadora, profesora e historiadora francesa Corine Girieud⁹, en la revista participaron distinguidos críticos como Leon Degand, Julien Alvard, Roger van Gindertael, Charles Estienne y Michel Seuphor. Su propósito era promover el abstraccionismo geométrico y la síntesis de todas las artes. En sus portadas se incluyeron obras gráficas de sus lectores, hizo varias publicaciones sobre asuntos artísticos, se vinculó a la producción de dos películas de arte y tuvo un estrecho vínculo con la galería Denise René, que impulsó el trabajo de artistas de vanguardia como Victor Vasarely, Ernst Alt, Francis Picabia y Piet Mondrian. Además, Girieud afirma que los miembros de su comité editorial participaron en varios proyectos de gran envergadura, como el Taller de Arte Abstracto –lugar de encuentro de jóvenes geometristas– y el Grupo Espacio –que reunió artistas visuales y arquitectos para trabajar por la reconstrucción de Francia–. Entre 1955 y 1966 el magazín pasó a convertirse en *Aujourd’hui, art et architecture*.

6. ARTE DE HOY MAESTROS DEL ARTE ABSTRACTO ÁLBUM 1.

7. “Art d’Aujourd’hui-Maîtres de l’Art Abstrait-Album I-1953”, Catawiki, no. 4168685, <https://www.catawiki.com/es/l/4168685-art-d-aujourd-hui-maitres-de-l-art-abstrait-album-i-1953>

8. Federico Londoño-González, correo electrónico al autor, 23 de octubre de 2020.

9. Corine Girieud, “Art d’aujourd’hui (1949-1954) hors les pages : une revue au cœur de l’action”, *La Revue des revues*, no. 38 (2006), <https://www.entrevues.org/rdr-extrait/art-daujourd'hui-1949-1954-hors-les-pages-une-revue-au-coeur-de-laction/>

Aunque solo se tienen los 16 grabados y no se conservaron los demás componentes del folder, en su primera página este tiene un índice con los artistas en una primera columna y debajo de ellos los títulos de las obras y el año de realización, de la siguiente manera:

ARP	1
BALLA	2
DELAUNAY R.	3
DALAUÑAY S.	4
GLEIZES	5
HERBIN	6
KANDINSKY	7
KLEE	8
KUPKA	9
LEGER	10
MAGNELLI	11
MONDRIAN	12
PICABIA	13
TAEUBER-ARP	14
VAN DOESBURG	15
VILLON	16





d'aujourd'hui
en
juillet
1953
tirées
à
300
exemplaires
numérotés
de 1 à 300
prix
25.000 frs

Infortunadamente esta hoja fue dada de baja por la funcionaria Piedad Elena Builes Velásquez en 1999¹⁰; además, había otra, que no se ubicó, que incluía este comentario:

Léon DEGAND.

Les œuvres de ce premier album possèdent un pouvoir singulier.

Certes, elles nous combient l'oeil. Elles nous regalent l'esprit.
Si nous savons les accueillir, elles s'adressent à toutes nos facultés de compréhension et de délectation.

Et, en l'occurrence, le procédé de reproduction est si bien adapté à la technique et au langage des originaux que c'est de la façon la plus directe, sans l'intermédiaire ou la crainte d'une interprétation graphique ou chromatique, que nous communiquons avec la création même de l'artiste.

Mais il est évident aussi que ces œuvres n'ont pas été créées seulement dans le but de susciter en nous des plaisirs dépourvus d'arrière-pensée.

Sans inventer le moins du monde, nous devons déceler en elles une vertu qui confère à leurs autres qualités une belle part de leur tonicité.

Cette vertu, c'est le courage. Le courage d'aller jusqu'à

10. Michelle Evans-Restrepo, "Valoración patrimonial de la carpeta europea de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín" (trabajo de diplomado, Universidad de Granada - Instituto Politécnico José Antonio Echavarría, 2010), 17.

la limite de soi-même et des conceptions
que l'on s'est choisies et, si possible, au delà.

Ces œuvres sont les instruments et les témoignages d'une conquête.¹¹



Estas transcripciones se han hecho según imágenes de Catawiki, de otro álbum de la edición¹². Dice Girieud que un segundo trabajo de 1954 con serigrafías basadas en obras de André Bloc, Silvano Bozzolini, Henri Breuil, Jean Dewasne, Jean Deyrolle, Días, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, Robert Jacobsen, Joseph Lacasse, Jean Leppien, Marie Raymond, Richard Mortensen, Edgard Pillet, Serge Poliakoff y Victor Vasarely “fue objeto de una exposición en la galería Denise René y de un artículo ampliamente ilustrado en “Art d’Aujourd’hui”¹³. Según la investigadora Michelle Evans¹⁴ el título del segundo álbum es *Jeunes Peintres d’Aujourd’hui*, con comentario de Degand. También se realizó un tercer trabajo con prefacio de André Bloc. Girieud menciona que:

Un primer álbum, “*Maîtres de l’art abstrait*” se anuncia en la edición de agosto de 1953. Su descripción es la siguiente: “16 láminas en color, algunas en 25 colores. Formato 49 X 64. 300 copias numeradas firmadas por los artistas”.

Esta primera publicación contiene obras de artistas en el origen de la abstracción: Arp, Balla, R. Delaunay, S. Delaunay, Gleizes, Herbin, Kandinsky, Klee, Kupka, Léger, Magnelli, Mondrian, Picabia, Taeuber-Arp, Van Doesburg y Villon. Este primer álbum, sin embargo, no fue ignorado por la galería Denise René, ya que allí se organizó una presentación de sus placas a principios de 1954; al igual que en Bruselas, donde la Galería Aujourd’hui realizó una exposición más amplia en torno a esta misma obra.¹⁵

11. Las obras de este primer álbum tienen un poder singular. Ciertamente, cuánto nos dicen. Nos llenan el espíritu. Si sabemos acogerlas, se dirigen a todas nuestras facultades de comprensión y deleite. Y, en este caso, el proceso de reproducción es tan bien adaptado a la técnica y al lenguaje de los originales de manera directa, sin intermediario o temor a una interpretación gráfica o cromática, que nos comunicamos con la creación misma del artista. Pero también es obvio que estas obras no fueron creadas solo con el propósito de despertar en nosotros placeres desprovistos de motivos ocultos. Sin inventar lo más mínimo del mundo, debemos detectar en ellas una virtud que confiere a sus otras cualidades buena parte de su tonicidad. Esta virtud es el coraje. El coraje de ir al límite de uno mismo y de las concepciones que hemos elegido y, si es posible, más allá. Traducción del autor.

12. “Art d’Aujourd’hui-Maîtres de l’Art Abstrait-Album I-1953”, Catawiki, no. 4168685.

13. Corine Girieud, correo electrónico al autor, 12 de octubre de 2020.

14. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 13.

15. Corine Girieud, “La Revue Art d’aujourd’hui (1949-1954): Une vision social de l’art” (tesis de doctorado, Universidad París-Sorbona, 2011), 91. Traducción del autor.



En la actualidad solo se conservan tres colecciones completas del primer álbum: en la Biblioteca Nacional de Francia, en el museo neozelandés Te Papa Tongarewa y en la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín¹⁶, lo que representa en sí una condición destacable del valor del folder. La carpeta permaneció en el olvido en la biblioteca de Arquitectura localizada en el primer nivel del bloque 24 en el campus El Volador “donde fue víctima de una inundación en 1972, cuando la bibliotecaria era Gloria Bermúdez”¹⁷. Posteriormente, cuando la directora era Cecilia Olano de Restrepo fue sometida a secado en un horno del Archivo Histórico de Antioquia en la Biblioteca Pública Piloto y más adelante hizo parte de una exposición en la galería del edificio junto con otras obras¹⁸. Luego fue objeto de una muestra en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) entre el 23 de agosto y el 22 de septiembre de 1989¹⁹, cuyo título retomó la portada de la carpeta y agregó su traducción: *Arte de hoy maestros del arte abstracto – Álbum 1*.

En la carátula del catálogo se imita la composición del índice del álbum, de tal manera que en la primera columna se presentan los apellidos de los artistas y en la segunda el nombre de la carpeta en francés y en castellano y se dan los créditos de los vinculados: Universidad Nacional de Colombia-Seccional Medellín / Facultad de Arquitectura / Carrera de Artes Plásticas / Biblioteca Facultad de Arquitectura y Ciencias Humanas / Divulgación Cultural / Museo de Arte Moderno de Medellín. En el interior aparece una reseña de cada artista acompañada con una fotografía de la obra. En cada página hay dos maestros en el mismo orden del índice. El diseño es de Ernesto Restrepo, las fotografías de Carlos Tobón Castro y la impresión de la Editora Nacional de Colombia (Edinalco). La presentación está firmada por el entonces director del Museo, Túlio Rabinovich Manevich, quien en el primer párrafo escribe:

Para el Museo de Arte Moderno de Medellín es sumamente placentero poder brindarle a su público la oportunidad de apreciar esta muestra de serigrafías de 16 artistas europeos de la mitad del siglo XX. Nunca antes se había podido disfrutar en nuestro medio de una muestra que reuniera ejemplos sobresalientes de obras que contribuyeron a las profundas transformaciones sufridas por la plástica contemporánea, producto de osadas respuestas a las nuevas condiciones de vida que se le plantearon.²⁰

16. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 15.

17. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 16. El nombre completo es Gloria Bermúdez Bermúdez.

18. Cecilia Olano de Restrepo, entrevista telefónica al autor, 13 de octubre de 2020.

19. El catálogo no tiene año y fue suministrado por Dora Escobar Valencia (Coordinadora de Colecciones y Registro del Museo de Arte Moderno de Medellín), correo electrónico al autor, 15 de octubre de 2020.

20. Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), *ART D’AUJOURD’HUI MAITRES DE L’ART. ABSTRAIT ÁLBUM 1. Arte de hoy maestros del arte abstracto – Álbum 1. Catálogo de la exposición* (Medellín: 1989), s.p.

Al final del segundo párrafo, luego de hacer referencia a la duración de la muestra y listar los autores, Rabinovich se refiere a los “artistas que desde diferentes movimientos como el Futurismo, el Dadaísmo, el Cubismo, la Abstracción, etc. fueron conformando las leyes de la visión plástica que aún hoy próximos a terminar el siglo XX, siguen irradiando toda su validez”²¹. En el último de los tres párrafos agradece a la Universidad Nacional de Colombia por el préstamo del material, calificándolo de “excelente carpeta”.

El formato usado es vertical y divide las páginas en cuadrantes ubicando las fotografías en el primero y el tercero, acompañadas del título de la obra, la fecha, la colección en la cual se ubicaban los originales hasta 1953 y la técnica: “serigrafía”. A la derecha aparecen los autores en mayúscula, con un tamaño de fuente mayor y debajo están las reseñas biográficas destacando a los artistas frente a los títulos y otorgándoles mayor peso gráfico que a la imagen, de 5 x 8 cm en promedio. En la penúltima página se incluye una traducción ajustada del comentario de Degand incluido en la carpeta original y seguidamente aparece la nota: “LEON DEGAND: Crítico de arte francés cuyos escritos sobre el cubismo y el arte abstracto ejercieron una influencia importante después de la Segunda Guerra Mundial”.

No se ubicaron imágenes de la exposición, pero vale decir que el MAMM, fundado en 1978, era entonces la única institución en la ciudad dedicada a divulgar el arte moderno y contemporáneo. A él han estado vinculados artistas, curadores, historiadores y críticos de primer orden y ha realizado eventos, concursos, salones y bienales que trascienden las fronteras nacionales. Es una de las instituciones artísticas más importantes del país y haber acogido el álbum es muestra de su valor y su contribución en la difusión del abstraccionismo en el medio local.

Los grabados regresaron a la Universidad Nacional de Colombia en 1991 y se dispusieron en las oficinas de la Facultad de Arquitectura en el costado sur del primer piso, donde sufrieron notablemente por las condiciones ambientales inadecuadas. Entre el 2000 y el 2010 el edificio se sometió a una reingeniería diseñada y dirigida por quien escribe, para mejorar las condiciones ambientales internas. Como una extensión de estas labores, el autor emprendió la coordinación de la recuperación de la carpeta, para lo cual había contactado desde 2006 a la restauradora de arte Martha Isabel Isaza Taborda, contratada para el trabajo mediante la Orden de Prestación de Servicios 404. En el diagnóstico la experta manifestó que:

21. MAMM, ART D'AUJOURD, s.p.





Las litografías a color sobre papel de distintos artistas se encontraban adheridas por todos los lados por un grueso pegante a un soporte de madera (madeflex) los bordes sobresalientes que hacían el papel de pese-partout estaban pintados de blanco, presentaban ataque de hongos, manchas, deformación del plano, arrugas y quiebres, gran acumulación de polvo y suciedad acumuladas.²²

El tratamiento realizado en la restauración consistió en:

1. Desmonte de las obras del marco y del soporte inadecuado.
2. Limpieza mecánica simple para la eliminación de polvo, restos de insectos, grasa y cuantas adiciones superficiales tenga, las cuales ensucien o afecten la obra.
3. Eliminación de pegantes en el reverso.
4. Desinfección en cámara, para la eliminación de hongos.
5. Desacidificación, para la eliminación en el papel de la acidez, el cual se manifiesta al adquirir el papel un tono amarillento acompañado de una progresiva fragilidad.
6. Limpieza, eliminación de manchas y demás suciedades.
7. Eliminación de dobleces y deformación del plano.
8. Presentación estética.²³

La profesional recomendó:

Para su montaje utilizar cartones libres de acidez y passepartout para evitar que la obra toque el vidrio, adherir la obra solo en la parte de arriba con cinta libre de acidez y de PH neutro, en el reverso utilizar cartón plass y dejar respirar la obra sin sellarla por completo en el reverso, utilizar tacos de icopor o de corcho en las esquinas del marco para aislar la obra de la pared y evitar humedades y la luz directa del sol o de focos de calor.²⁴

La posterior enmarcación de las obras fue realizada por la marquetería Quadrata, propiedad de María Isabel Toro Echavarría y Mauricio Tamayo Vásquez, quienes acogieron las recomendaciones de la restauradora y así se conservan en la actualidad inventariadas en el sistema institucional. Ya recuperadas se presentaron en la renovada galería de la Facultad de Arquitectura –que desde 2007 se denomina Sala U– en una exposición entre el 21 y el 25 de septiembre de 2009 denominada

22. Martha-Isabel Isaza-Taborda, comunicación escrita al autor, 18 de octubre de 2006.

23. Isaza-Taborda, comunicación escrita al autor.

24. Isaza-Taborda, comunicación escrita al autor.



“Carpeta Europa. La inmutable heterotopía de los maestros modernos”. El director de la sala era el profesor y artista Luis Fernando Peláez Galeano, quien contó con el apoyo de Carlos Eduardo López Piedrahita. Imágenes de la exhibición pueden verse en la página web institucional²⁵. El texto de presentación para dicha exposición es de quien escribe y un fragmento acompaña la colección hoy:

Aunque el concepto *moderno* se utilizó desde el siglo V en Roma para hacer alusión a los contemporáneos de aquel entonces, y en el texto renacentista de Giorgio Vasari *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1542-1550) se usa para lo que su autor, refiriéndose a la perspectiva matemática, denominaba *la nueva manera de pintar*, la Modernidad se concibe como el período histórico situado entre los siglos XVII y XIX y antecede la llegada de lo que se denomina el Proyecto Moderno, ubicado temporalmente en el siglo XIX y parte del XX. Dentro de este Proyecto Moderno, el Arte Abstracto surge como una de sus más significativas experiencias culturales.

Los Maestros Modernos que plasman en esta serie de serigrafías su manera de entender el arte desde la noción racional del conocimiento, afirmada por la veracidad de la versión Nietzscheana de un único mundo sin distingo entre centro y periferia y que Deleuze y Guattari llamaron posteriormente *la superficie*; nos permiten comprender El Proyecto Moderno como el triunfo de la facultad humana representativa caracterizada fundamentalmente por la exaltación de lo visual, lo cuantitativo, lo disyuntivo y lo racional frente a sus polaridades opuestas de la oralidad, lo cualitativo, lo analógico y lo emotivo. “Su proyecto, escribe Habermas, es el mismo que el de la Ilustración: desarrollar las esferas de la ciencia, la moralidad y el arte ‘de acuerdo con su lógica interna’”²⁶.

En la obra de estos dieciséis artistas europeos de la primera mitad del siglo pasado, es evidente la ausencia de valores referenciales rompiendo la idea mimética del arte anterior y confirmando la noción lingüística y simbólica que enmarca el producto artístico como el resultado de una actividad libre de la expresión consciente. De esta manera se manifiesta la conquista de la autonomía del lenguaje plástico para cobrar una perspectiva autocontenido, en la cual la obra propone una nueva mirada a la representación de la dimensión espacial que va acompañada de la desintegración de la unidad entre figura y forma, sin interés exclusivo en valores o ideas. Se aborda entonces el universo completo de la condición humana; la obra se hace lenguaje desprendiéndose de la realidad exterior y de

25. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, <https://arquitectura.medellin.unal.edu.co/salau/exposiciones-2/6-2009/34-galeria-carpeta-europa.html>

26. Hal Foster, “Introducción al posmodernismo”, en *La posmodernidad*, ed., Hal Foster (Barcelona: Kairós, 1998), 8.



lo objetual, aspirando a ser sólo forma y espacio, diluyendo la distinción entre signo y sustancia; así, la obra de arte, se transforma y se hace un universo autónomo, con leyes propias independientes de contenidos preexistentes. La obra es ella misma un contenido nuevo, original, una forma nueva del sujeto, un nuevo espacio de pensamiento que actúa sobre el ser humano.

Cada una de estas obras, configura espacio por fuera de todos los espacios, determina lo que Foucault denomina heterotopías y que a diferencia de aquellos que son reflejos o ilusiones, constituyen una experiencia compleja, mítica, poblada de calidades: “[...] Espacio leve, etéreo, transparente o, bien, oscuro, cavernario, atestado; es un espacio de alturas, de cumbres, o por el contrario un espacio de simas, un espacio de fango, un espacio que puede fluir como una corriente de agua, un espacio que puede ser fijado, concretado como la piedra o el cristal”²⁷. Espacio inmutable de trascendencia inagotable.²⁸

El escrito resalta la virtud de la colección como muestra representativa de un impulso creativo sin precedentes en el devenir plástico que fortaleció el interés del arte contemporáneo en su papel experiencial, más allá de referencias naturales, significados representativos o relatos. De allí la alusión a lo heterótopo, en tanto creación distante de lugares, lenguajes o espacios reconocibles; de tal manera las obras erigen “un síntoma de algo que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como una evidencia más particularizada de este ‘algo más diferente’”²⁹. Como puede observarse, la trayectoria expositiva de la carpeta y los procesos históricos desde su llegada a Medellín constituyen elementos singulares del documento y contribuyen a consolidar su valor patrimonial.

La técnica y el grabador

Las estampas fueron realizadas con la técnica de la serigrafía, también conocida como *screen* o *silk-screen*, proceso de impresión de imágenes generalmente utilizado en la estampación textil y otros fines industriales. La palabra serigrafía viene del

27. Michel Foucault. “Des espaces autres”, conferencia pronunciada en el Centre d’Études architecturales, París, Francia, 14 de marzo de 1967. Publicada como “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5 (1984): 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista Astrágalo, no. 7 (1997), <https://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>

28. Archivo personal del autor.

29. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 1972), 18.

francés *sérigraphie*, reducción de *séricigraphie* y este del latín *sericum*, que significa seda y del francés *graphie* grafía, que proviene del griego γραφή graphé: escritura:

Más que un proceso de grabado consiste en enmascarar una tela de seda (organza), extendida en un bastidor rígido, con el fin de hacer pasar tinta a través de ella con la ayuda de una rasqueta, por los sitios de la tela que no fueron enmascarados y que serán los que luego quedarán impresos.³⁰

La malla es tensada en un marco de madera o metálico y el paso de las tintas se bloquea en las áreas que no se quieren imprimir mediante la aplicación de una emulsión o un barniz. El bastidor puede ser utilizado muchas veces, lo que permite repetir la impresión en varias copias con similar calidad. En la actualidad se utilizan sistemas fotomecánicos con sustancias que se aplican a la plantilla para ser sometidos a la luz y enmascarar las zonas deseadas. Las partes libres de imagen se endurecen por la luz y por lavado con agua se diluye la solución en el área no expuesta, cuyas partes quedan libres y a través de las cuales se cuela la tinta para imprimir el soporte. Es posible utilizar varias telas cuyas marcas se sobreponen con diferentes efectos. La técnica “ocupa un puesto importante en los medios gráficos por su originalidad, simplicidad y resultados”³¹.

Su historia se remonta a las culturas orientales hace 5000 año: “En las cavernas de Tibran, Gargas y Maltruleso, en los Pirineos, existen 200 impresiones de manos en ocre y negro de manganeso, que representan los primeros ejemplos de impresión con plantilla”³². Se utilizó en el antiguo Egipto en murales y posteriormente en Europa para textiles y naipes. Entre el 500 y el 1000 en el Extremo Oriente se utilizaron plantillas para la imagen de Buda y en el siglo XVIII en Japón se usaron plantillas de papel, pero con la necesidad de un “puente” para sostenerlas; problema que se solucionó usando cabellos humanos o hilos de seda, que finalmente se reemplazaron con tejidos de seda, de donde la técnica tomó el nombre.

La patente del sistema se otorgó a Samuel Simon en Manchester en 1907. Luego, en 1914 John Plasworth ideó un sistema de impresión de varios colores denominado selectasine³³. Las primeras serigrafías sobre papel se hicieron en Estados Unidos en 1916 con fines publicitarios, pero quienes la usaron por primera vez



Juan-David Chávez-Giraldo
La inmutable heterotopía de los maestros modernos

30. Federico Londoño-González, *El grabado y el papel. Notas sobre historia, metodología y técnicas* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011), 36.

31. Londoño-González, *El grabado y el papel*, 37.

32. John Dawson, ed., *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales* (Madrid: Blume, 1996), 122.

33. Dawson, *Guía completa*, 124.



con propósitos artísticos fueron Guy Maccoy y Geno Pettit sobre impresiones “pochoir” que también usaban plantillas, importadas de Francia por las galerías de Nueva York. En 1932 Maccoy imprimió sus dos primeras obras y luego de mejoras técnicas realizó la primera exposición individual de serigrafías en 1938 en la Galería de Arte Contemporáneo de Nueva York³⁴.

La serigrafía artística es considerada una obra original, aunque sea seriada. Tiene mayor valor si el artista la realiza directamente y si su tiraje es limitado. En muchas oportunidades las plantillas son elaboradas por técnicos bajo la dirección del artista, pero también hay ocasiones en las cuales no hay vínculo directo del artista al proceso. Si la imagen del grabado es original, la serigrafía tiene un valor más significativo, pero también suele tomarse una obra ya realizada en otra técnica y convertirse en serigrafía. Esta y todas las técnicas de grabado, permiten democratizar el arte.

Como se ha indicado, los grabados del álbum fueron ejecutados por Wilfredo Arcay (1925-1997), pionero de la serigrafía artística en Francia, habiéndola trabajado en su natal Cuba con fines publicitarios desde 1942. Arcay había llegado a París en 1949 gracias a una beca de su país y fue contratado por André Bloc, el mencionado director de *Art d’Aujourd’hui*, en cuyos talleres se imprimieron los grabados. Arcay desarrolló su propia obra abstraccionista como pintor, muralista y grabador. Se había formado en la Academia de San Alejandro de La Habana, y estudió con Edgard Pillet y Jean Dewasne en el Taller de Arte Abstracto. Participó en el Salón Nuevas Realidades entre 1951 y 1955, en la Bienal de San Pablo de 1955 y frecuentemente en la galería Color-luz de La Habana. Fue miembro del Grupo Espacio y del grupo cubano Los Diez Pintores Concretos. Su obra se ha expuesto en numerosos museos y galerías, se incluyó en 2016 en la muestra “La Isla Concreta. Abstração geométrica em Cuba” en la Galería Dan de San Pablo. Hizo parte de las exposiciones “Latin American Works on Paper” en La Galería Mayor, Londres en 2018³⁵; y de “París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968” en el Museo Reina Sofía de Madrid en 2018-2019³⁶.

Para el encargo, Arcay estableció un taller en el suburbio de Meudon, donde realizó las dos primeras series del proyecto a partir de las obras originales, con

34. “Artistas”, Serigrafía, página web, <https://twaffleb.wixsite.com/sobreaserografia/artistas>; “Biography. The Life of Guy Maccoy”, guymaccoy, página web, <https://www.guymaccoy.com/biography/index.html>

35. “The Mayor Gallery. Past Exhibitions”, MutualArt, página web, <https://www.mutualart.com/Gallery/The-Mayor-Gallery/5203AEF2C53B9654/Exhibitions>

36. “París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968. 21 noviembre, 2018 - 22 abril, 2019 / Edificio Sabatini, Planta 1”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/paris-pese-todo>



la elaboración manual de bocetos, reduciéndolos o ampliándolos sin ayudas fotográficas y sometiendo los esquemas a revisión de los autores que estaban vivos. El sistema utilizado para la serigrafía fue el de eliminación: se aplicaron primero los colores claros y luego progresivamente los más oscuros. Las tintas utilizadas son de Comptoir Franco Britannique y se puede observar que el papel es muy absorbente. Finalmente, los artistas vivos aprobaban firmando las reproducciones³⁷. No obstante, como se verá, no todos los autores firmaron ya que en algunos casos fueron las viudas quienes lo hicieron.

La labor de Arcay constituye de por sí una obra artística nueva ya que elaboró su propia versión a partir de los originales y estableció un diálogo creativo con sus autores –vivos o no– sobre los intereses plásticos, las intenciones estéticas, las posibilidades de la traducción de una técnica a otra, la conversión de los soportes, formatos y dimensiones. A pesar de que el grabador no firmó las serigrafías ni plasmó ningún sello, tal “anonimato” deja ver su postura de respeto y subordinación. No hay intención de engañar, Arcay manifestó en diversas ocasiones que se trataba de interpretaciones, recreaciones y adaptaciones³⁸: “Era una carpeta de serigrafías con tiraje limitado y firmadas por el artista. Eso en grabado se llama estampa original no importando que haya varios ejemplares iguales. No son copias, ni reproducciones”³⁹.

La calidad técnica de las serigrafías de la carpeta es alta, lo que se puede constatar ya que a pesar del paso del tiempo y las condiciones desfavorables de conservación han mantenido buena parte de sus características.

Las obras

Para contribuir a valorar la carpeta, se presenta una descripción analítica e interpretativa sobre la impronta expresiva de las imágenes y la referencia a las obras originales en las que se basó Arcay para las planchas serigráficas. Los 16 grabados tienen la anotación del tiraje 234/300 en tinta negra debajo de la esquina inferior izquierda del área impresa y las láminas son de 75 x 60 cm. Debido a la imposibilidad de obtener el permiso legal para incluir fotografías de las obras en esta publicación, se invita a apreciarlas donde se encuentran expuestas en

37. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 14-15.

38. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 89.

39. Londoño-González, correo electrónico.



la actualidad. Y para dar paso al análisis de cada pintura cabe subrayar que el concepto de heterotopía, que emerge del sentido profundo de la colección, retoma la definición de la expresión simbólica como manifestación de algo espiritual a través de signos e imágenes sensibles⁴⁰.

Constellation, 1928

La obra de Jean Arp (1887-1966) tiene una notable similitud con muchas de sus obras escultóricas. Está compuesta por siete figuras orgánicas amorfas sobre un fondo verde; cuatro de ellas son azules y las restantes son de color crema. Están distribuidas en dos columnas y una de las azules cruza en diagonal ambas columnas hasta perderse en el límite vertical derecho con sentido ligeramente ascendente. Esta pieza azul es la única de características lineales y su alargamiento contrasta con el sentido puntual de las demás. Las otras tres formas azules corresponden a geometrías ovoides mientras que las de color crema poseen forma de ameba irregular. La sensación general que transmite la obra es de estática y relativo equilibrio que se trastoca por la franja azul alargada dando un sutil toque de movimiento. Los colores definen zonas uniformes que contribuyen con la imagen de quietud y sencillez para crear un espacio sobrio y elemental. El título alude a un principio de ordenamiento para conjuntos de elementos que poseen armonía y que trazan figuras imaginarias evocando figuras simbólicas de condiciones cósmicas. Según Evans-Restrepo la obra original data de 1928⁴¹. Debajo de la anotación del tiraje aparece la firma del autor “ARP” en lápiz.

Peinture futuriste, 1924

La pintura original de Giacomo Balla (1871-1958), base de *Peinture futuriste*, es un óleo sobre tela, 115 x 176 cm de 1923 que hace parte de la colección de la Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Roma, titulado *Pessimismo e ottimismo*, del cual se conoce un estudio previo en collage y témpera, de 12.5 x 29 cm. El óleo participó en la III Bienal (1925) y en la exposición de la “Società Degli Amatori e Cultori di Belle Arti” (1928), ambas en Roma⁴².

40. Ernst Cassirer, *Esencia y efecto del concepto de símbolo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1975), 160.

41. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 18.

42. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 23.



Juan-David Chávez-Giraldo
La inmutable heterotopía de los maestros modernos

El grabado no está firmado por el autor, pero en la esquina inferior derecha de la zona impresa dice: “1923 FUTUR BALLA”. El título del original da cuenta del tema y orienta la interpretación simbólica de la serigrafía que está compuesta por dos elementos de geometría, color y expresión opuestos. El formato horizontal del trabajo refuerza la tensión creada por la sobreposición de las dos figuras al ubicar una en el costado derecho y otra en frente. La izquierda es oscura, angulosa, punzante, utiliza blancos, grises y negros, está conformada por múltiples partes que dirigen sus vértices hacia la segunda forma y corresponde al pesimismo; tiene el rigor de una máquina de guerra que avanza hacia su objetivo de manera desafiante y contundente, aunque también hay algunas líneas elípticas en esta zona y aparecen unos pocos azules extraídos del hemisferio derecho, la fuerza poderosa y el carácter invasor de esta estructura grisosa se viste de la polaridad masculina dominante. Por su parte, la zona derecha del cuadro está manejada con una geometría predominantemente curva con semi-circunferencias, elipses, parábolas y arcos que determinan casquetes coloreados con una paleta azulosa, aunque algunos son blancos; este corpus luminoso, redondeado, amable, blando, acojinado, remite al optimismo del título del original. Los dos cuerpos geométricos se contaminan e intersecan y se complementan como polaridades opuestas para evidenciar las fuerzas naturales presentes en el universo conocido.

Rythme / 3, 1938

El original que dio lugar al grabado de Robert Delaunay (1885-1941) está fechado en 1938 y hace parte de la colección del Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Está firmado a lápiz por su esposa en la esquina inferior derecha del papel, por fuera de la impresión, así: “Sonia Delaunay” quien escribió sobre la firma: “pour robert delaunay” (por Robert Delaunay). El formato utilizado para la obra es vertical, la estructura compositiva contiene una línea vertical central; una diagonal mayor que desciende desde la parte superior derecha, casi en el ángulo de esa esquina, hacia la arista vertical izquierda de la serigrafía; y otra diagonal menor ascendente desde el lado opuesto hacia el centro geométrico de la superficie. La primera diagonal descrita une el centro de trazado de dos conjuntos de circunferencias y semicircunferencias que se interrumpen en las diagonales o en el eje vertical y conforman anillos de diversos colores y diferentes espesores; resalta una banda sinuosa conformada por tres anillos de semicircunferencia, dos de ellos trazados desde los centros ubicados en la diagonal mayor; el otro, fragmentado, llega al ángulo de la esquina inferior izquierda, se alternan blanco, negro y blanco. Otras circunferencias con otros centros enriquecen las órbitas y los discos



que se entrelazan con sus parientes, algunas superan incluso las fronteras de la estructura de trazado generatriz –vertical y diagonales– y varias porciones de los anillos semicirculares se desplazan respecto a sus aledaños dando la impresión de un deslizamiento de fragmentos del plano en diferentes direcciones.

En esta serigrafía se evidencia la característica de “*Los Ritmos sin fin*, que Delaunay pintó hacia el final de su vida, revelan claramente la inspiración musical de su creación [...] que canta una alegría nueva, un optimismo reconfortante y una magnífica confianza en el espíritu humano”⁴³. Es un cosmos circular, la curva idealizada del mundo planetario con diversas escalas, dimensiones, proporciones, sentidos y valores; nada está completo, todo son partes cuya colindancia brinda sentido armónico. La música de las esferas hecha color, una colección de pedazos radiales unidos por el gesto magistral de lo sublime. Los colores logran efectos, tensiones y armonías inéditas gracias a los planos cromáticos contrastados, pero la forma predomina sobre el color y el dibujo lineal desaparece.

Gouache, 1950

Seis parches conforman el plano de base de este grabado de Sonia Delaunay (1885-1979) –esposa de Robert Delaunay–, ordenados en dos filas y tres columnas, de izquierda a derecha y de arriba a abajo: naranja, azul, naranja, amarillo, verde, amarillo. Sobre ellos aparecen cinco figuras: dos círculos –uno amarillo y otro blanco–, un anillo blanco, un fragmento de circunferencia azul y un plano negro ondulado. Podría afirmarse que cuatro de ellos, dejando a un lado el círculo blanco, conforman un cuerpo que se posa sobre el ajedrez multicolor; es un ente móvil, inestable, nervioso, cuya base circular le otorga su dinámica suspendida. La parte negra de este voluptuoso elemento, ubicada de manera diagonal a lo largo de la figura en su lado superior derecho, hace contrapeso y subraya la inestabilidad reforzada por la inclinación y la presencia masiva. Este cuerpo extraño invade una proporción significativa de toda la superficie rectangular manifestando su presencia para marcar el ojo del observador.

La sencillez elocuente del cuadro se enriquece con la sensualidad formal del primer plano y por el burdo acabado de los límites de cada elemento remitiendo al dominio de lo inacabado, de lo imperfecto, de lo casual, del rasgado o el

43. Ludwig-Cohn Jaffe, “Abstracción geométrica”, en *Historia del arte*, José Pijoán, 10 vols. (Barcelona: Salvat, 1970), 9: 214.



Juan-David Chávez-Giraldo
La inmutable heterotopía de los maestros modernos

desgaste, de lo provisional o pasajero. El aparente descuido perfectamente estudiado denuncia la intención plástica. Las dualidades cromáticas hacen parte del interés de la obra: dos naranjas, dos azules, dos blancos, dos amarillos más uno de los círculos como acento de color contrastante con el imponente negro. Una sutil espacialidad definida por los dos planos de la obra –el del fondo reticulado y el de la figura orgánica– manifiestan la pulsión de las dos esferas de la existencia: razón e intuición, orden y pasión, artificio y natura. La obra, sin identificar, que dio origen a la serigrafía es de 1950⁴⁴, pero un fragmento del óleo sobre tela de 1952 de la serie *Rythme coloré* tiene mucha similitud con el grabado. La pieza está firmada a lápiz por la propia artista en la parte inferior derecha por fuera de la impresión: “Sonia Delaunay”.

Composition, 1945

El lenguaje de la obra de Albert Gleizes (1881-1953) está constituido por azules, rojos y blancos con algunos toques verdes y líneas negras. Predominan los rojos en la parte inferior del rectángulo vertical que define los límites de la obra para establecer un principio de soporte y estabilidad relativa. La aplicación de las pinturas se hace a manera de manchas amorfas que se intersecan, se yuxtaponen y se traslanan, sin embargo, las líneas sueltas y delgadas configuran volúmenes, cuerpos y masas contorsionadas, ilegibles, evocadoras más que representativas, para aludir a un paisaje mental y humanizado de características discursivas. Algo pasa: un suceso, un evento, el congelamiento de un grupo de seres indefinibles, acuosos, gelatinosos, blandos, escurridizos, una suerte de extraños amistosos que se tocan, que se hablan, que dialogan, se entrelazan y se juntan.

Espíritus acaso, envueltos en una atmósfera sagrada propia de la producción madura de Gleizes en la cual estudió e incorporó el arte medieval a su creación. Sin duda, una expresión de desprendimiento corpóreo, de dilución material, una escena áurica que conduce a la intimidad reflexiva, al goce místico, el éxtasis religioso y a la plenitud divina transmitida a través del lenguaje de una abstracción libre y sin reglamentaciones de orden o imposición de cánones. Fuerza interior, conmoción y remoción trascendental a partir de una creación original, tal como su autor lo dice:

44. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 31.



El cuadro se convierte en un hecho, su realidad no es la del espejo, sino la del objeto. En un todo homogéneo, móvil y cerrado, y no un fragmento espectacular que se deja abierto por el marco. Su belleza no se encuentra en lo que cuenta, sino que está contenida en él, porque existe.⁴⁵

De acuerdo con Evans-Resrepo⁴⁶, el original es de 1945 y estaba dentro de la colección de la Gallery Colette Allendy, pero no fue posible ubicarlo. La serigrafía está firmada con una ligera inclinación ascendente con tinta negra en la esquina inferior derecha y se yuxtapone parcialmente a la pintura, la marca dice: “Albert Gleizes 45”.

Fou, 1953

Auguste Herbin (1882-1960) elaboró el “alfabeto plástico”, descrito en su texto *Art non figuratif, non objetif* (1943), como un código con el que realizó toda su creación posterior. Según este conjunto de reglas, a cada letra le corresponde un color, una forma o una combinación de formas y una sonoridad. De tal manera, el título de la obra *Fou* obedece a su composición plástica: F, anaranjado rojizo, combinación de formas esféricas triangulares, sonoridad de re, do. O, verde, combinación de las formas triangulares y hemisféricas. U, azul, formas hemisféricas, sonoridad de sol, la. La serigrafía, de diez colores, está firmada y fechada con lápiz repasado por Herbin en el extremo inferior derecho de la hoja: “Herbin 1953”. Otra reproducción de la misma serie se subastó en Vintage Gallery con el título de *Madame Fou*⁴⁷. El original puede ser una guacha del mismo año, de 32.5 x 24.5 cm⁴⁸, o un óleo sobre tela de 1953, de la colección de Pierre Lynedjan en Lausanne⁴⁹.

Con un gran plano de base negro, rectangular y de orientación vertical, en esta serigrafía se disponen dos triángulos –uno truncado– y dos esferas rojas, cuatro triángulos verdes, dos fragmentos de circunferencia azules, dos figuras azules de trazado irregular y dos elementos lineales quebrados blancos sin un orden aparente. *Fou* (loco) insinúa la intención compositiva sin coherencia lógica, una expresión del

45. Jacques Povolozky, *Tradition et Cubisme* (París: s. e., 1927), 60, citado en *Historia del arte*, José Pijoán. (Barcelona: Salvat, 1970), 9: 117.

46. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 34.

47. “Auguste Herbin-Madame Fou”, Amorosart. Litografías y grabados de los grandes artistas del siglo XX y finales del siglo XIX, página web, https://es.amorosart.com/obra-herbin-madame_fou-98354.html

48. “Auguste Herbin”, Artnet. Artnet Auctions Bid on paintings, prints, photographs and more by the world’s most sought-after artists, página web, <http://www.artnet.com/artists/auguste-herbin/fou-4w59hvses3P3ojvrQ8NBVQ2>

49. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 37.

mando análogo, dispar, simbólico, emocional, aleatorio y casual; la manifestación de la dimensión natural de las cosas que se dispersan sin seguir reglas, sin la constricción de la razón y sin su afán higiénico o su obsesión reguladora.

No hay prácticamente intersticios espaciales que puedan dar cabida a nuevos elementos, los que están se apretujan y amontonan, aunque libremente dentro de los confines del microcosmos de la obra. Dentro de este universo bidimensional desaparece la noción temporal y la planitud de las figuras impide el surgimiento de cuerpos, esta estrategia de adelgazamiento de la experiencia que se produce se enfatiza por el uso de colores uniformes que cubren cada pieza geométrica de este carrusel cromático desarticulado. Invitación a la emancipación y el disfrute autónomo del arte, desafío a la convencional manera de abordar el placer de observar e identificar, mediante asociaciones figurativas, la propuesta de quien atrevidamente crea otra realidad fantasiosa.

Gris, 1931

Wassily Kandinsky (1866-1944) clasificó su producción en impresiones, improvisaciones y composiciones en su libro *De lo espiritual en el arte* (1911). *Gris* pertenece a una de sus composiciones –abstracciones de carácter constructivo–, pero no se ha identificado la obra original. Contiene el sello monotypográfico utilizado por su autor –compuesto por una letra k entre dos líneas en forma de ángulo ligeramente agudo, símbolo bajo el cual colocaba los dos dígitos del año– y está firmada por su viuda en la parte inferior derecha, debajo de la zona estampada. La firma está realizada con lápiz así “NinaKandinsky” y debajo está la inscripción “dáprès KANDINSKY” que traduce “después de Kandinsky” hecha con tinta negra, que indica que es un grabado posterior a la muerte del autor.

La fecha de la serigrafía corresponde al periodo en el cual los elementos geométricos se convirtieron en su principal interés docente y pictórico, fase auto-denominada como periodo frío. La obra está compuesta por seis triángulos, tres rectángulos, dos círculos y un arco dispuestos sobre un fondo café a manera de mancha homogénea sin límites claros en su contorno, que a su vez se sobrepone a un rectángulo vertical gris. Las doce figuras geométricas contienen franjas grises, blancas y negras, el contraste de sus geometrías duras con la ambigüedad del fondo pardo les otorga flotabilidad. Además, la obra transmite una sensación de tensión y desequilibrio generado por la sobreposición de los componentes





entre sí: las diagonales y la espiral que conforman la estructura diagramática y la progresión creada con cinco de los triángulos que van creciendo en dimensión y peso visual hacia la parte superior del cuadro.

El contrapunto de la obra lo establece el círculo de menor tamaño que, al estar completamente cubierto de negro, contrasta con el resto de las piezas desde su ubicación inferior y libre de contacto con las demás formas. Predominan las líneas convergentes, tanto las de los contornos de las figuras como las de las franjas internas de grises, negros y blancos, de tal manera que se refuerza la dinámica del conjunto. Los límites del grabado definen un formato vertical de proporciones cercanas entre el ancho y el alto que enfatizan la expresión contenida de la serigrafía.

La imagen es un divertimento formal que busca una manifestación improvisada mediante formas puras que pierden su inmaculada definición por la fragmentación interna y la pulsión de las relaciones que establecen con el conjunto. Una luz difusa rodea cada figura otorgándoles una especie de connotación inmaterial. Un segundo cuerpo transparente, sutil, una aureola periférica vibrante que las hace flotar para conformar así un espacio de cuerpos espectrales, a pesar de su geometrizada linealidad interna. Este gesto manifiesta el interés del pintor por la búsqueda de la espiritualidad, relacionada con su ideología religiosa de notable influencia teosófica, cuya doctrina está basada en una verdad fundamental común a todos los credos y se esconde tras las apariencias del mundo real.

La obra también evidencia la concepción plástica basada en el método compositivo del músico Schönberg, quien “hacía uso de sonidos disonantes y no resueltos, y rechazaba las estructuras convencionales con el fin de aportar significado a la composición”⁵⁰. Así, Kandinsky reemplaza lo figurativo por lo abstracto, donde la forma y el color articulan un lenguaje simbólico libre de propósitos miméticos para lograr una expresión externa de un impulso interno. Para él, el rojo, por ejemplo, produce efectos similares a los de un clarín, el amarillo al sonido de una trompeta de latón, las combinaciones cromáticas a los acordes de un piano, y un círculo corresponde al alma y es la figura pacífica por excelencia.

50. Arte. La guía visual, 56.

Musique diurne, 1940

La serigrafía de Paul Klee (1879-1940) tiene impresa su firma “KLEE” en tinta negra en la parte superior derecha justo debajo del borde horizontal del área estampada. Está compuesta por una serie de símbolos y figuras simplificadas de manera abstraccionista delineadas por gruesos contornos negros que aparecen en un único plano espacial sobre el fondo de manchas ocres, terrosas, amarillas, café y gris. Algunas figuras tienen características humanas, aunque de expresión infantil por la reducción escueta y la simplificación elemental y en ellas se pueden distinguir sus cabezas, troncos y extremidades, incluso en una hay un punto negro que se asemeja a un ojo y que lo convierte en observador, acentuado por el cuello en diagonal –una línea tensa y alargada que enfatiza el interés y la dirección de la mirada–.

En el centro de la obra, de claro sentido horizontal, y en alusión a la superficie del mundo humano, aparece el personaje principal, de evidente condición femenina, acentuada por el empleo de colores rosa en su cuerpo y vestido. Las estilizadas siluetas se arman con triángulos, círculos, medias circunferencias, paralelepípedos y rectángulos unidos con otras líneas y figuras, aunque también hay elementos independientes o grupos de ellos –como tres círculos dispuestos linealmente de manera horizontal–. De tal manera se logra un conjunto de elementos interconectados, que, aunque abstractos y extremadamente simplificados, remiten al mundo natural. Para Klee “el diálogo con la naturaleza sigue siendo para el artista una condición *sine qua non*”⁵¹.

El original identificado por Evans-Restrepo⁵² es *Music underground* de 1940, témpora sobre cartón, 34 x 52.5 cm, que pertenece a la colección de la Staatsgalerie de Stuttgart⁵³. Elaborado en los últimos días de vida de Klee, porta la angustia de su expulsión de Alemania y el tormento de su enfermedad terminal, cuando estaba radicado en Berna. Sin embargo, esta obra transmite sus intereses más profundos, su sencillez pictórica, la búsqueda de lo esencial a través del arte y la distancia de la realidad para hallar un lenguaje propio que captura el espíritu creativo, porque para él “el arte no reproduce lo visible, hace visible”⁵⁴.



Juan-David Chávez-Giraldo
La inmutable heterotopía de los maestros modernos

51. Paul Westheim, *Mundo y vida de grandes artistas II* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 117.

52. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 47.

53. “Digital Collection”, Staatsgalerie, página web, https://www.staatsgalerie.de/en/collection/digitalcollection/nc/suche/_/_/_/_/werk/auflistung/record.html?tx_datamintscatalog_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d1c90220e1a749f124d00d

54. Westheim, *Mundo y vida*, 118.



Une absolue, 1952

František Kupca (1871-1957) clasificó su obra según los elementos de composición o los principios ordenadores utilizados: verticales; diagonales; verticales y diagonales; círculos; y triángulos. El óleo sobre tela *Blanc Autonome*, 1952, 70 x 70 cm, del Centro Georges Pompidou, donado por Eugénie Kupka⁵⁵, es, según Evans-Restrepo⁵⁶, el original que dio lugar a la serigrafía de la colección, firmada por el autor con su apellido en la esquina inferior derecha bajo el recuadro de la impresión.

La composición es notoriamente tectónica y ortogonal, clasificable en su primera categoría: verticales. Dos ejes perpendiculares establecen la estructura formal bajo la cual se ordenan los elementos de la pintura, que produce una imagen en equilibrio estático. El fondo azulado claro está interrumpido por uno de los ejes horizontales expresado con una banda de color granate que a su vez se parte por una franja negra sobrepuerta en su parte inferior, lo cual refuerza el peso visual del elemento y lo asienta en la composición. Esta banda horizontal tripartita cruza el contorno lateral de la obra para sugerir una continuidad indefinida.

El ordenador vertical da lugar a tres rectángulos blancos que aparecen en primer plano flotando sobre el resto del conjunto pictórico; los dos rectángulos inferiores son horizontales y el superior es vertical, de tal manera, se subraya el equilibrio de la pieza, pero, además, el primer rectángulo, de abajo hacia arriba, es ligeramente más ancho que sus dos compañeros, y brindan así un soporte más sólido a la columna, que se ubica ligeramente desplazada del centro hacia la izquierda imprimiendo una sutil tensión visual en esa dirección. Todo el conjunto crea un universo propio sin ninguna referencia figurativa ni realista para producir una experiencia estética de carácter visual completamente profunda y trascendente.

La manifestación de los dos planos vitales se concreta en esta pintura: la superficie horizontal de la experiencia y de la conciencia existencial de los cuerpos donde se construye mundo, y la estructura de conexión vertical que liga ese paraje con lo celeste y el averno, el axis mundo que afinca la existencia, una escalera invisible –por eso blanca– que vincula las temporalidades –pasado, presente y futuro– y eleva la presencia mortal y efímera.

55. “Blanc Autonome”, Centre Pompidou, página web, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cjbg4R>

56. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 50.

Epoque Mécanique, 1919

Para Evans-Restrepo⁵⁷, la pintura *Abstract Composition*, 1912, 156.2 x 114 cm, de la colección del Museo Fernand Léger de Biot es el original que dio lugar al grabado *Epoque Mécanique*, que al parecer estaba firmado por el autor, pero la rúbrica fue borrada, aunque la lámina tiene la marca del repujado en la parte inferior derecha, debajo de la zona impresa.

La obra de Fernand Léger (1881-1955) está compuesta con una serie de elementos geométricos a partir de un eje de simetría central que representan un cuerpo humano estandarizado bilateral o dos medias figuras humanas juntas cuya geometría rígida está influenciada por la estética publicitaria. La parte izquierda posee líneas y piezas de características circulares, quizás femeninas, mientras que la derecha refiere ángulos, líneas en zigzag y triángulos, tal vez de condiciones masculinas. En el borde superior hay una franja de color rojo horizontal y otra similar se dispone en la base sin tocar el límite inferior del grabado, que finaliza con una cinta blanca. Una columna azul en el extremo derecho vertical, entre las dos bandas rojas, hace contrapunto a la paleta utilizada: blanco, negro, amarillo y rojo.

El grabado parece tener sentido simbólico al remitir a la unidad de los opuestos complementarios o a una especie de mutación o metamorfosis. El sentido frontal del cuerpo rígido en primer plano y la ausencia de atmósfera o profundidad brindan hieratismo y rigidez que se transmite de forma contundente y se resalta con la enmarcación de las bandas horizontales rojas definiendo un límite de control. De tal manera se transmite una idea de mecanización, estandarización y orden impuesto sobre el mundo natural, orgánico y vivo. Radiografía de la cultura de la época, engolosinada con la robotización y el sueño de un mundo futuro mejor basado en el progreso infinito, denuncia de la pérdida de la organicidad del cuerpo sujeto, atado a prótesis y artefactos novísimos.

Opposition, 1942

De acuerdo con Evans-Restrepo⁵⁸, el grabado de Alberto Magnelli (1888-1971) tiene su original en el óleo sobre lienzo *Opposizione* nº 1, 100 x 81 cm de 1945, que hace parte de la colección de la Fundazione Palazzo Magnani de Reggio Emilia,



57. Evans-Restrepo, "Valoración patrimonial", 54

58. Evans-Resttrepo, "Valoración patrimonial", 57.



Italia⁵⁹. La obra corresponde a su periodo de madurez en la tendencia abstraccionista y la composición general obedece al típico esquema binario de buena parte de su obra de esta fase creativa en la cual se pueden identificar dos elementos geométricos que se disponen en el mismo plano y con similar dimensión y jerarquía visual, pero con geometrías y colores complementarios.

En el caso de *Opposition* los dos elementos de orientación vertical se anteponen a un fondo negro que les da realce; ambos están en diálogo formal unidos por un área de geometría irregular y color blanco en la parte inferior central del formato. El color predominante y común utilizado para llenar los componentes volumétricos de cada figura es el rosa, con diferentes tonos y matices, pero la figura izquierda posee dos triángulos azules y la figura de la derecha un componente longitudinal amarillo; tanto los triángulos azules como la cinta amarilla están en la parte superior de cada figura dándoles un sentido biológico relacionable con cabezas. Cada una de las figuras tiene una línea central vertical que a manera de eje ordena la disposición de los diferentes miembros geométricos a lado y lado con un ritmo de alternancia geométrica y compás marcial. De esta manera se imparte equilibrio a cada uno de los dos cuerpos pictóricos que se caracterizan como opuestos. La firma “Magnelli” se encuentra en la parte inferior derecha debajo del área serigrafiada y en ella resalta el detalle de la subraya que utilizó comúnmente bajo las tres últimas letras de su apellido.

Composition, 1921

La obra de Piet Mondrian (1872-1944) es una muestra de su trabajo más representativo, inscrita en el puro neoplasticismo, caracterizado por una abstracción reductiva que utiliza compartimentos de color uniforme delimitados por líneas completamente ortogonales. El original identificado por Evans-Restrepo⁶⁰ es *Composizione con rosso, giallo e blu*, 1921, óleo sobre tela, 48 x 48 cm, conservado en la Colección Rotschild de Nueva York. La lámina tiene una firma que no puede ser del pintor, pues al momento de la impresión ya había fallecido, no obstante, la marca “MONDRIAN” está realizada con lápiz, repasada y ubicada en la esquina inferior derecha por fuera del recuadro de la impresión, pero obviamente es falsa.

59. Silvia Calvachi (funcionaria de la Fondazione Palazzo Magnani Reggio Emilia), correo electrónico al autor, 20 de octubre de 2020.

60. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 61.



Juan-David Chávez-Giraldo
La inmutable heterotopía de los maestros modernos

La composición tiene diez rectángulos, cinco grises, dos negros, uno naranja, uno amarillo y uno azul. Solo uno de los grises –orientado verticalmente– y uno de los negros –cuadrado– están delimitados en sus cuatro lados por líneas negras, el resto de las figuras tienen uno o dos de sus lados recostados a los bordes de la pintura dando la impresión de ser un detalle de una composición de mayor dimensión, y evocan una realidad expandida, tal vez infinita e ilimitada. Las gruesas líneas negras que definen la retícula que enmarca los rectángulos, en algunos puntos está cortada y no corresponde con el ángulo de ellos, dando lugar a una disociación entre contenido y contenedor, lo cual brinda cierta flexibilidad y anfibología al principio rector del orden general y da lugar a la intromisión de una tercera dimensión en el aparente mundo plano de la pintura al permitir interpretar un primer espacio en el fondo en el cual están las superficies coloreadas y una segunda capa, más próxima al observador, en la que se inscribe la retícula.

Como en muchas de las obras de Mondrian que se clasifican en la abstracción geométrica, las partes que configuran la composición vistas de forma aislada e independiente son simples y extremadamente elementales: líneas rectas, ángulos ortogonales, planos de colores primarios, pero la riqueza se logra con el conjunto que, liberado de la arbitrariedad aparente de la naturaleza encuentra una “visión verídica de la realidad”⁶¹, noción espiritual que refleja la aproximación del autor a la teosofía y otras filosofías religiosas que lo llevaron a convertir su reflexión poética y la creación artística como un medio de conocimiento de la naturaleza y descubrimiento de los principios estructurales del universo.

Su búsqueda por un arte puro, absoluto y esencial apunta a la expresión de las dinámicas cósmicas que emergen tras la realidad, por ello su desinterés por la representación figurativa o narrativa. Tras la aparente simplicidad de esta pintura bulle una reflexión intelectual sumamente profunda en el intento de reducir el mundo a lo fundamental.

Petit solitude au milieu des soleils, 1953

Evans-Restrepo⁶² identifica la obra original de Francis Picabia (1879-1953), fechada en 1915, con el mismo nombre, realizada en tinta y gouache sobre papel, 48 x 34 cm, que formó parte de una muestra en 1916 en la Modern Gallery de

61. Piet Mondrian, *Plastic art et pure plastic art and other essays* (s. d., 1945), 15, citado en *Historia del arte*, José Pijoán, 10 vols. (Barcelona: Salvat, 1970), 9: 236.

62. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 65.



Nueva York. La investigadora afirma que el mismo año de la exposición la revista *Arts Decoration* de esa ciudad lo reprodujo, que en 1920 el autor hizo otra versión para un libro de Marie de la Hire y que en 1948 lo reimprimió serigráficamente.

El grabado tiene impresa la firma “Picabia” en tinta negra sobre la parte inferior derecha y está suscrita a lápiz por el autor con el nombre “Francis Picabia” por fuera del área del grabado en el mismo ángulo. En la esquina superior derecha tiene impreso el título: “PETIT SOLITUDE AU MILIEU DES SOLEILS” (pequeña soledad en medio de los soles) y en el ángulo inferior izquierdo está la leyenda “TABLEAU PEINT POUR RACONTER NON POUR PROUVER” (pintura pintada para contar no para probar).

En la composición simétrica se identifican piñones, válvulas, autoclaves, levas, poleas, pistones y sistemas de irrigación, algunos solo delineados en sus contornos —las ubicadas en el costado izquierdo—, otras fondeadas con grises plateados —las de la derecha y la pieza central—. Así mismo, la obra posee líneas punteadas —que ilustran ejes— y los números 1 al 5, asociados a sendos elementos circulares definiendo una dinámica que inicia en la pieza inferior derecha, continúa en la inferior izquierda, luego pasa hacia arriba a la izquierda, a la derecha al mismo nivel y finaliza en la circunferencia que remata en la parte central superior. El fondo es una superficie cremosa uniforme a la que se le yuxtapone un rectángulo amarillo pálido que sirve de soporte visual a los mecanismos representados.

La imagen general transmite la idea de un proceso técnico, una instrucción de operación, una descripción ingenieril de una maquinaria, una disección mecánica, pero los componentes están estáticos sin iniciar su trabajo. Solo dos elementos representados con nerviosas líneas ondulantes dan un acento sutil de algo “vivo”, quizás aceites, líquidos o gases; uno de ellos, horizontal, está ubicado en el costado derecho, el otro está conformado por líneas diagonales dispuestas en la parte alta de la pieza central del mecanismo. No se reproduce un artefacto de manera más o menos fiel, sino que se crea un nuevo objeto bidimensional, el esquema de un prototipo abstracto, un mapa del territorio maquinizado a partir del lenguaje propio de la realidad industrial, de la naturaleza artificial, del universo lógico.

Quatre espaces à croix briséé, 1932

El formato de la obra de Sophie Henriette Taeuber-Arp (1889-1943) está dispuesto verticalmente y ordenado en cuadrantes delimitados en el borde superior e inferior con una gruesa línea gris para contener la totalidad atmosférica, que se fuga en cambio en sentido horizontal por la ausencia de bordes gráficos. Una cruz azul partida, que da lugar al título de la pieza, se impone en el plano ligeramente desplazada hacia la derecha y con su brazo izquierdo truncado y quebrado hacia arriba para tocarse en uno de los ángulos esquineros con otra línea de igual calibre, pero negra, que baja inclinada de derecha a izquierda en el primer cuadrante superior.

Al interior de cada cuadrante se insertan otras líneas de color y espesor menor, dos círculos en los cuadrantes superiores, una cruz lineal en cada uno –griegas en los superiores y latinas en los inferiores– y un rectángulo vertical negro en el extremo izquierdo de todo el cuadrante inferior, sobre el cual aparece el contorno blanco de un paralelepípedo acompañado de otro fondeado en amarillo; en el espacio superior derecho se inserta la silueta de otro paralelogramo, negro, que hace contrapunto con el blanco. En el recinto inferior derecho hay otra cruz, verde, con su brazo izquierdo dislocado en dirección ascendente. Se trata pues de un juego abstracto de líneas y figuras sobreuestas a un fondo blanco, cuidadosamente ubicadas para generar un paisaje geométrico de impactante orden con sutiles acentos de cambios con descentramientos, asimetrías, quiebres, desplazamientos, giros, fragilidades, intromisiones y contrapuntos que rompen la monotonía de una composición clásica moderna.

Evans-Restrepo⁶³ identificó dos obras que pudieron ser la base para la serigrafía: un óleo sobre tela con el mismo nombre, de 1932, 74.5 x 64.5 cm, que reposa en el Centro Georges Pompidou y una guacha sobre papel de 29 x 42.6 cm titulada *Six espaces avec croix*, que pertenece a la Fundación Marguerite Arp de Locarno⁶⁴. La serigrafía está firmada a lápiz repasado en la parte inferior derecha de la obra por fuera del área impresa así: “S H Taeulbera Arp”, la firma de la artista comúnmente era “S H Arp Taeuber”.



63. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 70.

64. Simona Martinoli (curadora de la Fondazione Marguerite Arp), correo electrónico al autor, 3 de noviembre de 2020.



Composition, 1924

Composition de Theo van Doesburg (1883-1931) tiene una serie de líneas negras de gran espesor, dos horizontales y tres verticales, dispuestas ortogonalmente, que delimitan cinco superficies rectangulares: dos blancas –una vertical y otra horizontal–, una amarilla –horizontal–, una azul –vertical– y otra roja –cuadrada–; las cinco áreas se recuestan hacia los bordes de la obra con uno o dos de sus lados sin límite, lo cual brinda la apariencia de extensión infinita de la composición como si se tratara de un detalle. Sin embargo, la imagen, autocontenida y autónoma, transmite una idea de orden compuesto racionalmente a partir de una noción matemática distante de la realidad natural sin ninguna referencia figurativa: la imposición de la razón humana sobre el mundo y su poderosa capacidad creativa. Esta búsqueda de carácter reductivo, que simplifica al máximo la composición plástica enfocada en la experiencia visual, marca de manera impactante al receptor abriendo un reino emotivo, insólito e interminable. En términos gráficos hay un sabio dominio de la proporción equilibrada y los acentos de color enmarcan la obra dentro de un diseño armónico, justo, estable, pero con un toque dinámico sereno.

El original identificado por Evans-Restrepo es *Contra-composition IV*, 1924, óleo sobre tela, 52 x 52 cm, de una colección privada, que tiene un precedente del mismo año propiedad del Rijksdienst Beeldene Kunst de La Haya⁶⁵. En el extremo inferior derecho aparece la nota “pour Theo van Doesburg” y debajo la firma “Nelly van Doesburg”, los dos textos son a lápiz, repasados y están por fuera del área serigráfica. Más abajo se encuentra la impresión “d’après VAN DOESBURG”. Nelly (1899-1975) era la viuda del maestro.

Petite peinture, 1921

La serigrafía de Gastón Duchamp (1875-1963), quien adoptó el pseudónimo de Jaques Villon, es de múltiples tintas y en otras colecciones figura con el título *Petite peinture cubist*⁶⁶. Las pesquisas de Evans indican el original, de 1938, en la colección de la Galería Jeanne Bucher⁶⁷, aunque no fue posible ubicarlo.

65. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 73.

66. “Jacques Villon”, Museo de Arte Carrillo Gil, página web, <https://www.museodeartecarrillogil.com/artista/jacques-villon/>

67. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 78.



Juan-David Chávez-Giraldo
La inmutable heterotopía de los maestros modernos

Un grupo de planos cuadrangulares sobrepuertos, perforados, coloreados, con círculos y romboideos yuxtapuestos dibujados mediante un axonométrico ortogonal de 45.^o constituye la estructura espacial de la obra, que adquiere así una notable arquitecturización. Se trata de la invención de un objeto multidimensional con evidente intención de situarse en el espacio y en el tiempo, puede recorrerse visualmente a través de sus laberínticos elementos, su dinámica gráfica lleva al observador a trazar desplazamientos mentales ascendentes, descendentes, circunscritos, en caída, de elevación, repetitivos y polifacéticos. Las superficies bidimensionales del artefacto, frágiles, sutiles, extremadamente delgadas, atemporales, se ordenan para generar una compleja realidad de precisión quirúrgica y diversidad de sentidos gracias a las innumerables piezas y colores. En términos generales la construcción se ubica centrada en el formato haciendo coincidir el eje pivotante con el punto medio del ancho de la superficie impresa, sin embargo, la simetría y la disposición de orden lógico racional se rompen por los desplazamientos de los planos horizontales y el fondo izquierdo se pinta negro y el derecho, verde manzana plano, inclinando el peso de la serigrafía hacia la izquierda insinuando un giro en la percepción del cuadro.

Como se puede observar, cada pieza de la carpeta abre un espacio heterotópico, clasificable en uno o varios de los seis posibles identificados por Kevin Hetherington: incongruentes o paradójicos con prácticas trasgresoras; ambivalentes o ambiguos por la diversidad de significados cambiantes o contrastados; misteriosos o peligrosos; de absoluta perfección; marginalizados por lo dominante y; de formas incongruentes y contradictorias⁶⁸.

El valor del álbum

En términos generales, el valor es la cualidad por la cual un objeto es apreciado o estimado y está determinado por la significación, importancia, fuerza, eficacia y virtud para producir efectos. El valor de una obra patrimonial posee un aspecto histórico de carácter documental y una condición artística que tiene relación con la autenticidad, la originalidad, la calidad, la rareza, el estado de conservación, la procedencia y las características plásticas –aspecto formal, intención comunicativa o expresiva, aspecto iconológico y semiótico–. En el sentido visual, el valor de la carpeta es innegable como se pudo evidenciar en el análisis de cada grabado,

68. Kevin Hetherington, *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering* (Londres y Nueva York: Routledge, 1997), 41.



donde “los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno”⁶⁹ para fundar poéticas heterotopías.

Ahora, al aceptar la noción de documento histórico de Foucault se toma como algo vital que debe ser visto desde sí mismo, a partir de sus propias esferas, desde los mundos que propone, para así elaborarlo y superar la interpretación convencional o la posible veracidad⁷⁰. De tal manera, aunque la carpeta es parcialmente auténtica, pues como se indicó no todas las firmas son de los autores de las obras iniciales, y no es una creación propiamente singular en el sentido habitual del término por ser una colección que retoma otras pinturas previas, uno de sus valores artísticos radica en la labor del grabador, quien creó una obra que puede considerarse original, ya que es una serie limitada que constituye una experiencia estética de gran vigor en la que él revela con sinceridad y autenticidad su propia intención comunicativa sobre las primeras creaciones, con las que se compenetró para exhibir su propia versión. En este sentido la originalidad no se entiende como “ejecución de obras absolutamente diferentes a otras”⁷¹, sino que se basan en la revelación legítima, sensata y reflexiva de un sentimiento:

Si esta segunda obra –la “copia”– no es una mera traslación de sentimientos ajenos, sino que es la expresión de sentimientos propios (porque el nuevo artista los ha hecho suyos), vibrarán en ella las palpitaciones de un nuevo corazón, superará a la primera, será verdadera obra de arte –sincera y meritoria– y podremos calificarla de original aunque la inspiración haya venido a través de otra.⁷²

Aquí la originalidad se comprende como la acción de “asir, en el sentido etimológico de la palabra (coger o aprehender) el origen”⁷³, que es lo que se deduce de los grabados de esta colección al establecer un metalenguaje y recrear las obras de las cuales partieron para confirmar que el canal de comunicación está abierto; además, son testimonio de un momento fundamental para la historia del arte cuando cambió la noción de originalidad y se afianzó la importancia conceptual por encima de la factura con la intención de producir un elemento para pluralizar el contacto del ciudadano común con el arte, para mutar la idea de la obra

69. Danto, *Después del fin*, 37.

70. Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1978), 3.

71. Luis Borobio, “La originalidad en el arte”, *Revista Universidad Pontificia Bolivariana* 26, no. 98 (1965): 30.

72. Borobio, “La originalidad”, 28.

73. Manuel de Prada, *Arte y composición. El problema de la forma en el arte y la arquitectura* (Buenos Aires: Nobuko, 2008), 149.



Juan-David Chávez-Giraldo
La inmutable heterotopía de los maestros modernos

exclusiva para unos privilegiados o custodiada por instituciones poco accesibles. Tal y como lo planteó Walter Benjamin, “la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual”⁷⁴. De hecho, gracias a la técnica y a la iniciativa del editor, fue posible que una muestra del novísimo arte abstracto llegara a una pequeña ciudad americana poco tiempo después de su publicación en París, a través de un trabajo de grabado que en su técnica específica fue pionera en Francia, importada de los Estados Unidos y que llegó a Colombia donde poco se conocía y solo se difundió 20 años después, lo cual constituye un precedente vanguardista sin parangón.

Así mismo, la selección de los artistas y las obras que componen el portafolio constituye una labor conceptual y reflexiva que va más allá de los intereses exclusivamente visuales y plásticos. El grabador tuvo la ocasión de establecer un proceso de correcciones con algunas de las esposas y varios de los autores de las obras primarias generando sinergias creativas de cooperación poética. Como lo propone Simón Marchand para el arte posmoderno, distante de negar radicalmente lo moderno, el grabador plantea una desconstrucción, la pérdida de la credibilidad en el progreso artístico, la renuncia a la búsqueda frenética de lo novedoso y la experimentación desenfrenada⁷⁵, en cambio permite que el pasado sea parte del repertorio para la concepción de nuevas obras y corrobora la aparición de una noción genuina de tiempo y espacio.

Los autores de las obras que inspiraron los grabados fueron personajes comprometidos con la dinámica cultural de la primera mitad del siglo, tenían una gran trayectoria y reconocimiento por su trabajo, poseían gran fortaleza intelectual y participaron en los movimientos plásticos, los grupos de avanzada, las exposiciones, las críticas, los manifiestos e ideales que promulgaban un arte nuevo para un hombre emancipado y libre de ataduras históricas. Tanto los artistas, incluyendo el grabador, como los promotores, editores e instituciones vinculadas al proyecto, de alcance internacional e importancia histórica respaldan la calidad documental del folder, que se refuerza con la preservación completa de la serie. Aquí opera el concepto foucaultiano de la historia como una estructura polidimensional de relaciones relativas que brincan de un plano a otro y tejen redes de conexiones insospechadas multiplicando los determinantes históricos en conjuntos sistémicos con fecundas posibilidades⁷⁶.

74. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Madrid: Taurus, 1973), 11.

75. Simón Marchand, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: Akal, 1972), 291-342.

76. Foucault, *La arqueología*, 7.



Finalmente debe retomarse el concepto de la inmutable heterotopía, que se patentiza en la colección al descubrir en cada grabado un espacio inédito, un territorio inextinguible de experiencias simbólicas, una disposición compositiva que modifica el normal desarrollo del arte mediante propuestas perturbadoras e intensas, con un poder singular y testimonial de la conquista del lenguaje plástico como condición abierta a la percepción desprejuiciada de algo diferente que atrae por su distinción, por su arrojo, su atrevimiento y su osadía al mostrar otros universos y exhibir el inalterable, firme y persistente mensaje desprovisto de traducciones persuasivas o transcripciones retóricas, artificiosas o engañosas, para confirmar que corresponde a “un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de casi perfecta libertad”⁷⁷ que da lugar a una heterotopía estética. La posibilidad de apreciar la compilación como una unidad es una oportunidad relevante que ofrece un umbral de paso a un espacio otro, repleto de sentido autopoético, de connotaciones numinosas, trascendentes, que van más allá del mundo aparente y de la fugacidad instantánea de las limitaciones materiales para expandir la práctica existencial, que en términos saussureanos alude a un significado de vasta capacidad conativa e introduce la posibilidad de producir, según Ernst Gombrich, una especie de unión mística e irracional entre quien contempla la obra, los autores de los originales, el grabador, las situaciones históricas documentales y los elementos plásticos⁷⁸.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). ART D'AUJOURD'HUI MAITRES DE L'ART. ABSTRAIT ÁLBUM 1. Arte de hoy maestros del arte abstracto – Álbum 1. Catálogo de la exposición. Medellín: 1989.

Fuentes secundarias

- [2] “Art d'Aujourd'hui-Maîtres de l'Art Abstrait-Album I-1953”. Catawiki, no. 4168685. <https://www.catawiki.com/es/l/4168685-art-d-aujourd-hui-maitres-de-l-art-abstrait-album-i-1953>

77. Danto, *Después del fin*, 34.

78. Ernst Gombrich y Didier Eribon, *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia* (Bogotá: Norma, 1993), 163.



- [3] “Artistas”. Serigrafía. Página web. <https://twaffleb.wixsite.com/sobrelaserigrafia/artistas>
- [4] “Auguste Herbin”. Artnet. Artnet Auctions Bid on paintings, prints, photographs and more by the world's most sought-after artists”. Página web. <http://www.artnet.com/artists/auguste-herbin/fou-4w59hvses3P3ojvrQ8NBVQ2>
- [5] “Auguste Herbin-Madame Fou”. Amorosart. Litografías y grabados de los grandes artistas del siglo XX y finales del siglo XIX. Página web. https://es.amorosart.com/obra-herbin-madame_fou-98354.html
- [6] “Biography. The Life of Guy Maccoy”. Guymaccoy. Página web, <https://www.guymaccoy.com/biography/index.html>
- [7] “Blanc Autonome”. Centre Pompidou. Página web. <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cjbg4R>
- [8] “Digital Collection”, Staatsgalerie. Página web. https://www.staatsgalerie.de/en/collection/digitalcollection/nc/suche/_/_/_/_/werk/auflistung/record.html?tx_datamintcatalog_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d-1c90220e1a749f124d00d
- [9] “París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968. 21 noviembre, 2018 - 22 abril, 2019 / Edificio Sabatini, Planta 1”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/paris-pese-todo>
- [10] “The Mayor Gallery. Past Exhibitions”. MutualArt. Página web <https://www.mutualart.com/Gallery/The-Mayor-Gallery/5203AEF2C53B9654/Exhibitions>
- [11] Arte. La guía visual definitiva 1900-1945. Londres: Dorling Kindersley, 2010.
- [12] Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Madrid: Taurus, 1973.
- [13] Borobio, Luis. “La originalidad en el arte”. Revista Universidad Pontificia Bolivariana 26, no. 98 (1965): 27-32.
- [14] Cassirer, Ernst. Esencia y efecto del concepto de símbolo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- [15] Danto, Arthur. Después del fin del arte. Barcelona: Paidós, 1999.
- [16] Dawson, John, ed. Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales. Madrid: Blume, 1996.
- [17] Evans-Restrepo, Michelle. “Valoración patrimonial de la carpeta europea de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín”. Trabajo de diplomado, Universidad de Granada - Instituto Politécnico José Antonio Echavarría, 2010.
- [18] Foster, Hal. “Introducción al posmodernismo”. En La posmodernidad, editado por Hal Foster, 7-17. Barcelona: Kairós, 1998.



- [19] Foucault, Michel. “Des espaces autres”. Conferencia pronunciada en el Centre d’Études architecturales, París, Francia, 14 de marzo de 1967. <https://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>
- [20] Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1978.
- [21] Girieud, Corine. “Art d’aujourd’hui (1949-1954) hors les pages : une revue au cœur de l’action”, *La Revue des revues*, no. 38 (2006): 41-53. <https://www.entreviews.org/rdr-extrait/art-daujourdhui-1949-1954-hors-les-pages-une-revue-au-coeur-de-laction/>
- [22] Girieud, Corine. “La Revue Art d’aujourd’hui (1949-1954): Une vision social de l’art”. Tesis de doctorado, Universidad París-Sorbona, 2011.
- [23] Gombrich, Ernst y Didier Eribon. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Bogotá: Norma, 1993.
- [24] González, Luis-Fernando. *Pedro Nel Gómez, el maestro. Arquitecto, urbanista y paisajista*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2014.
- [25] Hetherington, Kevin. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.
- [26] Hobsbawm, Eric. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1999.
- [27] Jaffe, Ludwig-Cohn. “Abstracción geométrica”. En *Historia del arte*, José Pijoán, 10 vols., 9: 211-238. Barcelona: Salvat, 1970.
- [28] Londoño-González, Federico. *El grabado y el papel. Notas sobre historia, metodología y técnicas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- [29] Marchand, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1972.
- [30] Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972.
- [31] Prada, Manuel de. *Arte y composición. El problema de la forma en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2008.
- [32] Westheim, Paul. *Mundo y vida de grandes artistas II*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984.



Lenguaje, palabra poética y suplicio de Tántalo en las sociedades modernas y contemporáneas de Occidente

Juan-Sebastián Fajardo-Devia





Lenguaje, palabra poética y suplicio de Tántalo en las sociedades modernas y contemporáneas de Occidente*

Juan-Sebastián Fajardo-Devia**

Resumen: el presente artículo examina el lenguaje desde la perspectiva de la palabra poética. Cualquier análisis de la pregunta por el ser, pasa por la observación del lenguaje. Gracias a los versos de Hölderlin y a su conversación con Heidegger, entre otros nombres de la inmensa legión de pensadores y artistas que han buscado el corazón del mundo humano en las palabras, se nos da pensar que la poesía es el sustrato esencial del diálogo que resulta ser el Lenguaje. Las sociedades occidentales, modernas y contemporáneas demuestran múltiples contradicciones y la crisis es el fantasma que acompaña su desarrollo. En estas páginas se buscará establecer las

* **Recibido:** 29 de septiembre de 2020 / **Aprobado:** 16 de marzo de 2021 / **Modificado:** 10 de junio de 2021. Este artículo es resultado de un proyecto de investigación independiente y sin financiación institucional.

** Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Bogotá (Bogotá, Colombia). Magíster en Escrituras Creativas de la misma institución. Músico instrumentista y productor musical  <https://orcid.org/0000-0003-2199-1686>  jusfajardode@unal.edu.co

Cómo citar: Fajardo-Devia, Juan-Sebastián. "Lenguaje, palabra poética y suplicio de Tántalo en las sociedades modernas y contemporáneas de Occidente". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 13/14 (2021): 84-112.



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



características de la palabra poética y el lugar de los poetas en este escenario de racionalismo técnico unilateral, ausencia de dioses, guerra, mercantilización del arte, atomización de los individuos y destierro de la metafísica. En este recorrido nos acompañarán las voces de poetas como Novalis, Baudelaire, Rimbaud y Octavio Paz para dar pistas de orientación frente a estas complejidades de la vida actual.

Palabras clave: poesía; lenguaje; arte; sociedad contemporánea; soledad.

Language, Poetic Expression and Tantalean Punishments in Modern and Contemporary Western Societies

Abstract: this article approaches the study of Language from the perspective of poetic expression. Any academic research on the inquiry of the essential nature of being, should be connected to deep observation of linguistic dynamics. Thanks to Hölderlin's verses and his interchange with philosopher Martin Heidegger, amongst many other brilliant theorists from the legion of thinkers that have sought the essence of the core of the human condition in words, we can say that poetry is the essential substrate of Language. Modern and Contemporary Western societies show multiple contradictions and crisis is the shadow that has accompanied their development. Throughout the next pages, we will try to establish the main aspects that define poetic expression and the role of poets in this scenario of well-grounded technical rationalist thinking, absence of gods, war, commoditization of art, individual annulation and the marginalization of metaphysical thinking. We will host the voices of poets such as Novalis, Charles Baudelaire, Rimbaud and Octavio Paz to serve as guides through these complexities.

Keywords: poetry; language; art; contemporary societies; solitude.

Linguagem, palavra poética e tormento de tântalo em sociedades ocidentais modernas e contemporâneas

Resumo: o presente estudo aborda o exame da Linguagem sob a ótica da palavra poética. Qualquer análise da questão sobre o Ser, passa pela observação da Linguagem. Graças aos versos de Hölderlin e sua conversa com Heidegger, entre outros nomes da imensa legião de pensadores e artistas que buscaram o coração do mundo humano nas palavras, somos levados a pensar que a poesia é o substrato essencial do diálogo resultante da linguagem. As sociedades modernas e



contemporâneas do Ocidente apresentam múltiplas contradições e a crise é o fantasma que acompanha o seu desenvolvimento. Nessas páginas, buscaremos estabelecer as características da palavra poética e o lugar dos poetas neste cenário de racionalismo técnico unilateral, ausência de deuses, guerra, mercantilização da arte, atomização dos indivíduos e exílio da metafísica. Estaremos acompanhados pelas vozes de poetas como Novalis, Baudelaire, Rimbaud e Octavio Paz, para nos orientar diante dessas complexidades.

Palavras-chave: poesia; língua; arte; sociedade contemporânea; solidão.

“¿Qué sacamos con eso de saltar hasta el sol con nuestras máquinas a la velocidad del pensamiento, demonios: qué sacamos con volar más allá del infinito si seguimos muriendo sin esperanza alguna de vivir fuera del tiempo oscuro?”¹

“Los poetas del pasado habían sido sacerdotes o profetas, señores o rebeldes, bufones o santos, criados o mendigos. Correspondía al estado burocrático hacer del creador un empleado del ‘frente cultural’. El poeta ya tiene un ‘lugar en la sociedad’ ¿lo tiene la poesía?”²

En este artículo se propone la tarea de aproximarnos a la condición de los poetas modernos y contemporáneos de Occidente y a su relación con los caminos del desarrollo social. La historia de los países occidentales, con el avance de las sociedades industriales, ha marchado en un sentido y los poetas, como nos proponemos demostrar, en otro. Buena parte de aquellos ha luchado por preservar espacios de la experiencia humana que han sido desplazados por los avatares del adelanto técnico y por el dominio de una racionalidad de entronque cartesiano, más bien unívoca y desintegradora. Como supo decir Alfonso Reyes, la crisis contemporánea tiene que ver con que “la máquina ha ido más deprisa que el hombre. El invento o el descubrimiento aún no aparecen suficientemente asimilados en la sustancia ética de la cultura”³.

1. Gonzalo Rojas, *Íntegra. Obra poética completa* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 155.

2. Octavio Paz, *El arco y la lira* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006 [1956]), 40.

3. Alfonso Reyes, *Última tule y otros ensayos* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991 [1944]), 240.



La razón ilustrada, cuando se torna diosa, puede cortar cabezas y el predominio absoluto de las ciencias positivas produce una suerte de barbarismo técnico que ha puesto en peligro la existencia misma de la humanidad. En el devenir del proceso civilizatorio occidental, los poetas han asumido un rol fundamentalmente distinto del que tuvieron en otras épocas. ¿Cómo se han manifestado frente a las nuevas discordias? ¿Qué dificultades ofrece la condición moderna y contemporánea en Occidente? ¿Qué alternativas sustentan los poetas modernos y contemporáneos? Buscaremos adentrarnos en estas inquietudes con el favor de varios de los humanistas y poetas que, con mayor lucidez, las han explorado previamente. Emil Cioran escribió: “El error de toda doctrina de liberación es suprimir la poesía”⁴, de tal suerte que, para aproximarnos a los conflictos de la sociedad contemporánea relacionados fundamentalmente con el problema de la libertad y la utopía, es imprescindible reflexionar acerca de ciertas dinámicas esenciales del lenguaje como ámbito exclusivo de la inteligencia humana, solo así podremos avanzar en la teorización del fenómeno poético para estructurar nuestro estudio y contrastar las libertades del discurso poético con las limitaciones de la vida contemporánea. Toda crisis del ámbito social es también una crisis del lenguaje.

Lenguaje, mito y poesía

“Cuánto quiero a las pobres palabras, que tan míseras están en lo diario: a ellas, las invisibles palabras. De mis fiestas les regalo colores: sonríen, y se ponen alegres lentamente”⁵.

Si nos preguntamos por lo esencial del ser humano, se nos presenta el lenguaje como cimiento de la estructura cultural que le separa del mundo de los demás seres conscientes. Es cierto que los animales producen ciertos códigos sonoros para cumplir alguna función emotiva, e inclusive indicativa, pero el lenguaje humano, contiene una significación compuesta de las funciones indicativa, emotiva y representativa, verificable en todas las construcciones verbales con distintos grados de intensidad⁶. La complejidad del lenguaje de hombres y mujeres se afirma en la posibilidad de evocar objetos e ideas no presentes en la inmediatez del espacio, a

4. Emil Cioran, *Breviario de podredumbre* (Madrid: Taurus, 1972 [1949]), 50.

5. Rainer-María Rilke, *Versos de un joven poeta* (Barcelona: Penguin Random House, 2018), 15.

6. Paz, *El Arco*, 32.



través de imágenes y metáforas. La capacidad de expresar el pensamiento en términos conceptuales y abstractos es característica exclusiva de la palabra humana. Las ideas se transmiten a través de palabras y el sustrato de la cultura y la historia está en el lenguaje; “solo hay mundo donde hay habla (...) solo donde rige el mundo hay historia”⁷. Entonces, podemos decir, para empezar, que somos seres de cultura, seres históricos y que la continuidad en la memoria es el escenario de lo humano⁸.

Se puede asegurar que los seres humanos son los únicos dueños de una dimensión histórica y cultural en el reino de lo conocido. El lenguaje es intercambio y la comunicación de las palabras en el entendimiento abriga nuestra existencia⁹, de tal suerte que el edificio de la cultura se construye a través de un diálogo falso, no solo un hablante, sino también de un oyente. Es una relación de doble vía, un intercambio. La condición social –y dialógica– de los seres humanos se refuerza por su vulnerabilidad al nacer y su inscripción automática en una cultura determinada con un lenguaje específico¹⁰. El diálogo, que es el lenguaje, se activa en el momento del pacto de aceptación de un dicto exclusivo como “apertura misma del ente al ser en el seno del lenguaje”¹¹. Los problemas de la historia y la cultura son, fundamentalmente, problemas del lenguaje.

Podemos explicar, entonces, que el hombre es condición del lenguaje y el lenguaje es condición de la existencia del hombre. La presencia del lenguaje devela, a un tiempo, la responsabilidad de dar testimonio de *lo humano* en la experiencia de existir en la Tierra y el sentido colectivo de la relación entre los hombres. Es por eso que las fronteras entre el lenguaje y la esencia de lo humano son casi imposibles de reconocer. No hay una relación de sujeto-objeto que sea posible en este caso. Los hombres no son dueños del lenguaje, sino que lo habitan en un espacio que los supera¹². El misterio del lenguaje es el misterio del corazón de la humanidad. El “poeta de los poetas”, Friedrich Hölderlin, lo explicó como sigue: “Y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje para que demuestre lo que es”¹³. ¿Cómo puede ser el lenguaje el más peligroso de los bienes humanos? ¿Cómo podemos demostrar lo que somos a través del lenguaje? Martin Heidegger aporta algunas luces cardinales en este respecto.

7. Martín Heidegger, *Arte y poesía* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980 [1952]), 101.

8. Gastón Bachelard, *El aire y los sueños* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1943]).

9. Heidegger, *Arte y poesía*, 135.

10. Carl Sagan y Ann Druyan, *Sombras de antepasados olvidados* (Ciudad de México: Planeta, 1993).

11. Jean Bucher, *La experiencia de la palabra en Heidegger* (Bogotá: Ariel, 1996 [1993]), 155.

12. Gustavo-Cataldo Sanguinetti, “Hermenéutica y tropología en carta sobre el humanismo de Martin Heidegger”, *Revista de Filosofía* 62 (2007): 59-72, <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/18327/19366>

13. Heidegger, *Arte y poesía*, 126.



Es bien conocida la preocupación del filósofo alemán por el estudio de la materia esencial de lo humano: aquella sustancia compleja y esquiva que puede constituir el *Ser*. En sus últimos escritos, el pensador encontró muchas de las respuestas que buscaba en la obra del poeta romántico alemán Friedrich Hölderlin. Comenzó un fecundo intercambio con la obra del escritor para abrir un espacio invaluable en la comprensión de las dinámicas del lenguaje y del *Ser*, contenido en las palabras. A partir del diálogo con Hölderlin, Heidegger concluye que el lenguaje ha sido creación y nacimiento: “Toda palabra esencial tiene por efecto crear un mundo nuevo o abrir una nueva dimensión del mundo”¹⁴. La palabra expansiva ensancha el alma humana y el decir poético puede ser lenguaje erguido, como ha escrito Octavio Paz¹⁵ y, en un sentido primordial, ha sido la sustancia del edificio de la cultura de los hombres. La poesía, según estas reflexiones, puede ser el núcleo del lenguaje. Veamos con mayor detalle esta afirmación:

Si el lenguaje se presenta como íntimamente ligado a la eclosión de un mundo, se comprende con facilidad en qué sentido, distinto del de simple instrumento de comunicación, es un bien precioso, porque es el garante del hombre en su calidad de ser historial. Lejos de ser una simple herramienta de la cual él dispone, el lenguaje aparece en su verdad y su realidad historial, como el advenimiento del mundo y por consiguiente como historia.¹⁶

Nombrar y comunicarse son actos poéticos en eminencia. Hölderlin escribió: “Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra”¹⁷. Podemos conectar su afirmación con la idea de que el lenguaje es simbólico en su esencia, y de que buena parte de la comunicación se apoya en el juego metafórico del intercambio de realidades de la experiencia humana por aquellos signos que llamamos palabras. Las características que delimitan el fenómeno poético están en el centro de la comunicación lingüística.

La ciencia verifica una creencia común a todos los poetas de todos los tiempos: el lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca.¹⁸

14. Bucher, *La experiencia*, 154.

15. Paz, *El arco*, 8.

16. Bucher, *La experiencia*, 154.

17. Heidegger, *Arte y Poesía*, 126.

18. Paz, *El arco*, 32.



Se puede pensar que la aparición del lenguaje estuvo relacionada con la curiosidad primitiva de los seres humanos, enfrentados al misterio de un mundo asombroso, que había que comunicar y transmitir de alguna manera. Los primeros humanos interrogaron a su entorno y produjeron explicaciones intuitivas e imaginativas del orden de lo mítico. “Ante las piedras, las flores, las aves y las estrellas, el hombre es el náufrago caído en el océano de la inteligencia”¹⁹ dice el poeta mexicano Alfonso Reyes, y las primeras explicaciones de fenómenos naturales como las tormentas, los terremotos, el fuego y el relámpago se produjeron a partir de un sesgo antropomórfico manifestado en la forma de dioses y fuerzas enigmáticas que dieron una primera coherencia al mundo:

El furioso huracán era como el resoplido de un hombre enfurecido. Sin embargo, el viento era mucho más violento que el aliento de cualquier hombre y, además, llevaba soplando desde tiempos inmemoriales. Por consiguiente, debió ser creado por un hombre tremadamente grande y poderoso, que no moría nunca. Este ser sobrehumano era un “dios” o un “demonio”.²⁰

La relación de los primeros humanos con estas entidades sobrenaturales pasó por la adoración, el tributo, el temor y la sumisión. Aquellos hombres y mujeres precisaron el diseño de sistemas de creencias que regularan su interacción con el espacio de lo sagrado y lo profano. El surgimiento de las reglas gramaticales puede conectarse con la necesidad de preservar el lenguaje sagrado: ritos, invocaciones y actos mágicos. Afirmaremos con Reyes que, “el orden intelectual es, pues, el orden genuinamente humano”²¹. El orden intelectual, la inteligencia, exige transmisión y conservación, y para ello, se hizo necesario el lenguaje. Sin aquel, ni la cultura ni la historia serían una realidad. A su vez, el lenguaje estuvo, en su aparición, ligado de forma esencial con el mito porque “ambos son expresiones de una tendencia fundamental a la formación de símbolos”²² y toda función de simbolización lleva en su entraña una operación metafórica, por eso afirmamos que la base del fenómeno lingüístico es el fenómeno poético:

El lenguaje tiende espontáneamente a cristalizar en metáforas. Diariamente las palabras chocan entre sí y arrojan chispas metálicas o forman parejas fosforescentes. El cielo verbal se puebla sin cesar de astros nuevos. Todos los días afloran a la superficie del idioma palabras y frases chorreando aún humedad y silencio por las frías escamas. En el mismo instante otras desaparecen.²³

19. Reyes, *Última tule*, 249.

20. Isaac Asimov, *Las palabras y los mitos* (Barcelona: Laia, 1982 [1961]), 10.

21. Reyes, *Última tule*, 249.

22. Wilbur Marshall-Urban, *Lenguaje y realidad* citado por Paz, *El arco*, 34.

23. Paz, *El arco*, 32.



Si el lenguaje es creación de mundos, la poesía es el sustrato del acto creador y de la conservación de las instituciones humanas. ¿Cómo es esto posible? veamos un ejemplo: como latinoamericanos, después de la conquista y por razón de aquella, somos pueblos helenocéntricos, como lo son todos los pueblos de Occidente. Alfonso Reyes explicó que Grecia construyó al hombre occidental y lo hizo, por medio de la poesía y la literatura. “Para el griego, ética y estética se confunden”²⁴. Las nociones de *hybris* y *areté* cimentaron la conciencia moral de los pueblos antiguos y fueron exemplificadas en las fábulas de los textos de sus poetas, a través de dioses y héroes. Los poetas educadores: Homero, Hesíodo, Píndaro, Simónides, Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, entre otros, convirtieron su obra poética en un tratado moral para configurar los rasgos sociales del mundo de la Hélade:

La poesía viene a ser rectora del pueblo y hasta responsable de su conducta, mucho más que los gobernantes, y los trágicos desempeñan para el alma helenica una función semejante a la de los profetas judíos. La comedia, sin despegar los pies del suelo, acompaña a la tragedia como en sordina. Y la tragedia asume un carácter doble de escuela viva y de gran misa nacional.²⁵

La conciencia del fenómeno poético en la raíz de las palabras es deficiente en los tiempos que corren. En parte, porque el frenetismo de la época burguesa favorece el ansia de novedad y espectáculo en lugar de asistir la memoria cultural e histórica. “La aureola de lo sagrado desaparece súbitamente y [...] no podremos comprendernos en lo presente hasta que nos enfrentamos a lo que está ausente”²⁶. Aun así, la palabra poética antigua que, como la palabra poética en general, está inspirada por la relación humana con el espacio del mito, como conocimiento arquetípico, permanece en las culturas occidentales de forma definitiva. Así, por ejemplo, hablamos de geología y geografía, valiéndonos de una raíz griega que designó a la primera de las diosas antiguas: Gea. Su compañero en el amor, Urano, permaneció, entre otros lugares, en el nombre del elemento químico que se usa como combustible de los reactores nucleares modernos: el Uranio. Las referencias mitológicas están en las constelaciones, planetas y en las clasificaciones taxonómicas de la biología, entre otros lugares:

La señal acústica de los coches de la policía es una sirena, y una morsa es un sireno; un organillo circense es un Calíope, y un acalefo es una medusa. Gritamos con voz estentórea y prestamos atención a un mentor o a un barbudo nestoriano.²⁷

24. Reyes, *Última tule*, 25.

25. Reyes, *Última tule*, 37.

26. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1989 [1982]), 119.

27. Asimov, *Las palabras*, 12.

Lenguaje, palabra poética y muerte de Dios

Homero, Sófocles, Eurípides y Virgilio –como Dante, Víctor Hugo y Goethe– han sido considerados guardianes del mito y han estructurado buena parte del sentido común de las sociedades contemporáneas. La Eneida es el mito fundacional del Imperio romano, por ejemplo, sin embargo, la relación del mundo contemporáneo con sus poetas se ha transformado sustancialmente. Una explicación parcial de la inconformidad de los poetas con su sociedad, en especial, desde la modernidad en su etapa industrial, tiene que ver con un abandono de la presencia mítica en la moral prevaleciente, una cierta desintegración de los mundos de lo humano y una separación entre significados y significantes. Varios movimientos literarios de vanguardia, como el surrealismo, reclamaron una reactualización de la presencia mítica en su deseo de completar al hombre y la mujer de la época moderna:

A la sociedad moderna, a sus imperativos prácticos y a su cultura racionalista, se deben las antinomias exclusivistas de lo material y lo espiritual, lo objetivo y lo subjetivo, lo racional y lo irracional, la vigilia y el sueño.²⁸

La desintegración del individuo moderno se expresa, en el sentir de muchos poetas, como un recorte y una castración. La sociedad moderna resulta, no solo frenética en el caos de los avances técnicos y las revoluciones de la interacción; también aparece profundamente contradictoria y complica la existencia con la disolución de los elementos identitarios de las comunidades en su afán de homogeneidad, y favorece el entorpecimiento de los contactos entre los hombres, las mujeres y la naturaleza. Es por eso, en buena medida, que los surrealistas, por ejemplo, volvieron con tal interés su mirada hacia las tierras del nuevo mundo. No nos corresponde establecer si su visión estaba cargada de un cierto exotismo ingenuo, apenas nos vale señalar que su búsqueda era la de la exploración de los espacios rituales, mágicos e inconscientes inspirados por ideas psicoanalíticas provenientes del psicoanálisis de Freud, y en especial, de Carl Jung²⁹, aparentemente, oscurecidas por el vértigo de la civilización industrial:

Lenin dijo: hay que soñar; Goethe dijo: hay que actuar. El surrealismo jamás ha pretendido otra cosa, ya que casi todos sus esfuerzos se han orientado hacia la resolución dialéctica de esta oposición. En 1932, escribió: el poeta del futuro superará la deprimente idea del divorcio entre acción y sueño.³⁰



Juan-Sebastián Fajardo-Devia
Lenguaje, palabra poética y simbolo de Tántalo

28. Carlos Martín, *Hispanoamérica: mito y surrealismo* (Bogotá: Procultura, 1986), 13.

29. Martín, *Hispanoamérica: mito*, 13.

30. André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (Madrid: Guadarrama, 1976), 245.



La exclusión de los mundos de lo humano en Occidente, que denunciaron los surrealistas, es la separación de la mujer y el hombre del mundo de lo sagrado. La conexión de la poesía escrita con lo sagrado varía en su naturaleza, de acuerdo con el lugar de los poetas en el mundo. Los románticos alemanes, por ejemplo, con Hölderlin a la cabeza, explicaron la creación poética como intermediación entre el mundo de lo divino y el dominio de lo humano. En el centro, quizá en un limbo, están los poetas. Sin embargo, en la condición moderna de profanación acelerada de todos los mundos, en la violenta irrupción de la sociedad burguesa donde “todo lo sólido se desvanece en el aire”³¹, la tarea del poeta se transforma de manera definitiva. En algunos casos, su misión trascendental se ha concebido así: “Convertirse en el guardián, dominar, protegerse de la infidelidad divina, entrar en cierta manera en comunicación con el dios que se aleja, sin perderse a sí mismo”³².

El poeta del pasado se alimentaba del lenguaje y la mitología que su sociedad y su tiempo le proponían. Ese lenguaje y esos mitos eran inseparables de la imagen del mundo de cada civilización. La universalidad de la técnica es de orden diferente a la de las antiguas religiones y filosofías: no nos ofrece una imagen del mundo sino un espacio en blanco, el mismo para todos los hombres. Sus signos no son un lenguaje: son las señales que marcan las fronteras, siempre en movimiento, entre el hombre y la realidad inexplorada.³³

En Rimbaud, Baudelaire y Hölderlin; en Nietzsche, Cioran y Rilke, pero también en Jung hay una nostalgia de la divinidad, entendida como esa totalidad perdida, la totalidad de la imagen coherente, es decir, de la correspondencia entre mitos, palabras y lazos comunitarios. Un “eterno retorno”, como anhelo, que configura una parte de la tragedia del hombre contemporáneo y el fermento de una enorme porción de su producción estética. El canto nietzscheano a la muerte de Dios, por ejemplo, se muestra como exclamación desesperada ante una realidad solitaria de dislocación entre la palabra, la naturaleza, el mundo de los valores y el individuo. Tanto en los movimientos artísticos del Renacimiento, como en la Ilustración, el Romanticismo, el Modernismo y las vanguardias es fácil detectar la nostalgia de la coherencia –imaginada o no–, pero perdida al fin, de la antigüedad en su armonía ético-estética, como un sol que se ha hundido en las aguas del mediterráneo, parafraseando a Cioran, que además escribió: “La nostalgia no es más que una teología sentimental, donde el Absoluto está construido con los

31. Berman, *Todo lo sólido*, 119.

32. Bucher, *La experiencia*, 148.

33. Paz, *El arco*, 263.



elementos del deseo, donde Dios es lo indeterminado elaborado por la languidez”³⁴. Occidente, desde sus etapas más tempranas de desarrollo, ha construido un mito alrededor de la solidez de la cultura antigua y ha vuelto a ella como el alumno que vuelve a un sabio.

La muerte de Dios es un acontecimiento febril que ha marcado definitivamente el curso de la poesía moderna y contemporánea. Fue anunciado por los filósofos modernos más prominentes, con varios matices importantes y de diversas formas. Feuerbach, Stirner y Nietzsche son algunos de los más destacados pensadores que han producido reflexiones en este espacio. Deleuze escribió: “Dios ha muerto, Dios se ha hecho Hombre, el Hombre se ha hecho Dios”³⁵ y, a propósito de las conjeturas de Feuerbach, el filósofo francés afirma que: “El Hombre ha cambiado, se ha hecho Dios; Dios ha cambiado, la esencia de Dios se ha convertido en la esencia del Hombre”³⁶. Hemos dicho que el vacío divino en la época moderna es un acontecimiento principal. Nietzsche encarna la actitud de buena parte de la poesía moderna y contemporánea ante el abandono divino, una actitud de descubrimiento de la voluntad de poder. Una semilla de creación en el espacio profundo del abandono y la soledad del individuo. La nueva diosa, en este contexto, puede ser la soberana razón, que, como hemos dicho antes y recordando a Alfonso Reyes: corta cabezas cuando se cree diosa³⁷.

La muerte de Dios puede verse también como la metáfora de una profunda desintegración de los individuos en el contexto de una relación difícil con el racionalismo técnico que, en última instancia, enfrenta al hombre con la naturaleza porque convierte a aquella en un espacio de conquista. A nadie le cuesta reconocer la carga poética de la escritura de Nietzsche, la belleza e inteligencia de las metáforas de su Zarathustra, pero su relación con la palabra poética no se detiene en una cuestión formal o estilística. El empoderamiento del Dios de los judíos en Occidente, que ha matado a su hijo en una cruz y el hundimiento de la pluralidad divina de la antigüedad, que fue moralidad y cohesión social en las metáforas de los clásicos, trajo consigo la aparición de un hombre reactivo. De ahí que el alemán haya afirmado que la dialéctica es la ciencia del resentimiento³⁸. Es decir, que el hombre y la mujer cristianos se han construido como reflejo de la

34. Cioran, *Breviario*, 50.

35. Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía* (Barcelona: Anagrama, 1971 [1967]), 220.

36. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 223.

37. Reyes, *Última tule*, 255.

38. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 221-225.



negatividad del pecado. Sus instituciones son espejo de la negación de la voluntad y la restricción es el principio que conserva el andamiaje social en Occidente. “¿Qué es Dios? Siempre el Ser supremo como medio de despreciar la vida, ‘objeto’ de la voluntad de la nada ‘predicado’ del nihilismo”³⁹. Lautréamount, Baudelaire, Rimbaud, Artaud, Breton y De Rokha, entre otros poetas, encarnan la misma relación difícil con el cristianismo de Occidente, arquetípica, en buena parte, de la poesía de la época moderna.

Las palabras son signos, metáforas y sentidos de lo humano. La poesía es intencionalidad, “lenguaje erguido”⁴⁰. La muerte de Dios deviene en una construcción social pasiva en tanto que es reactiva, se construye sobre la negatividad de la voluntad. Nietzsche está más preocupado por el hombre superior que se construye atendiendo a su propia voluntad y es, ante todo, creador de nuevos valores, valores íntimos y originales. “Los más preocupados se preguntan hoy: ¿cómo conservar al hombre? Pero, Zarathustra pregunta lo que es el único y el primero en preguntar: ¿Cómo será superado el hombre?”⁴¹. La gran poesía es exaltación de lo particular y búsqueda en la intimidad del ser individual. Apartamiento del lugar común y voluntad de transformación en el contexto de la decadencia de una época. El poeta moderno se encuentra en situación de marginalidad buscando lo sagrado en una pila de escombros, y su voluntad de poder en la construcción de nuevos valores es su rebelión más profunda.

Lenguaje y poesía son, ante todo: ritmo, respiración, movimiento, coherencia y acuerdo. El tiempo es la medida del ser. Cuando pasa, pasamos nosotros mismos. Avanza y se niega a sí mismo al manifestarse. En ese dominio del ser absuelto en la poesía se solventa parte de la angustia que ha causado la ausencia de los dioses. El poeta debe “asumir el peso de la doble infidelidad y mantener diferenciadas las dos esferas, viviendo con pureza la separación, porque el lugar vacío y puro que distingue las esferas es lo sagrado, la intimidad del desgarre que es lo sagrado”⁴². La experiencia poética de creación es comunión con la intimidad y descubrimiento de la esencia, que es sagrada y universal. Recuperación de la memoria arquetípica, que es cultura y comunidad en el espacio de la conciencia evanescente de la época burguesa.

39. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 223.

40. Paz, *El arco*, 117-136.

41. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 229.

42. Bucher, *La experiencia*, 148.



La repetición rítmica es invocación y convocatoria del tiempo original. Y más exactamente: recreación del tiempo arquetípico. No todos los mitos son poemas, pero todo poema es mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una trasmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera resultan arquetípicos.⁴³

Podemos comprender la relación del decir poético con la sacralidad en varios niveles. Rilke, por ejemplo, recomendó a su discípulo describir las cosas como si las viera por primera vez⁴⁴. Esta recuperación de la imagen como esencia es restablecimiento de la memoria colectiva, trascendencia, virtud de sentido en la investigación del mundo. Recrear ese momento perdido, en el que las palabras fueron las cosas que representaban, y el hombre, un dios primitivo, pleno de poder en un mundo que eclosionaba, es una virtud del poema. Un regalo de la poesía para el hombre y la mujer de la contemporaneidad, que convierte a los poetas en guardianes del mito y facilitadores del encuentro con lo sagrado. El decir poético, con su matriz mítica, se manifiesta con todo vigor en los versos que siguen del poeta nicaragüense, Pablo Antonio Cuadra, para pensar en un ejemplo de reconciliación en la imagen, que brotó en tierras de la América Latina:

He conocido los antiguos animales que moran en las fábulas:
El león profético con su górica estampa de ferocidad coronada
La zorra mucho más literaria que su fina estupidez olfativa
La oveja joh beatitud! y los pecados plurales del Leopardo.
He conocido la fuerza, la astucia, la mansedumbre propicia a la moraleja
Y el bello placer primitivo
De cubrir los pensamientos humanos con las pieles zoológicas.⁴⁵

El tiempo de la palabra poética se abre en el espacio del sentido, del significado y la metáfora, de la subjetividad y del símbolo. Muy lejos del tiempo cotidiano, en un espacio mítico, originario e íntimo de experiencia de lo sagrado. Podemos ejemplificar estas nociones con algunos versos del poeta colombiano Aurelio Arturo cuyos poemas, de imágenes sutiles y delicadas, alimentaron la imaginación de varias generaciones de poetas del país en medio de la solemnidad grandilocuente que ha caracterizado

43. Paz, *El arco*, 63.

44. Rainer-María Rilke, *Cartas a un joven poeta* (Bogotá: Norma, 1996 [1929]).

45. Pablo-Antonio Cuadra, "escrito sobre el 'Congo'", en *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Aldo Pellegrini (Barcelona: Seix Barral, 1967), 227.



una buena parte de la poesía hispanoamericana. El espacio de los versos de Arturo es el lugar de la palabra simbólica en la que el mundo habla a los hombres y la palabra habla de sí misma. En varios sentidos es otro poeta que, como Hölderlin, aunque menos celebrado, poetizó sobre la esencia de la poesía en sus líneas inmortales:

Ocurre así
la lluvia
comienza un pausado silabeo
en los lindos claros del bosque
donde el sol trisca y va juntando
las lentas sílabas y entonces
suelta la cantinela

Así principian esas lluvias inmemoriales
de voz quejumbrosa
que hablan de edades primitivas
y arrullan generaciones
y siguen narrando catástrofes
y glorias.⁴⁶

Palabra poética y apropiación de la realidad

“Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro”⁴⁷

“Un ser privado de la función de lo irreal es un ser tan neurótico como el hombre privado de la función de lo real”⁴⁸.

Hemos hablado de las dificultades que impone la desintegración de lo humano en los tiempos del dominio de la racionalidad técnica. Vamos bocetando, lentamente, la reacción de los poetas a esta nueva realidad. Ahora, conviene explicar con más detalle la naturaleza de lo que podríamos llamar la “razón poética” ¿cómo investigar el mundo desde el decir poético? La palabra poética constituye en sí misma un método

46. Juan-Manuel Roca, *Cartógrafo memoria* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003), 61.

47. Paz, *El arco*, 24.

48. Bachelard, *El aire*, 16.

de apropiación de la realidad, desde lo profundamente subjetivo, que es su sustento. El enriquecimiento de la vida interior del ser sensible implica un ensanchamiento de las posibilidades de comprender. Max Jacob escribió: “Yo abriría una escuela de vida interior, y escribiría en la puerta: Escuela de Arte”⁴⁹. El poeta moderno no solo ha encontrado el conflicto de la muerte de Dios en su camino —muerte de la imagen—, sino que se ha chocado de frente con la rigidez del pensamiento cartesiano, que ha puesto a la metafísica de la imaginación en un lugar de rezago.

El triunfo incontestable del pensamiento racional-instrumental ha sido vivido como una violencia por buena parte de los poetas modernos. Al juego indiferente de lenguajes autorreferenciales y generalizaciones del método cartesiano, la poesía ha opuesto el ocio, la imaginación, el trance y el rapto como formas de investigación de la integridad humana. La razón científico-técnica, unívoca y estrecha, puede vivirse como una amputación de la complejidad del ser, al despreciar el espacio de la posibilidad, el mundo onírico y la experiencia mística, entre otras dimensiones. La poesía es guardiana de los mundos de lo que puede ser inútil al racionalismo utilitario, pero que significa el sentido en la coherencia de la memoria.

Respecto del anhelo de objetividad general del método científico, la epistemología de la poesía esgrime el enaltecimiento de lo particular, de la sensibilidad y del juego de los sentidos en una dinámica de apropiación que es desdoblamiento del ser. El poeta busca penetrar profundamente la realidad con la asistencia de sus sentidos y con la sabiduría del ensueño profundo y de la imaginación. Novalis escribió: “El sueño nos revela de manera extraña la facilidad con que nuestra alma penetra en cada objeto y se transforma instantáneamente en ese objeto”⁵⁰. Si, como se ha venido explicando, el hombre y la mujer son animales de comunidad y seres de símbolo y significado, la apropiación poética de la realidad dice más al espíritu humano que la apropiación científica porque revela un mundo de sentido en el contexto de la orfandad moderna; del espacio vacío de dioses y del reino de la indiferencia de una ciencia de catástrofes que ha desembocado una y otra vez en guerras monstruosas:

Entre la percepción corriente de la realidad y la percepción poética existe una diferencia fundamental. En la primera, el hombre resulta un componente pasivo, un simple receptor de la realidad, y por eso a este modo de percibir le convendría la designación de percepción pasiva o indiferente. En este caso todo el acto de conocer ocurre en el interior del hombre. En cambio, en la



49. Max Jacob, *Consejos a un joven poeta* (Madrid: Ediciones Rialp, 1976 [1975]), 13.

50. Roca, Cartógrafo, 36.



percepción poética, el hombre se proyecta fuera de sí mismo, se despersonaliza, abandona su yo, para ir al encuentro de las cosas. Se produce una verdadera posesión de la realidad. Es una percepción activa y, por lo tanto, el conocimiento poético, es, aunque parezca absurdo, más real que el llamado conocimiento empírico.⁵¹

El poeta colombiano Juan Manuel Roca, complementa la idea que venimos persiguiendo: “El poeta tiende a ver el reverso de las cosas, a otorgarle un animismo propio de magos o de niños, asunto que a los espíritus de presunción racional resulta tantas veces sospechoso”⁵². Ese “animismo” que implica conceder una voz a los objetos desde el sentir del poeta es una característica de la poesía mayor, a la vez que una manera particular de interpretar los fenómenos de la vida. El poeta colombiano José Asunción Silva, aporta ejemplos formidables. Refiriéndose a la poesía del primero, dice Roca:

La ventana hace accesible la idea de la mirada; la lámpara se vuelve emisaria del día en plena noche; el corredor sombrío evoca un viento helado; “el húmedo musgo” atrapa un tiempo en fuga; las campanas “hablan a los vivos de los muertos”; los armarios oyen subir la savia del bosque que fueron.⁵³

El maestro de las letras francesas, Charles Baudelaire, ofrece también múltiples ejemplos del *animismo* de los objetos, que es creación artística, apropiación, descripción y “desocultamiento del ente”⁵⁴ –para usar la expresión de Fernando González– en los fenómenos y las cosas. La comunicación subjetiva del hombre con su entorno, lleno de cosas que expresan símbolos, ideas y experiencias conforma, en parte, la bondad explicativa de la expresión del mundo en clave de la palabra poética. Así habla el vino, a través de Baudelaire, en “Los paraísos artificiales”:

Hombre, amado mío, a pesar de mi cárcel de vidrio y de mis cerrojos de corcho, quiero dirigirte un canto lleno de fraternidad, un canto lleno de alegría, de luz y de esperanza. No soy ingrato y sé que te debo la vida y yo te premiaré por ella. Te pagaré con generosidad mi deuda, porque siento una extraordinaria alegría cuando caigo en el fondo de un gaznate sediento a causa del trabajo. El pecho de un hombre de bien es un hogar mucho más agradable que esas cavas melancólicas e insensibles. Es una tumba alegre en la que cumplo mi destino con entusiasmo.⁵⁵

51. Aldo Pellegrini, *Para contribuir a la confusión general* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1965), 36.

52. Roca, *Cartógrafo*, 15.

53. Roca, *Cartógrafo*, 19.

54. Fernando González, *Libro de los viajes o de las presencias* (Medellín: Bedout, 1959).

55. Charles Baudelaire, *Los paraísos artificiales* (Barcelona: Edicomunicación, 1999 [1860]), 20.



Ante el avance unívoco de la racionalidad instrumental, los poetas se han preocupaado por pulir sus métodos de conocimiento del mundo. La epistemología de la poesía se ha expandido en el orden secreto de lo vedado para el pensamiento científico-utilitario. Lichtenberg escribió: “Toda nuestra historia no es más que la historia del hombre despierto; en la historia del hombre dormido aún no ha pensado nadie. Quien lo haga será expulsado del círculo”⁵⁶. Los surrealistas, quizá sean uno de los grupos de poetas más distinguidos por buscar una conexión expresiva con la dimensión onírica del ser. “Para ciertas almas, ebrias de existir onírico, los días están hechos para explicar las noches”⁵⁷. Exploremos la palabra del pionero surrealista latinoamericano, Aldo Pellegrini, respecto de la cosmovisión surrealista y su pretensión de exploración expandida del ser en la obra de arte:

A la idea del hombre común de admitir como real solamente las apariencias sensibles, se opone la idea surrealista de la existencia de aspectos, o mejor, de planos múltiples y variados de la realidad. A la idea de la percepción sensorial como fuente única del saber, se opone la concepción surrealista del conocimiento, que proclama la existencia de infinitos contactos entre el hombre y el mundo, escalonados desde lo sensible a lo suprasensible.⁵⁸

La célula expresiva de la palabra poética es la imagen ¿qué característica tiene? Recordando a Gastón Bachelard, vamos a concederle un sustrato móvil y fluido. La imagen está más relacionada con elementos como el agua, el fuego y el aire que con la roca, la madera y otras manifestaciones más constantes de la materia. La imaginación es dúctil, como la naturaleza profunda del ser, y el poeta, entregado sin reservas a la imaginación, “se dirige a la realidad psíquica primera: a la imagen. Permanece en el dinamismo y la vida de la imagen. Entonces todas las reducciones racionales u objetivas pierden su sentido”⁵⁹. La imagen poética tiene la virtud de suscitar y genera un campo magnético de atracción de otras imágenes cuando azuza los estados de ensueño, a través de la virtud de la imaginación dinámica. Valery escribió: “El verdadero poeta es el que inspira”⁶⁰. La palabra poética es invitación al viaje en el espacio de la imaginación, el misterio y el mundo de los sueños:

Para un alma sincera como la de Rilke, los incidentes oníricos, por muy raros que sean, participan de la vida de nuestra sustancia; están inscritos en el largo

56. Georg Lichtenberg, *Aforismos* (Barcelona: Edhsa, 2006 [1968]), 16.

57. Bachelard, *El aire*, 41.

58. Pellegrini, *Para contribuir*, 101.

59. Bachelard, *El aire*, 63.

60. Bachelard, *El aire*, 13.



pasado dinámico de nuestro ser ¿El vuelo onírico no tiene la función de enseñarnos a dominar nuestro miedo de caer? ¿No lleva en su felicidad el signo de nuestros primeros éxitos contra este temor fundamental?⁶¹

Gastón Bachelard se introduce en la sustancia volátil que compone la palabra poética. En efecto, la experiencia de la palabra en poesía describe un ascenso, una elevación del espíritu, la magnífica experiencia del vuelo, que supone una manifestación de la sutil pero grandiosa esencia trascendente de los seres humanos. Una parte fundamental de la gran poesía (Rilke, Shelley, Reverdy) contiene el impulso de una poética vertical, una poética aérea que está por el florecimiento del mundo interior en la exploración de la ligereza de las palabras aladas. La sustancia poética es trascendente, móvil, liviana y expansiva como lo es el aire. La imaginación dinámica es el centro primordial que da luz a la creación poética y las imágenes de la gran poesía gozan de un frescor frutal de renovación único. Al respecto, dice Bachelard:

Hay otras imágenes completamente nuevas. Viven la vida del lenguaje vivo. Se las reconoce, en su lirismo activo, por una señal íntima: renuevan el corazón y el alma; dan —esas imágenes literarias— esperanza a un sentimiento, vigor especial a nuestra decisión de ser una persona. Tonifican incluso nuestra vida física. El libro que las contiene es de súbito para nosotros una carta íntima. Desempeñan un papel en nuestra existencia. Nos vitalizan. Gracias a ellas, la palabra, el verbo, la literatura, ascienden a la jerarquía de la imaginación creadora. El ser se hace palabra, la palabra aparece en la cima psíquica del ser. Se revela como el devenir inmediato del psiquismo humano.⁶²

Es interesante aquella idea de la jerarquía del ensueño en Bachelard porque, si bien sabemos que el ser humano habita espacios de misterio más allá de la vigilia, no todos ellos gozan de la misma dignidad para los poetas. La gran poesía y la maravilla de sus imágenes *nuevas* es producto de una imaginación creadora de naturaleza superior, en tanto supone un esfuerzo activo de instauración y de transmutación de la conciencia en la forma de imágenes suscitadoras, que despiertan en la mente del lector, al ritmo de su propia inteligencia, un fogonazo de sentido estremecedor. Por eso, en la palabra poética importa tanto lo que no se dice como lo que se menciona. Reverdy escribió: “El tiempo que dura el interés de una obra de arte quizás esté en razón directa con lo inexplicable que ella encierra. Inexplicable no quiere decir incomprensible”⁶³.

61. Bachelard, *El aire*, 48.

62. Bachelard, *El aire*, 11.

63. Roca, *Cartógrafa*, 125.



Los poetas han discutido ampliamente respecto del estado de conciencia óptimo para que florezca el poema. Podemos abrir un esquema de este debate, amplio y complejo, si identificamos dos tendencias fundamentales: una, que implica una atención rigurosa en el objeto y en la presencia y otra que, a la manera del budismo zen y del misticismo hinduista, propone la desatención activa y la vaciedad del ser, que es, paradójicamente, penetración audaz de la realidad circundante. Podemos pensar en la primera metodología de creación como una herencia del parnasianismo y el simbolismo, y en la segunda, como una propuesta surrealista heredera de Lautréamont y Rimbaud. Como toda abstracción, este esquema tiene sus excepciones. Baudelaire supo resumir estas dos tendencias operativas como sigue: “concentración y vaporización del yo, todo está allí”⁶⁴.

Suplicio de Tántalo en las sociedades contemporáneas de Occidente: memoria y actualidad de la palabra poética

“El arte como el Dios de los judíos, se alimenta de holocaustos”⁶⁵

Las sociedades industriales avanzaron al compás de la tecnificación y, en contra de una primera noción ilustrada de la tecnología como una puerta abierta a la felicidad, la condición del hombre y la mujer en la actualidad pone de manifiesto la consecuencia barbárica del predominio del racionalismo técnico burgués que actúa en desmedro de la espontaneidad de la cultura y del arte auténtico, y resulta un obstáculo para la expansión del mundo interior de los individuos. La tecnología en la guerra, la explotación en la producción y la cosificación de la obra de arte en el teatro del mercado son fenómenos espejo de la decadencia de la sociedad moderna occidental. Las voces de la poesía surrealista latinoamericana expresaron ese descontento y el pionero de los grupos surrealistas en el subcontinente, formuló el problema como sigue:

El desarrollo de la industria ha creado una forma colectivista de vida. Y una forma colectivista de vida es siempre una abstracción, pues tiende a unir a los hombres por sus propiedades comunes y excluye todo aquello que lo califica como individuo.⁶⁶

64. Bucher, *La experiencia*, 173.

65. Gustave Flaubert, citado por Roca, *Cartógrafo*, 103.

66. Pellegrini, *Para contribuir*, 23.



El desarrollo de la sociedad moderna se expresa como una fuente de angustia permanente y “responde a una ley matemática: a medida que crece el número de hombres que viven en común crece la soledad de cada uno de ellos en particular”⁶⁷. Paradójicamente, la avalancha humana de las grandes ciudades ha creado hombres y mujeres más solitarios que nunca. La condición de átomo del hombre contemporáneo ha encontrado en la imagen poética una reconciliación expresiva y la doble soledad del poeta moderno ha sido fermento de expresión trascendente.

La soledad es un suplicio de Tántalo: el hombre tiene a los otros hombres próximos, los mira, los ve, oye sus voces, desea acercarse, pero cuando lo intenta cae en la cuenta de que lo separa una sólida e impenetrable barrera de cristal y que las voces que oye solo son un murmullo, no dicen nada.⁶⁸

La expansión irrebatible de los modelos de relación basados en las necesidades de la producción industrial favorece la atomización del mundo de lo humano a través del estímulo constante de la competencia. Las técnicas de optimización productiva conocidas como fordismo y taylorismo, por ejemplo, profundizaron las contiendas en el seno de los grupos humanos:

Ya nadie hace nada sin mirar al rival. El hombre se mueve por cotejo con el hombre. Es una justa, no va de fuerzas que se oponen francamente, que sería más noble y humano, sino de fuerzas que se comparan y rivalizan, que es necio, artificioso y antivital.⁶⁹

Mientras el escenario del mercado enfrenta a los hombres, convertidos en multitudes, la poesía busca, en la intimidad de lo individual, el fulgor de lo universal de lo humano. “El habla de la ciudad tiende a petrificarse en fórmulas y ‘slogans’ y sufre así la misma suerte del arte popular, convertido en artefacto industrial, y la del hombre mismo, que de persona se transforma en masa”⁷⁰. La civilización moderna transforma radicalmente el rasgo fundamental de la obra de arte: “La burguesía, que tanto liberó al espíritu como lo amaestró, malvada hasta consigo misma, acepta y disfruta del espíritu precisamente lo que no puede creer de él por completo”⁷¹.

67. Pellegrini, *Para contribuir*, 63.

68. Pellegrini, *Para contribuir*, 65.

69. César Vallejo, “Contra el secreto profesional”, en *Obras Completas*, tomo 1 (Lima: Mosca Azul Editores, 1973), 11.

70. Paz, *El arco*, 42.

71. Theodor Adorno, *Teoría Estética* (Barcelona: Orbis, 1984 [1971]), 42.



La expresión artística es cosificada y mercantilizada de acuerdo con las lógicas del capital y asume un rol paradójico de control social, aún en muchas de sus expresiones, aparentemente, contrahegemónicas. “Hace aparecer como cercano a los seres humanos, como perteneciente a ellos, a aquello de lo que habían sido privados y de lo que al ser restituido disponen de manera heterónoma”⁷². La obra de arte, se convierte así en un espejismo, una *Promesse de bonheur*, una promesa de felicidad con un efecto paliativo de los malestares de los individuos, que resulta funcional al *statu quo*. El burgués desea un arte voluptuoso y una vida ascética; al revés sería mejor. “La conciencia cosificada (...) [funciona] como compensación de lo que se le escatima a los hombres en la inmediatez sensorial”⁷³.

A pesar del pesimismo de Adorno, la rebelión contra el suplicio de Tántalo de la vida moderna se ha manifestado en diversos momentos de la historia reciente de la poesía con elementos característicos en cada caso, aunque está claro que prevalece un corpus común de nociones y sentires, que puede señalarse, para conseguir una perspectiva más amplia. La noche de Novalis, por ejemplo y su canto a la oscuridad es, en sí misma, una metáfora de la negación del iluminismo ilustrado, desgastado con la pérdida de un primer impulso de las burguesías revolucionarias europeas. La niebla que rodea los cantos de Lautréamont, inclusive, su propia existencia, y la ausencia de retratos suyos, es también una expresión poética del disfrute del misterio de las cosas. Si bien, Lautréamont comparte con Novalis y Leopardi la exaltación del universo vespertino, su pluma lucha, en particular en su libro “poesías”, por una comunión con el espacio de lo colectivo, a pesar de su infinita soledad.

Su voz es el más “categórico llamado a una normación de la poesía felicitaria, integrada con la vida de la comunidad en busca del progreso y el más inflamado rechazo del desborde romántico de lo irracional y lo subjetivo”⁷⁴. Este desborde romántico puede rastrearse, por ejemplo, en Walt Whitman, que encarna las cumbres del optimismo de una democracia naciente en los Estados Unidos. Nos interesa este viraje de la actitud, que perfila un cierto impulso de oposición en el conde Lautréamont, porque esta semilla de dislocación del orden prevalecerá en las siguientes expresiones más significativas de la palabra poética: el dadá y el surrealismo, que no podrían explicar su nacimiento sin una mención del conde,

72. Adorno, *Teoría Estética*, 40.

73. Adorno, *Teoría Estética*, 33.

74. Marcelo Ravoni, *La vida: del horizonte de un hombre al horizonte de todos. La obra: poesía ininterrumpida*, Paul Éluard, obras escogidas, tomo 1 (Ciudad: Editorial Platina, 1962), 22.



el cual impresionó tanto a Breton como a Miguel Ángel Asturias y a Rubén Darío. Así como la imagen poética, en el sentir de Reverdy, no es una comparación sino el “acercamiento de dos realidades más o menos alejadas”⁷⁵, Lautréamont escribió, para que sus continuadores formularan las declaraciones de principios de sus vanguardias: “Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”⁷⁶. Reconciliación de un mundo de opuestos en la chispa de la imagen poética, aquí se halla concentrada la utopía de buena parte de la poesía moderna y contemporánea: la integración.

Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo mismo cuando se hace imagen, cuando se hace otro. La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de “este” y de “aquel” ese “otro” que es él mismo. El universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas. Astros, zapatos, lágrimas, locomotoras, sauces, mujeres, diccionarios, todo es una inmensa familia, todo se comunica y se transforma sin cesar, una misma sangre corre por todas las formas y el hombre puede ser al fin su deseo: él mismo.⁷⁷

La voluntad de integración nace de la soledad impuesta que, en el poeta, tiene que ver con la autenticidad y la experiencia de una emocionalidad caudalosa y un mundo interior de increíble hondura, contradictorio de las tendencias rutinarias del “hombre normal”. De tal suerte que el poeta moderno y contemporáneo experimenta una doble soledad: la que comparte con sus hermanos, y la que le impone el rechazo de un entorno más bien conservador y orientado por intereses radicalmente distintos de los suyos. Las aspiraciones de los poetas de los comienzos del siglo XX y sus propias vidas reflejan una contradicción dinámica. Su búsqueda de renovación en una cultura industrial, que maquinizaba la vida y restringía la libertad en la fábrica, chocó calamitosamente con la realidad de la guerra. La sociedad moderna se volcó a las trincheras y los conflictos de la ya agobiante realidad del imperio de las máquinas se sumaron al estruendo de las balas y las bombas. Paul Éluard escribió: “Tenía veinte años y ya hacía / La guerra para nuestros amos”⁷⁸:

75. Ravoni, *La vida: del horizonte*, 23.

76. Ravoni, *La vida: del horizonte*, 23.

77. Paz, *El arco*, 113.

78. Ravoni, *La vida: del horizonte*, 26.



Esta desmesura en los sentimientos coloca al poeta, como al criminal, fuera de la ley. Se lo acusa de locura o estupidez. Es el idiota que no comprende la vida: la vida que para el común de los hombres significa desgarrarse la carne a dentelladas para conquistar el dinero con miras a obtener el poder, o para conquistar el poder con miras a obtener el dinero. El artista pregoná una riqueza inútil, la riqueza del espíritu.⁷⁹

Desde luego que la experiencia de la soledad tiene una cara fecunda. En el campo de la producción estética, la angustia ha sido fermento de inspiración en innumerables ocasiones. “El poeta se traicionaría a sí mismo si aspirase a salvarse: la salvación es la muerte del canto, la negación del arte y del espíritu”⁸⁰. El arte moderno y contemporáneo “resulta tan humano como el arte auténtico de todos los tiempos, y quizás más humano aún, por reacción al mundo deshumanizado de la técnica”⁸¹. El arte de este momento de la humanidad puede ser una “queja que resuena con gracia” y una promesa de libertad, como explica la noción de Adorno que hemos venido dilucidando, si bien su hipótesis plantea un callejón sin salida. La soledad es una clave de la angustia del individuo contemporáneo, pero a la vez es un escape de luminiscencia para algunos poetas. Leamos a Rilke, cuando aconseja al joven cadete y poeta Franz Xaver Kappus, quien intenta seguir sus pasos hacia las cumbres de la palabra:

Pero lo que quizás algún día sea posible para muchos, el solitario puede prepararlo y construirlo con sus manos, que se equivocan, sí, pero menos. Por eso, querido señor, ame su soledad y soporte el dolor que causa. Que su queja resuene con belleza. Pues los que están cerca, dice usted, en realidad están lejos, lo cual demuestra que empieza a abrírsele una gran amplitud a su alrededor. Y cuando a sus seres próximos los sienta lejos, su amplitud lindará ya con las estrellas y será grande; alégrese de su propio crecimiento: en él no podrá llevar a nadie consigo, y sea tolerante con los que quedan rezagados.⁸²

En la soledad aparece la videncia. Tenemos la idea de videncia por la obra del adolescente genial Arthur Rimbaud. Su exploración del alma humana conjuga el rapto, la oscuridad y el fogonazo imaginativo. Su vida misma es testimonio de dislocación y rebeldía. El trance creativo, en su obra, puede ser exploración del mundo

79. Pellegrini, *Para contribuir*, 66.

80. Cioran, *Breviario*, 45.

81. Pellegrini, *Para contribuir*, 31.

82. Rilke, *Cartas*, Cuarta Carta, 10.



y la escritura resulta una penetración de la realidad desde una subjetividad intrépida, nutrida por la experiencia y la voluntad de poder. La marginalidad de buena parte de los poetas radica en la inutilidad de sus investigaciones para la continuación de la estructura social juzgada nihilista –para volver a Nietzsche–; su impulso, es más bien el de trascenderla. Rimbaud recoge en su historia tres tendencias reactivas fundamentales del poeta moderno a su contexto: la exaltación del espacio místico, la rebeldía revolucionaria –en la Comuna de París– y la crítica mordaz de los pactos sociales.

“El poeta se hace vidente por un prolongado, inmenso y razonado descalabro de todos los sentidos... Se convierte entre todos en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito ¡y el supremo Sabio! Porque llega a lo desconocido”⁸³. Su condición de rebelde investigador heterodoxo del mundo lo aísla en medio de las miradas atónitas de sus contemporáneos. Sin embargo, como su universo expresivo es el de la imagen, que es sentido y significado, el deslumbramiento de su obra dice más al espíritu que las conjeturas de la racionalidad instrumental, porque estas últimas solo pueden ser parciales, ya que privilegian secciones del espíritu humano y en este caso, privilegiar es también excluir. Su utilidad es más bien inmediata y su impacto parece difícil de asimilar en el desarraigo. La imagen poética, en cambio, permanece porque ha rozado lo universal en el lenguaje:

Si Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont parecen plenos de remordimientos, es porque su soledad es ilimitada. Se acusan por no tener sobre el mundo, sobre los hombres, un poder absoluto, inmediato. En este universo en el cual el hombre está hecho para el hombre, solamente les proponen maestros sin ningún discípulo. Sueñan con hijos, con hermanos, buscan en vano a su prójimo. Sus antepasados los acosan, llegan hasta pensarse muertos entre los muertos. De allí, su excepcional facultad para aniquilarse.⁸⁴

La poesía moderna busca reconciliación. Busca devolver al ser aquello que le ha sido arrebatado en el espacio del gobierno de la racionalidad instrumental, productora de mercancías. La indiferencia, el sueño, el misterio y la memoria son cosas perfectamente inútiles para el mundo productivo, pero claves esenciales de la fisonomía del complejo humano. Es característica de la sociedad contemporánea una cierta compartmentación de los saberes y de las artes. Esta separación entre ciencia y poesía, filosofía y poesía; sueño y vigilia, etc. Es una de las causas de la inquietud del poeta, a la vez que de su marginalización. La rebelión del

83. Ravoni, *La vida: del horizonte*, 27.

84. Ravoni, *La vida: del horizonte*, 20.

poeta en el ocio, la oscuridad y el ensueño es el testamento libertario de la poesía moderna y contemporánea. Recordemos algunos versos del “poeta de las suelas de viento”, investigador del infierno y eterno vidente, el adolescente genial, Arthur Rimbaud:

Me horrorizan todos los oficios. Patrones y obreros, todos peble, innobles. La mano que maneja la pluma vale tanto como la que conduce el arado. —¡Qué siglo de manos!— Yo nunca tendré mano. Además, la domesticidad lleva demasiado lejos. Me exaspera la honradez de la mendicidad. Los criminales repugnan como los castrados: en cuanto a mí, estoy intacto, y me da lo mismo.

¡Pero! ¿Quién hizo mi lengua tan pérvida como para que guiara y protegiera hasta ahora mi pereza? Sin servirme de mi cuerpo ni siquiera para vivir, y más ocioso que el sapo, he vivido en todas partes.⁸⁵

Los poetas antiguos, modernos y algunos contemporáneos han reconocido a las musas como fuente eterna de inspiración. Baudelaire, por ejemplo, tuvo su musa enferma y hasta una musa venal. Este grupo de diosas menores se considera protector de las bellas artes. Todas ellas son hijas de la titánide Mnemósine, cuyo nombre griego significa memoria⁸⁶. No es casualidad que la memoria sea la madre de la poesía y de la cultura. y la vigencia y necesidad de la poesía en los tiempos actuales tiene que ver con la capacidad de recordar, de reconocernos en el tiempo absoluto, que es el tiempo de la humanidad. “La continuidad es el orden de lo humano”⁸⁷ y en el espacio evanescente de irrupciones y olvidos que es esta época difícil, la palabra poética tiene mucho que recordarnos, mucho que devolvernos. Abre la posibilidad de proyectar el futuro y comprender el presente con la asistencia moral del pasado, que puede conceder el valor necesario para “seguir adelante sobre las tumbas”⁸⁸:

Él era el autor y el protagonista, el espectador y el inventor del argumento, / el que entraba y salía de los laberintos del Tiempo, con un libro en las manos, / con un espejo egipcio, con un enorme Narghilé humeante, colocándose a voluntad / dentro o fuera del Tiempo habitual de los humanos, o enseñándoles a esos, / a los efímeros humanos, cómo se recorta y se hace nuestro un fragmento del Tiempo.⁸⁹

85. Arthur Rimbaud, *Obra Completa. Prosa y Poesía* (Barcelona: Libros Río Nuevo, 1978), 73.

86. Asimov, *Las palabras*, 90.

87. Reyes, *Última tule*, 259.

88. Goethe citado por Reyes, *Última tule*, 259.

89. Gastón Baquero, *Antología 1937-1994* (Bogotá: Norma, 1996), 143.





Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] Adorno, Theodor. *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis, 1984 [1971].
- [2] Asimov, Isaac. *Las palabras y los mitos*. Barcelona: Laia, 1982 [1961].
- [3] Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1943].
- [4] Baquero, Gastón. *Antología 1937-1994*. Bogotá: Norma, 1996.
- [5] Baudelaire, Charles. *Los paraísos artificiales*. Barcelona: Edicomunicación, 1999 [1860].
- [6] Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1976.
- [7] Bucher, Jean. *La experiencia de la palabra en Heidegger*. Bogotá: Ariel, 1996 [1993].
- [8] Cioran, Emil. *Breviario de podredumbre*. Madrid: Taurus, 1972 [1949].
- [9] Cuadra, Pablo-Antonio. “Escrito sobre el ‘Congo’”. En *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Aldo Pellegrini, 227. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- [10] Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1971 [1967].
- [11] González, Fernando. *Libro de los viajes o de las presencias*. Medellín: Bolsilibros Bedout, 1959.
- [12] Heidegger, Martín. *Arte y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1980 [1952].
- [13] Jacob, Max. *Consejos a un joven poeta*. Madrid: Rialp, 1976 [1975].
- [14] Lichtenberg, Georg. *Aforismos*. Barcelona: Edhsa, 2006 [1968].
- [15] Martín, Carlos. *Hispanoamérica: mito y surrealismo*. Bogotá: Procultura, 1986.
- [16] Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006 [1956].
- [17] Pellegrini, Aldo. *Para contribuir a la confusión general*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.
- [18] Ravoni, Marcelo. *La vida: del horizonte de un hombre al horizonte de todos. La obra: poesía ininterrumpida, Paul Éluard, obras escogidas, tomo 1*. Buenos Aires: Editorial Platina, 1962.
- [19] Reyes, Alfonso. *Última tule y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991 [1944].
- [20] Rilke, Rainer-María. *Cartas a un joven poeta*. Bogotá: Norma, 1996 [1929].
- [21] Rilke, Rainer-María. *Versos de un joven poeta*. Madrid: Penguin Random House, 2018.



- [22] Rimbaud, Arthur. *Obra Completa. Prosa y Poesía*. Barcelona: Libros Río Nuevo, 1978.
- [23] Roca, Juan-Manuel. *Cartógrafo memoria*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2003.
- [24] Rojas, Gonzalo. *Íntegra. Obra poética completa*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- [25] Sagan, Carl y Ann Druyan, *Sombras de antepasados olvidados*. Ciudad de México: Planeta, 1993.
- [26] Sanguinetti, Gustavo-Cataldo. “Hermenéutica y tropología en carta sobre el humanismo de Martin Heidegger”. *Revista de Filosofía* 62 (2007): 59-72, <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/18327/19366>
- [27] Vallejo, César. “Contra el secreto profesional”. En *Obras Completas*, tomo 1. Lima: Mosca Azul Editores, 1973.



Aproximación ontológica a la percepción estética: una actualización a la teoría de estratos de la percepción de Nicolaï Hartmann a partir de las neurociencias

Álvaro Molina-D'Jesús





Aproximación ontológica a la percepción estética: una actualización a la teoría de estratos de la percepción de Nicolaï Hartmann a partir de las neurociencias*

Álvaro Molina-D'Jesús**

Resumen: el desarrollo de las ciencias cognitivas en el siglo XX ha actualizado el debate sobre el problema de la percepción estética. Muchos científicos y filósofos han abordado la cuestión de la percepción estética sin llegar a una conclusión. En este contexto, se plantea la cuestión sobre cómo establecer puntos de encuentro entre la tradición filosófica y los avances de las neurociencias para ampliar la comprensión del fenómeno estético. Con el fin de indagar en el sentido de la pregunta planteada, se parte de la premisa de que un campo fértil de trabajo se encuentra en la estética de Nicolaï Hartmann, debido a su basamento en una ontología modal de orden no metafísico, cuyos planteamientos son cercanos al enfoque de la ciencia moderna. Se plantea una

* Recibido: 22 de octubre de 2020 / Aprobado: 12 de marzo de 2021 / Modificado: 16 de abril de 2021. Este artículo es resultado de la tesis doctoral “Representación y virtualidad: hermenéutica del arte cibernetico”, dirigida por el profesor Jordi Claramonte Arrufat y financiada con la Beca-Sueldo de la Universidad Nacional Experimental de Guayana (Ciudad Guayana, Venezuela).

** Magíster en Filosofía por la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas, Venezuela). Estudiante de doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid, España). Profesor agregado del Departamento de Educación, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional Experimental de Guayana (Ciudad Guayana, Venezuela) <https://orcid.org/0000-0002-7844-183X> amolina426@alumno.uned.es

Cómo citar: Molina-D'Jesús, Álvaro. “Aproximación ontológica a la percepción estética: una actualización a la teoría de estratos de la percepción de Nicolaï Hartmann a partir de las neurociencias”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 13/14 (2021): 113-142.



indagación de hermenéutica filosófica que parte de la revisión de la teoría sobre la percepción estética de Hartmann y la contrasta con los hallazgos de las neurociencias y de la filosofía de la mente. El resultado final es un modelo ontológico de aproximación al fenómeno de la percepción estética. Este modelo es una forma esquemática, simplificada y organizada para explicar la percepción de lo bello.

Palabras clave: Nicolaï Hartmann; filosofía; ontología; estética; percepción.

Ontological Approach to Aesthetic Perception: An Update to Nicolaï Hartmann's Strata Theory of Perception from the Neurosciences

Abstract: the development of cognitive sciences in the 20th century has updated the debate on the problem of aesthetic perception. Many scientists and philosophers have addressed the question of aesthetic perception without arriving at a conclusion. In this context, the question arises as to how to establish meeting points between the philosophical tradition and advances in neuroscience to broaden the understanding of the aesthetic phenomenon. In order to investigate the meaning of the question posed, we start from the premise that a fertile field of work can be found in Nicolaï Hartmann's Aesthetics, since it is based on a modal Ontology of a non-metaphysical order, having perspectives that are similar to the approach of modern science. To achieve this, a philosophical hermeneutic enquiry is proposed that starts from the revision of Hartmann's theory of aesthetic perception and contrasts it with the findings of neuroscience and the philosophy of the mind. The result is an ontological model for approaching the phenomenon of aesthetic perception. This model is a schematic, simplified and organized way of explaining the perception of beauty. The model is proposed as a contribution to the study and understanding of aesthetics.

Keywords: Nicolaï Hartmann; philosophy; ontology; aesthetics; perception.

Abordagem ontológica da percepção estética: Uma actualização da teoria da percepção de estratos de Nicolaï Hartmann a partir da neurociência

Resumo: o desenvolvimento das ciências cognitivas no século XX atualizou o debate sobre o problema da percepção estética. Muitos cientistas e filósofos abordaram a questão da percepção estética sem chegar a uma conclusão. Nesse contexto, surge a questão de como estabelecer pontos de encontro entre a tradição filosófica e os avanços da neurociência para ampliar a compreensão do



fenômeno estético. Para investigar o sentido da questão colocada, partimos da premissa de que um campo fértil de trabalho encontra-se na Estética de Nicolaï Hartmann, devido ao seu fundamento em uma Ontologia modal de ordem não metafísica, cujos enfoques se aproximam da abordagem da ciência moderna. Propõe-se uma investigação de hermenêutica filosófica que parte da revisão da teoria da percepção estética de Hartmann e a contrasta com os achados da neurociência e da filosofia da mente. O resultado final é um modelo ontológico de abordagem do fenômeno da percepção estética. Este modelo é uma forma esquemática, simplificada e organizada de explicar a percepção da beleza.

Palavras-chave: Nicolaï Harmann; filosofia; ontología; estética; percepção.

Introducción

El problema de la percepción es inherente a la reflexión sobre la estética. ¿Cómo percibimos la obra de arte? ¿Cómo decodificamos los objetos artísticos para que produzcan una experiencia estética? ¿En qué consiste el gusto o el placer estético? Son todos problemas relacionados con disciplinas como la filosofía del arte, la estética, y de modo más reciente, las neurociencias, las ciencias cognitivas y la neuroestética. En este sentido, son múltiples las respuestas que se han intentado desde las diversas tradiciones y corrientes de la filosofía y la ciencia. En la actualidad, investigadores del área de las ciencias cognitivas, la filosofía de la mente y la neuroestética como Roger Penrose¹, Daniel Dennett², Markus Gabriel³, Anjan Chaterjee⁴, Smir Zeki⁵ y Dahlia Zaidel⁶ han abordado problemas relacionados con la percepción, la belleza, el arte, la mente y la conciencia. Sin embargo, es justo decir que este es un campo de investigación que se encuentra aún en pleno desarrollo, por lo que estos interrogantes y muchos otros se mantienen abiertos para el debate y la investigación.

En nuestro caso, los diversos problemas y perplejidades que plantea la estética nos acercaron a las investigaciones y propuestas realizadas por el filósofo neokantiano Nicolaï Hartmann, en el campo de la estética, soportadas en un andamiaje ontológico,

-
1. Roger Penrose, *La nueva mente del emperador* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996).
 2. Daniel Dennett, *Consciousness Explained* (Londres: Penguin Random House, 1993).
 3. Markus Gabriel, *Yo no soy mi cerebro: filosofía de la mente para el siglo XXI* (Madrid: Pasado & Presente, 2016).
 4. Anjan Chatterjee, *The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art* (Oxford: Oxford University Press, 2013).
 5. Semir Zeki y John Nash, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, vol. 415 (Oxford: University Press Oxford, 1999).
 6. Dahlia Zaidel, *Neuropsychology of Art: Neurological, Cognitive, and Evolutionary Perspectives* (Hove: Psychology Press, 2015).



epistemológico-categorial y axiológico⁷. Como es sabido, el pensamiento de este filósofo alemán alcanza una de sus cumbres en su reflexión estética abordada desde la ontología de la experiencia del arte⁸. En esta se da una confluencia nunca exenta de conflicto entre los estratos que constituyen lo que hay, las categorías mediante las que aspiramos a conocer lo que hay y los valores desde los cuales organizamos nuestras propias prioridades y nuestras inevitables omisiones.

Sin embargo, con la finalidad de realizar un aporte en el ámbito de la comprensión del proceso de la recepción de la obra de arte y de la experiencia estética, en este artículo dejaremos de lado los problemas relativos a la producción de la obra, en tanto conformación estética, para centrarnos en lo concerniente a la percepción de la belleza artística. Lo que significa dejar de lado el aspecto fenomenológico de la estética para ocuparnos solo del aspecto psicológico. De modo que el objetivo que nos hemos planteado es presentar una indagación sobre la fundamentación ontológica de la percepción de la obra de arte que parte de los postulados filosóficos de Hartmann y los pone en juego, para contrastarlos, con algunos de los hallazgos y aportes más recientes hechos por las neurociencias y la filosofía de la mente y que se encuentran en relación con la teoría de Hartmann.

El resultado final de esta indagación de orden hermenéutico nos lleva a proponer un modelo sobre la percepción estética basado en la teoría de Hartmann que en algunos aspectos reafirma sus ideas, y en otros, las completa o las niega. Como toda teoría, el modelo resultante es una simplificación de la realidad, por lo que no es completo ni se encuentra exento de omisiones. No obstante, el propósito que se persigue con esta investigación es ofrecer un aporte al campo de estudio desde una perspectiva alternativa que facilite y complete la comprensión de un fenómeno extremadamente complejo como es el de la percepción de la belleza.

Fundamentos de la teoría estética de Hartmann sobre la percepción de la obra de arte y su estructura ontológica

Hartmann, en su estética, se remite a las preguntas originales formuladas por la tradición del pensamiento sobre lo bello en la naturaleza y en el arte, especialmente, a la inquietud ontológica sobre “dónde” reside la cualidad de lo bello. Para dar respuesta señala la

7. Nicolai Hartmann, *Ontología III, La fábrica del mundo real* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

8. Nicolai Hartmann, *Estética* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977), 531.



necesidad de diferenciar la sensibilidad estética en cuanto capacidad o facultad para la apreciación de lo bello, como fenómeno que ocurre en la esfera de la percepción humana, de la producción de objetos con cualidades estéticas. Aquellos que permiten establecer relaciones con la sensibilidad del espectador para propiciar una experiencia estética⁹. En la experiencia estética ocurre una correlación entre la obra y el espectador que no es reducible al sujeto, ni al objeto de arte. La experiencia estética es el resultado de una confrontación, una compleja relación de superposición y de correspondencias categoriales, de ida y retorno. Este es un proceso que él denomina como la “hendidura de trasfondo”, un momento o vivencia que permite a la conciencia experimentar lo estético¹⁰.

En cuanto a la percepción del objeto o producto artístico, las correspondencias y superposiciones de las que habla Hartmann se remiten a su ontología, en especial a su teoría de la Fábrica del Mundo Real que, como señala Dziadkowiec, se puede resumir en una sentencia: “el mundo real está construido sobre capas ontológicas consecutivas que se encuentran en mutua relación e incluyen seres concretos”¹¹. Según este enfoque, toda experiencia con la obra de arte tiene una determinación de orden ontológico y una de orden estético entre las que existe una correspondencia¹². La percepción de la obra de arte se encuentra constituida desde una perspectiva ontológica por una serie de estratos que se eslabonan de forma gradual para arrojar una conformación o producto acabado¹³. Estos estratos son los mismos que conforman todos los entes del mundo real¹⁴.

En primer lugar, se encuentra el estrato material que funciona como base, se corresponde con la materia física, con sus dominios categoriales y las leyes que la determinan. Sobre este se erige el estrato del mundo orgánico, la vida, con sus correspondientes dominios categoriales que rigen los modos de relación y configuraciones en las que esta se manifiesta. El tercer estrato, es el de lo psíquico, con sus correlativos dominios de categorías. Se trata de la percepción y las reacciones emocionales que los diferentes organismos generan a partir de los estímulos internos y externos que perciben del mundo. Y, finalmente, el cuarto estrato de lo social objetivado, donde ocurre el fenómeno emergente de la cultura (figura 1)¹⁵.

9. Hartmann, *Estética*, 61-74.

10. Hartmann, *Estética*, 193-200.

11. Jakub Dziadkowiec, “The Layered Structure of the World in N. Hartmann’s Ontology and a Processual View”, en *The Philosophy of Nicolai Hartmann*, eds. Roberto Poli, Carlo Scognamiglio y Frederic Tremblay (Berlín y Boston: De Gruyter, 2011), 97.

12. Predrag Cicovacki, *The Analysis of Wonder: An Introduction to the Philosophy of Nicolai Hartmann* (Nueva York: Bloomsbury Publishing, 2014), 268-279.

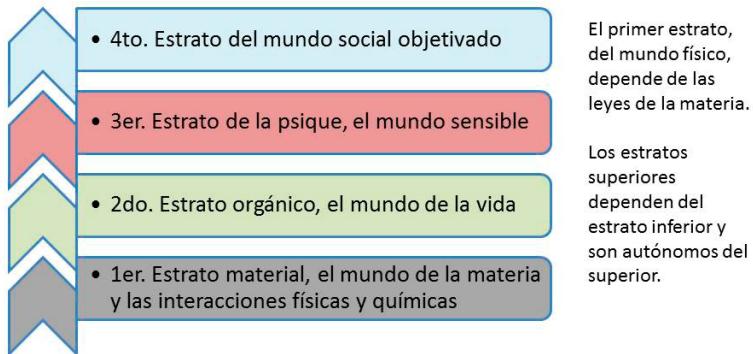
13. Hartmann, *Estética*, 268-279.

14. Cicovacki, *The Analysis of Wonder*, 29-33.

15. Cicovacki, *The Analysis of Wonder*, 531-532.



Figura 1. Diagrama de la estratificación de la fábrica del Mundo Real según el modelo ontológico de Nicolaï Hartmann



Fuente: elaborada por el autor con base en *Ontología* vol. 3 de Nicolaï Hartmann

Según lo planteado por Hartmann en su teoría estética, la percepción estética es el acto que permite al sujeto —con cierta disposición estética— evocar un acto de la imaginación que penetra su estructura sensible. Este es el desencadenante del goce que es producido por la “evocación” que propicia la percepción de la estructura sensible de la obra de arte. Para Hartmann esta es la evidencia de que la estructura de los objetos estéticos está formada por dos capas, aunque estas se encuentran unidas de modo indivisible, por lo que es difícil la diferenciación de una y de otra. En esta unidad radica la esencia fundamental del objeto estético¹⁶. Se trata de una estructura en tensión que es producto de su naturaleza como un ser doble: uno real que se percibe y uno irreal que es aparición, aunque esta heterogeneidad no se desdobra en el objeto. La relación entre ambas capas es indisoluble. Existe una relación íntima entre las dos partes constitutivas del objeto funcional. A propósito, explica Hartmann: “Lo propio, de lo que depende el ser bello del objeto, es el papel decisivo de lo real (lo dado a los sentidos) en él, el dejar aparecer lo otro irreal”¹⁷.

De acuerdo con Hartmann, la realidad del objeto bello no reside en su materialidad, sino en su sensorialidad¹⁸. La manifestación de lo bello es todo aquello que puede ser percibido por los sentidos. En esta función se encuentra la importancia que reviste una comprensión apropiada de la percepción para la teoría estética de Hartmann, ya que es la percepción del objeto estético el acto que permite que lo bello aparezca en un segundo grado. Este aparecer de lo bello surge como producto de la correcta orientación del sujeto ante lo planteado por la obra de arte.

16. Hartmann, *Estética*, 42.

17. Hartmann, *Estética*, 43.

18. Hartmann, *Estética*, 43 y ss.



En el “modo de ser” del objeto bello existe una aporía desde el punto de vista ontológico. Esta se puede resumir de la siguiente manera: el objeto estético plantea en su estructura una unidad indisoluble y necesaria para su existencia, lo que se percibe debe ser real, mientras que lo que aparece puede no serlo; debido a que la existencia de lo que aparece depende solo de este aparecer. Elucidar esta situación permite explicar la naturaleza estética del objeto artístico que implica la contingencia de la belleza, esta puede estar o no estar al mismo tiempo.

El misterio del objeto bello plantea una contradicción lógica, la oposición entre ser y no ser que es propia de su naturaleza. En la tensión del goce de esta doble condición puede que se encuentre la razón por la que buena parte de la tradición estética ha intentado identificar la belleza con la capacidad de recrear la ilusión, entendida esta como imitación de la realidad. Una lectura atenta de Platón y Aristóteles permite comprender el origen de esta interpretación¹⁹. Sin embargo, como señala Hartmann: “Justo la simulación de la realidad es por completo ajena al arte verdadero”²⁰.

En cuanto al modo de ser de lo que aparece, su importancia radica en que este aparecer no es apariencia, pues esta y la ilusión son simulación de realidad, lo real y lo que aparece deben subsistir y sostenerse uno en el otro. Excluir apariencia e ilusión es lo que permite sostener la conexión de ambos modos en una unidad estable. La “desrealización” es una categoría esencial del objeto estético, el distanciamiento de lo real. Representa la cualidad del objeto bello de existir como algo que flota en el campo visual –sensorial y perceptual– entre dos modos de ser heterogéneos²¹. La “desrealización” se coloca como elemento central para comprender las posibilidades y la potencia del objeto estético que, si bien se encuentra en oposición a la realidad cotidiana, no se diluye en la pura apariencia o ilusión, sino que, por el contrario, su aparecer se deriva de algo real, sensible, que existe objetivamente y que permite como estrato inferior, en la estratificación del objeto estético, la aparición de lo bello en la obra.

La percepción real es mucho más que la acumulación de sensaciones producidas por elementos diferenciados. Por el contrario, estos no son perceptibles en un primer momento. La percepción real es general, totalizante y mediada por las facultades cognitivas conscientes e inconscientes del sujeto que determinan lo

19. Ver Platón, *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro* (Barcelona: Gredos, 1992). En especial *Fedro* y *Banquete*; y Aristóteles, *Poética* (Barcelona: Gredos, 1974). A propósito, el propio Hartmann señala: “Con Platón se inicia la teoría de la ‘mímisis’ que encuentra su clásico en Aristóteles y aparece hasta nuestros días en ciertas concepciones, si bien la mayor parte de las que se basan en su esquema no la llaman ya por su nombre”. Hartmann, *Estética*, 47.

20. Hartmann, *Estética*, 43.

21. Hartmann, *Estética*, 45.



percibido²². Esta es un fenómeno complejo emergente, una construcción realizada por la conciencia, aunque de forma automática, o al menos, no mediada por la reflexión. En la percepción general se encuentran presentes de modo parcial las sensaciones que producen las cualidades del objeto, más las determinaciones de las facultades perceptivas que existen en la conciencia. El proceso gradado que da paso a la percepción real permite anticipar lo que se percibe, no solo se apresa lo dado, sino que los “pre-juicios” generan expectativas sobre lo que ocurre en la vida en torno a la conciencia subjetiva y propician una anticipación necesaria para el desarrollo fluido del comportamiento de un individuo²³.

De acuerdo con Hartmann, la gradación de los actos que se ensamblan para que se produzca la percepción es el desglose entre los signos percibidos y las atribuciones que se asocian con estos. Esta unidad se produce debido a que la percepción no es un hecho aislado, sino que la conciencia la produce de forma permanente en un *continuum* en el que la aprehensión sensorial se mantiene constante y unida a la experiencia cognitiva. Una unidad eslabonada, como la denomina Hartmann, en la que siempre existe el orden de una gran multiplicidad y heterogeneidad que se organiza: “Y dentro de esta unidad se ordena todo lo apresado, sea lo que fuere lo que se ofrezca a la conciencia: lo comunicado tanto como lo vivido, el pensamiento o la ocurrencia propios, tanto como lo percibido”²⁴.

La percepción general está condicionada por el interés práctico en “valores de bienes” y en “valores vitales” –como los denomina Hartmann en un sentido axiológico, o valores necesitarios como actualiza Jordi Claramonte para la estética modal²⁵– o por las “creencias” individuales como señala Dennet²⁶. Los valores o creencias, aunque no son parte de la percepción, la predeterminan en un sentido oréctico como una pulsión de la voluntad que se traduce en un impulso o deseo²⁷.

22. Ernst Gombrich, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979) y Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye: The New Version* (Berkeley: University of California Press, 1974).

23. Daniel Dennett, *La actitud intencional* (Barcelona: Gedisa, 1991).

24. Hartmann, *Estética*, 55.

25. Hartmann, *Estética*, 58. Jordi Claramonte, *Estética modal* (Madrid: Tecnos, 2016); “Valores Necesitarios”, video de YouTube, 9 de julio de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=4CpnHdsGer4>

26. Dennett, *La actitud intencional*.

27. V. J. Wukmir, “Esquema general de la teoría oréctica del comportamiento”, *CONVIVIUM*, no. 39 (1973): 51-62; Javier Aoiz, “Aristóteles, *De motu animalium* 701a7-16”, *Praesentia. Revista Venezolana de Estudios Clásicos*, no. 16 (2015): 1-16, <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/7343>; y Carmen Trueba-Atienza, “La teoría aristotélica de las emociones”, *Signos filosóficos* 11, no. 22 (2009): 147-170.



Hartmann resalta la condición del *ser para alguien* que es propia de la obra de arte²⁸, la cual tiene su origen en el hecho de que es la conciencia sensible del sujeto la que se enfrenta a la percepción, la que completa y a su vez ejecuta el acto de trascendencia de la percepción. Esta nunca se da de forma completa, objetiva y aislada, siempre es un ensamblaje eslabonado de actos sensibles subconscientes y conscientes que se actualizan y producen como efecto a la conciencia que percibe.

La conciencia general, como una gradación superior, decide la dirección que ha de tomar. Elige la emoción o sensación a resaltar entre aquellas que le produce la percepción, una coloración de orden afectivo. Lo atractivo y lo amenazante del objeto son percibidos por el hombre como parte del objeto, son parte de los atributos que la percepción humana le confiere²⁹. Para Hartmann, el hombre adulto contemporáneo se ha distanciado de la percepción emocional cercana a los sentimientos de atracción y repulsión. La conciencia crítica es el grado más elevado de la conciencia y sería lo que le permite al hombre discernir entre la impresión y lo que son las cosas: “Lo que son independientemente de su aprehensión”³⁰. En sentido contrario a la tesis sostenida por Hartmann sobre el distanciamiento del hombre contemporáneo de la gradación correspondiente a la conciencia afectiva, es posible señalar que la psicología evolutiva ha demostrado que, en cuanto a la percepción y las reacciones inmediatas a determinados estímulos, muy poco se diferencia el hombre primitivo del actual, y el niño del hombre maduro³¹.

En efecto, los hallazgos de la psicología experimental, y en especial de la psicología evolutiva, demuestran que las maneras en las que reaccionamos ante determinados estímulos como el peligro, la atracción sexual y los desafíos por el orden jerárquico dentro del grupo son iguales a la de nuestros antepasados humanos más primitivos o incluso a la de otras especies menos evolucionadas como los chimpancés³². La explicación de este fenómeno apunta a que, en comparación con el tiempo que toman los procesos evolutivos, el tiempo de los procesos históricos

28. Una idea que es recurrente en uno de los discípulos de Hartmann, Hans-Georg Gadamer, quien resalta la importancia de esta noción para la comprensión de la experiencia estética. Hartmann, *Estética*, 37; y Hans-Georg Gadamer y Rafael Argullol, *La actualidad de lo bello* (Barcelona: Paidós, 1998), 73.

29. Hartmann, *Estética*, 60-61.

30. Hartmann, *Estética*, 62.

31. Todd K. Shackelford y James R. Liddle, “Understanding the Mind from an Evolutionary Perspective: An Overview of Evolutionary Psychology”, *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science* 5, no. 3 (2014): 247-260, <https://doi.org/10.1002/wcs.1281>

32. Lisa A. Parr y Frans BM de Waal, “Visual Kin Recognition in Chimpanzees”, *Nature* 399, no. 6737 (1999): 647; Frans de Waal, *Chimpanzee politics: Power and Sex Among Apes* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007).



y culturales resulta marginal. Por lo que las respuestas humanas ante ciertos estímulos son más similares a las de otros animales de lo que se suele creer³³. Sin embargo, es necesario señalar que, aunque nuestro cerebro reacciona ante ciertos estímulos de un modo que es producto del proceso evolutivo, el cerebro humano se encuentra modificado y adaptado por el aprendizaje y la experiencia.

Para Hartmann existe una percepción estética diferenciada de la percepción práctica. Según él, el hombre dotado con sensibilidad estética es el que logra la inversión de la tendencia hacia el discernimiento, al activar la percepción afectiva que resulta fundamental en la experiencia del arte. Esta es, en la teoría de Hartmann, una condición necesaria para la aprehensión de la obra de arte en el momento del encuentro entre esta y la conciencia. Un momento que se encuentra dominado por ese *ser para alguien* que determina la obra de arte desde una perspectiva ontológica y que consiste en una existencia exclusiva: “El modo de ser de este mundo de objetos consiste en que solo existe para el percipiente estético”³⁴. Como se puede apreciar, para Hartmann, la capacidad de algunos espectadores de lograr una vuelta a la actitud originaria es esencial para la experiencia estética, aquellos sin esa capacidad estarían privados de ese tipo de placer o goce.

Los hallazgos de la ciencia actual contradicen las anteriores ideas expresadas por Hartmann. Los experimentos realizados en el campo de la neuroestética señalan que todos los seres humanos poseemos de forma innata una orientación hacia la percepción afectiva, y esta se encuentra vinculada directamente con las experiencias estéticas. La percepción afectiva es parte de la gradación de los actos de la percepción general, además, cumple otras funciones adicionales a la aprehensión de la obra de arte. Esta es la razón por la que podemos decir que no existe una percepción estética especial o diferenciada, y en consecuencia, toda conciencia humana está dotada de forma natural para percibir y poder experimentar lo estético. Sin embargo, la percepción afectiva sí es indispensable para la experiencia estética.

A propósito, Hartmann señala que la percepción estética parte de una percepción general que se caracteriza por la cualidad selectiva de la conciencia, esta se encontraría condicionada por el estado anímico y por los intereses objetivos de la conciencia cognitiva que atribuye las cualidades al objeto percibido. De tal modo

33. Frans de Waal, *The Ape and the Sushi Master: Cultural Reflections of a Primatologist* (Nueva York: Basic Books, 2008).

34. Hartmann, *Estética*, 63.



que: “La forma dada del objeto bello es la de la percepción”³⁵. En cualquier caso, la posibilidad de experimentar lo estético depende de la activación de una orientación que permite la emergencia de una conciencia afectiva que consiste en un estadio de percepción abierto al placer de lo bello y que es anterior a la conciencia cognitiva³⁶. Las ciencias cognitivas han demostrado que algunas de las ideas más importantes sobre la percepción de Hartmann son acertadas, ya que caracterizan la conciencia o percepción del entorno como un constructo complejo que emerge producto de la interacción de diversos componentes, los cuales podemos caracterizar, siguiendo a Hartmann como gradaciones o estratos de la actividad cerebral, que son activados por medio de agentes que los estimulan³⁷.

De tal modo que, la percepción de lo estético depende del tipo de interés que suscite el objeto con cualidades estéticas en la sensibilidad del sujeto. Algo que es posible sostener incluso hoy día a la luz de las investigaciones actuales sobre la percepción y la conciencia hechas por las ciencias cognitivas, y en especial, por la filosofía de la mente³⁸, o de las investigaciones de la psicología del arte acerca de la percepción del arte contemporáneo³⁹. De acuerdo con Daniel Dennett, la cognición como fenómeno complejo emergente es la responsable del goce estético, o, dicho de otro modo, de la apreciación de un objeto con las cualidades que lo hacen atractivo y proporcionan un goce especial producto de su percepción. Esta es producto de un conjunto de elementos que son significantes para el “percipiente” o “espectador”⁴⁰.

Como se puede apreciar es posible asimilar a la filosofía de Hartmann la idea de que la visión estética no se da fuera del continuum de la percepción común y cotidiana, sino que se inicia y ensambla a partir de esta para ascender hacia una percepción superior o sublimada. Esta idea de ensamblaje es común en ambos pensadores, pero la filosofía de la mente desarrollada por Dennett tiene la ventaja de disponer de mucha más información proveniente de los últimos desarrollos teóricos de las ciencias cognitivas.

35. Hartmann, *Estética*, 53.

36. Hartmann, *Estética*, 63.

37. Daniel Dennett, *La conciencia explicada: una teoría interdisciplinaria* (Barcelona: Paidós, 1995).

38. Hartmann, *Estética*, 48.

39. Arnheim, *Art and Visual Perception*.

40. Dennett, *La conciencia explicada*, 62.



La teoría de la percepción en la filosofía de la mente de Daniel Dennett y la percepción estratificada de la estética de Hartmann

Como hemos intentado mostrar, Hartmann parte de la premisa de que la particularidad de la obra de arte no reside en modo único en su percepción. Es lo que se puede concluir desde la perspectiva de su visión ontológica y estética. Para desarrollar esta idea, aunque no existe una coincidencia total entre Hartmann y Dennett, como se indicó, ambos comparten una idea sobre la contingencia de la belleza, por lo que sí es posible contrastar algunas de las ideas de Dennett sobre la conciencia y su sugerente teoría filosófica sobre la percepción, y ponerlas en diálogo con las teorías sobre la percepción estética de Hartmann.

La fenomenología de la percepción auditiva le sirve a Dennett para mostrar cómo la ciencia ha ido elucidando el modo en que se percibe el mundo exterior, el cual consiste, *grosso modo*, en “mecanismos especializados para descifrar diferentes tipos de sonidos”⁴¹. En la percepción auditiva intervienen las ondas sonoras que son percibidas por los órganos sensibles a estas, que son transformadas en impulsos eléctricos y transmitidas por las neuronas hasta alcanzar a estimular las diversas zonas del cerebro que se encuentran especializadas en la percepción del sonido. Es allí donde se acopla la información recabada por diversas vías para aprehender el fenómeno del sonido⁴².

Sin embargo, las zonas del cerebro que se estimulan son distintas para cada tipo de sonido, y a su vez, son diferentes de las zonas del cerebro donde se acopla la variedad de estímulos captados. Esto ocurre en el caso de la música o en el caso del habla humana. Esta conformación es una adecuación de la conciencia a un cierto modo de ser para percibir la música, y de otro modo ser, para percibir el habla. Esta especialización del cerebro permite intuir un aspecto de suma importancia en cuanto a la percepción del sonido, y quizás de otro tipo de fenómenos, y es que esta tiene un elemento cognitivo que resulta fundamental. En el caso del habla, cuando se escucha la lengua materna, el cerebro es capaz de articular los espacios de las palabras porque reconoce la estructura gramatical de la lengua percibida. Esto se hace evidente cuando se estudian las características de la onda sonora del habla, las pausas de la onda eléctrica no siempre coinciden con los intervalos de silencio en la sintaxis de una oración, lo que denota que

41. Dennett, *La conciencia explicada*, 62.

42. Dennett, *La conciencia explicada*, 62-63.

la comprensión del habla es producto no solo de su percepción, sino del conocimiento de la estructura fonológica gramatical de la lengua que se posee. Un conocimiento previo a la percepción que se activa y funciona cuando se escucha el sonido que es identificado como habla en la lengua materna⁴³.

Cuando se trata de una lengua desconocida, al escucharla, el receptor no es capaz de distinguir con claridad los intervalos o pausas que separan y articulan las palabras, percibiendo cadenas de sonidos, fonemas indiferenciados, lo que demuestra que la experiencia condiciona y moldea el cerebro, al mismo tiempo que este se encuentra facultado, de forma innata, *a priori*, para cierto tipo de percepción y de cognición⁴⁴. Cuando se escucha el habla, se muestra la capacidad de ir más allá de la diferenciación y organización gramatical de las palabras como se realiza en la lectura. En el caso del habla, es posible distinguir los rasgos propios del hablante, variaciones personales que pertenecen a las inflexiones fonéticas del modo de hablar de una región geográfica particular, de un grupo cultural, e incluso de la personalidad de quien habla. Esto indica que, mientras mayor experiencia y conocimiento se tiene del fenómeno percibido, mayor y mejor apreciación se puede hacer del mismo⁴⁵.

En el caso de la percepción visual, Dennett afirma que las “imágenes para ser vistas” son artefactos creados por el hombre que se convirtieron de manera convencional en el paradigma de las “imágenes mentales”. De manera dominante existe el prejuicio de que en la mente se construyen imágenes como las pictóricas. Dennett desmitifica este prejuicio al señalar que aquello que construye de modo permanente la conciencia es un *continuum* de sensaciones e impresiones que incluyen muchos más datos que aquellos de los que somos conscientes, van más allá de los puros datos visuales, y están vinculados a todas las experiencias sensoriales previas⁴⁶. Las imágenes acabadas se han convertido en el paradigma del producto final. Sin embargo, en cuanto a la percepción visual estas imágenes son la materia prima que se completa con otros elementos que se conforman en la conciencia en diversas gradaciones. En sentido ontológico, de acuerdo

43. M. F. Dorman, M. Studdert-Kennedy y L. J. Raphael, “Stop-consonant Recognition: Release Bursts and Formant Transitions as Functionally Equivalent, Context-dependent Cues”, *Perception & Psychophysics* 22, no. 2 (1977): 109-122, <https://doi.org/10.3758/BF03198744>

44. Dorman, Studdert-Kennedy y Raphael, “Stop-consonant”, 109-122.

45. Un planteamiento similar es compartido por Semir Zeki, quien señala que, en el caso de los artistas plásticos, el lenguaje visual ocupa las zonas dedicadas al lenguaje oral en otros individuos. De modo que la expresividad alcanzada con los medios recursivos de cada lenguaje tiene una fundamentación ontológica compartida. Semir Zeki, “Art and the brain”, *Journal of Consciousness Studies* 6, nos. 6/7 (1999): 76-96.

46. Dorman, Studdert-Kennedy y Raphael, “Stop-consonant”, 109-122.





con Hartmann, la percepción de la imagen es un proceso que ocurre de modo estratificado y que podemos comprender si hacemos uso correcto del dominio categorial que rige su conformación⁴⁷.

Como afirma Dennett, no ingresan los colores o las formas de modo absoluto en la conciencia a través de los sentidos. No hay manera de que los sentidos humanos puedan trasplantar del mundo exterior una tonalidad de rojo a una especie de repertorio o catálogo de colores existente en la mente, y de igual modo ocurre con las formas⁴⁸, aunque la tradición empirista afirme que se conoce primero con los sentidos y luego se recurre al poder de evocación. La idea empirista se topa con un hecho comprobable que la contradice. Se trata de que cualquier humano sea capaz de evocar formas, colores o sonidos con un alto grado de aproximación a partir de ciertas indicaciones, aun sin haberlos visto o escuchado antes. Dennett pone el ejemplo de una partitura en manos de un intérprete experto, este es capaz de recrear la experiencia de la música en su conciencia y emitir un juicio sobre la misma sin haber escuchado la pieza con anterioridad⁴⁹. Con estas ideas, este filósofo, abre una nueva perspectiva al afirmar: “Lo que entra en el ojo es una radiación electromagnética, y no por ello pasa a ser utilizable como una paleta de colores”⁵⁰.

Una aproximación a las teorías sobre la conciencia y la percepción de las ciencias cognitivas desde la teoría ontológica de Hartmann

Los planteamientos anteriores pueden ser comprendidos mejor a la luz de la teoría ontológica de Hartmann. En especial cuando se habla de la aprehensión del objeto de arte y su percepción estética. Desde la perspectiva de Hartmann la conciencia, como fenómeno complejo que incluye la percepción, funciona bajo las leyes de la estratificación del mundo real⁵¹. En el primer estrato de la percepción, de acuerdo con la tesis de Hartmann, se captan las señales provenientes de estructuras básicas de la materia, del mundo físico (figura 2). Todos los elementos que se encuentran en este estrato se rigen por la lógica y las leyes que gobiernan

47. Hartmann, *Estética*, 271-280.

48. Daniel Dennett, *La conciencia explicada: una teoría interdisciplinar* (Barcelona: Paidós, 1995), 66.

49. Dennett, *La conciencia explicada*, 67.

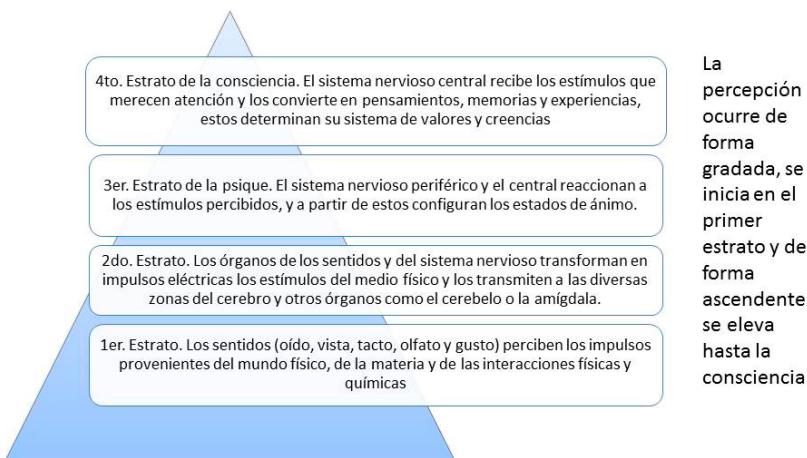
50. Dennett, *La conciencia explicada*, 67.

51. Jakub, “The Layered Structure”.



los procesos físicos y químicos que se dan en este nivel. En conjunto conforman un primer estrato base sobre el cual se erige el funcionamiento del cerebro; y en consecuencia de la conciencia.

Figura 2. Diagrama de la estratificación ontológica de los procesos de percepción según el modelo ontológico de Nicolaï Hartmann



Fuente: elaborada por el autor con base en Hartmann, Estética, 271-280.

El segundo estrato está formado por las estructuras básicas de lo orgánico y se encuentra gobernado por los dominios categoriales de lo biológico. A este estrato corresponde la conformación orgánica de la anatomía cerebral y del sistema nervioso. Es el estrato inmediato superior al estrato del mundo físico o material. Al estrato orgánico se pueden asociar todos los componentes específicos del cerebro y del sistema nervioso como son las neuronas y las células de tejidos especializados que forman el cerebelo, los lóbulos, el córtex, las redes neuronales, el cíngulo, la amígdala y otros componentes fisiológicos como los neurotransmisores y las hormonas que regulan los procesos cerebrales, y que entre muchos otros, se interconectan de forma jerárquica y estratificada, a través de procesos fisiológicos y neurológicos para conformar la materia orgánica que constituye la anatomía del cerebro y su funcionamiento.

El tercer estrato corresponde con el de la *psique*, que es el conjunto de las emociones y los estados de comportamiento –alerta, euforia o disforia–. En este estrato se ubica una conciencia primaria que emerge a partir de las interacciones de



los componentes orgánicos del cerebro que se ensamblan de forma gradada y eslabonada para formar un continuum. Este proceso se inicia con la recepción de estímulos que son convertidos en señales. Luego, estas señales son percibidas y procesadas para pasar a ser sensaciones y percepciones que determinan un funcionamiento automático y otro semiautomático, estratificado y jerarquizado del sistema nervioso periférico y central⁵². El tercer estrato que determina los procesos emocionales y conductuales funciona a partir de la gradación de las cortezas del cerebro más primitivas, hablando en sentido evolutivo, o los estratos y gradaciones fundamentales, dicho en sentido ontológico. Estos componentes del cerebro son la corteza reptiliana y la corteza límbica⁵³.

El cuarto estrato es el de las estructuras sociales objetivadas (figura 2), que es el grado más elevado de la fábrica del mundo real, y en este caso, de la conciencia, allí debemos ubicar la cultura, las creencias y todo el mundo social objetivado. Desde el punto de vista de una ontología de la percepción, se trata de toda actividad que corresponde a los componentes más complejos y especializados del cerebro humano, como el neocórtex. Desde los componentes más complejos del cerebro emergen los procesos perceptivos que se corresponden con el cuarto estrato, el de la conciencia crítica. En este estrato es posible señalar que se producen todos los procesos cognitivos complejos como la imaginación, las ideas, los juicios morales y estéticos y, en suma, toda forma de pensamiento abstracto. Estos procesos se encuentran mediados por la facultad socializadora y su herramienta primordial que es el lenguaje.

En el cuarto estrato alcanza su culminación el proceso de la percepción, cuando esta se actualiza y determina los estados de la conciencia. Esta somera aproximación a una ontología de la conciencia permite comprender los procesos de percepción, pues ninguna de estas experiencias puede darse fuera del cerebro⁵⁴. Comprender las funciones y operaciones de los componentes del cerebro y su estratificación abre una ventana desde las neurociencias hacia la ontología, al introducir conocimientos que ayudan a comprender lo que ocurre en el cerebro cuando se dan las experiencias estéticas⁵⁵. Para avanzar esta explicación es necesa-

52. Daniel J. Felleman y David C. van Essen, "Distributed Hierarchical Processing in the Primate Cerebral Cortex", *Cerebral Cortex* 1, no. 1 (1991): 1-47, <https://doi.org/10.1093/cercor/1.1.1-a>

53. Paul D. MacLean, "Brain Evolution Relating to Family, Play, and the Separation Call", *Archives of General Psychiatry* 42, no. 4 (1985): 405-417, <https://doi.org/10.1001/archpsyc.1985.01790270095011>; *The Triune Brain in Evolution: Role in Paleocerebral Functions* (Nueva York: Springer Science & Business Media, 1990).

54. Jon H. Kaas, "The Organization of Neocortex in Mammals: Implications for Theories of Brain Function", *Annual Review of Psychology* 38 (1987): 129-151, <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.38.020187.001021>

55. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, 24.



rio tener en cuenta dos premisas: primero que el cerebro tiene una organización modular, ensamblada y gradada, lo cual quiere decir que cada parte tiene unas tareas y actividades específicas que trabajan de modo sincronizado e interconectado; y, segundo, que el procesamiento de información del cerebro ocurre de modo complejo, distribuido en redes, lo cual quiere decir que es capaz de ejecutar múltiples tareas y funciones sin que la conciencia se percate de ello⁵⁶.

Lo que estos principios significan, desde el punto de vista de la ontología modal, es que las diversas partes del cerebro convergen en un funcionamiento estratificado y jerárquico, producto de una gradación muy sutil y acoplada. Estos procesos conforman una estructura compleja que para efectos de comprensión podemos representar como una red que se activa para crear pensamientos, ideas y experiencias.

Ontología de la percepción basada en la teoría de Nicolaï Hartmann y los aportes de la neuroestética, las neurociencias y la filosofía de la mente

La percepción, aunque pertenece al continuum que permite la emergencia de la conciencia no tiene una coincidencia perfecta con el proceso entero. Esto se debe a que la percepción como fenómeno se encuentra distribuida en la graduación de los estratos base de la conciencia y puede existir de modo independiente de esta, aunque la conciencia no puede existir sin la percepción de acuerdo con la ley de estratos y categorías. La percepción se conforma a partir de los diversos órganos y mecanismos sensoriales de un sistema nervioso complejo con capacidades sensoriales muy amplias mediante las cuales se capta de forma permanente el bombardeo de información proveniente del mundo.

Toda esta información se procesa y codifica para transformarla en impulsos eléctricos que viajan a través de la intrincada red nerviosa hacia el cerebro, allí de nuevo son reconfigurados por los diferentes componentes que interpretan estas señales para convertirlas en información que cobra sentido para este órgano⁵⁷. Una vez realizado este abordaje de los procesos perceptivos de la conciencia desde la perspectiva de la ontología modal es posible realizar una descripción comparativa con las neurociencias.

56. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, 25.

57. Gerald M. Edelman y Vernon B. Mountcastle, *The Mindful Brain: Cortical Organization and the Group-Selective Theory of Higher Brain Function* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 1978).



Primer estrato de la percepción

El primer estrato de la percepción, el de las estructuras físicas, debe corresponder con el mundo físico, y de hecho, aquello que bombardea los sentidos, los *fenómenos*, en realidad, son diferentes formas de energía física para efectos de la percepción. Se trata del estrato base de la percepción que entra en contacto con el estrato base del mundo real. Funciona bajo las mismas leyes lógicas y naturales que les son comunes. El estrato material es el estrato base, existe de modo independiente de los estratos superiores, pero en cuanto parte de un sistema se conecta con el estrato inmediato superior, el segundo estrato, el del mundo orgánico, de tal modo que existen células especializadas en el organismo para reaccionar en procesos fisiológicos a partir de la excitación que producen las ondas sonoras, la luz, los cambios de presión atmosférica, el movimiento y un sinfín de fenómenos propios del mundo exterior⁵⁸.

Segundo estrato de la percepción

En el segundo estrato, los impulsos nerviosos emitidos por los diversos mecanismos sensoriales conforman un vasto conjunto de datos que no son homogéneos y que son organizados de forma inconsciente por los campos del cerebro. Cada componente del cerebro procesa la información de acuerdo con su naturaleza y con la experiencia y el aprendizaje previo de los individuos. El sistema nervioso trabaja organizando, categorizando y jerarquizando la información. Las diversas cortezas y los otros componentes separan la información que es rutinaria y que produce reacciones en el sistema nervioso periférico, de aquella que determina, de acuerdo con su importancia, los estados anímicos y emotivos, de alerta y de atención del individuo. Un ejemplo sencillo de esta categorización es el caso de las sensaciones de dolor, frío o calor; estas se dividen entre las percepciones normales y aquellas que, por su calidad y cualidad, merecen la atención de los centros de conciencia del cerebro⁵⁹.

Parafraseando a Anjan Chatterjee, en su nivel más básico de funcionamiento, el cerebro tiene un ingreso y un egreso de información, y algunos componentes que modifican toda información antes de que sea procesada para su salida⁶⁰. Retomado el ejemplo de la percepción visual, el cúmulo de información que proviene del exterior a través de los sentidos, en este caso los ojos, es enviada a diversas partes del cerebro, en especial, al lóbulo occipital, donde algunos componentes del

58. Eric Kandel, James H. Schwartz y Thomas Jessell, *Principles of Neural Science* (Nueva York: McGraw Hill, 2000).

59. Per E. Roland, *Brain Activation* (Nueva York: Wiley-Liss, 1993).

60. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, 25.



cerebro están sintonizados con diferentes partes del mundo visual, e interpretan las señales eléctricas enviadas al cerebro como colores, brillos, sombras y contrastes. Esta sintonía recuerda la superposición categorial que plantea Hartmann entre la esfera del mundo real y la esfera del conocimiento⁶¹.

Los campos de las cortezas del cerebro y los otros componentes del sistema nervioso se combinan y acoplan con los sentidos, en este caso la vista, y conforman una percepción más compleja de formas, como son rostros o paisajes. Cada una de estas percepciones complejas se genera en un área especial en el cerebro. Este es un ejemplo del comportamiento modular, estratificado y gradado de este órgano⁶².

Tercer estrato de la percepción

En el tercer estrato de la percepción cobran un rol central las emociones, estas tienen una gran influencia en cómo se procesa la información que proviene de los sentidos⁶³. Todos hemos experimentado alguna vez la sensación placentera de estar en un buen lugar basada solo en el hecho de que se trata de un día soleado. De igual modo, hemos sentido que nos encontramos en un mal lugar —aunque se trate del mismo del ejemplo anterior— solo por encontrarnos ante un cielo tormentoso. Las emociones determinan cómo se percibe una situación y cómo se experimenta⁶⁴. La generación de emociones se encuentra en el sistema límbico, en la estructura profunda del cerebro, bajo su superficie. El sistema límbico es el responsable de los sentimientos como miedo, felicidad, tristeza, disfrute o disgusto; y se encuentra vinculado de forma muy estrecha con el sistema nervioso autónomo. Se puede decir en términos ontológicos que es una graduación que descansa sobre el sistema nervioso autónomo. El sistema límbico opera de modo permanente sin enterar a la conciencia de sus actividades; controla funciones vitales como la sudoración, los latidos del corazón, la circulación sanguínea, al relacionar las respuestas físicas del cuerpo con las experiencias emocionales del cerebro⁶⁵.

61. Nicolaï Hartmann, *Ontología I. Fundamentos*, 4 vols. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1954), 1: 178-184; *Ontología II. Posibilidad y Efectividad* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956); *Ontología III. La fábrica del mundo real* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 236-239.

62. David Meunier, Renaud Lambiotte y Edward T. Bullmore, “Modular and Hierarchically Modular Organization of Brain Networks”, *Frontiers in Neuroscience* 4 (2010): 200, <https://doi.org/10.3389/fnins.2010.00200>; y Olaf Sporns y Richard F. Betzel, “Modular Brain Networks”, *Annual Review of Psychology* 67 (2016): 613-640, <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-122414-033634>

63. Joseph LeDoux, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life* (Nueva York: Simon and Schuster, 1998).

64. Paul D. MacLean, “Sensory and Perceptive Factors in Emotional Functions of the Triune Brain”, en *Biological Foundations of Psychiatry*, vol. 1, eds. R.G. Grenell y S. Gabay (Nueva York: Raven Press, 1975), 177-198.

65. LeDoux, *The Emotional Brain*, 179-225.



Un componente muy importante del sistema límbico, y, por lo tanto, del tercer estrato, es el relacionado con los ganglios basales. Estos son los responsables directos de las experiencias de placer y las recompensas o gratificaciones. Estas ocurren cuando algunos de sus componentes como el estriado ventral y uno de sus mayores subcomponentes, el núcleo accumbens, se bañan con sustancias químicas que generan reacciones de placer, como lo son la dopamina y los neurotransmisores opiáceos y cannabinoides⁶⁶. El tercer estrato, se corresponde con el de la *psique*, el mundo de las sensaciones, las emociones y los sentimientos. En este sentido es necesario señalar que los prejuicios que modelan y orientan las respuestas de la conciencia intervienen en este estrato. La correcta aprehensión y decodificación de los datos sensoriales depende en buena medida de experiencias previas, tal como señala Joseph LeDoux⁶⁷. Por esta razón, la percepción de sensaciones agradables conlleva estados emocionales de bienestar y placer, como son alegría, simpatía, compasión o afecto; y la percepción de sensaciones que desagradan, como el dolor, el frío o el calor extremo conlleva estados emocionales negativos como ira, angustia o miedo; todas sensaciones propias de un estado de indefensión o inseguridad. A estos modos de ser de la conciencia le corresponden como respuestas la configuración de los estados físicos que estos estados emocionales implican⁶⁸.

De esta manera de forma eslabonada, en una sutil gradación, se llega al estadio del sentido, punto culminante de la percepción. Este estrato, de acuerdo con Chatterjee, es el entramado que afecta con mayor incidencia el cómo la conciencia humana ve y experimenta el mundo⁶⁹. En el tercer estrato, los datos alcanzan un mayor grado de elaboración al transformarse en percepciones, las cuales se corresponden con la evocación de impresiones, emociones y sensaciones que traen como consecuencia estados de alerta que producen una infinita serie de respuestas que son estructuradas en diversas gradaciones. Desde los reflejos automáticos del tipo orgánico, que disponen al cuerpo ante un determinado estímulo, hasta aquellos que pasan por un complejo aparato de tamices y filtros que conforman el *complexo emocional* propio de la *psique* humana.

66. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, 86.

67. Joseph LeDoux, "Emotional Memory Systems in the Brain", *Behavioural Brain Research* 58, nos. 1/2 (1993): 69-79, [https://doi.org/10.1016/0166-4328\(93\)90091-4](https://doi.org/10.1016/0166-4328(93)90091-4)

68. Jaak Panksepp, *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

69. Chatterjee, *The Aesthetic Brain*, 25.

Cuarto estrato de la percepción

El poder atribuir un contenido simbólico, representacional a las experiencias del mundo nutre de modo importante la percepción de estas. En gran parte, el sentido se organiza en los lados del cerebro, en los lóbulos temporales, es allí donde se encuentra almacenado el conocimiento general. Los lóbulos temporales forman la gran memoria donde se recoge el saber sobre los hechos del mundo de modo diferenciado⁷⁰. Las experiencias individuales que construyen la historia personal de cada individuo se almacenan en un lugar diverso del lóbulo temporal. La experiencia se puede ubicar, en sentido morfológico, en la anatomía profunda del cerebro, cerca de la parte que controla las emociones en el sistema límbico. Allí es posible señalar que se encuentra la bisagra de la gradación entre el tercer y cuarto estrato, el de la mente humana⁷¹.

En el último estrato de la percepción se deben ubicar las zonas del cerebro llamadas lóbulos frontales y parietales. Estos son muy grandes y trabajan de modo conjunto. El parietal se ocupa de la alerta de atención, su función es seleccionar aquello que atrae el interés de la conciencia⁷². Mientras que el lóbulo frontal es fundamental para organizar las funciones ejecutivas, aquellas que obedecen instrucciones centralizadas e indican a otras partes del cerebro qué hacer, estableciendo planes, incluso antes de que el resto del cerebro se percate de estos⁷³. En el cuarto estrato, en su gradación más elevada, la percepción alcanza una dimensión inexistente antes de la conciencia humana, la dimensión simbólica, que es por naturaleza dialógica y comunicativa. Consiste en la facultad de representar ante otras conciencias una percepción por medios artificiales y así propiciar en un tercero la evocación de la experiencia representada a partir de la percepción de esa representación.

En esta conformación extensa de la conciencia, o *complejo*, que es la comunicación humana, es posible ubicar la experiencia estética, caracterizándola en este horizonte como la reacción que se produce en quienes perciben, experimentan y



70. Karalyn Patterson, Peter J. Nestor y Timothy T. Rogers, "Where do you Know what You Know? The Representation of Semantic Knowledge in the Human Brain", *Nature Reviews Neuroscience* 8, no. 12 (2007): 976, <https://doi.org/10.1038/nrn2277>

71. Tali Sharot et al., "How Personal Experience Modulates the Neural Circuitry of Memories of September 11", *Proceedings of the National Academy of Sciences* 104, no. 1 (2007): 389-394, <https://doi.org/10.1073%2Fpnas.0609230103>

72. Brenda Milner, "Intellectual Function of the Temporal Lobes", *Psychological Bulletin* 51, no. 1 (1954): 42, <https://doi.org/10.1037/h0054728>

73. Céline Chayer y Morris Freedman, "Frontal Lobe Functions", *Current Neurology and Neuroscience Reports* 1, no. 6 (2001): 547-552, <https://doi.org/10.1007/s11910-001-0060-4>



comprenden —haciéndose conscientes de su sentido— un conjunto de prácticas y representaciones comunicativas, *sui generis*, que en tanto conformaciones poseen ciertos atributos que activan los centros de placer en el cerebro, producto de la percepción y de la comprensión de su naturaleza simbólica (figura 3).

Figura 3. Diagrama de la estratificación ontológica de la percepción de lo estético según el modelo ontológico de Nicolaï Hartmann



Fuente: elaborada por el autor con base en Hartmann, Estética, 531-540.

Explicación de la percepción estética basada en el modelo ontológico de la percepción

El proceso de percepción de la belleza de acuerdo con este modelo se presenta bajo un esquema de momentos eslabonados. Estos momentos contiene elementos que se encuentran más allá de los procesos de percepción que ocurren en el cerebro⁷⁴. En un primer momento o estrato se encuentra la materia inerte, esta conforma la obra de arte que se encuentra dotada de ciertos atributos que le confieren una

74. En este sentido se sigue la línea argumental esbozada por Hartmann, quien señala que el misterio de lo estético no reside completamente en la conformación de la obra de arte, ni en su percepción. Por lo que existe todo un componente de la percepción de la belleza que se encuentra fuera del cerebro. Una tesis que está en consonancia con las ideas de filósofos de la mente, como Markus Gabriel, que abogan en contra de la visión neurocentrista que buscan agotar la explicación de estos fenómenos exclusivamente en los procesos mentales. Gabriel, Yo no soy mi cerebro, 23.



nueva condición. Esta consiste en la posibilidad de presentar algo que antes no existía. Sin embargo, en este acto de materializar lo nuevo, no se niega la naturaleza original de la materia. Así, coexisten en una misma objetivación: materia y material.

En el segundo momento ocurre la transformación. Esta, aunque parezca contradictorio consiste en la “des-realización” de la que habla Hartmann, es una forma de separación. La realidad de la materia sirve de soporte para un material, una presentación, que no es en ningún modo realización. Por el contrario, las imágenes creadas por el artista, las melodías de la composición musical o los personajes literarios son irreales, no se originan de una realidad, son creación pura de las facultades del artista. En este sentido, Hartmann señala que: “Con la realización de la forma –ya seleccionada– en la materia, el material resulta des-realizado. O bien al realizarse aquella en la materia; lo representado se desprende de la realidad y a la vez se contrapone a ella”⁷⁵. En este segundo momento, el material presentado por la conformación, lo representado, se libera, gana la libertad, justo al contraponerse a lo real concreto para pasar a ser “lo sensible intuible”, aunque esto no ocurra en el primer o en el segundo momento de la experiencia.

Lo otro sensible, que se intuye e interpela, en las gradaciones o planos medios de la obra se hace perceptible a la conciencia en su tercer estrato, el de lo sensible, para luego desvanecerse. En el tercer momento es cuando la conformación de la obra de arte es la que permite la existencia y aprehensión de “lo intuible”. En la intuición de esta conformación, de ese aparecer que rápido se desvanece, ya que no es aprehensible del todo, es donde presumimos radica el misterio del goce estético. El goce estético, en este sentido, se pude definir como una sensación que es producto de la tensión que genera la paradoja de la intuición de algo irreal, que puede existir a partir de una realidad concreta de la materia, pero que no tiene su origen en esta. Es un momento emocional.

El cuarto momento es en el que la percepción lucha por hacer presente lo intuido, al mismo tiempo que esto se desvanece. Un juego que atrae y sujetta la conciencia de quien acude al encuentro de la obra de arte. La perplejidad que causan las emociones de sujeción y atracción que entraña la experiencia ante la obra de arte y sobre las cuales no puede dar respuesta la estética experimental sirven para este momento que es cognitivo, y que permite resolver a través del diálogo con la obra, ese interrogar y buscar respuestas en el pensamiento reflexivo, se enfrenta así la perplejidad que genera el estrato anterior.

75. De acuerdo con la ontología de la obra de arte propuesta por Hartmann, la categoría “materia” alude a todo aquello que conforma la obra, en el caso de la literatura se trata del lenguaje y las técnicas de construcción del discurso; en el caso del cine se trata de la estructura continua de imágenes y sonidos en movimiento; en el caso de la música los sonidos producidos por la ejecución de los intérpretes. Hartmann, Estética, 269.



La asociación estética en su gradación perceptiva desde la perspectiva ontológica podría presentarse del siguiente modo: primero, la materia dotada de atributos que captan la atención del sujeto *expectante* a través de sensaciones; segundo, las señales interpretadas por el aparato cognitivo que interpreta estos estímulos asociándolos con determinadas sensaciones y estados emotivos; tercero, luego se presenta un estado de percepción emocional, entre el tercer y cuarto estrato de la percepción general, en el que la conciencia lucha por apresar y reconocer aquello que se intuye, este es el momento decisivo en cuanto a lo estético; y cuarto, la valoración o sentido, es el acto del juicio por parte de la conciencia, “el de la retención de lo irreal”, para lo que predispone el estadio anterior a través de ciertos estados de ánimo, producto de la expectativa que generan los prejuicios que se fundamentan en las experiencias anteriores.

De modo que los últimos tres estratos de los cuatro señalados por Hartmann se corresponden con la función del aparecer en la percepción de la obra de arte. Estos tres estratos se pueden asociar con otra gradación similar, la de los tres estadios de la experiencia estética señalados por Anjan Chatterjee quien indica que la experiencia estética, desde el punto de vista de sus bases biológicas, emerge como producto de la interacción entre: primero, las facultades sensoriales-motoras; segundo, la valoración emocional –prejuicios–; y tercero, los sistemas neurológicos de sentido y conocimiento⁷⁶.

A modo de conclusión: algunas precisiones sobre percepción, conciencia y experiencia estética desde la perspectiva ontológica

La teoría sobre la percepción estética planteada por Nicolaï Hartmann, basada en sus planteamientos ontológicos sobre estratos y categorías, permite realizar una aproximación filosófica a la ontología de la percepción que es compatible y plantea puntos de encuentro y diálogo con los hallazgos más recientes de las neurociencias, la neuroestética y las ciencias cognitivas. De este modo, es posible proponer un modelo ontológico sobre la percepción estética que tome en consideración la tradición filosófica sobre la estética, la conciencia y la percepción y que no se encuentre en conflicto con las teorías científicas más aceptadas en la actualidad sobre cómo el cerebro humano percibe la belleza.

76. Anjan Chatterjee, *The Aesthetic Brain*.



Este modelo, como todos, es un ejercicio de simplificación de la realidad, en especial, cuando se trata de un proceso tan complejo como es la percepción, algo que aún se encuentra bajo estudio por parte de la ciencia. Como todo modelo, no se encuentra exento de omisiones y carencias. Su intención es brindar una nueva perspectiva basada en la teoría estética y las teorías científicas, que ayude a mejorar nuestra comprensión sobre el fenómeno de la percepción del arte y el goce estético abriendo nuevas preguntas para continuar el diálogo sobre el arte y la belleza. Los hallazgos de las ciencias cognitivas nos permiten actualizar algunas de las premisas establecidas por Hartmann en su teoría original. Por ejemplo, es posible señalar que contrario a lo propuesto por él no existe una sensibilidad estética especial que poseen algunos individuos en detrimento de otros. Desde el punto de vista ontológico y biológico, todo parece indicar que los humanos poseemos la capacidad del goce estético de forma innata y que la percepción y el disfrute estético son producto de un aprendizaje o condicionamiento mediado por la experiencia, algo que determina el modo en que cada individuo percibe.

En este sentido, tal como señala Hartmann, el misterio de lo estético se halla en el juego de un aparecer que, de algún modo, es irreal, pero que al mismo tiempo existe. Es un aparecer que es propio de la formación estética, este es el modo invisible de lo representado que emerge a través de la transformación y su percepción. Tal como señala Hartmann para la ontología de la cognición se puede entender como una nueva forma de metafísica, ya que la belleza no reside en uno solo de los dos componentes donde se da la aprehensión de lo estético. La “transformación” es para Hartmann un proceso graduado, que ocurre en forma escalonada, aunque esto no implica de forma sencilla y lineal. Lo estético es siempre complejidad, en un primer momento la transformación es una objetivación, en el sentido de hacer uso de la cualidad plástica que posee la materia, su maleabilidad, que sirve de soporte para una representación.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Hartmann, Nicolaï. *Ontología I. Fundamentos*, 4 vols. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- [2] Hartmann, Nicolaï. *Ontología II. Posibilidad y efectividad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956.



- [3] Hartmann, Nicolaï. *Estética*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- [4] Hartmann, Nicolaï. *Ontología III. La fábrica del mundo real*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Fuentes secundarias

- [5] Aoiz, Javier. "Aristóteles, De motu animalium 701a7-16". *Praesentia. Revista Venezolana de Estudios Clásicos*, no. 16 (2015): 1-16. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/7343>
- [6] Aristóteles. *Poética*. Barcelona: Gredos, 1974.
- [7] Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye: The New Version*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- [8] Chatterjee, Anjan. *The Aesthetic Brain: How we evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- [9] Chayer, Céline y Morris Freedman. "Frontal Lobe Functions". *Current Neurology and Neuroscience Reports* 1, no. 6 (2001): 547-552. <https://doi.org/10.1007/s11910-001-0060-4>
- [10] Cicovacki, Predrag. *The Analysis of Wonder: An Introduction to the Philosophy of Nicolai Hartmann*. Nueva York: Bloomsbury Publishing, 2014.
- [11] Claramonte, Jordi. *Estética modal*. Madrid: Tecnos, 2016.
- [12] Claramonte, Jordi. "Valores Necesitarios". Video de YouTube, 9 de julio de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=4CpnHdsGer4>
- [13] Dennett, Daniel. *La actitud intencional*. Barcelona: Gedisa, 1991.
- [14] Dennett, Daniel. *Consciousness Explained*. Londres: Penguin Random House, 1993.
- [15] Dennett, Daniel. *La conciencia explicada: una teoría interdisciplinaria*. Barcelona: Paidós, 1995.
- [16] Dorman, M. F., M. Studdert-Kennedy y L. J. Raphael. "Stop-consonant Recognition: Release Bursts and Formant Transitions as Functionally Equivalent, Context-dependent Cues". *Perception & Psychophysics* 22, no. 2 (1977): 109-122. <https://doi.org/10.3758/BF03198744>
- [17] Edelman, Gerald M. y Vernon B. Mountcastle. *The Mindful Brain: Cortical Organization and the Group-Selective Theory of Higher Brain Function*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 1978.
- [18] Felleman, Daniel J. y David C. van Essen. "Distributed Hierarchical Processing in the Primate Cerebral Cortex". *Cerebral Cortex* 1, no. 1 (1991): 1-47. <https://doi.org/10.1093/cercor/1.1.1-a>



- [19] Gabriel, Markus. *Yo no soy mi cerebro: filosofía de la mente para el siglo XXI*. Madrid: Pasado & Presente, 2019.
- [20] Gadamer, Hans-Georg y Rafael Argullol. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1998.
- [21] Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- [22] Jakub, Dziadkowiec. "The Layered Structure of the World in N. Hartmann's Ontology and a Processual View". En *The Philosophy of Nicolai Hartmann*, editado por Roberto Poli, Carlo Scognamiglio y Frederic Tremblay, 95-124. Berlín y Boston: De Gruyter, 2011.
- [23] Kaas, Jon H. "The Organization of Neocortex in Mammals: Implications for Theories of Brain Function". *Annual Review of Psychology* 38 (1987): 129-151. <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.38.020187.001021>
- [24] Kandel, Eric, James H. Schwartz y Thomas Jessell. *Principles of Neural Science*. Nueva York: McGraw Hill, 2000.
- [25] LeDoux, Joseph. "Emotional Memory Systems in the Brain". *Behavioural Brain Research* 58, nos. 1/2 (1993): 69-79. [https://doi.org/10.1016/0166-4328\(93\)90091-4](https://doi.org/10.1016/0166-4328(93)90091-4)
- [26] LeDoux, Joseph. *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. Nueva York: Simon and Schuster, 1998.
- [27] MacLean, Paul D. "Sensory and Perceptive Factors in Emotional Functions of the Triune Brain". En *Biological Foundations of Psychiatry*, vol. 1, editado por R.G. Grenell y S. Gabay, 177-198. Nueva York: Raven Press, 1975.
- [28] MacLean, Paul D. "Brain Evolution Relating to Family, Play, and the Separation Call". *Archives of General Psychiatry* 42, no. 4 (1985): 405-417. <https://doi.org/10.1001/archpsyc.1985.01790270095011>
- [29] MacLean, Paul D. *The Triune Brain in Evolution: Role in Paleocerebral Functions*. Nueva York: Springer Science & Business Media, 1990.
- [30] Meunier, David, Renaud Lambiotte y Edward T. Bullmore. "Modular and Hierarchically Modular Organization of Brain Networks". *Frontiers in Neuroscience* 4 (2010). <https://doi.org/10.3389/fnins.2010.00200>
- [31] Milner, Brenda. "Intellectual Function of the Temporal Lobes". *Psychological Bulletin* 51, no. 1 (1954): 42-62. <https://doi.org/10.1037/h0054728>
- [32] Panksepp, Jaak. *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- [33] Parr, Lisa A. y Frans BM de Waal. "Visual Kin Recognition in Chimpanzees". *Nature* 399, no. 6737 (1999).



- [34] Patterson, Karalyn, Peter J. Nestor y Timothy T. Rogers. "Where do You Know what You Know? The Representation of Semantic Knowledge in the Human Brain". *Nature Reviews Neuroscience* 8, no. 12 (2007): 976-987. <https://doi.org/10.1038/nrn2277>
- [35] Penrose, Roger. *La nueva mente del emperador*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- [36] Platón, *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Barcelona: Gredos, 1992.
- [37] Roland, Per E. *Brain Activation*. Nueva York: Wiley-Liss, 1993.
- [38] Shackelford, Todd K. y James R. Liddle. "Understanding the Mind from an Evolutionary Perspective: An Overview of Evolutionary Psychology". *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science* 5, no. 3 (2014): 247-260. <https://doi.org/10.1002/wcs.1281>
- [39] Sharot, Tali, Elizabeth A. Martorella, Mauricio R. Delgado y Elizabeth A. Phelps. "How Personal Experience Modulates the Neural Circuitry of Memories of September 11". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 104, no. 1 (2007): 389-394. <https://doi.org/10.1073%2Fpnas.0609230103>
- [40] Sporns, Olaf y Richard F. Betzel. "Modular Brain Networks". *Annual Review of Psychology* 67 (2016): 613-640. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-122414-033634>
- [41] Trueba-Atienza, Carmen. "La teoría aristotélica de las emociones". *Signos filosóficos* 11, no. 22 (2009): 147-170.
- [42] Waal, Frans de. *Chimpanzee Politics: Power and Sex Among Apes*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.
- [43] Waal, Frans de. *The Ape and the Sushi Master: Cultural Reflections of a Primatologist*. Nueva York: Basic Books, 2008.
- [44] Wukmir, V. J. "Esquema general de la teoría oréctica del comportamiento". *CONVIVIUM*, no. 39 (1973): 51-62.
- [45] Zaidel, Dahlia. *Neuropsychology of Art: Neurological, Cognitive, and Evolutionary Perspectives*. Hove: Psychology Press, 2015.
- [46] Zeki, Semir. "Art and the Brain". *Journal of Consciousness Studies* 6, nos. 6/7 (1999): 76-96.
- [47] Zeki, Semir y John Nash. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, vol. 415. Oxford: University Press Oxford, 1999.



FRIDA CATLO

Acercamiento al espacio sonoro escénico: las diversas poéticas sonoras en la historia escénica de Europa y América

Leandro-Luis Rey





Acercamiento al espacio sonoro escénico: las diversas poéticas sonoras en la historia escénica de Europa y América*

Leandro-Luis Rey**

Resumen: en este artículo se analizarán distintas maneras en que la disciplina musical se vinculó a la historia de las artes escénicas de algunos países de Occidente, particularmente, en Europa, Estados Unidos y México. Las poéticas sonoro-escénicas a tratar en este artículo estuvieron intrínsecamente ligadas a los momentos históricos, estéticos, políticos, económicos, sociales y filosóficos en que les tocó desenvolverse. Por esta razón, tanto los procedimientos de producción como su desarrollo teórico y técnico –los cuales han influido en los cuerpos del actor, la actriz y el espectador– se mantuvieron ligados a los cambios que han vivido las civilizaciones en el pasado. Este artículo ofrece, a través de una perspectiva

* **Recibido:** 25 de octubre de 2020 / **Aprobado:** 17 de marzo de 2021 / **Modificado:** 29 de marzo de 2021. Artículo de investigación derivado de la tesis de maestría “La exploración sonoro-escénica de Rodolfo Sánchez Alvarado. De la escenofonía a la dramaturgia del sonido”, la cual fue financiada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) (Ciudad de México, México).

** Magíster en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana (Xalapa-Enríquez, México). Licenciado en Estudios de Jazz por la misma institución. Compositor y ejecutante de las obras La Colmena y Tanamu-Fare, ganadoras en 2018 de la beca “Jóvenes Creadores” del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) (Ciudad de México, México). Participante de la Muestra Nacional de Teatro con el montaje de La Extinta Variedad del Mundo realizada por la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana (Xalapa-Enríquez, México)

 <https://orcid.org/0000-0003-2442-6631>  infernet@hotmail.com

Cómo citar: Rey, Leandro-Luis. “Acercamiento al espacio sonoro escénico: las diversas poéticas sonoras en la historia escénica de Europa y América”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 13/14 (2021): 143-185.



Derechos de autor: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



epistemológica, un estudio del camino ininterrumpido y evolutivo que realizaron algunas experiencias relevantes del espacio sonoro escénico a lo largo de la historia de Occidente. Así se demuestra que la práctica sonoro-escénica es una manifestación constante y connatural a la historia de la humanidad.

Palabras clave: espacio sonoro escénico; música para teatro; teatro; tecnología musical.

Approximation to the Scenic Sound Space: The Various Sound Poetics in the Scenic History of Europe and America

Abstract: this article will analyze the different ways in which music was linked to the history of the performing arts in some Western countries, particularly in Europe, the United States and Mexico. The scenic-sound poetics to be treated in this article were intrinsically linked to the historical, aesthetic, political, economic, social and philosophical moments in which they had to develop. For this reason, both the production procedures and their theoretical and technical development –which have influenced the bodies of the actor, the actress and the spectator– remained connected to the changes that civilizations have experienced in the past. This article offers, through an epistemological perspective, a study of the uninterrupted and evolutionary path that some relevant experiences of the scenic sound space made throughout the history of the West. This demonstrates that sound-scenic practice is a constant and natural manifestation of the history of humanity.

Keywords: scenic sound space; music for theater; theater; musical technology.

Aproximação ao espaço sonoro cênico: as diversas poéticas sonoras na história cênica da Europa e da América

Resumo: este artigo analisará as diferentes formas como a disciplina musical foi ligada à história das artes cênicas em alguns países ocidentais, particularmente na Europa, Estados Unidos e México. As poéticas sonoro-cênicas a serem tratadas neste artigo estiveram intrinsecamente ligadas aos momentos históricos, estéticos, políticos, econômicos, sociais e filosóficos em que tiveram que se desenvolver. Por isso, tanto os procedimentos de produção quanto seu desenvolvimento teórico e técnico que influenciaram os corpos do ator, da atriz e do espectador– permaneceram vinculados às mudanças que as civilizações experimentaram no

passado. Este artigo oferece, através de uma perspectiva epistemológica, um estudo do caminho ininterrupto e evolutivo que algumas experiências relevantes do espaço sonoro cênico fizeram ao longo da história do Ocidente. Desta forma se demonstra que a prática sonoro-cenográfica é uma manifestação constante e natural da história da humanidade.

Palavras-chave: espaço sonoro cênico; música teatral; teatro; tecnologia musical.

Introducción

Antes de desarrollar el tema es pertinente preguntarnos, ¿a qué se refiere la expresión “espacio sonoro escénico” y qué elementos lo componen? Para cumplir con este objetivo nos apoyaremos en la investigación del comunicador Pablo Iglesias Simón ya que con él responderemos dos preguntas importantes: ¿dónde se desarrolla la práctica sonoro-escénica?, ¿con qué elementos trabaja? La primera respuesta señala que esta experiencia se desarrolla en el “espacio Sonoro”¹. Esta concepción se inspira en la de Ángel Rodríguez quien define el espacio sonoro,

[...] Como la percepción volumétrica que surge en la mente de un receptor, a medida que va procesando sincrónicamente todas las formas sonoras relacionadas con el espacio. Estas formas sonoras llegan regularmente al oyente como parte de la información acústica que recibe su sistema auditivo.²

De acuerdo con lo anterior y sumando la palabra “escénico” a la ecuación, el “espacio sonoro escénico” se refiere al lugar inmaterial volumétrico que comparten tanto el creador –para realizar sus obras sonoras– como el espectador –para acogerlas y decodificarlas–. A continuación nos preguntamos, ¿cuáles son los materiales sonoros que conviven y laboran en dicho espacio sonoro escénico? Para lo anterior, retomaremos la “tipología de los sonidos”³ confeccionada por Iglesias-Simón, recordando que es una perspectiva entre tantas, y que aquí consideramos para ofrecer una definición general. De esta manera, tenemos que Iglesias-Simón divide su tipología en cuatro secciones: primera, el habla, que corresponde a la voz humana sometida a un proceso de verbalización; segunda,



1. Pablo Iglesias-Simón. “El diseñador de sonido: función y esquema de trabajo”, ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, no. 161 (2016): 203, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=936154>

2. Ángel Rodríguez, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* (Barcelona: Paidós, 1998), 227.

3. Iglesias-Simón, “El diseñador de sonido”, 5.



la música, que es toda aquella ordenación de sonidos en el tiempo que responde a algún requerimiento de tipo armónico, melódico y/o rítmico; tercera, los efectos de sonido que son “formas acústicas absolutamente heterogéneas cuya única característica definitiva, en principio, es la de pertenecer a las formas musicales y del habla”⁴; y, cuarta, el silencio, que es la ausencia absoluta del sonido, por lo que “es deber del diseñador de sonido preverlo, prepararlo, dotarlo de expresividad, valor narrativo y/o significativo”⁵. Con la intención de clarificar estos cuatro apartados ofreceremos ejemplos concretos sobre algunos elementos sonoros que se desprenden de ellos.

En el caso de la música encontramos los siguientes casos: música intradiegética, la programática, la absoluta, la diegética, la extradiegética, la acusmática, la no acusmática y la concreta. La música intradiegética se refiere a aquella que solamente escucha un personaje o un grupo de personajes en su mente. Por su parte, la programática se construye con base en una idea, impresión o sentimiento del compositor, y que habitualmente expresa su intención en el título, o hace referencia a un poema, historia o argumento literario concreto. Esta música pretende significar algo más que sonidos. De ahí que la música programática se divida en tres tipos: primero, como música descriptiva, cuyo objetivo es evocar ideas e imágenes en la mente del oyente, representando musicalmente una escena, imagen o estado de ánimo. Un ejemplo es el de *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi ya que ilustran las estaciones del año, lluvia, viento, campesinos bailando; segundo, como poema sinfónico, que corresponde a la composición para orquesta con un solo movimiento que está determinado por una idea extramusical, descriptiva o poética, por ejemplo, la *Danza macabra* de Camille Saint-Saëns o *Mi patria* de Bedrich Smetana; y tercero, como música incidental que es escrita para expresar momentos concretos de una obra. En la actualidad este tipo de música también es utilizada para acompañar obras teatrales, programas de televisión, radio, películas o videojuegos. Crea una música de fondo que genera una atmósfera para la acción.

Volviendo a los elementos generales de la música seguimos con la música absoluta, absoluta, es decir, todas aquellas obras musicales instrumentales que no contienen ningún elemento extramusical, esto es, relación con algún tipo de imagen, idea o texto poético o dramatúrgico. Luego están la música diegética, que pertenece al mundo de la ficción de la obra, y la extradiegética que no pertenece a ese mundo de ficción. A continuación está la música acusmática, que se puede

4. Iglesias-Simón, “El diseñador de sonido”, 5.

5. Iglesias-Simón, “El diseñador de sonido”, 5.



escuchar pero se desconoce su origen y la no acusmática, cuyo origen sí es claro. Por último está la música concreta que está ligada a la aparición de dispositivos que permitieron la descontextualización de un sonido al fijarlo en un soporte, primero analógico y luego digital (disco, casetes, archivo digital), con el fin de tratar este sonido de manera separada. La manipulación se genera cortando el sonido, superponiéndolo, pegándolo y finalmente combinando los sonidos resultantes en una estructura compleja y definitiva como una partitura auditiva.

En cuanto al apartado de los efectos de sonido, vemos que estos expresan evocaciones vocales prelíngüísticas como tos, gritos, suspiros, estornudos, bostezos, murmullos, respiración, gemidos. También incluyen el sonido de los cuerpos al desplazarse y al golpearse o los efectos sonoros de dispositivos escénicos, que son accionados detrás de escena, pregrabados o en vivo. Con respecto al silencio, Iglesias-Simón dice que:

En lo relativo a la creación del silencio hay que tener en cuenta que, por contradictorio que parezca, ciertos sonidos pueden, dependiendo del contexto dramático y sonoro que los contextualice, adquirir el valor de “silencio”. A este respecto, por ejemplo, el sonido de un continuo goteo en una tétrica gruta o del ulular del viento en una solitaria montaña helada, pueden considerarse sonidos que actúan como un inquietante silencio.⁶

Pero, en última instancia estas tipologías son flexibles y relativas entre sí:

Obviamente de nuevo nos encontramos ante una división meramente metodológica ya que todas estas tipologías se encuentran, en la práctica, entrelazadas, por ejemplo, el verso es considerado un habla dotado de características musicales y un goteo dotado de un determinado ritmo también dispone de un cierto valor musical.⁷

Cabe recordar en este punto que esta teoría corresponde a la interpretación subjetiva de Iglesias-Simón. Por ejemplo, su definición de música como “toda aquella ordenación de sonidos en el tiempo que responde a algún requerimiento de tipo armónico, melódico y/o rítmico”⁸, se encuentra delimitada dentro de un enfoque tradicional. Esto se hará más evidente al compararla con conceptos más audaces.

6. Iglesias-Simón, “El diseñador de sonido”, 9.

7. Iglesias-Simón, “El diseñador de sonido”, 9.

8. Iglesias-Simón, “El diseñador de sonido”, 9.



Así, John Cage, refiere que “todo lo audible es música, solo por el hecho de que nosotros como oyentes lo tomemos como tal”⁹. Por su parte, Edgar Varèse afirma que “música es sonido organizado”¹⁰. Y, por último, John Blacking, precisa que “música es sonido humanamente organizado”¹¹. Es evidente que estas tres definiciones desafían y resignifican la idea de lo que tradicionalmente se comprende como música.

Estos últimos conceptos ponen de manifiesto que todos los elementos sonoros que ocurren en escena se pueden entender como música, siempre y cuando se tenga conciencia de su presencia y además se les provea de algún tipo de estructura, o sea que exista un trabajo previo que les dé sentido. Por ejemplo las definiciones de Cage, Varèse y Blacking desarticulan las tres tipologías de sonidos de Iglesias-Simón. No obstante, elegimos su propuesta metodológica como un punto de partida, como un referente para dialogar con los distintos períodos históricos y por eso cuando abordemos propuestas artísticas disruptivas, esto no será obstáculo para usar otras definiciones.

En consecuencia, partiremos del supuesto de que los sonidos, intencionales o no, generan ondas sonoras y acústicas que se producen por las oscilaciones de la presión del aire, para luego convertirse en ondas mecánicas en el oído humano y poder ser codificadas por el cerebro. Así lo que sucede en escena se escucha y tiene valor cognitivo tanto para el actor o la actriz como para los espectadores. Todos los sonidos pueden, en su organización, dar sentido al espacio sonoro escénico. A continuación pasaremos a analizar momentos históricos significativos en países europeos y en Estados Unidos y México y su relación con la práctica de este espacio sonoro-escénico.

El espacio sonoro-escénico en la Edad Antigua

A través de la historia, el arte musical se ha manifestado por medio de una gran variedad de propuestas tanto prácticas como teóricas. En la Grecia antigua, el concepto de música transitó desde las creencias mitológicas hasta los campos de la ciencia. En este último espacio, Pitágoras fue quien, en el siglo VI a. C.,

9. Rafael Figueroa-Hernández, *Pasos sobre el silencio* (Toluca: Centro Toluqueño de Escritores, 1985), 22.

10. Figueroa-Hernández, *Pasos sobre*, 22.

11. Carlos Reynoso, *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen I. Teorías de la simplicidad* (Buenos Aires: Sb, 2006), 129.

contribuyó por medio de las matemáticas a formar las bases de lo que hoy comprendemos como escala cromática occidental¹². Por otro lado, en cuanto a las fuentes sobre eventos sonoros y artes escénicas, hallamos que fue Aristóteles, en el siglo IV a. C., el primero en realizar referencias en su *Poética* sobre el vínculo entre música y escena. Dicho texto ha influenciado, durante siglos, la práctica escénica en Occidente, aunque se cree que Aristóteles lo escribió con la intención de que fuera para difusión interna, un libro de apuntes utilizado para impartir clases a sus alumnos desde la enseñanza oral¹³.

En el capítulo VI de la *Poética*, Aristóteles define el género de la tragedia al señalar sus seis partes: “la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya”¹⁴, o sea, la melodía¹⁵. En la parte final del mismo capítulo Aristóteles refiere que “de las demás partes [de la tragedia], la melopeya es el más importante de los aderezos”¹⁶. Aquí, aunque Aristóteles atribuye cierto predominio de la melopeya por sobre los demás elementos, no deja de considerarla una especie de decoración, lo cual evidencia el lugar privilegiado que ofrecía al texto el pensamiento aristotélico. Notaremos lo anterior en la siguiente reflexión:

[E]l espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas.¹⁷

Como observamos, la opinión de Aristóteles pone al texto en primer plano y da escasa atención a los distintos elementos del espectáculo, por lo que a la música le atribuye la función “menor” de sazonar, adornar o aderezar¹⁸, con lo cual le resta toda trascendencia poética. Lo anterior, se confirma por lo expresado por el crítico de teatro Francesc Massip:

12. La escala cromática está constituida por la sucesión de los doce sonidos, o notas musicales, que encontraremos dentro de una octava. Contiene los doce semitonos de la escala temperada occidental. Todos los otros modos y escalas de la música occidental tradicional derivan de esta escala.

13. Antonio López-Eire, “Reflexiones sobre la poética de Aristóteles”, *Hvmanitas* 53 (2001): 183.

14. Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García-Yebra (Madrid: Gredos, 1974), 147.

15. Melopeya: “Del lat. tardío *melopoeia*, y este del gr. μελοποίηα *melopoīía*. 1. f. Arte de producir melodías. 2. f. Entonación rítmica con que puede recitarse algo en verso o en prosa”. Ver Real Academia Española, “melopeya”, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es/melopeya>

16. Aristóteles, *Poética*, trad. García-Yebra, 151.

17. Aristóteles, *Poética*, trad. García-Yebra, 151.

18. En la traducción realizada por Eduardo Sinnott se utiliza el término “sazonamiento”. Aristóteles, *Poética*, trad. Eduardo Sinnott (Buenos Aires: Colihue Clásica, 2009), 52. En la versión del Oxford Classical Text se emplea la palabra “adorno”. Aristóteles, *Poética*, trad. Alfredo Llanos (Buenos Aires: Leviatán, 1985), 39.





Con olvido manifiesto de estas condiciones fundamentales de la representación espectacular el estudio del teatro a lo largo de la historia occidental ha permanecido secuestrado por la literatura. Desde Aristóteles se ha pretendido erigir el texto en el contenido esencial del arte dramático. Y, sin embargo, entender el teatro simplemente, o fundamentalmente, como un texto significa limitar, reducir y mutilar el alcance del arte escénico y, aún más, falsear su esencia, traicionar su especificidad.¹⁹

Aun así, notaremos que la importancia de la práctica musical por sobre los demás componentes del género trágico en la reflexión del estagirita responde a los efectos que se atribuían a la música en el día a día de la antigua Grecia:

[P]ara los griegos los ritmos musicales eran portadores de emociones y poseían cualidades morales, pues ellos percibían muy nítidamente la diferencia entre la música marcial y la lasciva, entre los ritmos y canciones asimilables a la cólera y los próximos a la mansedumbre, y no dudaban [...] en relacionar estrechamente los ritmos y los caracteres.²⁰

El concepto que poseían los griegos de la antigüedad sobre música no es el mismo que tenemos hoy en día. La significación de la práctica musical integraba conjuntamente otros aspectos como la poesía, la danza, la gimnasia y la educación. La música no fue concebida como un arte independiente hasta la época helenística – siglos III al I a. C.–²¹, por lo cual “todos los poetas líricos y dramáticos hasta dicha época no sólo versificaban, sino que también componían música y cantaban como un todo”²². Los actores principales eran los encargados de liderar los coros en el teatro griego, ya que los solistas poseían una gran destreza en su voz. A su vez, estos eran acompañados por los integrantes del coro, los cuales se comprendían como actores semiprofesionales, debido a que ejecutaban partes más sencillas al momento de cantar, es decir, sin modulaciones de tipo armónico²³. Asimismo, no era habitual que un dramaturgo escribiera directrices musicales en las obras del teatro griego, de modo que se especula que los primeros actores-cantantes aprendían las melodías de oído, posiblemente, oyéndolas en el ámbito de su

19. Francesc Massip, *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo del histrión* (Barcelona: Montesinos, 1992), 10.
20. López-Eire, “Reflexiones sobre la poética”, 188.

21. José-Luis Espinar-Ojeda, “Una aproximación a la música griega antigua”, *Thamyris, nova series: Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín*, no. 2 (2011): 148, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4138756>

22. Espinar-Ojeda, “Una aproximación a la música”, 148.

23. Luis Calero-Rodríguez, “Actores y cantantes en la Antigua Grecia: algunas consideraciones técnicas”, *Estudios Clásicos*, no. 151 (2017): 59.

entorno familiar o de colegas en la profesión²⁴. Sin embargo, a partir del siglo IV a. C., la escritura musical dentro de las obras se convirtió en un factor transcendental para la transmisión de la práctica dramática en su totalidad²⁵.

La representación dramática estaba formada por danzas, que eran seguidas por un coro que entonaba poesías; estas también eran recitadas y estaban condicionadas por la métrica. Además, se acompañaban generalmente por instrumentos musicales²⁶. El poeta Tespis, quien vivió en el siglo VI a. C., propuso dividir el coro en dos más pequeños que dialogarían entre sí e introdujo la noción del primer actor-cantante. Con Esquilo, en el siglo VI a. C., hallamos al segundo actor, y un tercero con Sófocles, en el siglo V a. C.²⁷. Estos protagonistas, para interpretar diferentes papeles, utilizaban diversos vestuarios y máscaras, las cuales llevaban diseños acústicos, a modo de altavoz, para facilitar la audición de los diálogos cantados²⁸.

Siguiendo el trazo histórico, veremos al teatro romano, el cual heredó algunos aspectos de las prácticas culturales griegas y etruscas. En el año 240 a. C. se representó por primera vez en Roma una obra teatral donde el texto y el montaje escénico estuvieron a cargo de una misma persona: Livio Andrónico²⁹. Andrónico fue un esclavo griego, cautivo del Imperio romano, considerado uno de los primeros autores romanos de origen griego. Debido a su condición de *rapsoda* –recitador, poeta, actor y cantante–, Andrónico tradujo varias obras griegas al latín, entre ellas *La Odisea* de Homero, y trasladó los conocimientos de la tragedia griega a la cultura romana creando así la poesía épica romana³⁰. Este tipo de representaciones, inauguradas por Livio Andrónico, intercalaban intermedios en forma de números musicales que contenían partes declamadas o cantadas y partes líricas con acompañamientos de instrumentos, generalmente de trompas o flautas³¹. Además, la música también estaba presente en otros ámbitos sociales, como los actos de celebración de fiestas, sacrificios, guerras y en política³².

24. Calero-Rodríguez, “Actores y cantantes”, 65.

25. Calero-Rodríguez, “Actores y cantantes”, 65.

26. Espinar-Ojeda, “Una aproximación a la música”, 150.

27. Espinar-Ojeda, “Una aproximación a la música”, 150.

28. Espinar-Ojeda, “Una aproximación a la música”, 150.

29. Andrés Pociña, “Popularidad de la comedia latina en los siglos III-II a. C.”, *Excerpta Philologica* 1, no. 2 (1991): 638, <https://rodin.uca.es/handle/10498/10589>

30. Vicente Picón-García, “Livio Andrónico y sus traducciones de *Las/s Odisea/s*”, *Livius*, no. 11 (1998): 123.

31. Sonia Carrillo-Aparicio en Picón-García, “Livio Andrónico”, 123.

32. Sonia Carrillo-Aparicio en Picón-García, “Livio Andrónico”, 127.





Es importante notar que, en la práctica, el trabajo sonoro escénico en el mundo antiguo se desarrolló con algunas particularidades en común en épocas y lugares distantes, esto a pesar de la gran variedad de configuraciones existentes. En consecuencia, podremos encontrar en varias civilizaciones antiguas la figura del músico-actor-nómada que viaja de pueblo en pueblo cantando los acontecimientos ocurridos, narrando fábulas o transmitiendo las últimas noticias de los imperios. Es el caso de los poetas-cantantes, como Livio Andrónico, llamados *aedos* o *rapsodas* en la antigua Grecia; de los *bardos* irlandeses; de juglares europeos en la Edad Media; o los músicos mensajeros *griot* de África Occidental en el siglo XIII³³.

El espacio sonoro-escénico en la Edad Media

La sociedad europea del Medioevo era fundamentalmente agraria y dominada por los mandatos de los señores feudales. El legado del teatro griego que obtuvo el Imperio romano sucumbió con la caída de este último y el declive de sus ciudades. La cultura campesina, sobre la que edificó su poder el cristianismo, contenía diferentes tipos de rituales que poseían grandes dosis de teatralidad basados en ritos dedicados a los ciclos festivos del año agrario, como la celebración dedicada al solsticio de invierno, que luego sería la fiesta cristiana de Navidad o la realizada en el solsticio de verano, que pasaría a llamarse la noche de San Juan³⁴. Este periodo precrístico se inscribe en la primera de las tres etapas en que Francesc Massip divide las representaciones escénicas en el Medioevo y que denomina época “Pagano-medieval”³⁵, desarrollada entre los siglos IV al IX. Posteriormente la práctica litúrgica cristiana, la cual portaba gran capacidad para la predica, adquirió para sus ceremonias la dramatización que contenían dichas representaciones medievales populares. Esta situación hizo eco en el “intenso apetito de ver que domina en la Edad Media y la materializa”³⁶. Lo anterior pertenece a la segunda etapa denominada por Massip como “Feudo-medieval”³⁷, que data de los siglos IX al XII, donde se identifica una reiniciación teatral. Aquí, la liturgia se enriquece al incluir representaciones dialogadas en sus prédicas.

33. Adrián-Farid Freja De la Hoz, “Discursos y narrativas orales afrocolombianas en la construcción de medios alternativos de comunicación en Tumaco: el caso del blog ‘El Decimarrón’”, *Comunicación, cultura y política* 4, no. 1 (2013): 64, <https://journal.universidadean.edu.co/index.php/revistai/article/view/1296>

34. María Bobadilla, “La noche de San Juan en un pueblo de la Ribagorza”, en I Congreso de Aragón de Etnología y antropología Tarazona, Borja, Veruela y Trasmoz. 6, 7 y 8 de septiembre de 1979 (Zaragoza: Diputación de Zaragoza - Institución Fernando el Católico, 1981), 173.

35. Massip, *El teatro medieval*, 15.

36. Jean Duvignaud, *El actor. Para una sociología del comediante* (Madrid: Taurus, 1966), 45.

37. Massip, *El teatro medieval*, 15.



Leandro-Luis Rey
Aceramiento al espacio sonoro escénico

Por eso notaremos que en este periodo las teatralidades medievales surgieron en el marco de festividades eclesiásticas como la Navidad, la Epifanía, la Semana Santa, el Corpus Christi y la Asunción. En ellas, los cantos religiosos en lengua romance fueron usados como elemento musical, dando lugar a lo que se conoce en castellano como *villancico*³⁸. Entre los géneros musicales litúrgicos de la época encontraremos al *tropo*³⁹. Uno de los textos más antiguos que incluye esta categoría musical es el drama litúrgico de Pascua, guardado en un *tropario*⁴⁰ en la Catedral de Sant Pere de Vic (Barcelona, España). Este lleva el nombre de *Visitatio Sepulcri* y data de los siglos XI y XII⁴¹. Este *tropo* está formado por un texto dialogado escrito en notación musical aquitana, un tipo de escritura musical que se desarrolló en el sur de Francia en el siglo XI.

Por último, Massip advierte que, con el renacimiento de las ciudades, inicia la etapa “Burgo-medieval”⁴², en los siglos XIII a XVI, donde se consigue una asimilación y eclosión de las prácticas dramáticas. En esta época surgieron los misterios, las farsas y otras formas escénicas al servicio de la comedia inmersas en el legado festivo popular. En esta última fase se materializó de forma más concreta la figura del juglar. En territorio europeo encontramos esta forma representativa llamada de distintas maneras. En castellano se conoce como *juglar*; en francés como *bateleur*; en inglés, *juggler*; y en alemán como *gaukler*, o *skop*⁴³. Según la Real Academia Española (RAE), el juglar era un artista del entretenimiento en la Edad Media que recitaba, cantaba, bailaba y hacía juegos ante el pueblo, los nobles y los reyes. Como describe la definición de la RAE, hay varios perfiles de representación escénica dentro de la figura del juglar. Este se podría comprender como un actor integral que recreaba historias, era mimo, bailaba, hacía malabares, era cantante y músico. Advertimos que la figura del juglar contenía diferentes prácticas vinculadas a las teatralidades desarrolladas en siglos posteriores.

38. Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, “La música en el teatro medieval y renacentista”, en *Historia del teatro Español. Vol I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, 2 vols., dir. Javier Huerta-Calvo, coords. Abraham Madroñal-Durán et al. (Madrid: Gredos, 2003), 1: 271.

39. *Tropo*: nombre genérico empleado en la historia de la música y en la poesía de la Edad Media latina para referirse a los añadidos o a los desarrollos de los cantos de la misa romana y del oficio en los que son insertados, a manera de glosas, alegorías o paráfrasis puestas en música. Pueden ser colocados como introducción, intercalación o como agregado al canto base. Su uso se reserva habitualmente a las festividades litúrgicas más importantes. Se distinguen tres tipos: la adición de una frase musical o melisma sin texto; la adición de un texto o prósula a un melisma preexistente, y la adición de una nueva línea o líneas de canto, incluyendo tanto texto como música. Arturo-Tello Ruiz-Pérez, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), 478.

40. *Tropario* es una colección de cantos litúrgicos que incluyen tropos.

41. Torrente Sánchez-Guisande, “La música en el teatro”, 271.

42. Massip, *El teatro medieval*, 15.

43. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro* (Barcelona: Paidós, 1996), 266.



Dentro de las categorías escénicas realizadas por los juglares, encontramos las siguientes: juglares líricos, que recitaban las obras líricas de los trovadores; juglares épicos, que interpretaban cantares de gesta y otras composiciones narrativas⁴⁴; también los juglares de voz, los cuales tocaban y cantaban junto a los juglares de instrumento, quienes prescindían de la voz. Estos últimos eran violeros, cedreros, tromperos y tamboreros. Las representaciones juglarescas obedecían a diferentes tipos de intérpretes, ya que se dividían en remedadores, los cuales imitaban; goliardos, que eran clérigos vagantes; zaharrones, quienes utilizaban disfraces; y los trasechadores que eran prestidigitadores⁴⁵. Los que estaban vinculados directamente a la música eran los menestriales, juglares-músicos que, en lugar de ser errantes, estaban al servicio de un señor⁴⁶. Además, existían juglares que declamaban poesía épica en sus cantos. Al sector más cultivado de los juglares se le debe la conservación de la poesía épica medieval y la poesía cortesana prerrenacentista transmitida a manera de tradición oral.

El juglar originalmente surgió como intérprete de los poemas y canciones del trovador, figura que tomó auge en los siglos XII y XIII. Los trovadores provenían de diferentes condiciones sociales: “Reyes, grandes señores, obispos, canónigos, militares, burgueses y gente de baja condición”⁴⁷. Geográficamente se ubicaban en lo que hoy comprendemos como Portugal, al oeste; Italia, al este; el macizo central francés, al norte, y los Pirineos y el Mediterráneo, al sur⁴⁸. En el siglo XII, esta delimitación estaba comprendida por entidades políticas y señoríos independientes entre los cuales no era rara la discrepancia política y la hostilidad. Aun así, a las poesías y los cantos de los trovadores de dicha zona les unificaba la lengua romance occitana o provenzal, lo que permitió que todos colaboraran en la creación de una literatura sin confines territoriales⁴⁹. La distinción entre juglar y trovador consiste en que el primero necesitaba un público y pertenecía al ámbito del espectáculo, y el segundo no necesitaba audiencia ya que habitaba el ámbito literario.

44. Pedro Martín-Baños, “Los juglares de gesta: desmontando algunos tópicos”, *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, no. 1 (2006): 99-102, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161750>

45. Carles García-Domingo, “El renacer de los cuentos. La narración oral en La Rioja”, *Belezos: revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, no. 29 (2015): 5.

46. Juan García-Única, “De juglaría y clerescía: el falso problema de lo culto y lo popular en la invención de dos mesteres”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, no. 42 (2009): 78, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/dejuglar.html>

47. Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos* (Barcelona: Planeta, 1975), 21.

48. De Riquer, *Los trovadores*, 21.

49. De Riquer, *Los trovadores*, 10.

El espacio sonoro-escénico en la Edad Moderna

La figura del juglar medieval influyó en las representaciones escénicas que se fueron configurando en la Edad Moderna. En el siglo XVI, en el Renacimiento Italiano, el juglar conducía con sus flautines, laudes y tamboriles las representaciones carnavalescas, los recursos mímicos y las habilidades acrobáticas desarrollados por la *Commedia dell'Arte*⁵⁰. Los textos breves que describían estas presentaciones –llamados *scenari* y de los que se conocen unos ochocientos provenientes del siglo XVI o XVII⁵¹– no incluían ninguna anotación sobre sonido escénico. Los *scenari* atendían a la narración tanto como a las acciones en las que esta se traduce. Lo anterior los convertía en un texto de notación particular cercano a las partituras musicales, ya que contenían el modo de ejecución actoral con todos los matices de dinámica, ritmo, entradas y salidas, distanciando dichos cuadernos de anotaciones de la noción de la literatura dramática⁵².

Asimismo, las *Commedia dell'arte* ilustran las características musicales de algunos personajes, como es el caso de los enamorados, quienes poseían dotes poéticas y musicales utilizadas para vocalizar tonadas líricas⁵³. No obstante, la iconografía perteneciente a la *Commedia dell'Arte*, pinturas y grabados, a menudo presentan a los personajes cargando diversos instrumentos. Por ello, se comprende que las músicas festivas interpretadas con los instrumentos de cuerda y de viento, acompañadas por tambores y panderos, enmarcaban las representaciones de esta *Commedia dell'Arte*. Se supone que las melodías interpretadas eran improvisadas ya que no hay referencias de tipo musical en dichos *scenari*⁵⁴. De la misma manera sucedía con los textos de los actores, estos eran improvisados sobre una línea argumental.

Entre todas las agrupaciones existentes de la *Commedia dell'Arte* es importante nombrar a la compañía de Alberto Naselli, quien utilizaba el nombre artístico de Zan Ganassa. Él fue un actor y empresario teatral italiano que acostumbraba llevar a su grupo de manera itinerante por tierras francesas, inglesas y españolas. En este último territorio se tiene la información, debido a contratos firmados, de que permaneció alrededor de diez años a mediados del siglo XVI⁵⁵. La residencia prolongada de Ganassa en la zona española influenció de manera relevante la práctica escénica



50. José B. Monleón, “Cuerpo, música, palabra y poder”, *Cuadernos de teatro clásico*, no. 3 (1989): 117.

51. María del Valle Ojeda-Calvo, “Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga”, *Criticón*, no. 63 (1995): 120, https://cvc.cervantes.es/literatura/criticón/PDF/063/063_119.pdf

52. Del Valle Ojeda-Calvo, “Nuevas aportaciones”, 17.

53. Del Valle Ojeda-Calvo, “Nuevas aportaciones”, 34.

54. Del Valle Ojeda-Calvo, “Nuevas aportaciones”, 39.

55. Del Valle Ojeda-Calvo, “Nuevas aportaciones”, 120.



realizada en dicha región⁵⁶. Así, en tierras españolas, entre los siglos XVI y XVII, encontramos el auge de la práctica teatral dentro de un periodo identificado como Siglo de Oro español. Esta época vio nacer a destacados dramaturgos como Miguel de Cervantes, Félix Lope de Vega y Carpio, Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, entre otros más. La mayoría de estos empleaban música de forma variada en sus puestas escénicas. Por ejemplo, en las comedias mitológicas, Calderón generalmente reservaba la música para los dioses paganos, con el objetivo de mostrar que no pertenecen al género humano⁵⁷. En la obra calderoniana hay acotaciones y réplicas con referencias musicales en forma de didascalías.

En este contexto indicaciones como “música”⁵⁸ se referían normalmente a la participación del conjunto instrumental, y donde apuntaba *dramatis personae* representaba las intervenciones del coro, o sea, a la música vocal. En cuanto a los estilos musicales seleccionados por Calderón destacamos en primer lugar el uso del recitativo, el cual tenía una amplia presencia en sus comedias⁵⁹. Se sabe que el actor Lope de Rueda utilizaba una manta como fondo de la escena y detrás de ella ubicaba a los músicos que cantaban, con o sin guitarra, romances antiguos⁶⁰. La música, tanto cantada como instrumental, desempeñaba una función relevante en las comedias españolas. Al respecto el hispanista José María Ruano de la Haza escribía que “los músicos eran los primeros en aparecer en los tablados y los últimos en salir, dando punto final a la representación”⁶¹.

En el teatro del Siglo de Oro español la música cumplía tres funciones. La primera consistía en que los autores creaban el texto ficcional con base en un número reducido de coplas populares preexistentes a la obra por componer. Estos versos, con los cuales los dramaturgos se inspiraban, pertenecían a la tradición oral, y en ocasiones también escrita, de las tonadillas populares. La segunda refiere a la función de complementar, con música instrumental, el espacio y tiempo de las piezas teatrales, con el fin de acentuar la presentación con una polifonía de signos escénicos asociados a la danza y la música, más allá del diálogo dramático. La tercera función es la que realizaban dichas coplas en torno a las emociones, anhelos, frustraciones o alegrías que encarnaban los personajes en los conflictos dramáticos⁶².

56. Del Valle Ojeda-Calvo, “Nuevas aportaciones”, 134.

57. José-María Ruano de la Haza, *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 2000), 122.

58. Belén Molina-Jiménez, “Literatura y música en el Siglo de Oro español. interrelaciones en el teatro lírico” (tesis de doctorado, Universidad de Murcia, 2005), 126.

59. Molina-Jiménez, “Literatura y música”, 126.

60. Luciano García-Lorenzo. “El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco”, *Cuadernos de teatro clásico*, no. 3 (1989): 67.

61. Ruano de la Haza, *La puesta en escena*, 114.

62. García-Lorenzo, “El elemento folklórico-musical”, 70.



En la España del siglo XVII también encontramos el surgimiento de un género que en su propuesta compagina de forma relevante la literatura y la práctica musical: la zarzuela. Esta manifestación teatral, genuinamente española, combina el diálogo y el canto en diferentes proporciones. Es difícil realizar una enunciación concreta del género, ya que dentro de él realidades música-dramáticas de distinta índole, lo cual ha originado la continuidad, en el tiempo, de dicho género, esto debido a dos características esenciales: “Su flexibilidad y su capacidad de adaptación”⁶³. Estas particularidades sustrajeron a la zarzuela del ámbito palaciego de las cortes para vincularla progresivamente al teatro público. Por eso la zarzuela ha sido definida como “una composición dramática breve, en parte cantada y en parte recitada”⁶⁴. Este espectáculo, netamente español, se divide en dos géneros: uno conocido como *zarzuela barroca*⁶⁵, el cual estuvo situado en el siglo XVII asociado a la corte de Felipe IV y al teatro del Siglo de Oro español. La otra manera de clasificarlo es como *zarzuela romántica* o *zarzuela restaurada*, la cual se representó en el plano popular y tuvo su auge en el siglo XIX y comienzo del XX⁶⁶.

Paralelamente a las representaciones surgidas en territorios italianos y españoles, la práctica sonoro-escénica también tuvo su lugar en el reino de Inglaterra. A finales del siglo XVI, en el teatro Isabelino, el dramaturgo William Shakespeare utilizaba un gran número de temas musicales para sus obras, ya fuera para resaltar personajes o a modo de canciones satíricas con letras escritas por él y cantadas con melodías populares. El musicólogo mexicano Luis Pérez-Santoja explica que, en *The Globe*, el teatro en donde Shakespeare presentaba la mayoría de sus obras, el escenario contenía una galera para alojar a los músicos, prototipo de lo que más tarde sería el foso para orquestas⁶⁷. Pérez-Santoja argumenta que Shakespeare, para sustituir las carencias escénicas, la rusticidad escenográfica y los primitivos recursos de iluminación, empleaba pequeñas orquestas que acompañaban sus funciones para señalar el carácter de una escena o el estatus de los personajes⁶⁸. Un minúsculo ejemplo de lo anterior son las melodías estremecedoras que derivan del canto de Ofelia en *Hamlet*, que revelan su locura y preludian su muerte.

En muchas de estas etapas históricas, la relación entre música y escena ha ido variando. Aunque casi no encontramos ejemplos de teatro sin música o sin sonidos, generalmente el elemento musical no fue determinante al momento de realizar la

63. Molina-Jiménez, “Literatura y música”, 118.

64. Ana-Isabel Fernández-Valbuena, *La comedia del arte. Materiales escénicos* (Madrid: Fundamentos, 2018), 129.

65. José-Luis Temes, *El siglo de la zarzuela: 1850-1950* (Madrid: Siruela, 2014), 6.

66. Temes, *El siglo de la zarzuela*, 7.

67. Luis Pérez-Santoja, “La música de Shakespeare”, *El Universal*, Confabulario suplemento cultural, 26 de abril de 2018, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/la-musica-de-shakespeare/>

68. Pérez-Santoja, “La música de Shakespeare”.



dramaturgia y escenificación. Aun así, hay períodos históricos donde el elemento musical fue y es utilizado como hilo rector de la puesta escénica. Como ejemplo de ello está la ópera. En 1580, en la Florencia gobernada por los Médici, un grupo de artistas e intelectuales pertenecientes a la aristocracia se reunió para tratar de dar vida nuevamente al olvidado arte dramático de la antigua Grecia: la tragedia. Dichas reuniones influyeron en la estética de un nuevo género: la ópera, inicialmente llamado *opera in musica*, lo cual significa en castellano: obra de teatro en música⁶⁹.

En el siglo XVII, Claudio Monteverdi hizo evolucionar la configuración de la ópera al generar las reglas en su estructura dramática. Este compositor, conocido en su primer periodo por ser un prestigioso autor de madrigales y polifonías, en los cuales había demostrado tener “un gran sentido teatral”⁷⁰, planteó el nuevo formato de ópera como un acontecimiento escénico “donde la música explica el texto”, esto teniendo en cuenta las inflexiones y expresividad en las interpretaciones de los cantantes⁷¹. La orquesta también comenzó a tomar mayor importancia en la propuesta de Monteverdi. En su *Favola d’Orfeo*, una de sus primeras obras catalogadas como ópera, el compositor eligió instrumentos particulares para destacar distintos pasajes y utilizó instrumentos simbólicos para cada escena⁷². Además, inscribió fragmentos vocales sustancialmente ornamentados para mostrar las cualidades de semidiós del personaje Orfeo⁷³. Otro análisis de pasajes musicales de esta obra advierte en los recitativos de Orfeo el manejo de disonancias, en contraposición de consonancias, esto como elementos musicales que expresan tristezas en cruce con emociones de alegría⁷⁴.

El espacio sonoro-escénico en el Romanticismo alemán

El recorrido por las diferentes manifestaciones sonoro-escénicas desde Italia, España y Gran Bretaña ahora sigue su camino hacia Alemania, lugar donde se desarrollaron importantes sucesos sonoros en torno al Romanticismo. Este movimiento influyó a todas las prácticas artísticas del momento y fue clave para

69. Roger Alier, *¿Qué es esto de la ópera?* (Barcelona: Robinbook, 2008), 21.

70. Alier, *¿Qué es esto de*, 21.

71. Alier, *¿Qué es esto de*, 21.

72. Alier, *¿Qué es esto de*, 49.

73. Alier, *¿Qué es esto de*, 37.

74. Gabriel Mora-Betancur, “Claudio Monteverdi: disonancia y a(e)feto”, *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 15, no. 28 (2020): 348, <https://doi.org/10.14483/21450706.16276>



las futuras propuestas estéticas de los siguientes dos siglos. En lo que concierne al espacio sonoro-escénico, a comienzos del siglo XIX nació una de las figuras que renovaron los conceptos de dicho campo artístico: Richard Wagner, quien no solo se dedicó a la composición musical, sino que también tuvo un especial interés por el teatro, al cual incorporó disciplinas como la arquitectura, la escenografía, la política y la literatura, entre varias más. Wagner creó lo que él llamó *Gesamtkunstwerk*⁷⁵, al sumar aspectos de distintas áreas como la filosofía, la filología, la mitología, el teatro, la escenografía y el drama griego a sus óperas, a lo que luego dio el nombre particular de drama musical.

El compositor alemán también desarrolló la técnica de *leitmotif*⁷⁶, la cual llevó a cabo a través de su propuesta llamada *Wort-ton-drama*, lo que traducido al castellano sería palabras-sonido-dramas; en este concepto propuso no limitar la música solamente a su estética intrínseca, sino ponerla al servicio del drama. Básicamente se trata de crear la melodía, no desde un parámetro de técnicas compositivas, sino como una idea poética surgida del drama escrito a interpretar. Se comprende que los planteamientos del compositor alemán allanaron el camino para las manifestaciones posteriores del teatro simbolista y expresionista. Una de las ideas efectuadas por Wagner fue esconder la orquesta en el foso para así dar un carácter acusmático al sonido. También implementó la norma de apagar las luces en el patio de butacas con la intención de enfocar la atención del espectador en el escenario. Wagner era crítico de la ópera de su tiempo ya que, según él, este género estaba al servicio de los solistas virtuosos, lo cual descuidaba otros elementos escénicos.

El espacio sonoro-escénico en las vanguardias históricas

Después de la muerte de Wagner, algunas particularidades de su propuesta fueron retomadas por el escenógrafo suizo Adolphe Appia, pionero en las técnicas de iluminación y escenificación. En sus trabajos teóricos, Appia revindicó la obra de arte total wagneriana e intentó organizar algunos de sus planteamientos con la intención de ponerlos al servicio del teatro. Esta tarea la desarrolló en dos textos, uno fue *La puesta en escena del drama wagneriano*⁷⁷ (1895) y el otro *La música y la puesta*

75. *Gesamtkunstwerk* se traduce del alemán al castellano como obra de arte total.

76. Leitmotiv: "Voz al. 1. m. Tema musical dominante y recurrente en una composición. 2. m. Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica". Ver Real Academia Española, "Leitmotiv", Diccionario de la lengua española, 23.ª ed. [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es/leitmotiv>

77. *La mise en scène du drame Wagnérien* (1895).



en escena⁷⁸ (1897). En el primer libro, escrito doce años después de la muerte de Wagner, Appia expuso nuevas formulaciones y correcciones a las puestas en escena de las óperas del compositor alemán, tanto en el campo de la escenografía como en el de la iluminación. Este texto está acompañado por diez y ocho diseños de puestas en escena de obras de Wagner dibujados por el escenógrafo suizo. En el segundo texto, *La música y la puesta en escena*, Adolphe Appia ahonda sobre el sentido de la musicalidad en la escena y suma a esto una crítica a la obra de arte total. Appia sostenía que, para generar una obra totalizadora con base en las distintas disciplinas artísticas, tendría que existir una práctica que regulara a todas las demás; para el escenógrafo suizo, la música tendría que efectuar este papel, o sea, convertirse en un sistema organizacional de toda la puesta escénica⁷⁹.

Asimismo, si en la misma época –finales de siglo XIX y comienzos del XX– llevamos la vista al este de Europa, en Rusia encontraremos la figura del director teatral ruso Vsévolod Meyerhold. En sintonía con Adolphe Appia, pero yendo un paso más allá, Meyerhold percibió que la música es una práctica que tiene la capacidad de regular la puesta en escena en su totalidad. Además, a través de sus experimentaciones descubrió que el desplazamiento y las voces de los actores también se pueden regir por el hecho musical. La relación de Meyerhold con la música fue anterior a la que tuvo con el teatro, ya que cuando niño estudió música en Penza, su pueblo natal. En sus investigaciones en el Teatro Estudio durante 1905⁸⁰, el director ruso comprendió a la música por medio de la experimentación como un elemento básico para construir una dramaturgia no naturalista, no estructurada, sino rítmica⁸¹. En dicho espacio de experimentación, el Teatro Estudio, el juego del actor, sus movimientos, su voz, así como el espacio con sus líneas y sus colores estaban sometidos al ritmo de la música⁸².

Meyerhold quería desviar la puesta en escena naturalista a una esfera donde predominasen la musicalidad y la plástica. La lógica musical trasladada a los actores exigía un grado importante de colectivización, lo cual se oponía a las pretensiones de un actor o actriz acostumbrados a ser reconocidos como estrellas⁸³. El tono de la voz y el diseño

78. Die Musik und die Inszenierung (1897).

79. Juan Antonio-Hormigón prólogo a Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000), 9.

80. El Teatro Estudio fue un espacio perteneciente al Teatro de Arte de Moscú (TAM), el cual fue cedido a Meyerhold en 1905 por Konstantín Stanislavski.

81. Estela Castronuovo, “Una época convulsionada”, *Cuadernos de Picadero*, no. 18 (2009): 12.

82. Castronuovo, “Una época convulsionada”, 12.

83. Borja Ruiz-Osante, *El arte del actor* (Madrid: Artezblai, 2008), 113.



del movimiento en el espacio se convirtieron en las principales herramientas artísticas “rompiendo con una antigua disposición estatuaría del actor”⁸⁴. El concepto musical devino en un juego de rítmica y agilidad, ya que Meyerhold buscaba variaciones en la voz, desde la salmódica⁸⁵ que acompañaba la técnica estatuaría, hasta posibilidades más interpretativas que ofrecían mayor movilidad al cuerpo⁸⁶. El movimiento de los actores era tanto rítmico como coreográfico, es decir, musical⁸⁷. Así en la puesta en escena de *El inspector* (1926), escrita por Gogol, Meyerhold se identifica que este:

Añorando un teatro de base científica edificó la puesta en escena de forma extremadamente precisa. Fue nuevamente la música la que permitió traducir al teatro en un lenguaje artístico, casi matemático: bien en paralelo, en contrapunto o de forma más libre, la partitura gestual de los actores se construyó en relación con la música. Pero esta vez, a diferencia de lo que ocurría en el Teatro de la Convención Consciente, el texto y la estética del espectáculo abocan al actor una interpretación más cercana a realista. De hecho, Meyerhold definió esta puesta en escena como “realismo musical”.⁸⁸

Y además se observa que el director ruso declaró lo siguiente:

Vimos que el espectáculo debía disponerse de acuerdo con todas las reglas de la composición orquestal, que la parte de cada actor no suena por separado, que debe ser incorporada a la masa de instrumentos-roles, señalar en esta compleja estructura el *leitmotiv* y hacer que el actor, la luz, el movimiento y los objetos suenen en la escena al unísono como una orquesta.⁸⁹

Meyerhold afirmaba que la utilización de la música es lo que armoniza y da sentido homogéneo al resto de los elementos escénicos y entre ellos al trabajo de la actriz y el actor. Regresando al centro de Europa, en Italia, otro ejemplo relevante de la organización de los sonidos para dar sentido a la escena fue la poesía sonora

84. Ruiz-Osante, *El arte del actor*, 13.

85. Salmodia: “Del lat. tardío *psalmodia*, y este del gr. ψαλμῷδια *psalmōidía*. 1. f. Parte de la liturgia de las horas en la que se rezan o cantan varios salmos. 2. f. coloq. Canto monótono, sin gracia ni expresión”. Ver Real Academia Española, “Salmodia”, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es/salmodia> La salmodia o salmódica es una técnica de canto específica para los salmos que desde la antigüedad se ha practicado en la tradición judía de la sinagoga y que, posteriormente, los primeros cristianos empezaron a incluir en la liturgia cristiana.

86. Julia-Elena Sagaseta, “Meyerhold: anticipaciones, recorridos y encuentros”, *Cuadernos de Picadero*, no. 18 (2009): 70.

87. Sagaseta, “Meyerhold: anticipaciones”, 70.

88. Ruiz-Osante, *El arte del actor*, 117.

89. Meyerhold citado por Ruiz-Osante, *El arte del actor*, 118.



generada por el movimiento futurista. Estos poetas creaban situaciones escénicas al momento de recitar en público sus poemas. Por medio de onomatopeyas reproducidas con sus voces, concebían una autorreferencialidad en los sonidos, ya que no estaban sujetos a ningún tipo de concepto, y generaban así una desemantización de los mismos, al poner énfasis en el fenómeno sonoro y no en su significado. Lo anterior tenía la intención de causar emociones inmediatas para dar espacio al espectador y a su subjetividad en la decodificación, la hacerlo partícipe y creador de su propio significado: “[S]on precisamente los fenómenos [...] percibidos en su materialidad, los que pueden suscitar en el sujeto perceptor gran cantidad de asociaciones, ideas, pensamientos, recuerdos [y] sentimientos”⁹⁰.

Aquí, notaremos que los planteamientos de Iglesias-Simón expuestos al iniciar este artículo entran en crisis, ya que las propuestas de las vanguardias efectúan una clara ruptura con la definición convencional de música expuesta por el educador español. Por tales razones el concepto de música expresado por John Cage, según el cual “todo lo audible es música, solo por el hecho de que nosotros como oyentes lo tomemos como tal”, nos sirve de herramienta para comprender como estas vanguardias entendían tanto la creación como la decodificación de la práctica sonoro-escénica. El investigador bosnio Mladen Ovadija ha estudiado la poesía sonora futurista, a través de un análisis pormenorizado de las distintas maneras en que esta vanguardia se desarrolló tanto en Italia como en Rusia⁹¹.

El fundador del movimiento futurista fue el artista fascista italiano Filippo Tommaso Marinetti, quien publicó, en 1909, el *Manifiesto Futurista*, donde estableció sus bases. Marinetti llamaba “Palabras en libertad” a su poesía sonora. El escritor intercalaba sonidos y ruidos onomatopéyicos en sus poesías para buscar su materialidad mediante su textura, su ritmica y su sonido. Según Ovadija, Marinetti comprendía estos sonidos onomatopéyicos no como complementos de la sintaxis del poema, sino como sonidos que viven por sí mismos en su materialidad, “abandonando un logocentrismo semánticamente orientado, a favor de un fonocentrismo”⁹². Ovadija describe el trabajo de Marinetti de la siguiente manera:

[S]us expresiones abarcaban todo, desde los sonidos corporales de inhalar y exhalar hasta la articulación de elementos del habla estándar, fonemas,

90. Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada, 2011), 281.

91. Mladen Ovadija, “Dramaturgy of Sound in Futurist performance” (tesis de doctorado, University of Toronto, 2009).

92. Ovajida, “Dramaturgy of Sound”, 33. “Abandoning semantically organiented logocentrism, in favor of phonocentrism”. Traducido por el autor.

sílabas y palabras junto con la producción enfática de los sonidos consonantes de sibilantes, fricativas y explosivos, hasta la onomatopeya de los sonidos inanimados [...] chillidos, rasguños y golpes.⁹³

Este lenguaje, aparentemente no discursivo, buscaba comunicar y crear sentido a través de sensaciones generadas por gestos viscerales del *performer*, lo cual permitió que se concibiera el sonido como una materia palpable y maleable, una propuesta que hacía que el sonido adquiriera plasticidad. Entre 1912 y 1914 Marinetti creó la poesía sonora *Zang Tumb Tumb*, *El bombardeo de Adranópolis*, basada en su experiencia como reportero en la primera guerra de los Balcanes en 1912. Este poema tuvo influencia de la música futurista basada en ruidos, creada por el pintor italiano Luigi Russolo, quien en 1913 inventó una máquina para producir ruidos que llamó *intonarumori*, en castellano entonador de ruidos. Por su lado, Marinetti entrelazó en la poesía sonidos que aludían a bombardeos y descargas de ametralladoras, más gemidos y llantos de soldados, recitándolas en vivo en las *seratas futuristas*⁹⁴. Aquí citamos un extracto de la misma:

Zang Tumb Tumb⁹⁵

Cada 5 segundos,
cañones de asedio atraviesan el espacio
con un acorde **tam-tuuumb** amotinamiento de 500 ecos para morderlo,
triturarlo y esparcirlo al infinito
en el centro de aquellos **tam-tuuumb**
aplastados (50 kilómetros cuadrados de ancho).
[...] flautas por clarinete por todas partes aves bajos altos
beatitud chirriante, sombras, **cip-cip-cip** briza
verde manada **don-dan-don-din-bèèè tam-tumb-**
tumb tumb-tumb-tumb-tumb-tumb-
tumb orquesta⁹⁶.

93. Ovijida, "Dramaturgy of Sound", 30. "Their expressions spanned everything from the bodily sounds of inhaling and exhaling to the articulation of standard speech elements, phonemes, syllables, and words along with the emphatic production of consonant sounds of wheezing, fricatives, and explosives, to the onomatopoeia of inanimate sounds [...] Squeals, scratches and bumps". Traducido por el autor.

94. Noches futuristas.

95. "**Zang Tumb Tumb**: Ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrare spazio con un accordo **tam-tuuumb** ammutinamento di 500 echi per azzannarlo sminuzzarlo sparpagliarlo all' infinito nel centro di quei **tam-tuuumb** spiaccicati (ampiezza 50 chilometri quadrati) [...] flauti per clarinetto ovunque uccelli bassi alti Beatitudine stridula, ombre, **cip-cip-cip** brezza verde mandre **don-dan-don-din-bèèè tam-tumb-tumb-tumb-tumb-tumb-tumb-tumb-tumb** orchestra". Traducido por el autor.

96. Eduardo-Jesús Marín-Sánchez, "La poética del fragmento y el intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando" (tesis de doctorado, Universidad Miguel Hernández, 2013), 12.



Leandro-Luis Rey
Acercamiento al espacio sonoro escénico



También encontraremos la materialidad sonora de las palabras en la poesía generada en torno al movimiento dadaísta. Esta vanguardia, contraria a las ideas fascistas de Marinetti, fue creada por un grupo de exiliados y desertores de la Primera Guerra Mundial que se instalaron en Zurich, Suiza, en 1916⁹⁷. La vanguardia dadaísta fue una respuesta a la sociedad burguesa, a la brutalidad de la guerra y, sobre todo, al arte que estos acontecimientos generó. A través de la sátira y la ironía, artistas como Triztan Tzara o Hugo Ball daban forma a una escritura automática, al crear poesías sonoras basándose en la utilización de palabras sin semántica y de frases sin ningún tipo de sintaxis, influenciados por el arte de Marinetti⁹⁸. El siguiente ejemplo es una parte de la poesía fonética escrita por el poeta alemán Hugo Ball en 1916, el mismo año en que escribió y publicó el *Manifiesto Dadaísta*:

Karawane

Jofilato bambla ó faili bambla
Grossiga m'pfa habla horem
Égiga goramen
Higo bloiko russula huju
Hollaka hollala
Anlago bung
blago bung
blago bung
boso fataka.⁹⁹

Los poemas fonéticos futuristas y dadaístas ponen de relieve un tema trascendental en el espacio sonoro escénico: el uso que le dieron a la voz algunos directores teatrales de comienzos del siglo XX. Las diferentes maneras de abordar la praxis han tenido como resultado una multiplicidad de enfoques de la expresión vocal en el teatro. Una de estas propuestas fue la de Antonin Artaud, quien abogaba por prescindir de la palabra en favor de otros medios de expresión tales como pensamientos o emociones. Esto lo manifestó en el conjunto de ensayos que se publicaron bajo el nombre *El teatro y su doble* (1938). El actor y dramaturgo francés buscaba una forma que se valiera de “todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras,

97. Pedro-Luis Pascual-Lacal, “El dadaísmo en la historia del arte”, *Innovación y experiencias educativas*, no. 29, (2001): 1.

98. Cristina-Alexandra Vlad, “Dada: Bucarest, Zurich, París. ¿Una historia del Dadaísmo?”, *Quintana*, no. 8 (2009): 274.

99. Marín-Sánchez, “La poética del fragmento”, 25.



fuego, gritos”¹⁰⁰. En esta obra Artaud refiere que sus propuestas tienen como fin “devolver al teatro toda la libertad que la música, la poesía o la pintura poseen, y de la que, hasta el momento, ha sido privado”¹⁰¹. La intención era enfatizar un proceso de desidentificación, en donde el lenguaje estuviera pensado para impactar, no por su semántica, sino por el uso de palabras no convencionales¹⁰². Cuando este lenguaje venía acompañado del uso de gritos, chillidos, sonidos mudos, palabras sin lógica, frases asintácticas y largos silencios o polifonía de voces resultaba una representación sonora rica, variada y, sobre todo, nunca realista ni predecible¹⁰³: “Artaud, quería decir que este nuevo lenguaje debía concebirse como una cadencia musical –y que probablemente – la transcripción musical se podía ver como un medio de transcripción de voces”¹⁰⁴. De este modo, la armonía en las presentaciones teatrales se conseguía haciendo un uso orgánico de las entonaciones.

Las distintas configuraciones del espacio sonoro-escénico, tanto desde la voz de los actores como de la composición sonoro-escénica, se han desarrollado desde diferentes parámetros tanto místicos como terrenales. En este último espacio hallaremos al teatro político, dialéctico y épico. En la Alemania de entreguerras encontramos la figura de Bertolt Brecht, director que trabajaba la música y la expresión vocal en torno a sus propias teorías del teatro épico. En dicho teatro, los personajes se alejaban de su patrón real o estereotipado con el fin de representar sus antípodas, lo cual tenía el objetivo de que el espectador no se dejara atrapar por la escena y, según Brecht, pudiera razonar. Dicha escena tenía que ser mostrada artísticamente al público, el cual debía de ser consciente en todo momento de que se encontraba frente a una obra teatral, para lograr un distanciamiento emocional con lo que estaba sucediendo arriba del escenario. El teatro de Brecht era esencialmente narrativo y esto se lograba a través de las técnicas vinculadas a su propuesta llamada *Verfremdungseffekt*, efecto de distanciamiento, en castellano. Estas tenían la intención de impedir que el público entrara en trance¹⁰⁵, es decir, que pierda su capacidad reflexiva al momento de identificarse con los personajes de la obra. El lenguaje en dicho teatro épico puede mostrar el tipo de persona que está actuando, al actor detrás del personaje. Con respecto al trabajo de la voz:

100. Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Barcelona: Edhasa, 2011), 12.

101. Artaud, *El teatro y su doble*, 286.

102. Vicente Fuentes, “Algunas posturas en torno a la expresión vocal en el siglo XX”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, no. 23 (2009): 455.

103. Fuentes, “Algunas posturas”, 455.

104. Fuentes, “Algunas posturas”, 457.

105. Ruiz-Osante, *El arte del actor*, 327.



La preocupación de Brecht por la habilidad del actor, para extraer el significado de sus versos, no le impedía cerciorarse de que un actor necesitaba una voz flexible y un habla bien desarrollada. No necesitaba una “voz-bella”, sino una voz bien entrenada.¹⁰⁶

El objetivo final de Brecht era que el teatro dialéctico consiguiera que el espectador analizara y comprendiera su contexto social e histórico, para que este entendimiento ayudara a transformar su realidad. En 1948 Brecht escribió *El pequeño organón para teatro*, donde esquematiza, a través de 77 puntos, las pautas de su teatro épico. El apartado 71 aborda temas relativos a la utilización de la música en dicho teatro. Brecht refiere que las “[i]ntervenciones musicales que se dirigen al público acentúan las canciones, y son el gesto general del mostrar que acompaña siempre a lo que se quiere mostrar de un modo especial”¹⁰⁷. Por eso, acentúa que no se debe pasar a las canciones sin transición, o sea hay que diferenciarlas del resto. Por lo cual, para esta acción, Brecht pide la ayuda de los demás elementos teatrales, como la iluminación, escenografía o dispositivos escénicos como carteles. Además, en este mismo apartado exhorta a que la música no acompañe, ni siquiera comente. El dramaturgo alemán finaliza argumentando que la música puede establecerse por su cuenta y tomar posición frente a los temas, además de dar variedad y diversión¹⁰⁸. Brecht fue creador de las letras y algunas melodías de sus obras. En su concepción del teatro dialéctico, como expuso en el párrafo anterior, la melodía era clave para generar la reivindicación de ideas revolucionarias. Aun así, necesitó a diferentes compositores mucho más dotados que él para generar la música de todas sus obras, los más importantes fueron Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Hindemith y Paul Dessau.

Brecht admiraba la música popular y aborrecía a Beethoven, a Wagner y a los dodecafónistas. Además, fue crítico del impresionismo francés y del serialismo alemán, al que consideraba peligroso; argumentaba que la seducción musical enajenaba, ya que transmitía mensajes narcóticos¹⁰⁹. El dramaturgo alemán posicionó la función de la música en el teatro épico, contraponiéndola a la ópera dramática de su tiempo. Por lo tanto, planteaba un espacio sonoro-escénico como herramienta, o sea que utilizaba la música no como servidora, sino mediadora, ya que ponía de manifiesto al texto, además lo interpretaba y lo ayudaba a tomar

106. Fuentes, “Algunas posturas”, 451.

107. Bertolt Brecht, *El pequeño organón para teatro* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 7.

108. Brecht, *El pequeño organón*, 7.

109. Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (Barcelona: Alba, 2004), 238.



posición política. La música no ilustra situaciones psicologizantes en el teatro épico, sino que actúa sobre la realidad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser solo un medio de placer para convertirse en un instrumento contestatario. La música actúa en lugar de narrar, hace que el público observe y despierte su actividad mental. El *gestus*¹¹⁰ musical dialéctico está subrayado en las canciones que el actor dirige al público. Todos estos conceptos se pueden comprender como antirrománticos y antineoclásicos¹¹¹. Desde su lógica, Brecht cuestionaba la tradición musical germana del siglo XIX, la cual estaba cargada de subjetivismo y desarrollo dramático, como ya lo vimos antes, en la descripción de la propuesta romántica de Wagner.

Por tales razones, los rasgos característicos de la musicalización del teatro épico de Brecht son melodías de tratamiento silábico, sin ornamentos, sencillas de cantar, generalmente en el ámbito de una octava y de frases cortas; canto natural, no operístico, es decir sin vibrato; acompañamiento musical con pocos instrumentos; números cerrados (canciones o baladas); estructura musical estrófica, a menudo utilizando una misma estrofa musical para letras diferentes. De acuerdo con esta concepción, la resultante musical es de tipo circular o cíclico, ya que retorna siempre a la misma melodía con su mismo acompañamiento, pero con textos que avanzan en la narración dramática¹¹². Es interesante corroborar que podremos hallar todas estas cualidades en distintos formatos asociados con la música popular, sea esta previa o posterior a las propuestas de Brecht. El planteamiento sonoro-escénico brechtiano fue una exaltación de las herramientas musicales con las cuales generalmente se ha trabajado, y aun hoy se trabaja, la música popular no solo en Europa, sino también en América, tanto al norte como al sur del continente. Claros ejemplos de lo anterior lo expresan las estructuras musicales del formato de tango canción interpretado por Carlos Gardel en 1920, las canciones utilizadas en la guerra civil española, tales como *No pasarán*, *Si me quieres escribir* o *A las barricadas*, o la trova cubana u otro tipo de música con raíz popular.

110. Borja Ruiz-Osante nos ayuda a comprender el concepto brechtiano del *gestus*: “El *gestus* de Brecht es, por tanto, una actitud corporal y vocal del personaje que viene dada por las relaciones de índole social que este mantiene con el resto de los personajes [...] puede ejecutarse en acciones concretas que revelan el trasfondo social y político en el que está inmerso el personaje”. Ruiz-Osante, *El arte del actor*, 32.

111. Graciela Paraskeváidis, “Brecht y la música”, *La Puerta FBA*, no. 3 (2008): 129, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39835>

112. Ver Paraskeváidis, “Brecht y la música”.



El espacio sonoro-escénico en las vanguardias históricas de la segunda ola

Las exploraciones de las vanguardias artísticas en casos como el futurismo, dadaísmo o el teatro político tuvieron eco en las propuestas escénicas generadas en la segunda mitad del siglo XX. Una de estas fue la que forjó el compositor y teórico musical John Cage, quien a través de la experimentación concibió propuestas musicales que prestaban atención al espectro visual del *performance* en vivo. Cage generó más de 300 composiciones, las cuales son consideradas como pioneras de la música de vanguardia en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Utilizó el piano o piano preparado¹¹³, instrumentos de cuerdas, percusiones o realizó un uso no estándar de instrumentos musicales como grabadoras de cintas magnetofónicas, dispositivos sonoros creados con objetos extra musicales como bicicletas, cubos con agua o ventiladores. Además de manipular gran variedad de artefactos sonoros, Cage generó propuestas que ofrecían a los espectadores momentos de silencio total con lo cual abrió el campo de escucha a los sonidos ambientales como fue el caso de su obra 4'33".

Por otro lado, el compositor estadounidense fue uno de los primeros impulsores del *happening*¹¹⁴ con propuestas como *Theater Piece no. 1*, creada en 1960. Esta última es una obra sin guion ni trama construida con base en una polifonía de eventos simultáneos tales como la fotografía, la danza, las declamaciones poéticas y la pintura, todo trazado por una partitura aleatoria donde cada intérprete tiene que definir el tiempo y duración de cada evento¹¹⁵. Como ya lo advertimos anteriormente, aquí los conceptos generados por Iglesias-Simón se enfrentan a las configuraciones sonoras expresadas por estos artistas de vanguardia. Si en párrafos anteriores notamos que la definición de música referida por el creador español entraba en crisis con las propuestas de las vanguardistas, ahora nos damos cuenta que la definición de su tipología del silencio como: "Ausencia absoluta del sonido"¹¹⁶ se enfrenta a las experimentaciones llevadas a cabo por John Cage, tales como la referida anteriormente llamada 4'33", en donde se exhibe que la ausencia total del sonido es

113. Se le llama piano preparado a las intervenciones hechas a dicho instrumento a través de la instalación de tornillos, tuercas, papeles u otros elementos entre las cuerdas de la caja de resonancia. Se reconocen antecedentes en trabajos de Henry Cowell y Eric Satie.

114. El *happening* es una manifestación artística múltiple que pretende la participación activa de los espectadores. Nació aproximadamente en 1950. Se traduce al castellano como acontecimiento, ocurrencia o suceso.

115. Norberto Bayo, "La escucha declinada en 'Theatre Piece', de John Cage", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14, no. 1 (2019): 85-101, <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.lede>

116. Ver Bayo, "La escucha declinada".

imposible. En sus investigaciones dentro de la cámara anecoica Cage advirtió que la ausencia de sonido no era posible, ya que seguía percibiendo dentro de la cámara dos tipos de sonidos, uno grave y otro agudo.

El ingeniero encargado de dicha cámara anecoica le explicó que el grave pertenecía a su sistema circulatorio y el agudo provenía de su sistema nervioso¹¹⁷. Con base en lo anterior el compositor afirmó que: “[E]l silencio no existe, siempre está ocurriendo algo que produce sonido”¹¹⁸:

La música de Cage se hace teatro, es decir, una experiencia que implica a la vista y al oído, a los sentidos públicos, los sentidos que no pueden huir de la presencia-sonido de las cosas. El compositor explica que ofrece una noción de teatro tan simple, para que cada uno pueda considerar su propia vida como teatro, como simultaneidad, tal como se muestra con *Theater Piece* (1960), obra que es iniciada como un proceso, superponiendo cosas, tomando medidas y dejando al intérprete la continuación del proceso.¹¹⁹

En 1937, Cage escribió *El futuro de la música: Credo*, el cual fue publicado en 1958. Dentro de los puntos principales de este texto están la utilización del ruido –lo que nos recuerda al futurista Luigi Russolo–, la música producida con la ayuda de instrumentos electrónicos, la continuación del método serialista de su exmaestro Arnold Schöenberg y la escritura metódica para percusión. El manifiesto termina con la cita “El sonido será organizado con propósitos extra-musicales, teatro, danza, radio, cine”¹²⁰. De 1938 a 1950, el compositor norteamericano entró en una etapa de intensa relación con la danza, por lo que desarrolló un sistema en donde la armonía fue dominada por la base rítmica, lo que generó nuevas sonoridades a través del piano preparado y algunas obras de música electrónica¹²¹:

Cage buscó el factor común entre la danza y la música y decidió que era el tiempo. Por tanto, si el coreógrafo y el compositor establecían una estructura rítmica, en la cual el tiempo se pudiera dividir en duraciones cuya relación



117. David Cortés- Santamaría, “John Cage”, *Ritmo* 67, no. 673 (1996): 21.

118. Marco Mallamaci, “La obra de arte musical; sonoridad y silencio”, *Revista de estética Coirón. Arte y Política* 1 (2011): 171.

119. Carmen Pardo-Salgado, “Un oído a la intemperie”, introducción a *Escritos al oído* por John Cage, trad. Carmen Pardo-Salgado (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1999), 80.

120. Citado en Álvaro-Gabriel Díaz-Rodríguez, “John Cage, golpeando el muro con la cabeza. Visión general de la obra”, *Societarts. Revista de Artes* 2, no. 4 (2017): 9.

121. Díaz-Rodríguez, “Golpeando el muro”, 9.



obedeciera a un patrón matemático, de raíces cuadradas, se conseguirían así conjuntos proporcionales y el tiempo se abriría por igual a la música y a la danza. Como consecuencia, el coreógrafo y el compositor podrían trabajar independientemente sin perder un importante elemento unificador de la obra.¹²²

Cage evolucionó la técnica del piano preparado que había sido iniciada, décadas atrás, por músicos como Erik Satie o Henry Cowell. En 1940, la coreógrafa afroamericana Syvilla Fort encargó a Cage música con influencias africanas para su obra *Bacchanale*. Cage compuso una obra para ensamble de percusión, pero al momento de ver dónde se iba a desarrollar el espectáculo, este percibió que el espacio del escenario no permitía que los percusionistas cupieran junto con la compañía de danza, ya que solo entraba un piano de cola. Cage intervino las cuerdas del piano con clavos, tuercas y tornillos para que al momento que los martillos se accionaran por medio de la percusión de las teclas se produjeran sonidos percutivos¹²³.

Pocos años después, otra propuesta heredera de las vanguardias artísticas, e influenciada directamente por la obra de John Cage, fue la del teatro instrumental la cual parte de la unificación de las disciplinas del teatro con la música y lo hace a través de la teatralidad del cuerpo del músico. La intención fue generar un lenguaje único entre lo representativo y lo sonoro, al hacer teatro a través de la música y música a través del teatro. El teatro instrumental fue creado por el compositor argentino Mauricio Kagel, quien en 1957 se instaló en Alemania por recomendación del compositor francés Pierre Boulez. Kagel desarrolló más de 190 obras de teatro instrumental, 19 películas y 11 piezas radiofónicas¹²⁴. Para sus composiciones se valió de instrumentos musicales tradicionales, de la electrónica y de dispositivos sonoros creados por él mismo. También utilizó lenguajes fuera de los parámetros musicales como la literatura, la radio o el cine. Además, Kagel consideraba que los métodos de composición musical son aplicables a materiales que no solo se circunscriben a lo sonoro:

122. Artemis Markessinis en *Historia de la danza desde sus orígenes* citado en Díaz-Rodríguez, “John Cage, golpeando”, 9.

123. Juan-María Solare, “John Cage: inventor por necesidad”, *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, no. 4 (2011): 65.

124. Juan De Cicco, “Emancipaciones, de la composición musical al teatro instrumental. Un acercamiento a la materialidad de la obra de Mauricio Kagel desde la observación de sus procedimientos compositivos”, ponencia presentada en las Primeras Jornadas en Investigación en Música: ¿Cómo funciona la música?, Universidad de La Plata, Facultad de Trabajo Social, La Plata, Argentina, agosto de 2016, 1.



Como compositor, me siento cada vez más comprometido a trabajar con materiales no sonoros [...] las palabras, las luces y el movimiento son articulados de manera similar a las notas, los timbres y los tiempos; los sentidos y sinsentidos de todo lo que sucede en escena no tendrían verdadero efecto si no tuvieran alguna musicalidad.¹²⁵

En el teatro instrumental de Kagel, el elemento escénico visual en el *performance* generado en vivo por la o el músico es determinante al momento de concebir la música:

Todos los elementos del teatro pueden tratarse como si fueran fuentes de sonido de una orquesta, pero lo importante del teatro instrumental es que la acción sucede con los instrumentos en la mano. La acción de producir música se convierte en hecho teatral.¹²⁶

En sus partituras, Kagel incorporaba diferentes tipos de didascalías, gráficos, esquemas o planos que detallaban las distintas ubicaciones y movimientos de los ejecutantes. Además, sumaba recorridos y posturas a tomar por el músico-actor al momento de interpretar la música escrita o improvisada. El compositor escribía sus obras tomando en cuenta no solo el plano sonoro, sino también el visual, ya que juzgaba fundamental el cuerpo del músico en escena. Consideraba cada movimiento como parte intrínseca a la composición, y valoraba como determinante el alcance del gesto del músico al momento de actuar:

El teatro instrumental es una exacerbación del gesto, en realidad. Es la inclusión del gesto como parte fundamental del acto del concierto. Cuando un pianista sale al escenario y ajusta la banqueta del piano, es solo un gesto del pianista; pero si eso se repite cuatro o cinco veces por cada pieza que toque, o lo hace continuamente durante varios minutos, entonces ya es teatro. El teatro instrumental plasma eso en la partitura y en su realización sobre el escenario.¹²⁷

En un análisis de tres obras relevantes de Mauricio Kagel se comprenden algunas de las bases del teatro instrumental. Estas obras son *Sonant*, *Sur scène*, realizadas en 1960, y *Match*, en 1964. En *Sonant*, Kagel escribió para guitarra, arpa, contrabajo y percusión; en *Sur escène* lo hizo para un mimo, un actor-recitador, un barítono y tres instrumentistas; en *Match*, para dos violonchelistas y un percusionista. Acerca de *Sonant* y *Sur Escène*, algunos musicólogos han dicho que:

125. Kagel citado en De Cicco, “Emancipaciones”, 2.

126. Kagel citado en De Cicco, “Emancipaciones”, 2.

127. Kagel citado en De Cicco, “Emancipaciones”, 3.



Las piezas tempranas de teatro instrumental de Kagel [*Sonant* y *Sur Escène*] las cuales fueron compuestas prácticamente de manera simultánea, se inician en polos opuestos, la primera transformando la ejecución de instrumentos musicales en acción teatral y la última, de manera inversa, presentando su ejecución musical dentro de un contexto quasi teatral.¹²⁸

La obra *Sonant* está dividida en tres movimientos y su notación musical tradicional fue expandida. La partitura para la guitarra eléctrica emplea didascalías que hacen referencia a cómo el guitarrista tiene que usar su voz, ya que algunas partes de esta obra tienen que ser habladas y/o enunciadas en voz alta por los músicos¹²⁹. Una de las indicaciones escritas en la partitura de la guitarra dice: “¿Podrías dar una señal a los otros instrumentistas para asegurarte de que están contigo?”¹³⁰. De la misma manera, el resto de los instrumentos tienen indicaciones escritas en la partitura para recitar en voz alta o mover su cuerpo de manera determinada. Estas instrucciones para ser leídas en voz alta no son parte de ningún diálogo ni dramatización. Aquí la intención de Kagel fue tratar la voz de las y los músicos desde un aspecto sonoro:

Desde el momento que se indican estos párrafos para ser leídos en voz alta, deben tomarse como parte de la producción sonora ya que el significado y/o relación con una idea o ideas que se están enunciando cobran sentido una vez que son integradas a lo que los otros instrumentistas están realizando o ejecutando. Este sentido se manifiesta de manera congruente cuando todos los instrumentistas acuerdan en voz alta sus textos y paradójicamente, cuando estas voces se entrecruzan, se mezclan y se confunden, es cuando hay mayor homogeneidad de sonido vocal¹³¹.

En *Sur Escène*, Kagel propone un camino distinto al de *Sonant*, ya que parte desde premisas de teatralidad para generar un plano sonoro. La obra tiene un solo acto:

Los ejecutantes aparecen y tocan de manera espasmódica. El actor entra y ejecuta acciones inconsecuentes. Luego el orador aparece y de manera titubante comienza una conferencia sobre música contemporánea. Mientras continúa, el cantante aparece e irrumpie de manera gradual, los comentarios

128. Björn Heile, musicólogo alemán, citado en Walter Frank, *El teatro como medio sonoro: el caso de Mauricio Kagel* (Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2010), 6.

129. Frank, *El teatro como medio*, 7.

130. Frank, *El teatro como medio*, 7.

131. Frank, *El teatro como medio*, 7-8.



de los ejecutantes se hacen oír más fuerte, los sonidos grabados se acentúan, el murmullo se acrecienta, y el recitado se vuelve comprensible. Un momento musical apacigua la situación, de manera seguida la conferencia comienza nuevamente y así continúa la pieza.¹³²

Sur Escène y *Sonant* tienen un claro énfasis en la connotación representativa que se le da a la voz humana, la que sin tener que utilizar técnicas de canto, se emplea como si fuera otro tipo de instrumento musical. El investigador Walter Frank afirma que Kagel concibió las “distintas instancias teatrales de la voz con una intención musical”¹³³. Por último, sigue el análisis de la obra *Match*, la cual fue escrita para dos violonchelistas y un percusionista. Tiene la lógica de un partido de tenis, ya que Kagel sitúa a cada violonchelista en extremos distintos y al percusionista en el centro como si este último fuera un árbitro. Los dos violonchelistas compiten bajo la dirección del percusionista. Frank considera que el efecto teatral está sostenido por la ubicación y la interacción de los músicos. La pieza comienza con un intercambio rítmico de pizzicatos que remiten a pelotas rebotando y continúa desarrollándose como una competencia entre los dos chelistas arbitrada desde el centro por el percusionista. En esta obra, el musicólogo Björn Helie detecta la naturaleza del teatro instrumental de Kagel: “La actividad musical y el efecto teatral no están dispuestos en niveles distintos, sino que constituyen una unidad integral”¹³⁴. El teatro instrumental creado por Kagel es una práctica que exacerba lo dramático de la ejecución musical. Trabaja con el campo visual y acústico explorando los gestos físicos de la interpretación de los instrumentistas, las relaciones entre los intérpretes en escena y con los espectadores; pone énfasis en la corporalidad del músico, que sin ser actor ni bailarín profesional da movimiento a su cuerpo.

Otro ejemplo adicional sobre la influencia de las vanguardias artísticas en las prácticas sonoro-escénicas de la segunda mitad del siglo XX es el de la ópera *Einstein on the Beach*, estrenada en Aviñón Francia, en 1975. La música y guion de esta obra fueron realizados por el compositor norteamericano Philip Glass y la dirección escénica estuvo a cargo del director teatral norteamericano Robert Wilson. En este trabajo de cinco horas de duración se representan periodos de la vida de Albert Einstein. Sin que la obra tenga una trama específica se incorporan símbolos de la vida del científico articulados por pequeños interludios musicales que están

132. Reginald Smith Brindle, compositor inglés citado en Frank, *El teatro como medio*, 11.

133. Björn Heile, musicólogo alemán, citado en Frank, *El teatro como medio*, 11.

134. Björn Heile, musicólogo alemán, citado en Frank, *El teatro como medio*, 21.



entre y en medio de los actos. La obra está trazada a través de un guion musical y acompañada por un coro de doce cantantes: seis hombres y seis mujeres. En sus memorias, *Palabras sin música*, Philip Glass escribe que cuando Robert Wilson definió la propuesta visual le pidió a Glass que organizara todas estas ideas dispersas a través de la música en cuatro actos. Glass lo explica de la siguiente manera:

Prácticamente de un tirón compuse la estructura de la obra. Utilizando las letras A, B y C para [designar] los tres temas: A-B para el acto primero, C-A para el segundo, B-C para el tercero y A-B-C para el cuarto. Bob vio el esquema y de inmediato le añadió *Knee plays*, [estas son] piezas cortas de conexión que van al principio, al final y en medio de cada acto.¹³⁵

En el mismo libro, Philip Glass reflexiona sobre cómo la música ayudó a darle orden a las escenas creadas por Robert Wilson. Así en *Einstein on the Beach* vemos un claro ejemplo de cómo dar lógica, sentido y cohesión a un acontecer escénico de imágenes a través de una organización del sonido. En un siguiente capítulo de sus memorias, Glass ahonda sobre el poder unificador de la música en el teatro y la función que esta brinda a la imagen:

Algo que yo había descubierto desde que empezara a trabajar en el teatro era que la música es la fuerza unificadora que acompaña al espectador desde el principio hasta el final, ya sea en ópera, teatro, danza y cine. Esa fuerza no procede de las imágenes, del movimiento o de las palabras. Si mirando la televisión pones discos con música diferente las imágenes resultaran distintas. Ahora, prueba lo contrario. Mantén la misma música y ve cambiando el canal. Toda la energía permanece en la música y el cambio de imagen no altera este hecho. La gente de teatro rara vez entiende esto, pero Bob [Wilson] sí.¹³⁶

La intención de trazar una panorámica general de la práctica sonoro-escénica a través de distintas épocas y territorios derivó de la necesidad de comprender cómo operaron a través de la historia sus distintas configuraciones, así como también la manera en que se dio la interacción con los otros elementos que conforman la escena. En consecuencia, por medio de este panorama pudimos comprobar que, desde la antigüedad, el plano visual y sonoro en las artes escénicas habita una relación intrínseca e indivisible ya que una enunciación no está separada de la otra. Lo anterior sucede debido a las diferentes maneras en que se presenta

135. Phillip Glass, *Palabras sin música* (Barcelona: Malpaso, 2016), 305.

136. Glass, *Palabras*, 347.



el trabajo sonoro en el contexto escénico, estos desde la representación sonora del plano visual, hasta la exposición al silencio en escena, mismo que da paso a los sonidos ambientales del espacio físico. También toma relevancia en este aspecto tanto la utilización de las voces de mujeres y hombres en escena como el uso del ruido o efectos sonoros. Por otro lado, fue relevante conocer el trayecto histórico de esta práctica, ya que cualquier propuesta realizada en la actualidad evoca, resignifica y pertenece no solo a una memoria individual, sino también a una memoria colectiva e histórica.

El espacio sonoro-escénico en las posvanguardias artísticas

Por último, para entrar en el campo de las posvanguardias, nos referiremos a dos producciones realizadas por los directores mexicanos Alberto Villarreal y Richard Viqueira. Aunque estos directores teatrales no son músicos, ellos en sus propuestas escénicas incluyen a la música de manera determinante y, generalmente, la utilizan para regir el ritmo de sus propuestas escénicas. Las obras a referir serán la puesta escénica realizada por Viqueira, *Psico/embutidos. Carnicería escénica*¹³⁷ y la creada por Villarreal, *La extinta variedad del mundo*¹³⁸.

En esta última, Alberto Villarreal junto con el compositor para escena Joaquín López Chapman, generaron un guion musical con distintas piezas instrumentales, las cuales eran interpretadas por una pequeña orquesta de metales y percusiones; esta misma perseguía a actores y actrices por todo el escenario. La obra no contenía diálogos, solo música, por lo cual los sonidos musicales fueron entrelazando los actos, coreando los diferentes momentos emotivos de cada escena a la par de los cambios de luces, de escenografía y de vestuario. Las melodías que se tocaban hacían referencia a guerras, funerales y fiestas rurales que provenían de la Europa del siglo XVII. La intención estética musical era que esta mini orquesta emulara a los grupos musicales de etnia gitana de los países balcánicos.

En *La extinta variedad del mundo*, los movimientos de los personajes, el cambio de luces, de escenografía y de vestuario estaban supeditados al ritmo de las melodías.

137. Richard Viqueira autor y dir., *Psico/embutidos. Carnicería escénica*, obra de teatro realizada con la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV), 2014.

138. Alberto Villareal autor y dir., *La extinta variedad del mundo*, obra de teatro realizada con la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV), 2017.



Dicha puesta en escena asemejaba un grupo de pinturas, obras plásticas creadas por el director las cuales, con autonomía, se iban moldeando al compás de la música en la escena. En el final de la obra el escenario se desmontaba por completo, el ciclorama descendía, también el telón y las piernas laterales. Las luces del foro fueron encendidas una a una, todo esto con la clara intención de desnudar al teatro. Dicho final también era realizado con los músicos en escena quienes interpretaban la última melodía desarmándola por medio de sonidos atonales y juegos arrítmicos terminando en un *fade out*¹³⁹.

Una lógica similar se utilizó en *Psico/embutidos. Carnicería escénica* de Viqueira. En esta obra la cohesión y el ritmo escénico fue generado por las percusiones corporales, los sonidos producidos por la voz de actrices y actores, en vivo y grabados. El ritmo de la obra no se apoyó sobre un guion textual, sino que se sostuvo a través de un guion sonoro realizado por distintos tipos de percusiones generadas por las actrices y los actores con sus manos sobre sus cuerpos desnudos. Sumado a lo anterior se utilizaron como contrapunto pautas realizadas por grabaciones de alarmas industriales, silencios prematuros, canciones *a cappella* y juego de luces. La obra se presentó sobre una instalación escenográfica de seis metros de altura que replica el aparato digestivo. La estructura de metal, madera y tubería integra 19 espacios de 2 m² en los que se desplazaban las actrices y los actores. El armazón que representaba un sistema digestivo estaba atravesado por toboganes que representaban los intestinos grueso y delgado.

Las actrices y los actores, de entre 24 a 83 años de edad, golpeaban sus glúteos, estómagos o pechos con sus palmas para generar estructuras rítmicas. Estos sonidos iban cambiando con la densidad de su piel y con el sudor de sus cuerpos. Las percusiones estaban divididas en 19 series, una por cada actor o actriz. La música escénica que provenía de las percusiones corporales estructuraban las entradas y salidas de toda la obra. En *Psico/embutidos* se puede percibir que las percusiones físicas representaban el pulso cardíaco del sistema trácto-digestivo con el que se sostiene todo el andamiaje rítmico de la obra. Por lo tanto, las nuevas formas de generar secuencias significantes en la representación teatral aluden a las configuraciones de sentido que parten de otros tipos de paradigmas, los cuales no dependen, como históricamente sucedió, de un texto como eje rector. Al respecto recordamos un comentario del Diccionario del teatro, según el cual:

139. *Fade out* significa que una imagen o un sonido vaya desapareciendo gradualmente.



Las investigaciones teóricas y prácticas sobre el ritmo aparecen en un momento de ruptura epistemológica [...] Después del imperialismo de lo visual, [...] se vuelve a buscar tanto en la teoría como en la práctica un paradigma distinto de representación teatral, el de lo auditivo, de lo temporal, de la secuencia significante; en una palabra de la estructuración rítmica.¹⁴⁰

Psico/embutidos funciona rítmicamente por medio de un pulso el cual pareciera definido por una analogía a la frecuencia cardíaca, la que bombea sangre a través del cuerpo, en este caso del espectáculo. Las 19 series percutivas, una por cada actor y actriz, se tocaban en un tiempo de *adagio*, que medido en un metrónomo son aproximadamente 70 bpm¹⁴¹. La frecuencia cardíaca del ser humano oscila, generalmente, entre 60 y 80 latidos por minuto.

En esta obra no hay butacas para los espectadores, estos suben al escenario y lo comparten con los actores. Al inicio, cuando los espectadores todavía no están sobre el escenario, los actores comenzaban a marcar un tiempo aproximadamente de 70 bpm con sus pies. En entrevista realizada para este artículo, la actriz Ana María Aguilar López, la cual representaba el personaje de la Longaniza, explica que la dinámica de marcar el tiempo con los pies asentaba el ritmo con el cual generaban el cúmulo de percusiones que después seguirían¹⁴².

En otra entrevista, el actor Enrique Vázquez Burgos, quien interpretó a Baba el helicobácter pylori, expone que las series de coreografías percutivas ayudaban a medir el tiempo de interacción con los espectadores¹⁴³. Cada uno de los 19 segmentos de percusión física duraban dos minutos y los mismos tenían un bloque de dos minutos intercalado que estaba destinado a la interacción con el espectador. De esta manera, las percusiones rítmicas ayudaban a que la estructura digestiva deglutiéra en forma rítmica y ordenada a cada uno de los espectadores. Por otra parte la actriz Ana María Aguilar López comenta que en ocasiones el ritmo se intensificaba lo cual hacía que los espectadores circulasen por la estructura con más rapidez, o sino, bajaba el tiempo de dichas percusiones y por lo mismo se

140. Pavis Patrice, *Diccionario del teatro* (Barcelona: Paidós, 1996), 401.

141. En música las siglas bpm significan *beats per minute*, en castellano, pulsos por minuto y es utilizada como unidad para medir el ritmo y tiempo de la música.

142. Ana-María Aguilar-López (actriz, Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana), entrevistada por Leandro-Luis Rey, 17 de marzo de 2019.

143. Enrique Vázquez-Burgos (actor, Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana), entrevistado por Leandro-Luis Rey, 22 de marzo de 2019.



detenía el trayecto de los espectadores dentro del armazón digestivo¹⁴⁴. Debido a todo lo anterior notaremos que las series percutivas mantenían todo el andamiaje rítmico de la obra y conformaban una partitura escénica la cual fue generada por una organización de los sonidos.

Tanto *La extinta variedad del mundo* como *Psico/embutidos* pueden inscribirse en lo que Hans-Thies Lehmann definió como “teatro posdramático” donde:

Posdramático designa un teatro que se impone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo a la tradición del drama.¹⁴⁵

Por consiguiente, podemos decir que este tipo de teatro circula por una desintegración de la tradicional coherencia dramática y apunta a la fragmentación del texto dramático, sin la necesidad de negarlo. Además, utiliza nuevas técnicas de montaje escénico como el *collage*, la dramaturgia visual o la sonora. El investigador alemán Hans-Thies Lehmann afirma sobre la práctica sonoro-escénica en dicho paradigma teatral que “la tendencia general a la musicalización (no solo del lenguaje) es un capítulo significativo del uso de los signos en el teatro posdramático [por lo que] surge una semiótica auditiva independiente”¹⁴⁶. En otro de sus libros este autor dice que “existe el teatro posdramático hecho con textos dramáticos, y de hecho, con cualquier tipo de texto”¹⁴⁷. De la misma manera el investigador español Óscar Cornago expresa que: “Se puede definir el teatro posdramático como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático”¹⁴⁸. En suma, todo lo anterior nos habla de los diferentes modos en que se puede comprender el texto teatral, dramático o no, el cual puede ser escrito a través de palabras, de líneas percutivas corporales, de sonidos emitidos con la voz, por el juego de las luces, por cánticos, con sonidos grabados, o por todo esto a la vez.

144. Aguilar-López, Entrevista.

145. Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2016), 44.

146. Lehmann, *Teatro posdramático*, 158.

147. Hans-Thies Lehmann citado en Manuel Bellisco, ed., *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación* (Murcia: Centro Párraga, 2010), 309.

148. Óscar Cornago, *Teatro postdramático: las resistencias de la representación* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006), 3.

Conclusión

Este fue el transitar general por pasajes significativos de la historia del sonido escénico en Europa, Estados Unidos y México a través de poéticas antiguas, clásicas y modernas, a los cuales se sumaron algunos casos de la primera y segunda ola de las vanguardias artísticas, y dos ejemplos contemporáneos del teatro posdramático. Por los límites de espacio en un artículo se han dejado de lado un sin número de poéticas relacionadas con dicha práctica. Este trabajo es una breve y una de las posibles aproximaciones musicológicas al teatro, un tema poco explorado, históricamente rezagado en los estudios escénicos. Así describía la situación en 2011 la investigadora alemana Erika Fischer-Lichte: “Dado que la música para el teatro se consideraba una especie de música comercial, la teoría musical la desatendió durante mucho tiempo. No se ha empezado a estudiar con seriedad hasta hace muy poco”¹⁴⁹.

Doce años después Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* llama la atención sobre la urgencia de este tema argumentando que el sonido en el teatro fue: “Descuidado [por] mucho tiempo por los teóricos y a veces también por los prácticos de la escena”¹⁵⁰. Las observaciones de los distintos estudiosos de las artes escénicas permiten comprender por qué el campo artístico del sonido escénico no posee aún una historia general y un análisis profundo de sus diferentes poéticas. Por tales razones se entiende que esta práctica no tenga la suficiente tradición ni inscripción como cuerpo disciplinar en instituciones educativas académicas. En ese sentido, este artículo fue una primera aproximación, donde se señala un derrotero para un tema y objeto de estudio que tiene todo un futuro por descubrir.



Leandro-Luis Rey
Acercamiento al espacio sonoro escénico

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] Alier, Roger. *¿Qué es esto de la ópera?* Barcelona: Robinbook, 2008.
- [2] Appia, Adolphe. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva.* Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- [3] Aristóteles. *Poética.* Traducido por Valentín García-Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- [4] Aristóteles. *Poética.* Traducido por Alfredo Llanos. Buenos Aires: Leviatán, 1985.

149. Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 245.

150. Pavis, *Diccionario del teatro*, 322.



- [5] Aristóteles. *Poética*. Traducido por Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica, 2009.
- [6] Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2011.
- [7] Bayo, Norberto. “La escucha declinada en ‘Theatre Piece’, de John Cage”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14, no. 1 (2019): 85-101. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.lede>
- [8] Bobadilla, María. “La noche de San Juan en un pueblo de la Ribagorza”. En I Congreso de Aragón de Etnología y antropología Tarazona, Borja, Veruela y Trasmoz. 6, 7 y 8 de septiembre de 1979, 173-182. Zaragoza: Diputación de Zaragoza - Institución Fernando el Católico, 1981.
- [9] Brecht, Bertolt. *El pequeño organón para teatro*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- [10] Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba, 2004.
- [11] Calero-Rodríguez, Luis. “Actores y cantantes en la Antigua Grecia: algunas consideraciones técnicas”. *Estudios Clásicos*, no. 151 (2017): 53-78.
- [12] Castronuovo, Estela. “Una época convulsionada”. *Cuadernos de Picadero*, no. 18 (2009): 12-16.
- [13] Cornago, Óscar. *Teatro postdramático: las resistencias de la representación*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- [14] Cortés-Santamaría, David. “John Cage”. *Ritmo* 67, no. 673 (1996): 19-21.
- [15] De Cicco, Juan. “Emancipaciones, de la composición musical al teatro instrumental. Un acercamiento a la materialidad de la obra de Mauricio Kagel desde la observación de sus procedimientos compositivos”. Ponencia presentada en las Primeras Jornadas en Investigación en Música: ¿Cómo funciona la música?, Universidad de La Plata, Facultad de Trabajo Social, La Plata, Argentina, agosto de 2016.
- [16] De Riquer, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta, 1975.
- [17] Díaz-Rodríguez, Álvaro-Gabriel. “John Cage, golpeando el muro con la cabeza. Visión general de la obra”. *Societarts. Revista de Artes* 2, no. 4 (2017): 1-26.
- [18] Diccionario de la lengua española, 23.^a ed. [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es/melopeya>
- [19] Diccionario de la lengua española, 23.^a ed. [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es/leitmotiv>
- [20] Diccionario de la lengua española, 23.^a ed. [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es/salmodia>
- [21] Duvignaud, Jean. *El actor. Para una sociología del comediante*. Madrid: Taurus, 1966.



- [22] Espinar-Ojeda, José-Luis. “Una aproximación a la música griega antigua”. *Thamyris, nova series: Revista de Didáctica de Cultura Clásica, Griego y Latín*, no. 2 (2011): 141-157. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4138756>
- [23] Fernández-Valbuena, Ana-Isabel. *La comedia del arte. Materiales escénicos*. Madrid: Fundamentos, 2018.
- [24] Figueroa-Hernández, Rafael. *Pasos sobre el silencio*. Toluca: Centro Toluqueño de Escritores, 1985.
- [25] Fischer-Lichte, Erik. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- [26] Frank, Walter. *El teatro como medio sonoro: el caso de Mauricio Kagel*. Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2010.
- [27] Freja De la Hoz, Adrián-Farid. “Discursos y narrativas orales afrocolombianas en la construcción de medios alternativos de comunicación en Tumaco: el caso del blog ‘El Decimarrón’”. *Comunicación, cultura y política* 4, no. 1 (2013): 61-78. <https://journal.universidadean.edu.co/index.php/revistai/article/view/1296>
- [28] Fuentes, Vicente. “Algunas posturas en torno a la expresión vocal en el siglo XX”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, no. 23 (2009): 445-458.
- [29] García-Domingo, Carles. “El renacer de los cuentos. La narración oral en La Rioja”. *Belezos: revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, no. 29 (2015): 4-11.
- [30] García-Lorenzo, Luciano. “El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco”. *Cuadernos de teatro clásico*, no. 3 (1989): 67-78.
- [31] García-Única, Juan. “De juglaría y clerescía: el falso problema de lo culto y lo popular en la invención de dos mesteres”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, no. 42 (2009). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/dejuglar.html>
- [32] Glass, Phillip. *Palabras sin música*. Barcelona: Malpaso, 2016.
- [33] Iglesias-Simón, Pablo. “El diseñador de sonido: función y esquema de trabajo”. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, no. 161 (2016): 199-215. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=936154>
- [34] Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2016.
- [35] López-Eire, Antonio. “Reflexiones sobre la poética de Aristóteles”. *Hvmanitas* 53 (2001): 183-216.
- [36] Mallamaci, Marco. “La obra de arte musical; sonoridad y silencio”. *Revista de estética Coirón. Arte y Política* 1 (2011): 165-176.



- [37] Marín-Sánchez, Eduardo-Jesús. "La poética del fragmento y el intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando". Tesis de doctorado, Universidad Miguel Hernández, 2013.
- [38] Martín-Baños, Pedro. "Los juglares de gesta: desmontando algunos tópicos". *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, no. 1 (2006): 99-102. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161750>
- [39] Massip, Francesc. *El teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo del histrión*. Barcelona: Montesinos, 1992.
- [40] Molina-Jiménez, Belén. "Literatura y música en el Siglo de Oro español. interrelaciones en el teatro lírico". Tesis de doctorado, Universidad de Murcia, 2005.
- [41] Monleón, José B. "Cuerpo, música, palabra y poder". *Cuadernos de teatro clásico*, no. 3 (1989): 107-118.
- [42] Mora-Betancur, Gabriel. "Claudio Monteverdi: disonancia y a(e)feto", *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 15, no. 28 (2020): 338-353. <https://doi.org/10.14483/21450706.16276>
- [43] Ojeda-Calvo, María del Valle. "Nuevas aportaciones al estudio de la *Commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga". *Criticón*, no. 63 (1995): 119-138. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticón/PDF/063/063_119.pdf
- [44] Ovadija, Mladen. "Dramaturgy of Sound in Futurist Performance". Tesis de doctorado, University of Toronto, 2009.
- [45] Paraskevaídis, Graciela. "Brecht y la música". *La Puerta FBA*, no. 3 (2008): 128-133. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39835>
- [46] Pardo-Salgado, Carmen. "Un oído a la intemperie", Introducción a *Escritos al oído* por John Cage. Traducido por Carmen Pardo-Salgado, 9-26. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1999.
- [47] Pascual-Lacal, Pedro-Luis. "El dadaísmo en la historia del arte". *Innovación y experiencias educativas*, no. 29, (2001): 1-8.
- [48] Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1996.
- [49] Pérez-Santos, Luis. "La música de Shakespeare". *El Universal*, Confabulario suplemento cultural, 26 de abril de 2018. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/la-musica-de-shakespeare/>
- [50] Picón-García, Vicente. "Livio Andrónico y sus traducciones de Las/s Odisea/s". *Livius*, no. 11 (1998): 123-142.
- [51] Pociña, Andrés. "Popularidad de la comedia latina en los siglos III-II a. C.". *Excerpta Philologica* 1, no. 2 (1991): 637-648. <https://rodin.uca.es/handle/10498/10589>



- [52] Reynoso, Carlos. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen I. Teorías de la simplicidad.* Buenos Aires: Sb, 2006.
- [53] Rodríguez, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual.* Barcelona: Paidós, 1998.
- [54] Ruano de la Haza, José-María. *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro.* Madrid: Castalia, 2000.
- [55] Ruiz-Osante, Borja. *El arte del actor.* Madrid: Artezblai, 2008.
- [56] Ruiz-Pérez, Arturo-Tello. *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Madrid: SGAE, 1999.
- [57] Sagaseta, Julia-Elena. "Meyerhold: anticipaciones, recorridos y encuentros". *Cuadernos de Picadero*, no. 18 (2009): 68-73.
- [58] Solare, Juan-María. "John Cage: inventor por necesidad". *Itamar, revista de investigación musical: territorios para el arte*, no. 4 (2011): 64-73.
- [59] Temes, José-Luis. *El siglo de la zarzuela: 1850-1950.* Madrid: Siruela 2014.
- [60] Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro. "La música en el teatro medieval y renacentista". En *Historia del teatro Español. Vol I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, 2 vols., dirigido por Javier Huerta-Calvo, coordinado por Abraham Madroñal-Durán, Héctor Urzáiz-Tortajada, Fernando Doménech-Rico y Emilio Peral-Vega, 269-302. Madrid: Gredos, 2003.
- [61] Villareal Alberto, autor y dir. *La extinta variedad del mundo.* Obra de teatro realizada con la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV), 2017.
- [62] Viqueira Richard, autor y dir. *Psico/embutidos. Carnicería escénica.* Obra de teatro realizada con la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV), 2014.
- [63] Vlad, Cristina-Alexandra. "Dada: Bucarest, Zurich, París. ¿Una historia del Dadaísmo?". *Quintana*, no. 8 (2009): 271-279.



Algunas consideraciones sobre “La Concepción”: un mosaico plumario del siglo XVIII

Luis-Bernardo Vélez-Saldarriaga





Algunas consideraciones sobre “La Concepción”: un mosaico plumario del siglo XVIII*

Luis-Bernardo Vélez-Saldarriaga**

Resumen: “La Concepción” de los agustinos de Bogotá hace parte del conjunto de obras de plumaria del siglo XVIII cuyo estudio es hasta ahora incipiente en la historiografía del arte virreinal americano. Las pocas menciones que conocemos sobre dicha obra se deben a la mayor valoración e información documental conocida sobre las técnicas de la plumaria novohispana anteriores al siglo XVII, así como a la

* **Recibido:** 4 de diciembre de 2020 / **Aprobado:** 5 de abril de 2021 / **Modificado:** 28 de junio de 2021. Artículo de investigación derivado del curso “Plumaria de México Arte y Tecnología” impartido por la doctora María Olvido Moreno en la maestría en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dicho posgrado fue financiado por una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) (Ciudad de México, México). Agradecimientos especiales a la doctora Moreno por todas sus orientaciones, a fray Alejandro Acevedo O.S.A. y fray Felipe Romero O.S.A. por permitirme ver y fotografiar el mosaico plumario del Convento de San Agustín de Bogotá (Colombia). A Montserrat Báez y a Esteban López Cruz por su enorme colaboración. También a quienes evaluaron el manuscrito por sus oportunas observaciones sobre este trabajo.

** Magíster en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México, México). Docente de Ciencias Sociales y Filosofía del Colegio San José de la Salle (Medellín, Colombia)

DOI <https://orcid.org/0000-0002-5010-1649>  luisbernardov@hotmail.com

Cómo citar: Vélez-Saldarriaga, Luis-Bernardo. “Algunas consideraciones sobre ‘La Concepción’: un mosaico plumario del siglo XVIII”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 13/14 (2021): 186-215.



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



rareza que esta obra constituye dentro del arte en la actual Colombia. Durante la Conquista, la plumaria fue muy valorada por los evangelizadores que estimularon su continuidad con el encargo de objetos de culto como imágenes religiosas, ornamentos y sacras. Este artículo pretende abordar aspectos de procedencia, técnica e iconografía de una representación inmaculista elaborada bajo la técnica del mosaico plumario, mediante la investigación en fuentes documentales, la observación de la obra y el análisis de su confección. Lo anterior con el objetivo de exponer mayor información sobre esta pieza tan singular en su contexto actual, cuyas características además de hacerla diferente a otros ejemplares elaborados en su tiempo y espacio, responden a una de las necesidades devocionales de la monarquía española y permiten identificarla como el retrato de una imagen.

Palabras clave: arte plumaria; arte virreinal; Inmaculada Concepción; arte novo-hispano; *vera efigie*; arte colonial; Nuevo Reino de Granada; siglo XVIII.

Some Considerations on “La Concepción”: A Feather Mosaic from the 18th Century in New Granada

Abstract: “The Immaculate Conception” of the Augustinians of Bogotá is part of the set of feather works from the 18th century whose study is until now incipient in the historiography of American vice regal art. The few mentions that we know of this work are due to a greater appreciation and documentary information known about the Novo Hispanic feather work techniques prior to the 17th century, as well as the rarity that this work constitutes within art in current day Colombia. During the Conquest, feather work was highly valued by the evangelizers who encouraged its continuity with the commissioning of objects of worship such as religious images and ornaments. This article aims to address aspects of provenance, technique and iconography of a representation of the Immaculate Conception made using the feather mosaic technique, through research in documentary sources, the observation of the work and the analysis of its preparation. The foregoing with the aim of exposing more information about this unique piece in its current context, whose characteristics, in addition to making it different from other works made in its time and space, respond to one of the devotional needs of the Spanish Monarchy and allow it to be identified as the portrait of an image.

Keywords: feather art; vice regal art; Immaculate Conception; new Spanish art; *vera efigie*; colonial art; New Kingdom of Granada; 18th century.

Algumas considerações sobre “La Concepción”: um mosaico de penas do século XVIII em Nova Granada

Resumo: “La Concepción” dos agostinianos de Bogotá faz parte do conjunto de obras plumárias do século XVIII cujo estudo ainda é incipiente na historiografia da arte do vice-reinado americano. As poucas menções que conhecemos desta obra devem-se à maior valorização e informação documental conhecida sobre as técnicas de plumária novo-hispânica anteriores ao século XVII, bem como a raridade que esta obra constitui dentro da arte da atual Colômbia. Durante a Conquista, a arte plumária foi muito valorizada pelos evangelizadores que estimularam sua continuidade com a encomenda de objetos de culto como imagens religiosas, ornamentos e sagrados. Este artigo visa abordar aspectos de origem, técnica e iconografia de uma representação da imaculada conceição feita sob a técnica do mosaico de penas, por meio de pesquisa em fontes documentais, observação da obra e análise de sua elaboração. O que precede com o objetivo de apresentar mais informação sobre esta peça única no seu contexto atual, cujas características, para além de a diferenciarem de outras cópias feitas no seu tempo e espaço, respondem a uma das necessidades devocionais da monarquia espanhola e permitem identificá-la como o retrato de uma imagem.

Palavras-chave: arte plumária; arte do vice-reinado; Imaculada Conceição; arte da Nova Espanha; *vera efigie*; arte colonial; Novo Reino de Granada; século XVIII.

Breve reseña histórica de la plumaria

Sin duda una de las materias primas destinadas a la realización de objetos con usos estéticos, rituales y utilitarios más fascinantes en la historia del arte ha sido la pluma. Ya fuera utilizada para la elaboración de mantas por parte de los pueblos originarios de Nueva Zelanda y Perú; su representación en pintura rupestre en la actual Argentina¹; su inclusión en insignias militares y nobiliarias así como en el



Luis-Bernardo Vélez-Saldarriaga
Algunas consideraciones sobre “La Concepción”

1. Las plumas representadas en la indumentaria y objetos de figuras humanas en la pintura rupestre de Abłomé se relacionan con un rico contenido simbólico y son características de individuos pertenecientes a altas jerarquías. En el noroeste argentino el uso de la pluma estaría relacionado también con asuntos relativos a la guerra y la fertilidad. Ante los ejemplos enumerados no es difícil suponer que las representaciones rupestres de este material son señal de la valoración que grupos humanos que nos antecedieron atribuyeron a las plumas. María-Pía Falchi y María-Mercedes Podestá, “Escutiformes, plumas y camélidos: arte rupestre de la microrregión quebrada de Abłomé (Guachipas, Salta)”, *Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-áridos* 12, nos. 1/2 (2019): 84-85, <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/spas/article/view/816>



arreglo personal y bienes suntuarios de la China y el Japón del siglo XVIII²; su uso para la confección de tocados en algunas zonas del Amazonas³ y Norteamérica,⁴ o para la elaboración de mosaicos⁵ en México, las plumas era consideradas como un símbolo místico de importancia y estatus para las personas que las portaban⁶.

De México solo se conocen siete ejemplos de plumaria prehispánica: el Quetzalcuexyo Chimalli del Museo Nacional de Historia – Instituto Nacional de Antropología e Historia; un fragmento circular de un mosaico denominado “Tapacáliz” ubicado en el Museo Nacional de Antropología - Instituto Nacional de Antropología e Historia (ambos museos situados en la Ciudad de México); dos Xicalcoliuuhqui Chimalli en el Museo Regional de Württemberg (Stuttgart, Alemania); y dos objetos junto al penacho del México antiguo en el Weltmuseum de Viena (Austria): el Chimalli con un cánido emplumado y un mosqueador que suele llamarse “abanico o estandarte de la mariposa”⁷. Todas estas piezas han sido datadas en el siglo XVI⁸ por lo que posiblemente fueron realizadas en el tiempo en que gobernaba Moctezuma II, época en que la plumaria pasó a ser un arte cortesano especializado⁹ y en que las plumas junto a las piedras preciosas, el oro, la plata, el ámbar y las turquesas fueron consideradas un símbolo de nobleza, dignidad y sobre todo de lo sagrado¹⁰.

-
2. Ana-Juliana Arroyo-Urióstegui e Irene Pérez-Rentería, “Arte plumaria novohispano. Una reflexión plástica (1a. Parte)”, *Diseño y Sociedad*, no. 27 (2009): 36, <https://disenoysociedadoj.soc.uam.mx/index.php/disenoyssociedad/article/view/305>
3. En algunas zonas del Amazonas brasileño, la plumaria tiene una connotación ritual, mágica y de socialización que permite la conexión entre personas y cosmologías. Tálisson Melo de Souza, “Arte Plumária do Brasil: trajetórias de plumas e pessoas emaranhada”, *Revista Kaypunku* 4, no. 1 (2019): 342,
4. John Gillow y Bryan Sentance, *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales* (Hondarribia: Nerea, 2000), 220.
5. La técnica ha recibido diferentes denominaciones, como pintura o figura de plumas. En este artículo utilizaré la denominación mosaico, pues, como lo expresa Alessandra Russo, las obras se constituyen a partir de una composición de unidades denominadas plumas. Alessandra Russo, “Image-plume, temps reliquaire? Tangibilité d'une histoire esthétique (Nouvelle-Espagne, XVI^e-XVII^e siècles)”, *Images Re-vues*, no. 1 (2008), <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.988>
6. María de Lourdes Navaríjo, “Plumas... Tocados: una vieja historia de identidades perdidas”, en *La pintura mural prehispánica en México*, coord. Beatriz de la Fuente, 2 vols. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001), 2: 180.
7. María-Olvido Moreno y Melanie-Ruth Korn, “Investigación y conservación bajo presión. Técnicas para el estudio del Penacho del México antiguo”, en *Conservación de arte plúmario*, coords. María-Olvido Moreno y Melanie-Ruth Korn (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia – CONACULTA - Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 2014), 118, <https://mediateca.iah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro%3A526>
8. Diana Fane, Alessandra Russo y Gerhard Wolf, eds., *Images Take Flight. Feather Art in México and Europe 1400-1700* (Múnich: Hirmer, 2015), 109, 258, 333 y 379.
9. Diana Magaloni-Kerpel, “Real and Illusory Feathers: Pigments, Painting Techniques, and the Use of Color in Ancient Mesoamerica”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2006), <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1462>
10. Alberto Cue, “El arte plumaria entre los Mexica”, en *El Arte Plumaria en México*, ed. Teresa Castelló (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993), 46.



En la época prehispánica los amantecas¹¹ tenían su materia prima asegurada por medio de la crianza de aves y el tributo de plumas. Sus talleres podían encontrarse en sus casas o en el palacio del *Heyt Tlatoani*¹². En aquel tiempo los artífices de la pluma utilizaban dos técnicas para la realización de sus trabajos, una de ellas consistía en el ensartado y anudado de plumas con hilo. La otra, el mosaico, radicaba en pegar las plumas sobre una malla fina de algodón de acuerdo con un dibujo previo realizado por un *tlacuilo*¹³, que se usaba como base para la definición de los contornos y la inclusión del color. Estas técnicas a su vez podían combinarse en una misma obra¹⁴.

Los mexicas profesaron una gran valoración por los objetos plumarios realizados con suma maestría y habilidad por los amantecas que supieron aprovechar todas las posibilidades que la pluma ofrecía¹⁵. Esta situación no fue distinta en la época de la Conquista pues tanto frailes franciscanos como agustinos además de enseñar artes y oficios propios de Europa promovieron la supervivencia del mosaico de pluma, el cual llegó a tener un despliegue amplio durante el siglo XVI en lugares de la Nueva España como México, Tlaxcala, Tzintzuntzan y Pátzcuaro¹⁶. En las escuelas conventuales de dicha centuria el trabajo de pluma se realizó siguiendo la técnica prehispánica y podía ser ejecutada en equipo, dependiendo del tamaño del mosaico que se quería realizar sobre tabla, lienzo, secciones de penca de maguey o incluso en una figura modelada en pasta de caña a la que se le adhería el papel con el dibujo sobre el que se disponían las plumas¹⁷. El trabajo de los amantecas era supervisado por los frailes y los maestros del oficio, y al igual que los artífices de la pintura, la escultura, la platería y la arquitectura hicieron uso del grabado para la realización de objetos dedicados al culto¹⁸.

11. Es la forma en que se denominaba –y aun hoy se llama– a quienes se dedicaban al arte de la pluma. Amanteca es el gentilicio del barrio de México-Tenochtitlan donde vivían muchas de las personas que se dedicaban a este oficio. Dicho barrio es denominado Amantlán en Alessandra Russo, “Image-plume”, 7 así como en Arroyo-Urióstegui y Pérez-Rentería, “Arte plumaria novohispano” 38; en cambio la denominación Amantla aparece en Elena-Isabel Estrada de Gerlero, “La plumaría, expresión artística por excelencia”, en *Méjico en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, ed. Universidad nacional Autónoma de México y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994), 7 y también en Alfredo J. Morales, “Un San Jerónimo de arte plumaría en el convento de San José de Sevilla”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 1, no. 24 (2012): 216, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3951041>

12. Cue, “El arte plumaría”, 54.

13. Palabra del náhuatl que significa “El que escribe pintando”.

14. Cue, “El arte plumaría”, 70.

15. Sobre esta valoración hay varios textos que brindan mayor claridad al respecto. Cue, “El arte plumaría”, 45; Estrada de Gerlero, “La plumaría, expresión”, 73-74; y Arroyo-Urióstegui y Pérez-Rentería, “Arte plumaría novohispano”, 36-37.

16. Elena-Isabel Estrada de Gerlero, *Muros, sargas y papeles imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011), 381.

17. Estrada de Gerlero, “La plumaría, expresión”, 384.

18. Estrada de Gerlero, *Muros, sargas*, 395.



En ese sentido, no es difícil creer en la gran valoración que obtuvo esta técnica en la Nueva España y en Europa, lo que se tradujo en la elaboración de imágenes y ornamentos de culto, cuestión que no suponía ninguna contradicción discursiva con respecto a lo establecido por el Concilio de Trento con relación a la veneración de imágenes en los templos. A esta estimación contribuyó la excelente calidad de los mosaicos virreinales del siglo XVI elaborados casi en su totalidad de pluma. Dichas obras eran comúnmente enviadas al emperador en el sitio donde se encontrase como presentes o muestra de los objetos producidos en Indias. De igual manera estos mosaicos eran remitidos a Europa para ser integrados en gabinetes de curiosidades, tesoros de catedrales o de órdenes religiosas¹⁹.

La técnica sin embargo no quedaría estática en el tiempo pues las obras del siglo XVII a diferencia de la centuria anterior, poseen además de las plumas, fragmentos de papel dorado y de colores. También empezaron a aparecer en los mosaicos plumarios de este siglo el cobre como soporte de algunas obras, la representación alineada de árboles pequeños, la inclusión de flores, así como la presencia de marcos hechos de pluma para dar a entender que las obras son representaciones. Dichos marcos incluso parecen imitar trabajos elaborados con mármoles de colores u ornamentaciones de estampas que pudieron llegar a manos de los amantecas²⁰.

Para el siglo XVIII la técnica cambió, dado que la pluma no siempre iba adherida a la malla por donde se marcaba el dibujo inicial y se recortaba, sino que se pegaba directamente al soporte. Para el caso de representaciones de cabezas y manos, estas dejaron de ser fabricadas con plumas y se recurrió al recurso de la pintura. Si bien esta es una característica importante en la plumaria dieciochesca novohispana no debe pensarse que es una innovación propia de este siglo pues ya había sido introducida desde el siglo XVI²¹. Este uso combinado de pintura y pluma se ha llegado a considerar como una señal de disminución en la calidad de los mosaicos²², cuestión con la cual no estamos de acuerdo, dado que este cambio debería tomarse, no como una falla, sino como una fase en su evolución que abrió nuevas posibilidades²³. Aún con los cambios, la plumaria continuó utilizando en México durante el siglo XIX mediante el uso de cera de Campeche

19. Estrada de Gerlero, “La plumaria, expresión”, 77.

20. Luisa-Elena Alcalá, “Reinventing the Devotional Image: Seventeenth-Century Feather Paintings”, en *Images Take Flight Feather Art in México and Europe 1400-1700*, eds. Diana Fane, Alessandra Russo y Gerhard Wolf (Múnich: Hirmer, 2015), 389-392.

21. Estrada de Gerlero, “La plumaria, expresión”, 110.

22. Arroyo-Urióstegui y Pérez-Rentería, “Arte plumaria novohispano”, 38.

23. Fane, Russo y Wolf, *Images Take Flight*, 30.



como sustancia adhesiva y comenzó a utilizarse en imágenes de temática nacional²⁴ y como complemento ornamental en las litografías²⁵. La técnica sin embargo no moriría en aquella centuria pues a principios del siglo XX se utilizó en la decoración de tarjetas y también en la elaboración de cuadros y decoración de objetos tridimensionales que se siguen produciendo hasta el día de hoy²⁶. Todo lo anterior es indicativo del valor atribuido a los mosaicos plumarios durante más de cinco siglos de cambios.

Estado de la cuestión

La obra plumaria objeto de estudio del presente artículo es la *Inmaculada Concepción* (figura 1) perteneciente en la actualidad a la colección de los agustinos en Bogotá, Colombia. Si bien esta pieza resalta el contexto de estudio del arte virreinal neogranadino, es poca la información sobre sí misma que conocemos dado que hasta el momento no existe alguna investigación que se enfoque en este mosaico, el cual tiene particularidades que lo diferencian de otras obras plumarias del siglo XVIII, y que por lo conocido nos permitiría ubicar su origen hipotético en Michoacán. La dificultad en su estudio puede deberse a algunas de las siguientes razones. Porque el análisis de la plumaria de esta centuria no ha generado la misma cantidad de investigaciones que las centradas en el siglo XVI. Porque el mosaico está actualmente en un país en el que este tipo de piezas son más bien una rareza. Porque no se cuenta con fuentes primarias en las que se explique de forma amplia su producción y recepción; o por los escasos estudios técnicos que nos ayuden a entender mejor las particularidades de la tecnología de la plumaria dieciochesca. En ese sentido se hace necesario abordar *La Concepción* agustina desde las fuentes que conservamos del siglo XVIII, atender a la iconografía de la obra y su contexto, comparar con otras obras del mismo siglo y finalmente apelar al análisis visual ejercido en el presente texto con la intención de aportar al estudio de un caso de la plumaria producida en esta centuria.

24. Montserrat-Andrea Báez-Hernández, “Arte plumaria en el siglo XIX: el Emblema Nacional, un nuevo motivo iconográfico para el México republicano”, *Revista Eviterna*, no. 1 (2017): 5, <https://doi.org/10.24310/Eviternare.v1i1.8000>

25. Arroyo-Urióstegui y Pérez-Rentería, “Arte plumaria novohispano”, 38.

26. Herlinda Ruiz-Martínez, “El arte de pintar con plumas. Resurgimiento de la técnica del mosaico en plumaria en Michoacán”, *Boletín del Archivo General de la Nación* 8, no. 15 (2018): 91-96, <https://doi.org/10.31911/bagn.2018.8.15.30>



Figura 1. Inmaculada Concepción



Fuente: Anónimo. Siglo XVIII. 57 x 47 cm. Mosaico de plumas y óleo sobre tabla. Convento de San Agustín. (Bogotá, Colombia). En Teresa Castelló, ed., “La plumaria en la tradición indígena”, en *El Arte plumario en México* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993), 160.

Si bien este mosaico plumario podría tratarse casi como una obra de canon del arte virreinal en Colombia, los catálogos y artículos que lo incluyen suelen tocarlo de forma tangencial. Probablemente la primera vez que se mencionó dentro de un catálogo fue en la *Guía de la primera exposición anual* publicada en 1886 en la que se informa sin ninguna profundización que estaba expuesta en el *Salón de pinturas a la Aguada* como “472. La concepción. Trabajo hecho con plumas por indios de Méjico. Perteneció a la iglesia de San Agustín”²⁷. Ya en 1992 Rodolfo Vallín

27. Alberto Urdaneta, *Guía de la primera exposición anual* (Bogotá: Imp. de Vapor de Zalamea, 1886), 42. https://catalogoonline.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/63240/0



expresa que la obra mencionada aparece referenciada en un inventario de 1797, donde se incluye una Virgen de plumas “hecha por indios mejicanos”²⁸. El autor además sitúa el origen de la obra en el convento agustino de San Juan Bautista de Tiripetío, Michoacán (Méjico), bajo el argumento de que fue allí donde existió una de las últimas escuelas virreinales de artes para indígenas²⁹. Dicha afirmación posiblemente esté sustentada en que la orden del supuesto convento de origen es la misma que posee el mosaico en Bogotá, base que por sí sola no podría sostener este argumento en tanto no se tienen mayores fuentes sobre la obra que nos permitan rastrearla en el tiempo. El autor, al igual que Teresa Castelló proponen que la imagen se trata de una representación de *La Benedicta*³⁰ (figura 2), pintura sobre tabla del siglo XVI que perteneció al retablo del templo del convento agustino de San Pedro y San Pablo de Yuriria, Guanajuato (Méjico) y que actualmente forma parte de la colección del Museo Nacional del Virreinato del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Aunque concedemos en que es probable que la obra sea el retrato de una pintura o una escultura, debe tenerse en cuenta que la mayoría de los elementos presentes en la tabla de Yuriria no se reproducen en el mosaico de Bogotá, por ejemplo, los símbolos de la letanía lauretana, los ángeles y la corona de estrellas. De igual forma la Virgen de Yuriria está coronada de rosas, dirige su mirada hacia abajo, dispone sus manos hacia su izquierda y tiene un manto más grande y estático; mientras que la bogotana tiene una suerte de paño en la cabeza, mira hacia el frente, dirige sus manos hacia su derecha, su manto tiene menos protagonismo y mayor dinamismo, sin contar con el hecho de que en toda la vestimenta se nota el esfuerzo por imitar un tipo de tela en específico, tal vez algún tipo de brocado o estofado. Por lo tanto creamos que es prudente descartar a *La Benedicta* como la obra que sirvió de base al mosaico en cuestión.

28. Rodolfo Vallín, “Obras del Cuzco, Quito, Méjico y Europa. Obras de origen popular”, en Arte y Fe 1575-1992. *Colección de la orden de san Agustín* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura - Museo Nacional de Colombia y Orden de san Agustín, 1992), 24.

29. Dicha afirmación debe tomarse con cautela pues hasta el día de hoy es difícil establecer con seguridad la procedencia de muchas de las obras existentes de plumaría novohispana. Vallín, “Obras del Cuzco”, 25.

30. Vallín, “Obras del Cuzco”, 24; y Teresa Castelló, ed., “La plumaría en la tradición indígena”, en *El Arte plumaría en Méjico* (Ciudad de Méjico: Fomento Cultural Banamex, 1993), 160.



Figura 2. Tota Pulchra



Fuente: Anónimo. Siglo XVI, 245.3 x 187.5 cm. Temple sobre tabla. Museo Nacional del Virreinato (Tepotzotlán, México). Museo Nacional del Virreinato - Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México-Méjico, Mediateca, Catálogo: PI/0018, Folio real: 1HMH00001429, Inventario: 10-9649, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2513

El mosaico agustino fue mencionado nuevamente en 2014 en una tesis de pregrado donde se retoma a Vallín y Castelló para atribuirle un origen michoacano, así como la posibilidad de que sea una obra derivada de la tabla de Yuriria. El texto realiza un análisis descriptivo e iconográfico, y expresa que el mosaico es un verdadero retrato³¹. La autora además afirma que el mosaico es una “mezcla

31. Carolina Granados-Vargas, “La decoración como método de apropiación en tres obras devocionales de la Colonia” (tesis de pregrado, Universidad de los Andes, 2014), 9-17, <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/19608>



Luis-Bernardo Vélez-Saldarriaga
Algunas consideraciones sobre “La Concepción”

típica latinoamericana colonial”³² en que la mixtura de lo español con lo indígena genera una reinvención de símbolos aprovechados por los evangelizadores para su trabajo. Lo expresado por la autora, sin embargo, no queda claro pues no sabemos en principio si la pieza fue confeccionada para ser expuesta en un ámbito público o privado. En la misma tónica, en 2019 la investigadora Mónica Eraso afirma que el mosaico es producto de una técnica aceptada por la Iglesia católica para la cristianización y que fue, además, “el resultado de una batalla discursiva previa en la que se había validado su presencia en el templo”³³, cuestión que no se comprende del todo si se tiene en cuenta la aceptación y el respaldo que gozaron los mosaicos de plumas con temáticas religiosas entre los miembros del clero regular desde el siglo XVI. Eraso contextualiza *La Concepción* agustina en el marco de la ya mencionada *Primera exposición anual* de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde analiza las tensiones que pudo tener Alberto Urdaneta para incluir la obra dentro de la muestra, dadas sus concepciones sobre la obra de arte y su percepción de lo “precolombino”. También es sugestivo el hecho de que para la autora el mosaico es una “pieza mexica”³⁴ y no novohispana.

Iconografía

Esta obra plumaría representa una Inmaculada Concepción, advocación que generalmente se identifica por que la Virgen tiene las manos en actitud de oración y por la presencia de la luna a sus pies. Otros elementos característicos de la iconografía inmaculista presentes en la obra son el color azul del manto y la inclusión del sol detrás de la Virgen. Algunos de estos elementos iconográficos –el sol y la luna– hacen referencia a la mujer descrita por san Juan en el Apocalipsis (Apocalipsis 12, 1) y que comúnmente es asimilada con la Virgen María. La obra además de revelarnos la advocación que representa, también nos indica que es probable que se trate del retrato de una pintura o escultura, dado que incluye un cortinaje y lo que podría ser la base en la que se encuentra apoyada la Virgen para su veneración. Dichos retratos se han llamado “Trampantojos a lo divino” dado que muestran imágenes en el lugar en que se encuentra dispuestas para su veneración pública³⁵.

32. Granados-Vargas, “La decoración como”, 36.

33. Mónica Eraso, “¿Arte precolombino? Raza, estética y evolucionismo en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, no. 5 (2019): 110, <https://doi.org/10.25025/hart05.2019.06>

34. Eraso, “¿Arte precolombino?”, 108.

35. Alfonso Pérez-Sánchez, “Trampantojos a lo divino”, *Lecturas de Historia del Arte*, no. 3 (1992): 139.



En muchos casos se ha dispuesto para una serie de convencionalismos para identificar este tipo de representaciones que incluyen la apreciación de un vestuario postizo³⁶, joyas, lámparas, candelabros, ramilletes y floreros³⁷. Sin embargo dichos atributos no están presentes por completo en el mosaico agustino, esto nos lleva a cuestionarnos sobre la posible fuente de la que bebieron tanto el amanteca como el pintor para la elaboración de la obra. En ese sentido cabe preguntarse si la imagen original era una pintura y por lo tanto era menos posible que tuviese joyas y vestuario postizo, o si en cambio era una escultura que por alguna razón se quiso representar con la policromía plasmada en su talla. La última posibilidad parece factible dado que existen ejemplos de estos retratos en los que el pintor resalta pliegues angulosos para hacer expresar que se trata de un vestido tallado, tal y como puede observarse en la indumentaria de la Virgen de la Misericordia de Francisco Martínez (figura 3), obra que claramente es un retrato de una escultura. De igual manera esta situación ha ocurrido en la escultura. Un par de muestras de ello son dos imágenes de la Virgen de la Candelaria de Tenerife del siglo XVIII ubicadas en Venezuela que a pesar de ser distintas, tienen como intención emular el textil tallado de la imagen original y el gusto del revestido de escultura del siglo XVIII³⁸.

De todas formas el hecho de que el mosaico nos presente un cortinaje que enmarca a la figura de la Virgen y lo que parece ser el sitio donde se encuentra apoyada no indica que se trate de una simple representación de una advocación mariana, sino que da cuenta de un contexto local en el que se encuentra para ser venerada, contexto que si bien no podemos identificar por el momento, probablemente contiene las características necesarias para ser reconocido por el público para el que fue hecho este mosaico en su momento³⁹.

36. Isabel Acosta, *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada* (Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2011), 366.

37. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “‘Trampantojos a lo divino’: íconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”, en *Actas III congreso internacional del barroco americano territorio, arte, espacio y sociedad*, ed. José Manuel Almansa et al. (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 23.

38. Pablo-Francisco Amador-Marrero y Patricia Díaz-Cayeros, “Imagen escultórica y retrato”, en *XXXVI Colloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, eds. Linda Báez-Rubí y Emilie Carreón-Blaine (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 281-283.

39. Amador-Marrero y Díaz-Cayeros, “Imagen escultórica”, 279.

Figura 3. Virgen de la Misericordia



Fuente: Francisco Martínez. Siglo XVIII, 138.5 x 196 cm. Óleo sobre tela. Museo Nacional del Virreinato (Tepotzotlán, México). Museo Nacional del Virreinato - Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México-México, Mediateca, Catálogo: PI/0339, Inventario: 10-54051, Inventario: 10-9649, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura:2370

Retomando la idea del trampantojo es claro que los elementos que indicarían que el mosaico es una representación de una pintura o escultura no coinciden con la riqueza que se espera ver reflejada en los verdaderos retratos en los que puede evidenciarse “una cierta riqueza material que rodeó a las vírgenes, lograda gracias al ajuar y las alhajas con que estaban ataviadas”⁴⁰. Dicho ajuar a su vez estaba compuesto por una cantidad considerable de joyas y vestidos de brocado y damasco⁴¹, aunque, como ya se ha expresado, la presencia evidente de estos elementos no es un requisito inamovible en este tipo de representaciones. Sin embargo ello no significa que dicha “riqueza” se encuentre ausente en la obra de la que venimos hablando. Es decir, el recurso de la pluma sería el material valioso



40. Acosta, *Milagrosas imágenes*, 366.

41. Acosta, *Milagrosas imágenes*, 375.



en sí mismo, pues siguiendo a Diana Magaloni este era muy estimado⁴² y era equiparable al oro y a las piedras preciosas, materiales con los cuales las imágenes originales en sus retablos eran adornadas.

Dicha valoración, aunque de origen prehispánico, permaneció a través de los años de desarrollo del virreinato en el que la pluma se consideró como un material exótico, de lujo y que nos permite entender las asociaciones e ideas de los aman tecas de la pluma como imitadora de materiales preciosos⁴³. En ese sentido tiene lógica pensar en la esmerada representación de lo que parece ser el estofado del manto y la túnica de la Virgen (figura 4); en el cortinaje y en el resplandor, probablemente metálico, que la adornaban, pues era más importante el material usado para la representación de la imagen que la emulación de otros elementos. En ese sentido la cualidad iridiscente de la pluma de colibrí incluida en algunas zonas del mosaico pudo jugar un papel importante a nivel estético. Es importante recalcar entonces que la pluma es un medio que expresa conceptos estéticos y devocionales que convierten a la imagen en una ventana a lo sagrado⁴⁴ por medio de sus colores, reflejos de luces y tonalidades que le dan una apariencia viva⁴⁵, y que además la enmarcan en un contexto de suntuosidad y riqueza. En ese sentido, como material valioso la pluma dota a la imagen de una hermosura singular, a la manera del decoro propuesto por los concilios⁴⁶ y la tratadística, lo cual permite al devoto que posea un mosaico como estos, la posibilidad de tener el retrato de una imagen, no solo bella sino milagrosa adornada con materiales preciosos, tal y como la original. Lo anterior a su vez le facilita tener una experiencia en la que por más que sepa que está ante un retrato, este pueda participar del prodigioso eflujo de la imagen original⁴⁷. De todas formas dada la calidad en la materialidad de La Concepción agustina, esta no debería enmarcarse exclusivamente en un contexto devocional pues su propia constitución la hace susceptible de ser acogida por el entusiasmo coleccionista relacionado con el consumo religioso; una práctica tan importante dentro de la circulación de imágenes en el catolicismo⁴⁸.

42. Los objetos de plumaria posteriores a la conquista fueron muy apreciados, tanto que se enviaban constantemente a Europa y a Oriente. Marita Martínez, “La plumaria virreinal”, en *El Arte Plumaria en México*, ed. Teresa Castelló (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993), 104.

43. Alcalá, “Reinventing the Devotional”, 393.

44. Magaloni-Kerpel, “Real and Illusory Feathers”.

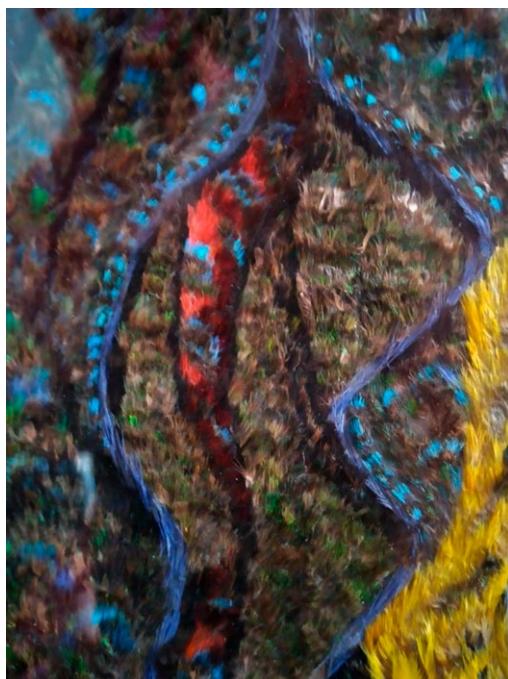
45. Russo, Wolf y Fane, *Images Take Flight*, 27.

46. Como el de Trento y los diocesanos que se dieron en las diócesis de América Hispánica.

47. Pérez-Sánchez, “Trampantojos a lo divino”, 139.

48. Alcalá, “Reinventing the Devotional”, 403.

Figura 4. Detalle de la túnica y del manto de la Inmaculada Concepción agustina



Fuente: Anónimo. Siglo XVIII, 57 x 47 cm, Mosaico de plumas y óleo sobre tabla. Convento de san Agustín (Bogotá, Colombia). Fotografía del autor.

A partir de lo que hemos mencionado sobre el papel de emulación y de valoración de la pluma, quizá uno de los elementos del mosaico que ofrece alguna pista sobre la obra que lo inspiró originalmente es justamente el color otorgado por el amanteca a la túnica de la Virgen. Normalmente se ha entendido como atributo de la Inmaculada Concepción la inclusión de la túnica blanca como característica iconográfica, que si bien es muy frecuente en la América virreinal debido en parte a las pinturas europeas que llegaron con este tema desde el momento de la Conquista y a las disposiciones del tratadista Francisco Pacheco que recomendaba representarla “con túnica blanca y manto azul”⁴⁹ no es algo que deba



49. “Que así apareció esta señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo a fundar la religión de la Concepción Purísima, que confirió el Papa Julio II, año de 1511; vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos”. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas (Madrid: Cátedra, 1991 [1649]), 576-577.



tomarse como estricta regla, dado que también solía representarse a esta advocación con túnica roja o granate. Este tono en las representaciones inmaculistas fue de uso más común durante el siglo XVII, tal y como se puede ver en esculturas como las del templo de San Francisco, el San Juan de Dios y el Museo del Chicó en Bogotá. Lo anterior insinúa que la obra bogotana podría ser un retrato de una pintura o escultura de dicho siglo.

Aun cuando el mosaico abordado en este artículo no fuese un tipo de trampantojo, la obra representa una advocación mariana de vital importancia para el contexto hispánico. Por eso las obras de plumaria solían figurar temas generales del catolicismo apelando sobre todo a aquellos más favorecidos por la monarquía española, como es el caso de la Inmaculada Concepción⁵⁰. Dicha advocación tuvo gran relevancia en el contexto novohispano donde su devoción se acrecentó gracias a las figuras de Felipe III, quien impulsó su advocación oficial, y también de Felipe III, Felipe IV y Carlos II como parte de su defensa ante Roma, tal y como lo evidencian los predicadores en Nueva España⁵¹, y quienes integraban las órdenes franciscana y concepcionista⁵². La tarea de difusión del culto no solo fue de carácter devocional, sino que tuvo además un componente político en el que los predicadores criollos jugaron un papel relevante porque:

Declaraban explícitamente su fervor inmaculista, para demostrar que Nueva España compartía la piedad de sus monarcas; esto apuntaba a expandir el fervor inmaculista, por un lado, pero por el otro buscaba incluir a la Nueva España en dicha devoción y demostrar cuán fiel era la América española a sus reyes.⁵³

Lo anterior es evidencia de como el culto a este misterio contribuía a asegurar la unidad imperial⁵⁴ así como a preservar el catolicismo en el que España se definía como defensora de la pureza de la Virgen María y enemiga contra toda herejía que amenazara sus territorios⁵⁵. Para Nueva España una de las primeras

50. Alcalá, “Reinventing the Devotional”, 387.

51. Bernarda Urrejola-Davanzo, “Notas sobre la Inmaculada Concepción en sermones novohispanos”, *Magallanica: revista de historia moderna*, no. 5 (2016): 104, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/magallanica/article/view/2003>

52. Elisa Vargaslugo, “Imágenes de la Inmaculada Concepción en la Nueva España”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, no. 13 (2004): 67, <https://www.redalyc.org/pdf/355/35501304.pdf>

53. Urrejola-Davanzo, “Notas sobre”, 103.

54. Juan-Isaac Calvo-Portela, “La Inmaculada Concepción en algunas estampas de libros editados en Nueva España en los siglos XVIII y XIX”, *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* 6 (2017): 70, <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v6i.11004>

55. Urrejola-Davanzo, “Notas sobre”, 105.



Luis-Bernardo Vélez-Saldarriaga
Algunas consideraciones sobre “La Concepción”

representaciones del misterio inmaculista es la *Tota Pulchra* la cual está presente en la pintura mural de conventos del siglo XVI y que posiblemente provenía de alguna fuente grabada de origen francés en la que aparece acompañada de las letanías⁵⁶. Este tipo de figuración de la Inmaculada Concepción no solo apareció en los muros de los conventos, pinturas o grabados, sino también en plumas tal y como puede observarse en la *Inmaculada Concepción con atributos de la Letanía* del siglo XVII perteneciente al Museo América. No hay que olvidar que en dicha centuria ya la Real y Pontificia Universidad de México celebraba a la Inmaculada Concepción con gran solemnidad y había incluido en sus estatutos la exigencia de realizar un voto de defensa de la Purísima Concepción antes de cualquier grado⁵⁷. El culto para el siglo XVIII continuó con mucha fuerza e incluso tuvo cierta manifestación local, pues según Bernarda Urrejola, a partir de los sermones de la primera mitad de este siglo “los predicadores expresan un fervor mariano de corte claramente guadalupano, sumado a un orgullo por los frutos humanos y naturales de ‘esta tierra’, con lo que el culto [a la Inmaculada] cobró un carácter propiamente americano”⁵⁸.

Por lo tanto la creación de una obra como *La Concepción* de los frailes agustinos de Bogotá respondió a las condiciones de su culto en Nueva España. De hecho, esta advocación fue bien recibida en el Nuevo Reino de Granada si tenemos en cuenta que esta devoción al ser defendida por la monarquía tuvo gran popularidad en todos sus territorios americanos. En ese sentido, debe pensarse que dentro del contexto agustino de Santafé del siglo XVIII la imagen no solo tuvo una acogida exitosa por la singularidad de su fabricación, sino por el mismo tema representado, tan caro al clero regular y secular en cuyos templos pueden verse, hasta el día de hoy, representaciones inmaculistas.

Manufactura

Para los mosaicos del siglo XVIII se han observado varias posibilidades en su elaboración que van desde técnicas que dan continuidad a las del siglo anterior, hasta el reaprovechamiento de una pintura completa como material de base. Una de esas posibilidades se relaciona con la técnica del siglo XVII, aunque funciona más como una transición ya que para el siglo XVIII cayó en desuso la pluma para

56. Calvo-Portela, “La Inmaculada Concepción”, 71-72.

57. Vargaslugo, “Imágenes de la Inmaculada”, 71-72.

58. Urrejola-Davanzo, “Notas sobre”, 116.



la elaboración de caras, manos y pies en favor de la pintura. Tal vez el ejemplo más temprano de un mosaico del siglo XVIII del que tenemos noticia es la *Virgen de la Candelaria*, del maestro Joaquín Ramírez, elaborada en 1728, perteneciente a la Colección Glenn Stehle, actualmente en préstamo a la Universidad de Texas (Estados Unidos)⁵⁹. En dicha obra, sin embargo, persiste el uso de plumas adheridas a una malla de algodón recortada, además de la inclusión del marco con motivos fitomorfos y el papel dorado, característicos de décadas anteriores.

Durante el siglo XVIII, además de continuarse con algunas particularidades de los mosaicos del siglo XVII, se encuentran mosaicos en los que el soporte claramente es papel amate con un dibujo sin policromía en el que, a excepción de la cara y las manos, se pretende indicar el área en la que las plumas deben disponerse como relleno para dotar la obra de colores. También existen mosaicos cuyo propósito fue el de remozar una pintura completa recubriendola de plumas. Nada insólito dada la alta valoración atribuida en el siglo XVIII a la pluma y la habilidad de los amantecas para trabajarla.

La manufactura de objetos plumaria del siglo XVIII siguió en muchas ocasiones los mismos lineamientos en cuanto a disposición del material, siendo un caso representativo de esto el de *Nuestra Señora de la Salud de Pátzcuaro* del Museo Nacional del Virreinato – Instituto Nacional de Antropología e Historia (figura 5), mosaico elaborado por medio de la adhesión de plumas una a una de acuerdo a un dibujo⁶⁰ elaborado previamente en el soporte⁶¹ y que gracias al desprendimiento de varias plumas, se puede intuir que fue a pintado con colores sólidos de acuerdo al diseño previamente hecho a excepción de la cabeza, las manos y el cabello en las que se hizo uso de luces, sombras y encarnados directamente sobre el soporte⁶². Para la fabricación del mosaico de Tepotzotlán el amanteca adhirió la parte superior de plumas de contorno, con plumas completas de colibrí sobre una superficie previamente coloreada donde las dispuso mayormente en hileras

59. Fane, Russo y Wolf, *Images Take Flight*.

60. El dibujo pudo delinearse observando directamente la imagen, un grabado u otro retrato de la imagen. Al ser una devoción tan popular no debería descartarse el uso de un calco para la elaboración de un número mayor de mosaicos en menos tiempo. Quedan pendientes investigaciones sobre las herramientas de trabajo de los amantecas virreinales.

61. Soporte que bien podría ser papel amate, cobre, cuero o madera.

62. Cuestión que recuerda sutilmente la técnica prehispánica en la que se hacía una base de pluma ordinaria para cubrirla luego con pluma fina. Por lo que puede verse en el mosaico se trata de colores sin intención de generar luces y sombras. Parece poco probable que se trate de una pintura a la que le fueron adheridas las plumas en otra etapa, sin embargo, es oportuno realizar un estudio más detenido a la pieza para confirmar esta hipótesis.



horizontales, orientando de abajo hacia arriba las puntas de las plumas cuyas partes superiores quedaron apuntando hacia la zona inferior, método que a su vez retomó la anatomía del animal, dado que la mayoría de plumas se encuentran dispuestas de esta forma en el ave, es decir, el cálamo en la piel y el raquis con sus barbas hacia abajo, ocultándose así el inicio de la pluma siguiente. El uso de barbas era también habitual en algunos casos, como puede observarse en la peana, así como la base de la imagen con forma de luna de pluma típica gris en forma horizontal, del centro hacia fuera; dichas barbas a su vez fueron aprovechadas también para delinear las molduras del pedestal, la parte posterior del manto y los cortinajes.

Figura 5. Nuestra señora de la salud de Pátzcuaro



Fuente: ¿Anónimo patzcuarense? Siglo XVIII. 30.8 x 20.2 cm. Mosaico de plumas y óleo. Museo Nacional del Virreinato (Tepotzotlán, México). Museo Nacional del Virreinato - Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México-Méjico, Mediateca, Mid: 89_20160107-172000:1569, Inventario: 10-240101, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetohistorico%3A2672



El mosaico plumario de Bogotá por lo tanto presenta en su factura dos características similares a las obras producidas en el siglo XVIII. Es decir, manos y cara pintadas, y el resto de la imagen construida con pluma adherida directamente a la tabla. No obstante, dadas las similitudes que existen con otras obras en cuanto a técnica, el mosaico agustino, a diferencia de *Nuestra Señora de la Salud* y otras piezas que siguen su mismo patrón de elaboración, no está hecho con fragmentos significativos de plumas o con unidades completas, sino con barbas recortadas que en su mayoría están distribuidas de abajo hacia arriba, sin que necesariamente estén colocadas en filas de izquierda a derecha como el caso del mosaico de Tepoztlán. La mayoría de las veces el material sigue el patrón del dibujo y no su condición anatómica, lo que facilita la representación de luces, sombras, brocados y pliegues, lo que hace que esta obra, comparada con otras del mismo siglo tenga mayor soltura y dinamismo. Además por lo que puede percibirse a partir de los espacios donde se han desprendido las plumas, es posible que el dibujo se haya hecho directamente sobre la tabla con un punzón que abrió una incisión sobre la madera que demarca al menos la zona donde debía realizarse el rostro y por eso se piensa que probablemente se hizo antes de ejecutar el trabajo de pluma (figura 6). El caso de las manos es similar, pues si bien no se advierte la presencia de la incisión a su alrededor, parece probable que se haya dejado un espacio entre la hechura al óleo y el material del amanteca para demarcar las áreas de trabajo (figura 7). Este espacio además podría ser un indicio de que la labor en pluma se hizo después para respetar el dibujo y la pintura previamente hechos, esto quizás con el objetivo de que las barbas del material no interfirieran con la vista del trabajo pintado.

Dadas las diferencias técnicas que comparte este mosaico con otros del siglo XVIII es probable que proceda de un lugar caracterizado por una técnica de aplicación de pluma distinta o por lo menos de la mano de un amanteca capaz de otorgar a su producción las particularidades que hemos mencionado. Esta hipótesis parece aún más plausible al confrontar dos de los catálogos más relevantes sobre el tema, pues no se halló otro mosaico del siglo XVIII que tuviese una distribución de barbas de pluma similar⁶³. En ese sentido, vale la pena revisar algunas fuentes sobre plumaria del siglo XVIII con el objetivo de establecer los lugares hipotéticos de donde pudo provenir el mosaico de la Inmaculada Concepción. Dichas fuentes no se expondrán en orden cronológico, sino tratando de identificar, según nuestro criterio, el lugar menos factible hasta el más probable.

63. Teresa Castelló, ed., *El Arte Plumario en México* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993) y Fane, Russo y Wolf, *Images Take Flight*.



Figura 6. Detalle de la incisión que separa el trabajo de óleo de la pluma



Fuente: Anónimo. Siglo XVIII. 57 x 47 cm. Mosaico de plumas y óleo sobre tabla. Convento de san Agustín. (Bogotá). Fotografía del autor.

Luis-Bernardo Vélez-Saldarriaga
Algunas consideraciones sobre “La Concepción”

Figura 7. Detalle del espacio que separa el trabajo de óleo de la pluma



Fuente: Anónimo. Siglo XVIII. 57 x 47 cm. Mosaico de plumas y óleo sobre tabla. Convento de san Agustín. (Bogotá). Fotografía del autor.



Uno de los lugares donde sabemos que hubo artífices de la pluma en Nueva España durante el siglo XVIII es Pátzcuaro, sitio donde se consiguió la imagen de Nuestra Señora de la Salud llevada por Alexander von Humboldt a Europa y que actualmente se encuentra en el Museo Etnográfico de Berlín (Alemania)⁶⁴. La hipótesis de que la pieza agustina se haya realizado en Pátzcuaro se sustenta en autores como fray Matías de Escobar quien en 1724 dio noticias de la presencia de plumajeros en esa zona, del uso de la pluma de colibrí por parte de los tarascos y de la habilidad que estos tenían para escribir con pluma⁶⁵:

Para esto los ha proveído la naturaleza de un pajarito llamado Tzintzun, cuyo cuerpo es una viviente paleta de vivísimos colores, pues sólo con desnudarlo de sus naturales plumas, visten sin más artificios sus singulares pinturas, y hoy en día, que tienen ya noticia del modo de escribir, hacen de las mismas plumas letras tan redondas, que no les excede la celebrada Antuerpia en sus alabadas imprentas.⁶⁶

Posteriormente en 1764 fray Francisco de Ajofrín se refería a esta misma zona diciendo:

Aquí fabricaban los indios aquellas pinturas de pluma, sin entrar en otro color ni barniz, valiéndose de la abundancia de las aves que crían los montes, muy exquisitas en su color y variedad. He visto algunas pinturas de gran primor y lustre. Ya han olvidado este ejercicio.⁶⁷

Francisco Javier Clavijero en su *Historia Antigua de México* (1780-1781) se refiere a Pátzcuaro como un centro de producción relevante de mosaicos plumarios a punto de decaer:

Poco tiempo ha vivía en Pátzcuaro, capital del reino de Michoacán, donde más que en ninguna otra parte floreció el arte de vamos hablando [la plumaría], el último artífice de mosaico que quedaba, y con él habrá acabado, o estará para acabar un ramo tan precioso, aunque hace dos siglos no se cultiva con la perfección que supieron darle los antiguos.⁶⁸

64. Estrada de Gerlero, "La plumaría, expresión", 112.

65. El fraile se refiere a ellos diciendo "En Pátzcuaro hay algunos". Fray Matías de Escobar, *Americana Thebaida Vitas Patrum de los religiosos hermitaños de N.P. San Agustín de la Provincia de S. Nicolás Tolentino de Mechuacán* (Ciudad de México: Imprenta Victoria, S.A. 1924 [1729]), 149.

66. Escobar, *Americana Thebaida*, 150.

67. Fray Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que por orden de la Sagrada Congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII el P. Fray Francisco de Ajofrín capuchino, Volumen I* (Madrid: Real Academia de Historia, 1958), 220. <https://archive.org/details/diariodelviajequ01fran>

68. Francisco Clavijero, *Historia antigua de México y de su conquista, sacada de los mejores historiadores españoles, y de los manuscritos y pinturas antiguas de los indios: dividida en diez libros: Adornada con mapas y estampas, e ilustrada con disertaciones sobre la tierra, los animales y los habitantes de México* (Ciudad de México: Imprenta de Lara, 1844), 374.

El jesuita Clavijero también se refiere al uso de pluma de colibrí, material presente en el mosaico de Bogotá:

Preferían las de aquellos maravillosos pajarillos, que ellos llaman *huitzitzilin*, y los españoles, *picaflores*, tanto por su sutileza como por la finura y variedad de colores. En estos y otros lindos animales, les había suministrado la naturaleza cuantos colores puede emplear el arte, y otros que él no puede imitar.⁶⁹

Las citas anteriores sugieren que para la segunda mitad del siglo XVIII, según Ajofrín y Clavijero, los mosaicos o pinturas de pluma estaban en decadencia, a diferencia de lo expresado por Escobar quien todavía habla de la habilidad de los amantecas de Pátzcuaro en el primer cuarto del siglo XVIII. Cabe entonces preguntarse si la soltura del mosaico bogotano obedece a que proviene de este momento, ya que la fabricación de objetos plumarios estuvo en apogeo para entonces; o por el contrario si salió del taller de uno de los últimos amantecas; o si su origen debe ubicarse en otro lugar de la Nueva España.

En todo caso, lo que parece evidente es que la obra por sí misma tiene una calidad tal que justificó ser transportada desde Nueva España al Nuevo Reino de Granada en algún momento del siglo XVIII, pues desde entonces aparece en el inventario agustino de Santafé. Ahora bien, aunque estas noticias no ofrecen un argumento contundente para ubicar el origen de esta obra en Pátzcuaro, al menos permiten saber que durante el siglo XVIII este fue el lugar donde efectivamente se producían mosaicos plumarios, en los que era común el uso de pluma de colibrí, presente en la obra mencionada. De acuerdo a lo anterior se hace apremiante ampliar la investigación sobre la producción de mosaicos en Pátzcuaro para reconocer las particularidades de su fabricación así como las causas de declive. Por lo pronto, y de acuerdo con las fuentes, existe una probabilidad más alta de que la Inmaculada agustina provenga de Tiripetío –en donde además había escuelas conventuales para indígenas⁷⁰, dadas las singularidades de la técnica plumaria de este lugar:

Sobre este [el papel] hacen sus monteas y dibujos y manchando el campo con el tazingui, o engrudo dicho, van con un punzón muy sutil introduciendo en los campos del dibujo en vez de colores, pequeñas partículas de plumas, y así sucede de que en todas las que habían de ser pinceladas en el lienzo son menudísimas



Luis-Bernardo Vélez-Saldarriaga
Algunas consideraciones sobre "La Concepción"

69. Clavijero, *Historia antigua*, 375.

70. Vallín, "Obras del Cuzco", 25.



plumas, y viene a hacer el punzón seco en esta obra, lo que el pincel mojado en el color, y así van introduciendo y mezclando plumas según los colores que necesita la obra, sin mendigarle a la pintura el más mínimo material.⁷¹

En este caso la técnica de la Inmaculada Concepción agustina concuerda con la descripción de esta técnica: el uso del punzón en el que se delimita la zona de trabajo, las puntas finas de plumas que se mezclan para generar los colores necesarios para la ejecución de la obra y la simulación de pinceladas. Estas coincidencias nos proveen de información para lanzar una hipótesis verosímil sobre su elaboración y lugar de proveniencia. Además nos cuestionan sobre las características de la producción plumaria en términos regionales. En ese sentido, nos invitan también a examinar mejor las obras del siglo XVIII para aclararnos si las diferencias formales en cada una responden a rasgos locales o de taller, y así mismo identificar variaciones en la técnica que probablemente proporcionen pistas con la procedencia de cada una de las piezas. En ese sentido una obra como la de Bogotá nos interpela sobre si realmente conocemos las formas generales de elaboración de estos mosaicos dieciochescos o si, por el contrario, nuestra percepción de la plumaria de este siglo está permeada solo por una parte representada por las obras que han pervivido y han sido publicadas en museos, textos académicos y de difusión. Probablemente la singularidad del mosaico agustino nos advierte de la existencia de otras obras formalmente distintas que se han perdido o se encuentran en alguna colección particular a la espera de ser conocidas por el público.

Conclusiones

El abordaje de objetos plumarios del siglo XVIII es un reto dadas las dificultades existentes para estudiarlos pues son pocos los análisis actuales sobre estas piezas. Aunado a ello está la escasez de fuentes sobre la plumaria dieciochesca que contrasta con la profusa documentación para el siglo XVI. En este sentido, es importante continuar y multiplicar los estudios interdisciplinarios sobre este tipo de obras para comprenderlas de una forma más global. Primero, los históricos para avanzar en el conocimiento sobre el origen y desarrollo de esta técnica; segundo, iconológicos para entender mejor el contexto de estas obras, su simbología y significación para quienes las consumieron; y químicos y ornitológicos para tener mayor claridad sobre las características y la tecnología de los materiales utilizados en ellas.

71. Escobar, *Americana Thebaida*, 150.

El mosaico novohispano abordado en este artículo ilustra solo uno de los posibles ejemplos de la técnica plumaria del siglo XVIII, y nos permite dar cuenta de la transformación estética y de fabricación con respecto al siglo anterior. El cómo se dio esa transición, sin embargo, no es clara totalmente y por eso es importante continuar con la investigación sobre las distintas aristas de su evolución. Por eso este artículo no solo se centró en la cuestión tecnológica sino que analizó brevemente la utilización del material desde su simbología asociada al “Verdadero Retrato”, ya que en este figuran textiles que permitieron aprovechar al máximo el potencial de la pluma. También mostramos que mosaico agustino al representar la Inmaculada Concepción habla de un contexto específico, en el que esta advocación jugó un papel político y simbólico –devocional– relevante para la monarquía española.

En conclusión, consideramos que es necesario avanzar en el ejercicio reflexivo en torno a este tipo de piezas, pues todavía quedan muchas preguntas sobre la materialidad misma de sus componentes como, por ejemplo, el origen de las plumas dado que desconocemos si se obtenían por cría, caza, recolección o comercialización. De igual manera es relevante preguntarnos sobre el declive de la técnica plumaria en Pátzcuaro a fines del periodo colonial ¿Podría obedecer a un cambio en los métodos de trabajo? ¿O tal vez a una transformación en la variedad de aves que habitaban este territorio? esto nos ayudará no solo a conocer mejor la obra plumaria virreinal, sino que nos permitirá comprender de forma más efectiva la evolución de este arte desde la época prehispánica hasta el México actual.



Luis-Bernardo Vélez-Saldarriaga
Algunas consideraciones sobre “La Concepción”

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Ajofrín, fray Francisco de. *Diario del viaje que por orden de la Sagrada Congregación de propaganda fide hizo a la América septentrional en el siglo XVIII* el P. Fray Francisco de Ajofrín capuchino, Volumen I. Madrid: Real Academia de Historia, 1958. <https://archive.org/details/diariodelviajequ01fran>
- [2] Clavijero, Francisco. *Historia antigua de México y de su conquista, sacada de los mejores historiadores españoles, y de los manuscritos y pinturas antiguas de los indios: dividida en diez libros: Adornada con mapas y estampas, e ilustrada con disertaciones sobre la tierra, los animales y los habitantes de México*. Ciudad de México: Imprenta de Lara, 1844.



- [3] Escobar, fray Matías de. *Americana Thebaida Vitas Patrum de los religiosos hermitaños de N.P. San Agustín de la Provincia de S. Nicolás Tolentino de Mechuacán* (Ciudad de México: Imprenta Victoria, S.A. 1924 [1729]).
- [4] Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*, editado por Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1991 [1649].

Fuentes secundarias

- [5] Acosta, Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Iberoamericana - Vervuert, 2011.
- [6] Alcalá, Luisa-Elena. “Reinventing the Devotional Image: Seventeenth-Century Feather Paintings”. En *Images Take Flight Feather Art in México and Europe 1400-1700*, editado por Diana Fane, Alessandra Russo y Gerhard Wolf, 387-405. Múnich: Hirmer, 2015.
- [7] Amador-Marrero, Pablo-Francisco y Patricia Díaz-Cayeros. “Imagen escultórica y retrato”. En *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, editado por Linda Báez-Rubí y Emilie Carreón-Blaine. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.
- [8] Arroyo-Urióstegui, Ana-Juliana e Irene Pérez-Rentería. “Arte plumaria novohispano. Una reflexión plástica (1a. Parte)”. *Diseño y Sociedad*, no. 27 (2009): 36-43. <https://disenoyssociedadoj.soc.uam.mx/index.php/disenoyssociedad/article/view/305>
- [9] Báez-Hernández, Montserrat-Andrea. “Arte plumaria en el siglo XIX: el Emblema Nacional, un nuevo motivo iconográfico para el México republicano”. *Revista Eviterna*, no. 1 (2017): 1-12. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.v1i1.8000>
- [10] Calvo-Portela, Juan-Isaac. “La Inmaculada Concepción en algunas estampas de libros editados en Nueva España en los siglos XVIII y XIX”. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* 6 (2017): 69-92. <https://doi.org/10.21071/ucoarte.v6i.11004>
- [11] Cue, Alberto. “El arte plumaria entre los Mexica”. En *El Arte Plumaria en México*, editado por Teresa Castelló, 45-78. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993.
- [12] Eraso, Mónica. “¿Arte precolombino? Raza, estética y evolucionismo en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, no. 5 (2019): 103-126. <https://doi.org/10.25025/hart05.2019.06>



- [13] Estrada de Gerlero, Elena-Isabel. “La plumaria, expresión artística por excelencia”. En *Méjico en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, editado por Universidad Nacional Autónoma de México y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 73-117. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994.
- [14] Estrada de Gerlero, Elena-Isabel. *Muros, sargas y papeles imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011.
- [15] Falchi, María-Pía y Podestá, María-Mercedes. “Escutiformes, plumas y camélidos: arte rupestre de la microrregión quebrada de Ablomé (Guachipas, Salta)”. *Sociedades de Paisajes Áridos y Semi-áridos* 12, nos. 1/2 (2019): 65-88. <http://www2.hum.unrc.edu.ar/ojs/index.php/spas/article/view/816>
- [16] Fane, Diana, Alessandra Russo y Gerhard Wolf, eds. *Images Take Flight Feather Art in Méjico and Europe 1400-1700*. Múnich: Hirmer, 2015.
- [17] Gillow, John y Bryan Sentance. *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales*. Hondarribia: Nerea, 2000.
- [18] Granados-Vargas, Carolina. “La decoración como método de apropiación en tres obras devocionales de la Colonia”. Tesis de pregrado, Universidad de los Andes, 2014, <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/19608>
- [19] Magaloni-Kerpel, Diana. “Real and Illusory Feathers: Pigments, Painting Techniques, and the Use of Color in Ancient Mesoamerica”. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2006). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1462>
- [20] Martínez, Marita. “La plumaria virreinal”. En *El Arte Plumaria en Méjico*, editado por Teresa Castelló, 103-138. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1993.
- [21] Melo de Souza, Tálisson. “Arte Plumária do Brasil: trajetórias de plumas e pessoas emaranhada”. *Revista Kaypunku* 4, no. 1 (2019): 311-364.
- [22] Morales, Alfredo J. “Un San Jerónimo de arte plumaria en el convento de San José de Sevilla”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 1, no. 24 (2012): 215-224. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3951041>
- [23] Moreno, María-Olvido y Melanie-Ruth Korn. “Investigación y conservación bajo presión. Técnicas para el estudio del Penacho del Méjico antiguo”. En *Conservación de arte plumario*, coordinado por María-Olvido Moreno y Melanie-Ruth Korn, 117-139. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia – CONACULTA - Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 2014.



- [24] Navarijo, María de Lourdes. “Plumas... Tocados: una vieja historia de identidades perdidas”. En *La pintura mural prehispánica en México*, coordinado por Beatriz de la Fuente, 2 vols., 2: 177-191. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- [25] Pérez-Sánchez, Alfonso. “Trampantojos a lo divino”. *Lecturas de Historia del Arte*, no. 3 (1992): 139-155.
- [26] Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. “‘Trampantojos a lo divino’: íconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”. En *Actas III congreso internacional del barroco americano territorio, arte, espacio y sociedad*, editado por José Manuel Almansa, Ana Aranda Bernal, Ramón Gutiérrez, Arsenio Moreno Mendoza, Francisco Ollero, Lobato, Fernando Quiles García y Graciela María Viñuales, 24-33. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- [27] Ruiz-Martínez, Herlinda. “El arte de pintar con plumas. Resurgimiento de la técnica del mosaico en plumaria en Michoacán”. *Boletín del Archivo General de la Nación* 8, no. 15 (2018): 83-101. <https://doi.org/10.31911/bagn.2018.8.15.30>
- [28] Russo, Alessandra. “Image-plume, temps reliquaire? Tangibilité d'une histoire esthétique (Nouvelle-Espagne, XVIe -XVIIe siècles)”. *Images Re-vues*, no. 1 (2008), <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.988>
- [29] Urdaneta, Alberto. *Guía de la primera exposición anual*. Bogotá: Imp. de Vapor de Zalamea. 1886. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/63240/0
- [30] Urrejola-Davanzo, Bernarda. “Notas sobre la Inmaculada Concepción en sermones novohispanos”. *Magallanica: revista de historia moderna*, no. 5 (2016): 99-122. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/magallanica/article/view/2003>
- [31] Vallín, Rodolfo. “Obras del Cuzco, Quito, México y Europa. Obras de origen popular”. En *Arte y Fe 1575-1992. Colección de la orden de san Agustín*, 24. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura - Museo Nacional de Colombia y Orden de san Agustín, 1992.
- [32] Vargaslugo, Elisa. “Imágenes de la Inmaculada Concepción en la Nueva España”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, no. 13 (2004): 67-78. <https://www.redalyc.org/pdf/355/35501304.pdf>



Modulación del pensamiento crítico en la reflexión estética de Martin Seel

Esteban-Raúl Cardone





Modulación del pensamiento crítico en la reflexión estética de Martin Seel*

Esteban-Raúl Cardone**

Resumen: el presente artículo se propone relevar las coordenadas filosóficas en las que se inscribe la reflexión estética de Martin Seel, cuyo momento más acabado se encuentra en su obra *Estética del aparecer* del año 2001. Ubicado en una tradición filosófica que sitúa dicha reflexión como momento ineludible en la producción de una teoría comprometida con la transformación social, será necesario relevar los intereses y alcances de su propuesta a los efectos de reconocer cercanías o alejamientos con el proyecto que se encuadra dentro de la llamada teoría crítica. Para

* **Recibido:** 25 de noviembre de 2020 / **Aprobado:** 12 de marzo de 2021 / **Modificado:** 20 de abril de 2021. Artículo de investigación derivado del seminario de doctorado “Cultura y transformación social en la teoría crítica” dictado en 2020 por la doctora Romina Conti en la Universidad Nacional de Rosario (Santa Fe, Argentina) y solventado a partir de la beca de investigación de tipo A de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Mar del Plata, Argentina).

** Profesor de filosofía por la Universidad Nacional de Mar del Plata (Mar del Plata, Argentina). Estudiante del doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Lanús (Remedios de Escalada, Argentina). Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) (Buenos Aires, Argentina) e integrante del grupo de investigación Problemas de Filosofía Contemporánea de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Mar del Plata, Argentina)
ID <https://orcid.org/0000-0003-0880-2836> gm.esteban@gmail.com

Cómo citar: Cardone, Esteban-Raúl. “Modulación del pensamiento crítico en la reflexión estética de Martin Seel”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 13/14 (2021): 216-252.



ello resulta imprescindible recuperar momentos clave en la producción frankfurtiana, como el decir de Herbert Marcuse en sus obras *El carácter afirmativo de la cultura y el Hombre unidimensional*, la reflexión de Theodor Adorno, especialmente, en su obra póstuma *Teoría estética*, y de Max Horkheimer en *La función social de la filosofía y Teoría tradicional y teoría crítica* a los efectos de situar un antecedente comparativo con el trabajo de Seel. Del abordaje propuesto se descubrirá un carácter crítico mitigado en el pensamiento de este último aunque no por ello menos fecundo a la hora de plantear un escenario de alteridad experiencial frente a las lógicas y los sentidos dominantes.

Palabras clave: teoría crítica; estética; industria cultural; industria cinematográfica; medios de comunicación de masas; capitalismo; Martin Seel; Escuela de Frankfurt; Theodor Adorno; Max Horkheimer; Herbert Marcuse.

Modulation of Critical Thinking in the Aesthetic Reflection of Martin Seel

Abstract: the article proposes to reveal the philosophical coordinates in which the aesthetic reflection of Martin Seel is inscribed, whose most finished moment is found in his work *Aesthetics of Appearance*, 2001. Inserted in a philosophical tradition that places said reflection as an inescapable moment in the production of a theory committed to social transformation, it will be necessary to reveal the interests and scope of his proposal in order to recognize closeness or distance with the project that falls within the so-called critical theory. For this, it is essential to recover key moments in the Frankfurt school's production, such as Herbert Marcuse's sayings in his works *The Affirmative Character of Culture* and *One-Dimensional Man*, Theodor Adorno's reflection, especially in his posthumous work *Aesthetic Theory*, and Max Horkheimer in *The Social Function of Philosophy* and *Traditional Theory and Critical Theory* in order to establish a comparative background with Seel's work. From the proposed approach, a mitigated critical character will be discovered in the thought of the latter, although no less fruitful when it comes to proposing a scenario of experiential alterity against the dominant logics and senses.

Keywords: Critical theory; aesthetic; cultural industry; film industry; mass media; capitalism; Martin Seel; Frankfurt School; Theodor Adorno; Max Horkheimer; Herbert Marcuse.

Modulação do pensamento crítico na reflexão estética de Martin Seel

Resumo: o presente artigo se propõe a revelar as coordenadas filosóficas nas quais se inscreve a reflexão estética de Martin Seel, cujo momento mais acabado se encontra em sua obra *Estética do Aparecer* do ano de 2001. Inserido em uma tradição filosófica que coloca essa reflexão como um momento incontornável na produção de uma teoria comprometida com a transformação social, será necessário revelar os interesses e o alcance de sua proposta para reconhecer proximidade ou distanciamento com o projeto que se enquadra na chamada teoria crítica. Para isso, é fundamental recuperar momentos-chave da produção de Frankfurt, como o dizer de Herbert Marcuse em suas obras *O Caráter Afirmativo da Cultura* e *O Homem Unidimensional*, a reflexão de Theodor Adorno, especialmente em sua obra póstuma *Teoria Estética*, e Max Horkheimer em *A Função Social da Filosofia* e *Teoria Tradicional e Teoria Crítica* para estabelecer um panorama comparativo com a obra de Seel. A partir da abordagem proposta, descobrir-se-á no pensamento deste último um caráter crítico mitigado, embora não menos profícuo quando se trata de propor um cenário de alteridade experiencial frente às lógicas e significados dominantes.

Palavras-chave: teoria crítica; estética; indústria cultural; Indústria cinematográfica; mídia de massa; capitalismo; Martin Seel; Escola de Frankfurt; Theodor Adorno; Max Horkheimer; Herbert Marcuse.

Introducción

Dentro del amplio abanico de tratos que el ser humano le dispensa al mundo algunos han gozado históricamente del beneficio de ser considerados más valiosos o elevados que otros. En términos generales la especulación racional y su búsqueda de un conocimiento seguro de la realidad se han logrado imponer frente a modos de la experiencia signados por nuestro encuentro sensible con el mundo. El orden de la percepción fue sindicado como fuente de opinión y error desde la antigüedad misma, pero fue el racionalismo moderno el responsable de conminar a la sensibilidad a una condición marginal, como el propio Alexander Baumgarten reconoció a mediados del siglo XVIII, cuando definió a la estética como una suerte de gnoseología inferior. Y si bien de allí en más el ámbito de la reflexión estética creció en profundidad y desarrollo es importante señalar que al mismo tiempo crecieron tratados y críticas que insistían en su aporte al esclarecimiento de las





posibilidades y límites del conocimiento humano. El abrumador desarrollo que registraban las ciencias particulares le donó al ser humano posibilidades técnicas inéditas hasta entonces, que sin dudas abonaron la convicción de Francis Bacon de que el conocimiento se traduce en el poder del ser humano para imponer su voluntad a la naturaleza. El sujeto moderno se enseñorea frente a la realidad y considera mayormente lo que es en términos de su disponibilidad como objetos susceptibles de ser aprehendidos.

La filosofía del siglo XX ha desarrollado momentos de gran lucidez en su diálogo crítico con la tradición moderna y en el análisis del desarrollo de las sociedades que crecían con la consolidación del capitalismo a nivel global. Las investigaciones apadrinadas por la denominada Escuela de Frankfurt respaldaron la discusión por el orden cultural como factor clave para volver inteligible el estado de cosas imperante, y rehabilitaron así la posibilidad de una reflexión estética y artística vigente y comprometida con su tiempo. La estética reivindica su derecho a pronunciarse sobre la realidad bajo la convicción de que los hechos positivos a los que la sociedad técnico-industrial ha consagrado la verdad componen un panorama que necesariamente ha de ser superado. O dicho de otro modo, es en parte el orden de la sensibilidad al que atiende la estética la instancia capaz de impugnar la vigencia de un estado de cosas que presume de su eficacia racional para administrar la vida en sociedad pero que sin embargo malogra su cometido al deshumanizar la existencia de millones de personas. La filosofía conservadora, de carácter afirmativo resulta incapaz de informar las desgracias que el modo de vida afianzado en las sociedades posindustriales impone a los seres humanos dado que no cuenta con la disposición intelectual ni metodológica suficiente para hacerlo, de manera que la tarea que encarnan los teóricos críticos de filiación frankfurtiana se sirve de parte del legado de Georg Wilhelm Friedrich Hegel y de Karl Marx a la hora de enfrentar el desafío de diagnosticar el presente y de alumbrar instancias de rechazo al sistema responsable de homogeneizar y degradar la vida humana.

La reflexión estética logró revertir el destrato histórico que sufrió por parte de otras disciplinas gracias a una multitud de trabajos que ubicaron dentro de su ámbito de experiencias la oportunidad para repensar las presuntas certezas que fundan no solamente nuestro conocimiento del mundo sino inclusive los fundamentos de nuestra organización social. El presente artículo releva apenas parte de una reivindicación que llega hasta nuestros días con la obra de Martin Seel y que se suma a una tradición de pensamiento que cuenta con nombres como los de Theodor Adorno y Herbert Marcuse, quienes unieron a su preocupación estética



una vocación por transformar la realidad social concreta. La propuesta incluye el trazado de un itinerario de posible comprensión de las modulaciones reflexivas entre los autores que se articula en dos grandes momentos: en una primera instancia se convida al lector a acercarse a las propuestas filosóficas de Adorno y de Marcuse considerándolas como puntos de especial interés dentro de la tradición en la que se encuadra el estudio, para luego, en un segundo momento, acudir al trabajo de Martin Seel quien más cercano a nuestros días se ocupa de delinear los caracteres esenciales de un modo de la experiencia humana cuya riqueza inherente desafía nociones capitales de nuestra comprensión del mundo.

Sentido de crítica para la tradición frankfurtiana

El término *crítica* posee una rica polisemia en el ámbito de la filosofía. Su antecedente de mayor peso lo constituye el denominado criticismo kantiano, quien llamó *crítica* al estudio de las facultades cognitivas involucradas en nuestro trato con la realidad. De allí que el término quedara impregnado por un sesgo gnoseológico, como refiere José Ferrater Mora, “en cuanto hace de la crítica del conocimiento el objeto principal de la filosofía”¹. El criticismo kantiano centra su interés en las posibilidades y los alcances de las facultades cognitivas humanas que intervienen en nuestro conocimiento del mundo, así como también en nuestra capacidad de goce estético y de autodeterminación moral. La *Crítica de la razón pura* se ofrece así como un minucioso estudio de los límites de la razón humana en concurso con el resto de las aptitudes que asisten a construir toda experiencia posible; tarea comprendida dentro de las exigencias de una época que ponderaba el proceder analítico riguroso en el autoexamen de las capacidades para depurar al conocimiento del lastre metafísico. El caso de Kant tal vez constituya el antecedente de mayor peso en lo que hace al sentido del término *crítica*.

Varios siglos más tarde hallamos que la palabra *crítica* está asociada a la producción teórica que se lleva adelante en la Alemania de la década de 1920, más precisamente en lo que hace al trabajo del grupo de investigadores nucleados en el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Frankfurt, luego conocido como la *Escuela de Frankfurt*. El trabajo del Instituto se enmarca en la necesidad de revisar-actualizar aspectos clave de la teoría marxista dadas algunas insuficiencias explicativas que la teoría exhibiera a la luz del desarrollo del capitalismo durante el siglo XX. Esta intención queda plasmada en una producción teórica denominada *crítica* por oposición a un modo *tradicional* de concebir la factura intelectual.

1. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía* (Buenos Aires: Sudamericana, 1964), 379.



La teoría crítica entiende su propia producción como un compromiso irrenunciable con la sociedad de su tiempo, a la que juzgan decadente y opresiva en virtud de mecanismos que sofisticadamente perpetúan las desigualdades sociales y el sufrimiento humano. En su texto *Teoría crítica vs teoría tradicional*, Max Horkheimer denuncia que los modos vigentes de producir teoría hasta entonces se conciben, sesgada e ideológicamente, como escindidos de la praxis material concreta de la sociedad. Se entiende por ideológica a una representación que es afín a los intereses de las clases dominantes o, dicho de otro modo, constituye un cuerpo de creencias cuya verdad presume ser universal, pero que en verdad encubre el interés de los agentes que la producen, es decir, oculta su raíz histórica, particular y, en definitiva, de clase (burguesa). De este modo la teoría parece habitar un ámbito que no refleja en nada las relaciones de producción vigentes, imponiéndose así una separación artificiosa entre los fundamentos materiales de las relaciones socioeconómicas y el cuerpo de teorías que pretenden explicar la realidad.

En verdad, dirá Max Horkheimer, los modos de producción teórica están estrechamente ligados con procesos sociales reales; las metas de la investigación no pueden explicarse por sí mismas, sino que irremediablemente deben orientarse al orden de cosas abarcador de la existencia social vigente. En el fondo, lo que se le cuestiona a las ciencias es su incapacidad para autodeterminarse en materia de producción teórica. La tendencia a particularizar el conocimiento, a delimitar los ámbitos del saber, a especificar y aislar objetos como si gozaran de autonomía propia, constituyen caracteres propios de un modo de concebir la teoría como escindida del mundo del trabajo, que entiende que la actividad del pensamiento y su consiguiente producción teórica nada tiene que ver con la división social del trabajo. Dicha concepción epistemológica tradicional se esfuerza por construir un cuerpo teórico de carácter universal que se preserva de toda contingencia histórica:

Para el pensamiento teórico corriente, tal como lo hemos expuesto, tanto la génesis de las circunstancias dadas como también la aplicación práctica de los sistemas de conceptos con que se las aprehende, y por consiguiente su papel en la praxis, son considerados exteriores. Este extrañamiento, que en la terminología filosófica se expresa como separación entre valor e investigación, conocimiento y acción, así como en otros pares de oposiciones, preserva al investigador de las contradicciones señaladas y otorga un marco fijo a su actividad.²

2. Max Horkheimer, *Teoría crítica* (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 240.

Pero como se señaló anteriormente, la separación artificiosa entre la producción teórica y la praxis social constituye una forma de encubrimiento que el pensamiento burgués ha sostenido en el tiempo y que registra su comienzo en la reflexión cartesiana que postula al individuo como objeto de exploración autónoma. Las reglas del método ofician como forma segura de conducir el pensamiento en su quehacer inherente procurando dividir los elementos de su reflexión al evitar precipitarse frente a todo aquello que no ofrezca claridad y distinción. Los momentos de síntesis y revisión del método no deben solapar el hecho de que el movimiento preeminente de la reflexión cartesiana se juega al separar o aislar objetos, las marcas de la certeza buscada aplican a aquello que ya fue debidamente separado. Todo lo cual acostumbra al pensamiento a considerar los objetos de la realidad y al sujeto mismo desde su propia individualidad, recortados del escenario más amplio que se compone a partir de las relaciones que se establecen social e históricamente. Así el pensamiento, fuente segura de conocimiento, sienta una distancia del acontecer social reforzando la creencia en un ámbito de verdades impermeable a las contingencias del tiempo.

En definitiva, la teoría tradicional impone como ilusión que las ciencias conforman un ámbito independiente del resto de las actividades que estructuran la sociedad y refuerza la creencia en la autonomía de los órdenes de la realidad que estudia. La teoría crítica se esfuerza en sostener que la ciencia es inescindible del acontecer de una sociedad, de las relaciones que ordenan el sistema de producción y de la división del trabajo que cursa en un momento histórico dado. La creencia en una ciencia por completo autónoma resulta un episodio más dentro de la preeminencia de un modo de pensar que individualiza, que por defecto separa los ámbitos de la vida en lugar de componer una imagen integral de la existencia social. La teoría crítica busca superar entonces la concepción tradicional de la teoría y ofrece un modo de producción intelectual comprometido con la idea de contribuir a la conformación de una sociedad más justa, racional e igualitaria. Ello supone admitir las determinaciones sociohistóricas que sufre la producción teórica y desnudar los mecanismos de alienación y opresión vigentes, sean estos económicos, políticos o culturales, a los efectos de aportar a su desarrollo y superación.

El término crítica aumenta su polisemia gracias al sentido que le donan las investigaciones de Frankfurt y que obligan a despegarlo de aquel ligado al estudio de los límites y posibilidades cognitivas humanas. La crítica se entiende sobre la base de la tradición marxista, atenta al desarrollo de la sociedad como un todo y a las determinaciones históricas que operan sobre los espacios en donde se desarrolla la vida humana:





La palabra se entiende aquí no tanto en el sentido de la crítica idealista de la razón pura, como en el de la crítica dialéctica de la economía política. Se refiere a una característica esencial de la teoría dialéctica de la sociedad.³

La tarea crítica comprende la no aceptación de lo dado sin más sino la creencia de que la teoría constituye un modo de praxis capaz de contribuir al desarrollo de los mecanismos de opresión y de injusticia sistémica; como sugiere Herbert Marcuse: “Los conceptos teóricos culminan en el cambio social”⁴. Subyace en ello la convicción en una sociedad futura en donde puedan ser superadas las contradicciones y flagelos del presente⁵, no tanto para acudir a una instancia de cancelación definitiva de los dramas humanos⁶, sino para alumbrar un tiempo en el que prevalezca una racionalidad afín a un telos emancipatorio:

También los intereses del pensar crítico son generales, pero no generalmente reconocidos. Los conceptos que surgen bajo su influencia critican el presente. Las categorías marxistas de clase, explotación, plusvalía, ganancia, pauperización, crisis son momentos de una totalidad conceptual cuyo sentido ha de ser buscado, no en la reproducción de la sociedad actual, sino en su transformación en una sociedad justa⁷.

El modo de proceder dialéctico que opera de base en la teoría crítica se contrapone al pensar utópico, al cual Horkheimer asocia la reflexión que encumbra una idea acabada de un sistema o forma de Gobierno permanente, asequible por la sola actividad del pensamiento. La teoría crítica se ofrece antiutópica en el sentido idealista inaugurado por Platón y vigente en cada esfuerzo por pensar la realidad con arreglo a una instancia final en donde queden suprimidas todas las contradicciones y con ello la humanidad aborde a un tiempo de estabilidad libre de flagelos. Todo

3. Horkheimer, *Teoría crítica*, 239.

4. Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional* (Barcelona: Orbis, 1984), 21.

5. Esto mismo lo expresa Herbert Marcuse al definir como un *a priori* de la Teoría crítica su intención de contribuir al establecimiento de una sociedad que vuelva digna la vida humana a partir del supuesto de que es posible hacerlo. Así mismo, la validez de la teoría está dada por la superación de los hechos que verifica en su presente y que resuelven ser factibles como posibilidades reales.

6. “La utopía ya no es la forma filosófica apropiada de abordar el problema de la sociedad. Se ha llegado a reconocer que las contradicciones del pensamiento no pueden ser resueltas por la reflexión puramente teórica. Antes bien, ello requiere un desarrollo histórico, del cual no podemos evadirnos con el pensamiento. El conocimiento no está relacionado solo con condiciones psicológicas y morales, sino también con condiciones sociales. Proponer o describir formas político-sociales perfectas partiendo de meras ideas carece de sentido y es insuficiente”. Max Horkheimer, *La función social de la filosofía* (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 286.

7. Horkheimer, *La función social*, 250.

ello resulta del ensimismamiento del pensamiento más que de su preocupación por atender al estado de cosas vigentes y es el alimento de un mundo de ideas y modelos tendientes a eternizarse y volverse inmunes a la historia. Horkheimer opone a tal modo de reflexionar aquello que entiende por pensar crítico:

Lo que nosotros entendemos por crítica es el esfuerzo intelectual, y en definitiva práctico, por no aceptar sin reflexión y por simple hábito las ideas, los modos de actuar y las relaciones sociales dominantes; el esfuerzo por armonizar, entre sí y con las ideas y metas de la época, los sectores aislados de la vida social; por deducirlos genéticamente; por separar uno del otro el fenómeno y la esencia; por investigar los fundamentos de las cosas, en una palabra: por conocerlas de manera efectivamente real.⁸

De todo ello se desprende un sentido específico de la *crítica* como esfuerzo por superar las condiciones sociohistóricas en donde prevalece la explotación y miseria general, todo lo cual expresa la irracionalidad que domina el conjunto de una sociedad que ostenta un despliegue técnico y un nivel de productividad inéditos que, sin embargo, conmina al fracaso todo intento por constituir modos de vida dignos y plenos para la enorme mayoría. La astucia del sistema consiste en el modo como administra sus tensiones internas, en cómo reconduce las fuerzas dirigidas a impugnarlo y en definitiva, en cómo neutraliza las posibilidades serias de cambio social. Allí cobra valor la reflexión en torno a cómo opera la cultura y la experiencia estética en la doble tensión que se juega entre amortiguar la oposición al sistema y ofrecer modos de experiencia que desafíen la racionalidad dominante.

Dos momentos en la reflexión estética de la tradición frankfurtiana

Buena parte de la producción teórica de la Escuela de Frankfurt atiende al orden cultural para explicar el desarrollo y sostén del capitalismo como sistema de producción hegemónico en el mundo, en un esfuerzo por revisar la tesis marxista según la cual la estructura económica de la sociedad determina indefectiblemente el resto de los órdenes de la vida social. De allí que algunos de los miembros más eminentes interpreten la cultura como un territorio gravitante para el sostenimiento del propio capitalismo, algo así como una trinchera abocada a mantener su predominio y retroalimentar sus posibilidades de desarrollo.

8. Horkheimer, *Teoría crítica*, 287-288.





Un buen ejemplo de la relevancia que el orden cultural posee durante la época burguesa en el sostenimiento del *statu quo* se comprende a partir del texto de Herbert Marcuse, *El carácter afirmativo de la cultura*, para quien la cultura burguesa refuerza una escisión de larga data que sitúa a los valores más altos de la vida humana en un ámbito asequible solo al pensamiento, desafectado del orden sensible, de la existencia material y de las relaciones sociales vigentes. “La separación ontológica entre los valores ideales y los materiales trae como consecuencia la despreocupación idealista por todo aquello que está relacionado con los procesos materiales de la vida”⁹. El postulado de un ámbito de valores universales con arreglo a los cuales la vida alcanzaría plenitud fracturó la existencia humana, al ponderar un orden de realización desconectado de las miserias que inflige la supervivencia. Pero no fue sino en la época burguesa en donde se consolidó este esquema de existencia, constituyendo lo que Marcuse denomina la “cultura afirmativa”¹⁰. Lo cotidiano queda degradado en su posibilidad de otorgar plenitud a la existencia humana, a la cual se le impone socialmente la convicción de que su dignidad se juega en la aspiración individual a participar de los valores culturales más altos. De esta manera, la cultura opera como un mecanismo de control sobre las subjetividades, atentas a cumplir por cuenta propia con las exigencias que les impone, a la par que oficia como dispositivo de ocultación de las condiciones materiales de explotación y desigualdad. La potencia crítica del concepto de “cultura afirmativa” radica en subrayar la solidaridad que los ideales culturales mantienen con los intereses de las clases dominantes, quienes mediante el movimiento de universalización de los mismos se aseguran la reproducción de un orden social y económico que aparenta ser racional y que los perpetúa como ganadores¹¹. El triunfo de la burguesía consiste entonces en haber concentrado en la cultura la expectativa de realización de los individuos pero sobre todo en haber logrado internalizar la exigencia de goce y felicidad en términos de responsabilidad individual. Las condiciones materiales de vida quedan marginadas como promotoras de plenitud real, impugnadas en su capacidad de determinar la dicha humana, al tiempo que se fortalece la ilusión de un ámbito de libre desarrollo del alma como consagración de los ideales de la cultura.

9. Herbert Marcuse, *Acerca del carácter afirmativo de la cultura* (Buenos Aires: Sur, 1967), 10.

10. Bajo cultura afirmativa se entiende aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización, colocando a aquel por encima de esta. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo “desde su interioridad”, sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo. Marcuse, *Acerca del carácter*, 12-13.

11. “Las necesidades políticas de la sociedad se convierten en necesidades y aspiraciones individuales, su satisfacción promueve los negocios y el bienestar general, y la totalidad parece tener el aspecto mismo de la Razón. Y sin embargo esta sociedad es irracional como totalidad”. Marcuse, *El hombre unidimensional*, 19.



Parafraseando una frase popular podría aducirse con Marcuse que “la cultura dignifica” y en esa falsa creencia radica el ardid de las clases dominantes para perpetuar su condición de privilegio. De este modo la “cultura afirmativa” no posee elemento revulsivo alguno contra las condiciones de vida degradantes, y mucho menos contra las causas estructurales de la desigualdad:

La cultura ha de dignificar lo ya dado, y no sustituirlo por algo nuevo. De esta manera, la cultura eleva al individuo sin liberarlo de su sometimiento real. Habla de la dignidad del hombre sin preocuparse de una efectiva situación digna del hombre. La belleza de la cultura es, sobre todo, una belleza interna y la externa solo puede provenir de ella. Su reino es esencialmente un reino del alma.¹²

Marcuse estaría reeditando la impugnación al platonismo y con ello a todo orden metafísico que degrade el valor de la existencia material, a partir de la escisión fundamental de la realidad en dos ámbitos antagónicos. El compromiso de la praxis individual con un ámbito de valores culturales universales estaría compuesto así por actividades inocuas para el orden social instituido o lo que es lo mismo decir, la voluntad individual que comporta la adhesión y el esfuerzo por alcanzar los ideales de plenitud impuestos horada toda posibilidad de articular una acción eficaz y colectiva que transforme las condiciones materiales de vida. La vista dirigida a un mundo de valores trascendentales tan altos conspira contra la posibilidad de una acción a ras del suelo, o dicho de otro modo, la división metafísica de base determina la jerarquía del orden práctico, comandando a la vacuidad a toda acción posible de torcer el rumbo de las cosas. En tal sentido la contemplación desinteresada y abstracta ha sido desde siempre sindicada como la actividad más digna del ser humano, aquella capaz de ponerlo en conocimiento de las ideas más nobles y valiosas en sí mismas, sin embargo el hecho de que la plenitud del individuo dependa de su responsabilidad por alimentar su vida interior socava las posibilidades de pensar siquiera una acción que se oriente a transformar la materialidad de su existencia.

Lo afirmativo referido a la cultura y el arte es sinónimo de solidaridad con los intereses de los sectores dominantes. Ese mismo carácter asociado al arte habla de expresiones complacientes con el orden instituido, en donde la transgresión se reduce a gesto o pose. En cualquier caso el arte afirmativo mitiga o reprime su potencial disruptivo, lo cual contraviene su posibilidad inherente para impugnar la realidad: su negatividad o como lo denomina Marcuse “el Gran rechazo”.

12. Marcuse, *Acerca del carácter*, 24.



Sin embargo en su obra *El hombre unidimensional*, escrita treinta años después de *El carácter afirmativo de la cultura*, Marcuse observa la sociedad de consumo norteamericana para verificar una integración de los órdenes que tiempo atrás se encontraban separados. Anteriormente la “alta cultura” (los valores morales y estéticos) estaba separada del mundo del trabajo; los negocios y la industria eran antagonistas de dichos ámbitos. En la literatura eso se expresaba en personajes que no se ganaban la vida de forma ordenada, personajes que representaban otras formas de vida posible, que negaban el orden establecido. Pero todo ello respondía a un mundo en donde “el hombre y la naturaleza todavía no estaban organizados como cosas e instrumentos”¹³.

La racionalidad técnico-instrumental liquidó la bidimensionalidad, esto es la división entre la realidad material y la “alta cultura”¹⁴. Tal supresión no sucedió por oposición entre ambas sino por incorporación de los valores culturales al ámbito de la vida material y su consiguiente masificación. Como consecuencia la sociedad industrial avanzada ha abolido el misterio, la existencia humana se resuelve en fórmulas y medios para administrarlo y manejarlo todo, entiéndase en términos técnicos. La alienación artística sucumbe, dice Marcuse, en la sociedad industrial avanzada al ser integrada y con ello su función negadora rechazada¹⁵. Resulta interesante allí la alusión que hace Marcuse al “núcleo insoluble” que el arte develaba y que la racionalidad técnica suprimió, en alusión a la dimensión de lo indeterminado, de aquello que escapa a toda exploración o definición.

13. Marcuse, *El hombre unidimensional*, 89.

14. “Dos resultados de esta sociedad son de particular importancia: la asimilación de las fuerzas y de los intereses de oposición en un sistema al que se oponían en las etapas anteriores del capitalismo, y la administración y la movilización metódicas de los instintos humanos, lo que hace así socialmente manejables y utilizables a elementos explosivos y ‘antisociales’ del inconsciente. El poder de lo negativo, ampliamente incontrolado en los estados anteriores de desarrollo de la sociedad, es dominado y se convierte en un factor de cohesión y de afirmación. Los individuos y las clases reproducen la represión sufrida mejor que en ninguna época anterior, pues el proceso de integración tiene lugar, en lo esencial, sin un terror abierto: la democracia consolida la dominación más firmemente que el absolutismo, y libertad administrada y represión instintiva llegan a ser las fuentes renovadas sin cesar de la productividad”, Marcuse, *El hombre unidimensional*, 897.

15. La alienación artística sucumbe, junto con otras formas de negación, al proceso de la racionalidad técnica. El cambio revela su profundidad, el grado de su irreversibilidad, si es visto como un resultado del progreso técnico. La etapa actual redefine las posibilidades del hombre y la naturaleza de acuerdo con los nuevos medios disponibles para su realización y, a su luz, las imágenes pretecnológicas están perdiendo su poder. Su valor de verdad dependía en un alto grado de una inabarcable e inconquistable dimensión del hombre y la naturaleza, en los estrechos límites situados en la organización y la manipulación, del “núcleo insoluble” que resistía a la integración. En la sociedad industrial totalmente desarrollada, este núcleo insoluble es anulado progresivamente por la racionalidad tecnológica. Marcuse, *El hombre unidimensional*, 96.



Pese a todo ello la experiencia estética se ofrece como un modo otro de relacionarnos con el mundo, con independencia de los medios y finalidades que estipula la razón instrumental, dado que tiene su origen en la puesta en juego de la sensualidad y la imaginación en la procura de placer. Dos aspectos adquieren relieve al resaltar la capacidad de negación inherente a la experiencia estética: en primer lugar, la imposibilidad de su traducción en determinaciones conceptuales precisas y en segundo término su constitución como experiencia de distanciamiento de las lógicas que dominan la vida corriente. A la arrogancia de la razón ávida de certidumbres y clasificaciones, la experiencia estética propone el subyugarnos ante la “indeterminabilidad” del mundo.

Autonomía del arte y crítica social en el pensamiento de Adorno

Dado nuestro interés por relevar las posibilidades críticas de la experiencia estética-artística resulta imposible no mencionar el aporte de uno de los miembros más distinguidos del Instituto de Investigaciones Sociales, como es el caso de Theodor Adorno. Severo en la crítica a la racionalidad instrumental que domina el conjunto de la vida en sociedad, Adorno deposita una esperanza en la capacidad negadora del arte puesto que entiende que no se comporta como un simple reflejo de la estructura económica, sino que posee autonomía suficiente para contravenir el orden de cosas dominante.

La sociedad del capitalismo avanzado consuma el predominio de una forma de concebir la racionalidad a la que la Ilustración había confiado la emancipación de todo yugo. El proyecto del iluminismo confiaba a la razón la preeminencia humana y el desarrollo próspero de la sociedad. La ilustración encarna explícitamente el ideal de una humanidad que planta cara a la naturaleza sin temor y que se dispone a hacer valer su voluntad frente a cualquier designio divino, dado que su afán es el de convertirse en amo; la proclama baconiana que sostiene que el conocimiento es poder sintetizar el espíritu del proyecto ilustrado.

En tal sentido, la razón acude a servir a la desmitificación de la existencia y al consiguiente despliegue de procesos mediante los cuales la naturaleza quedaba despojada de todo misterio, reducida a fenómenos pasibles de ser atomizados y mensurados. Todo ello es factible gracias a que la razón se impone a través de la acción aglutinante del concepto, que tiene por función reducir lo particular



y diverso en una unidad que los suprime por fuerza de su propia identidad. La naturaleza indómita es forzada a amoldarse a ideas que anulan la diferencia de los fenómenos y que los reducen a materia capaz de ser cuantificable con un alto grado de eficacia. De esta forma se postula un modelo de racionalidad cuyo carácter es meramente instrumental: los conceptos y las teorías vienen a prestarnos un servicio en el afán humano de doblegar la naturaleza a nuestra voluntad:

Mediante el pensamiento, los hombres se distancian de la naturaleza para tenerla frente a sí en la posición desde la cual dominarla. Como la cosa, el instrumento material, que se mantiene idéntico en situaciones diversas, y separa así el mundo —caótico, multiforme y disparatado— de lo que es evidente, uno e idéntico, el concepto es el instrumento ideal, que aferra todas las cosas en el punto en el que se pueden aferrar.¹⁶

Y dado que las ciencias particulares cifran su éxito explicativo-predictivo en el trato que sostienen entre teoría y contrastación empírica, la racionalidad operante de fondo ostenta en la sociedad industrial avanzada sus mayores logros. Como consecuencia la verdad pierde su estatus privilegiado en la consecución del saber y es reemplazada por la eficacia operativa. “Lo que importa no es la satisfacción que los hombres llaman verdad, sino la *operation*, el procedimiento eficaz”¹⁷. La “instrumentalidad” se disemina en todos los órdenes de la vida social como forma dominante de racionalidad. Supeditada a la planificación y al cálculo de medios consagra el empobrecimiento de la noción misma de razón puesto que su presencia omnímoda avasalla otras modalidades de despliegue.

En ese marco es conocida la potente crítica que Adorno y Horkheimer dirigen a la industria cultural como artífice del sostén del sistema socioeconómico que se atestigua en las sociedades de capitalismo avanzado. La autonomía humana, horadada merced a las exigencias de productividad y eficacia que le son impuestas por la sociedad, es diezmada por el aparato de medios de comunicación y por las grandes industrias que proveen bienes culturales. La televisión, el cine, la radio, la industria musical, contribuyen deliberadamente a componer un escenario que perpetúa el *statu quo* que se sostiene gracias al consumo masivo de bienes cuya planificación está dirigida a modelar su recepción. Así la industria cultural no deja de ser un enorme dispositivo homogeneizador que anula la diversidad a partir de una producción estandarizada, que ofrece bienes cuya factura responde

16. Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del iluminismo* (La Plata: Terramar, 2013), 51.

17. Horkheimer y Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, 15.



a diagramas y fórmulas que le anticipan su éxito como objetos de consumo. Así, “para todos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar; las diferencias son acuñadas y difundidas artificialmente”¹⁸.

La industria cultural compone una oferta de presunta variedad de estilos y formas, más todo ello es el resultado de una anticipación calculada. Como consecuencia de ello queda anulada toda espontaneidad y participación activa de los individuos, la industria actúa encausando las síntesis cognitivas necesarias, así “para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido anticipado en el esquematismo de la producción”¹⁹ en alusión a la participación activa que según Kant tenía el entendimiento en su vínculo con el material proveniente de la sensibilidad. En términos kantianos la industria anticipa la actividad sintética del sujeto cercenando su autonomía, dirigiendo la función mediadora de la imaginación entre entendimiento y sensibilidad. Dicho de otro modo, la industria cultural oficia como una perversa maquinaria de homogeneización cognitiva cuya finalidad es obturar la posibilidad de que los individuos participen activa y originalmente en la comprensión de lo que se les ofrece:

La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el *film sonoro*, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva. Tales productos están hechos de tal forma que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, dotes de observación, competencia específica, pero prohíbe también la actividad mental del espectador, si este no quiere perder los hechos que le pasan rápidamente delante.²⁰

Pero Adorno entiende que el arte más genuino no puede ser funcional a ningún orden o finalidad extrínseca. Pese a ser un producto social, el arte y la experiencia que comporta reclaman el derecho de ser considerados en su modo de ser autónomo. La tensión inherente a la relación arte-sociedad se cifra en la posibilidad de admitir un orden del quehacer humano capaz de resistir la capacidad integradora del sistema. De allí que se aplique con esfuerzo a respaldar su autonomía frente a los poderes constituidos y su potencial para contravenirlos. Precisamente la independencia del arte genuino garantiza su rechazo a participar de la sociedad

18. Horkheimer y Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, 139.

19. Horkheimer y Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, 141.

20. Horkheimer y Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, 142-143.



del intercambio total. Así, el arte es considerado asocial dada la relación de negación que mantiene con la sociedad. Merece la pena detenerse en un pasaje de su *Teoría estética*:

El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere solo cuando se hace autónomo. Al cristalizar algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo “socialmente provechoso”, está criticando la sociedad por su mera existencia, como en efecto le reprochan los puritanos de cualquier confesión. Todo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios, en la que todo es para otra cosa.²¹

Adorno confía que el arte genuino, es decir, aquel que impone su forma sin admitir norma ni propósito externo, es depositario de un potencial que niega de raíz los modos de comprensión encargados de subsumir lo múltiple en lo idéntico. Vale recordar que el concepto, unidad primordial de la razón instrumental, encarna su violencia en la planificación del orden social, lo cual lleva a Adorno a decir que “la identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora”²². La obra de arte comporta un caso particular imposible de subsumir en concepto alguno, por ello, su sola existencia supone una afrenta al tipo de racionalidad que busca determinar y clasificar.

Así, el arte que no se deja cooptar por las lógicas industriales ni se integra como instrumento de proyectos emancipadores es aquel que, por su mera existencia independiente, encarna una función crítica con la sociedad. En definitiva, la indisponibilidad a prestar algún servicio, a no cumplir finalidad añadida alguna, garantiza un grado de autonomía frente a una sociedad que ha extendido la planificación y el intercambio a todos los órdenes de la vida. Así, Adorno preserva al arte de toda síntesis ulterior, concentra su potencial en la negación del orden dado, pero sobre todo en la imposibilidad de pensar conciliación alguna con el estado de cosas vigente. Lo que pueda ofrecer el arte no constituye el momento necesario de un escenario armónico sabido con antelación, pasible de ser anticipado racionalmente en su totalidad.

21. Theodor Adorno, *Teoría estética* (Barcelona: Orbis, 1983), 296.

22. Adorno, *Teoría estética*, 14.



Claro está que para repeler los intentos de asimilación del sistema el arte debe suponer un tipo de experiencia imposible de adoptar por la lógica dominante. Su negatividad se cifra en la imposibilidad de traducir en términos conceptuales la verdad que comporta su experiencia, esto es, de rechazar la integración por lo inclasificable de su propia forma. De allí que no deba pensarse en el contenido o mensaje de la obra como vehículo de oposición al sistema: “La crítica social del arte no necesita llegar a él desde fuera, sino que madura internamente, en las formas estéticas mismas”²³. De modo que necesariamente ningún contenido volcado sobre la obra será responsable de su carácter crítico, puesto que ello supondría una afrenta a su propia autonomía. De todo lo dicho se desprende fundamentalmente que el arte se ofrece como una instancia que por su sola existencia impugna el orden de cosas dado al tiempo que ofrece experiencias que, por la negación de los esquemas racionales dominantes, comportan una posibilidad de ensanchar el umbral de nuestra comprensión de la realidad.

Actualidad del Gran rechazo

En *Estética del aparecer* (2010) Martin Seel traza las coordenadas principales de su reflexión estética concentrándose en la especificidad de la experiencia que da nombre a la obra y que comporta una posibilidad de nuestra existencia alejada de los fines teóricos y prácticos que la ocupan. Nuestro encuentro estético con el mundo suspende momentáneamente el trato habitual que le dispensamos a las cosas, posterga nuestros planes e intenciones cotidianas en donde sobresale la utilidad y la planificación para entregarnos sin más al *aparecer*, la piedra angular sobre la que se apoya el desarrollo filosófico del pensador alemán. Con ello Seel nos indica que la experiencia estética se cifra en el presente mismo de la percepción sin otro interés que la demora sensible en él y que todo ello no es sino un modo posible de la percepción en su sentido más general, razón que modela el discurso de Seel y lo orienta a discernir el orden y la modalidad de las facultades puestas a asir la realidad

El *aparecer* es un modo de darse el mundo que involucra a la percepción, de allí que sea necesario indicar su particularidad frente a nuestra receptividad habitual. La percepción estética concurre a aumentar las posibilidades de nuestra existencia, más ello no supone una desvalorización ni una primacía sobre el resto de los

23. Adorno, Teoría estética, 306.



modos de encuentro con el mundo²⁴; más bien habla de una suerte de realización de la percepción cuya intención la exime de determinar su objeto, y con ello echa por tierra cualquier finalidad teórico-práctica. De esta manera, Seel resalta como notas esenciales del aparecer su atención a una simultaneidad de aspectos imposibles de determinar en un momento que se constituye con exclusividad en el presente. Esto lo lleva a decir que,

El aparecer es un proceso de apariciones que no pueden concurrir a la percepción en tanto se subsuma al objeto en un enfoque instrumental, o subordinado al conocer. Viene a la percepción tan sólo cuando salimos al encuentro de la presencia sensible de un objeto por el mismo encuentro de esa presencia sensible, cuando nos interesa percibirlo en la plenitud momentánea de sus apariciones.²⁵

Gusta decir Martin Seel que la experiencia estética suscita un recuerdo del presente, una estancia consciente en el aquí y ahora que se abre al entregarse a lo que nos enfrenta sin más. Ello encumbra la tímida posibilidad de relativizar el derecho con el cual otras maneras de conducirse en el mundo gozan de un crédito que las vuelve incuestionables. Allí esboza tímidamente Seel una posibilidad de distanciamiento mínimo, como paradójicamente califica al propio concepto de *aparecer*, cuando sugiere que la conciencia del presente que la experiencia estética inaugura “implica al mismo tiempo una renuencia — una distancia respecto de la realización de aquellas prácticas cuyo ejercicio nos absorbe y nos orienta hacia estados de cosas que queremos alcanzar o producir en el futuro”²⁶.

Vale decir que Seel subraya con modestia el lugar de la estética en la realización de las posibilidades humanas. Puede pensarse con cierto derecho que recalcar la vacuidad práctica de la experiencia estética en el marco de una sociedad que pondera los fines económicos, la eficacia de las acciones y la precisión en el dominio técnico, comporta una forma sutil de crítica no rutilante ni grandilocuente, una crítica que adolece de la mención a las agencias históricas que configuran las relaciones estructurantes del desarrollo de la sociedad. No obstante ello, la forma de reflexionar acerca de la dimensión estética lleva implícita una postura que reconoce su disonancia frente a la hegemonía de una racionalidad que establece

24. El aparecer comporta un modo de la percepción *cualitativamente* distinto del que se juega en nuestra receptividad ordinaria, pero de ninguna manera significa que ello nos otorgue acceso a la verdadera constitución de la realidad o a la esencia de las cosas; la experiencia estética no resulta privilegiada en el pensamiento de Seel.

25. Martin Seel, *Estética del aparecer* (Buenos Aires: Katz, 2010), 78-79.

26. Seel, *Estética del aparecer*, 58.

un ordenamiento de la realidad social con arreglo al sentido de lo operativo y lo eficaz. En tal sentido insistimos, la dimensión de lo estético se erige como un orden otro, carente de cualquier propósito teórico o práctico.

En orden de relevar los modos en los que se da la percepción sensible, Seel analiza las formas que asume tanto en su forma más general como estética. La primera se ocupa de la articulación mediante conceptos de los objetos de la percepción, la otra simplemente no, a sabiendas de que le es posible hacerlo se abstiene, entregándose al presente de aquello que simplemente aparece. Se destaca entonces que la percepción estética lleva implícita una renuncia a conceptualizar, clasificar, determinar y por ende, a conocer, al menos en los términos habituales. Percibir *cómo* y percibir *qué* están asociados para Seel con el modo de percibir que fija su contenido en conceptos. En verdad esa opción es a su vez condición de posibilidad de la percepción estética, o dicho de otra manera, la percepción estética implica nuestra capacidad de desafiliarnos de ciertas funciones cognitivas y renunciar a nuestra intención de determinar los objetos de nuestra experiencia. Por otra parte la percepción que busca determinar es afecta a aislar elementos, notas, caracteres, a individualizar, especificar, mientras que la percepción estética se entrega a un aparecer impreciso sin el ánimo de escudriñar, sino de abandonarse a lo inespecífico; como cita Seel el decir de Adorno, la percepción estética se juega en “un yo que escucha, en lugar de localizar”.

La contemplación estética se dirige hacia algo que es inabordable conceptualmente, este es un rasgo definitivo de la cuestión. De allí que “la percepción estética atiende a la existencia simultánea e instantánea de sus objetos. No pretende captar las cualidades aisladas de un objeto sino más bien atender al conjunto de su juego, que acaece aquí y ahora”²⁷. El objeto que reclama nuestra atención estética se nos ofrece dentro de una plenitud transitoria imposible de agotar en términos proposicionales, de fijar o acaparar a perpetuidad²⁸. Algo del orden de la variedad se juega en la percepción estética; la confluencia o cooperación de



27. Seel, *Estética del aparecer*, 50.

28. Tampoco ningún objeto de la percepción es pasible de ser agotado en todas sus determinaciones conceptuales. Lo que pretende dejar en claro Seel es la parcialidad de todas nuestras percepciones y de las descripciones que se siguen de ellas, todo lo cual lo lleva a decir que “(..) los objetos de la percepción son abordables de diversas maneras mediante términos singulares, y también son definibles de diversas maneras mediante términos generales, pero no están determinados de modo concluyente por ningún cúmulo imaginable de caracterizaciones semejantes (...) El conocimiento conceptual puede retener muchos aspectos de la constitución (momentánea o duradera) sensible de un objeto, pero es del todo ininteligible lo que significaría tomar nota de todos esos aspectos con determinación proposicional”. Seel, *Estética del aparecer*, 82.



lo agregado al espectro de lo sensible, del cruce de canales perceptivos, que se define como su carácter *sinestésico* y que contrasta con la inclinación corriente de la percepción a individualizar y reconocer. De ello se colige que ninguna descripción pueda honrar debidamente el aparecer de un objeto, esto es determinarlo con absoluta precisión en todos los aspectos que presenta, dado que es imposible transferir en términos discursivos o expresivos la riqueza y multiplicidad que ofrece el aparecer estético. Aún la atención estética más hábilmente derramada en un fragmento literario es solo un intento por expresar un evento indeterminable en sí mismo, intento que en ocasiones se colma de belleza y drama.

Ser-así y aparecer

“El aparecer estético de un objeto es un juego de las apariciones del objeto”²⁹. Así inicia Seel su reflexión, siempre entrelazada entre objeto y percepción. Conviene no olvidar que puede hablarse de ambas cosas prescindiendo del carácter estético, es decir, ambos son conceptos que admiten accesos diversos, según se trate de una experiencia cognitiva-determinante o de una experiencia de carácter estético. Pero convendrá precisar a qué refiere el término *aparecer* y qué lo distingue de la percepción habitual. En tal sentido afirma Seel:

Según el significado adoptado aquí, la aparición corresponde exclusivamente a todo aquello sobre lo cual puede afirmarse, con una determinación conceptual suficiente para la finalidad del caso, que es así. Este ser-así, constatable en cada caso, es un aspecto de la constitución fenoménica de los objetos, la que comprende a su vez una región parcial de su constitución empírica general, y abarca por lo tanto el ámbito al que podemos acceder mediante la atribución de cualidades sensibles.³⁰

La noción de *ser-así* se concibe como una aparición de la que nos ocupamos con carácter determinante, conceptual, cognitivo, para distinguirla del mero *aparecer*. Es decir que en el primero hay un interés cognitivo preciso que en el segundo no se encuentra presente. No obstante la *aparición*, la constitución sensible de un objeto de la percepción, no evoca intención estética alguna. En términos más concisos, la *aparición* de un objeto es su darse sensible más general, constituye su realidad fenoménica. Ahora bien, esa aparición puede captarse en su *ser-así*

29. Seel, *Estética del aparecer*, 65.

30. Seel, *Estética del aparecer*, 71-72.



(determinante) o en su *aparecer* (estético). Es decir que el *aparecer* hace alusión al modo de captación específico que constituye la experiencia estética; frente a una aparición (correlato sensible), el *aparecer* refiere al modo como nos vinculamos con el fenómeno en un modo peculiar de la percepción.

El *aparecer* resulta, dicho por Seel, una suerte de síntesis de su constitución sensible en su realidad fenoménica. Pero esta puede apropiarse de dos modos distintos: ya sea reteniendo sus aspectos en tren de conocerlos o demorarnos sin intención frente a ella, en este último caso atendiendo exclusivamente al juego de sus distintas apariciones. “Esto significa que la aparición de un objeto puede captarse, o bien en su ser-ahí, o bien en su *aparecer*”³¹. Se entiende que las facultades comprometidas en ambos casos son las mismas, pero que lo hacen en modalidades diferentes. O dicho de otro modo, las facultades que se relacionan en la percepción estética son las mismas que utilizamos para conocer el mundo solo que participan del vínculo con la realidad de una manera distinta a como lo hacen a la hora de conocerla. De allí el sentido de hablar en términos lúdicos de la participación de las facultades cognitivas en la experiencia estética, puesto que el juego implica una asociación libre o desestructurada de sus funciones habituales.

Momentaneidad

La idea de *momentaneidad* es uno de los ingredientes fundamentales de nuestro comportamiento estético dado que en ella se cifra la dimensión temporal de su eventualidad. Como se ha mencionado, el encuentro estético con los objetos de nuestra experiencia concentra su atención en el aquí y el ahora, en un presente escindido de los nexos causales que verificamos en sus apariciones y despreocupado del curso que sufren las identidades puestas allí en foco. No quiere esto decir que la experiencia estética no repare en los cambios propios al interior del *aparecer*, como podría ser al observarse el mecer de las hojas por el viento o los desprendimientos ante la fractura de un glaciar, sino que la atención se concentra en la simultaneidad fenoménica de lo que el presente ofrece, de cómo se dan a la percepción los fenómenos aquí y ahora. El *aparecer* de un objeto no nos habla de una situación estática, sino de un acontecimiento; aquí la sintaxis revela su compulsión a fijar entidades que admiten en verdad ser comprendidas como procesos o eventos, todo lo cual reluce en la terminología que decide usar Seel para delinear los caracteres propios de la experiencia estética.

³¹ Seel, *Estética del aparecer*, 77.



Tanto la simultaneidad como la momentaneidad del aparecer cifran su raíz en el instante de la percepción, en un demorarse que retiene una constelación de apariciones particulares con el solo ánimo de librarse de cualquier fin posterior y de cualquier aprehensión cognitiva. El alcance de la experiencia desatiende antecedentes pasados y consecuencias futuras en clave causal, eludiendo el cálculo de medios para la capitalización de fines establecidos con antelación. El tiempo se revela aquí como una dimensión esencial en nuestra comprensión del mundo y de los vínculos que con él sostenemos, siendo su encuentro estético una ocurrencia, indiferente de los usos y propósitos que dominan la vida cotidiana. En consecuencia, no resulta lateral el índice puesto sobre la temporalidad a la hora de esbozar una crítica sobre los modos como se estructura u organiza la vida humana en el marco más amplio de las sociedades contemporáneas, aun cuando en la actualidad haya quienes pretenden hacer notar que vivimos una época de crisis de nuestra propia percepción del tiempo³².

La experiencia estética diluye la presión del tiempo, entendido esto como una huida al presente sensible que desconoce las regulaciones que la sociedad impone a la vida a partir de un régimen de organización de las actividades nucleares para el desarrollo del sistema y que da como resultado aquello que Rüdiger Safranski se anima a nombrar como la moderna escasez del tiempo³³. La sociedad organiza la vida a través de la gestión de plazos y términos a respetar que configuran la racionalidad conjunta del orden social y que cursa su efectividad al interiorizarse en la conciencia individual. En ello insiste Safranski al observar que “el tiempo socializado –el tiempo de los relojes y de la puntualidad– nos habla siempre normativamente. Los relojes no se limitan a indicar la hora que tenemos, sino que actúan como dirección de la conducta”³⁴.

32. Byung-Chul Han insiste en nuestros días con la idea de que más que sufrir la aceleración del tiempo hoy padecemos una suerte de disincronía, una dispersión o atomización del tiempo que redundó en la pérdida de su carácter ordenador. El mundo, incluso el yo, se vive como una serie de apariciones, en donde es difícil percibir continuidades, ordenamientos estrictos y finalidades. Según el pensador surcoreano la fragmentación desordenada del tiempo constituye una crisis de nuestra época, en donde el tiempo fluye sin dirección en un presente carente de duración. Al tiempo que se *consume* en la hiperactividad actual, opone el tiempo que se *concede* en el demorarse contemplativo. Para leer más al respecto puede consultarse de Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse* (Barcelona: Herder 2015).

33. “Vivimos hoy bajo un estricto régimen del tiempo. Tenemos tiempos de trabajo, de ocio, de escolarización y formación exactamente regulados, así como horarios coordinados con toda precisión en el tráfico y en la producción. En cualquier ocasión hay que atender a los plazos, especialmente, en los exámenes y en los préstamos. En la economía competitiva se trata de ganar tiempo: hay que llegar primero al mercado con productos nuevos, es necesario introducir con mayor rapidez las innovaciones. Bajo esa presión del tiempo, él mismo se transforma en una especie de objeto, que podemos dividir, dedicar, acelerar, ahorrar, emplear bien y vender. Es simplemente un objeto ‘escaso’”. Rüdiger Safranski, *Sobre el tiempo* (Madrid: Katz, 2013), 20.

34. Safranski, *Sobre el tiempo*, 18.



En tal sentido el presente involucrado en la percepción estética parece no cumplir con las expectativas de ningún tipo de ordenación ni normatividad, y ello podría ser entendido como una suerte de presente autónomo resistente a la presión social. No obstante, Seel señala que la experiencia estética no confronta ni reemplaza definitivamente los fines que se asocian con otros modos de percepción, sino que incluso es posible pensar situaciones de cooperación entre ambos modos de encuentro con las cosas. En medio de una tarea práctica bien puede acoplarse un modo de percibir estético, lo cual explica la amalgama entre la dimensión estética de la vida y el orden económico vigente, dominado para Gilles Lipovetsky por una suerte de *inflación estética*³⁵. El énfasis presente en el que se juega la percepción estética no impide ni compromete el resto de las actividades de carácter teórico o instrumental, lo que favorece la proliferación de experiencias que hoy en día movilizan nuestra sensibilidad y que no significan un riesgo para el resto de las actividades que organizan nuestras sociedades. Precisamente algo que ha sido observado por Marcuse es la capacidad de integración que el capitalismo ha sabido poner en juego a la hora de neutralizar todo aquello que encierra la potencialidad de contravenir sus lógicas y que en definitiva obliga a pensar su resistencia no en términos de una confrontación abierta sino de manera indirecta, como si todo esbozo crítico debiera ejecutar una suerte de plan de infiltración a sabiendas de que cualquier acción directa culmina en fracaso. Dicho todo esto, Seel parece interpretar el encuentro estético con el mundo como un concentrarse pleno en él: absorta la atención sensible en el presente se debilita cualquier posibilidad de alumbrar un horizonte que extienda su sentido al futuro, vacancia que no tarda en ser ocupada por lógicas externas.

En orden de subrayar que la noción misma de *aparecer* posee un carácter eminentemente procesal sin mayor horizonte que su ocurrencia en el aquí y ahora, o dicho de otro modo, que comprende un manera particular de atender a las apariciones de los objetos de la experiencia sensible en la simultaneidad de aspectos en que se nos ofrecen, vale recalcar el hecho de que comporta un tipo de experiencia que mora en la contemplación del mundo sin urgencias ni provecho y entrena

35. Gilles Lipovetsky gusta decir que “Lo que se moviliza ante nuestros ojos es un universo de superabundancia, de inflación estética: un mundo transestético, una especie de hiperarte donde el arte se infiltra en las industrias, en todos los intersticios del comercio y de la vida corriente”. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (Barcelona: Anagrama, 2015), 21. En ese contexto “Todos los objetos, imágenes y signos de nuestro entorno se retocan, se diseñan, se vuelven paisaje con vistas a la conquista de mercados: el capitalismo de hiperconsumo es el capitalismo de la artistización exponencial de todo, desde la ampliación del dominio de lo bello, desde el estilo y las actividades artísticas hasta el conjunto de los sectores relacionados con el consumo”. Lipovetsky y Serroy, *La estetización del mundo*, 41.



al goce en la ineficacia. Semejante vacuidad contrasta, como se dijo más arriba, con el rendimiento económico y la exigencia práctica que domina las acciones corrientes, motivo por el cual se ofrece como una modalidad de la experiencia en aparente oposición con el orden económico que estructura la vida contemporánea y que podemos reconocer como su valor crítico implícito.

Desde luego el sentido del término crítico aparece mitigado si tenemos en cuenta el peso que le donó la tradición de pensamiento en que se inscribe la producción del autor alemán. El carácter crítico debe deducirse al disponer la dimensión estética en un marco que trascienda la mera experiencia individual, coordenadas que Seel apenas si sugiere al pasar, dado que lo orienta un movimiento reflexivo que aísla la experiencia del contexto social e histórico en donde se sitúa. En tal sentido no parece factible asociar la producción de Seel al sentido originario que el término crítico/a supuso para quienes en los albores del Instituto de Investigaciones Sociales comprendieron la producción teórica en su vínculo irrenunciable con la transformación de la realidad socio-histórica vigente.

Sí es posible hablar de un sentido de sutil rechazo a los modos de acción consagrados a la obtención de beneficios y eficacia, cuya sola mención hoy merece ser entendida como un evento negador de una situación histórica dada. Algo de lo social se descubre débilmente en el propio planteo de la percepción estética como modo de experiencia individual. En tren de someter la realidad al cálculo, la racionalidad inherente al capitalismo cosifica el tiempo, lo compartimenta y vuelve una dimensión mensurable de dócil gestión. La experiencia que delinea Seel se sustrae en buena medida de esa captación, aunque como también dijimos, no es seguro que su arraigo en el presente no sea susceptible de integración a la luz de cómo el capitalismo de nuestros días ha sabido explotar el orden de lo estético con arreglo a sus lógicas propias. De allí que no parece del todo consistente el hecho de que la experiencia estética suponga un distanciamiento radical respecto de lo real dado.

La voluntaria falta de análisis de Seel acerca de cómo participa la dimensión estética en el orden de lo social puede interpretarse como el reconocimiento implícito de sus límites en términos de capacidad para subvertir lo instituido, o también como la comprobación trágica de que la sociedad contemporánea no ha hecho más que sofisticar los mecanismos de absorción de toda negatividad, para evitar de ese modo la conmoción de sus fundamentos mediante la crítica y la acción desobediente y eficaz. No es posible ver entonces cómo salir hoy de la encerrona



que miembros anteriores de la tradición crítica describieron cuando denunciaron las formas de alienación que la sociedad industrial avanzada sostenía sobre los individuos, dado que nuestro presente verifica muchas de las contradicciones señaladas hace más de cincuenta años, por tomar apenas como referencia la publicación de *El hombre unidimensional* en 1964. La dimensión estética integrada parece ser hoy garante de la estabilidad del propio sistema más que reserva de negatividad y oposición al mismo.

Pese a lo plausible que pueda resultar la tesis que sostiene la integración de la dimensión estética en el devenir del capitalismo de nuestros días, y al amargo sabor que nos deja la caracterización del *aparecer* que hace Martin Seel en cuanto a su potencial para sublevarse frente al estado de cosas actual, vale resaltar un último aspecto, quizá gravitante, a la hora de juzgar el tono crítico del autor. Si las notas que le confieren su peculiaridad a la experiencia estética según él son el desinterés que la resguarda de todo cálculo y finalidad posterior, el presente como eje temporal en donde se concentra toda la atención sensible y el reconocimiento de la indeterminabilidad constitutiva de los objetos-procesos a los que se vuelca, hay que incluir dentro de esta triada el rol que juega la imaginación como facultad capaz de ofrecernos novedades en nuestro vínculo con las cosas, todo lo cual lo lleva a Seel a reconocer que:

Si queremos entender por qué suele decirse que la experiencia estética no solo constituye una entrada a lo real, sino también un paso más allá de sus confines, entonces deberemos tomar en consideración otra dimensión de lo estético. Esta tiene su origen en el poder de la representación de ir más allá de la respectiva situación, e incluso más allá de cualquier situación real.³⁶

La representación sensible evoca objetos que no están al alcance de la percepción. Pero el punto es que los límites de lo estético abarcan más que la percepción, extendiéndose a la representación. Básicamente, la imaginación asiste la representación toda vez que un determinado objeto está ausente a la percepción. Los objetos de la percepción se encuentran presentes, mientras que los objetos de la representación sensible no lo están, sino que podemos recordarlos, esperarlos o imaginarlos, todo lo cual abre la posibilidad a lo inesperado:

36. Seel, *Estética del aparecer*, 112.



Las representaciones sensibles se refieren a objetos que están fuera del campo de la percepción corporal. En cuanto los objetos son imaginados en su aparecer, las representaciones dan paso a las representaciones estéticas (...) Al acto de representar algo estéticamente –ya sea una cosa, un acontecimiento individual, o una constelación de cosas y de acontecimientos– lo llamaré de manera abreviada imaginación.³⁷

Seel insiste en que entre la percepción del *aparecer* y la evocación del mismo rige una cierta asimetría. Si bien la imaginación puede nutrir con infinidad de aspectos el *aparecer* de un determinado objeto o situación, siempre evoca *un* aparecer, mientras que la percepción hace frente a *su* aparecer, concreto, real, ajustado a lo que se entrega a la percepción en su eventualidad. Ello supone que “la representación estética se libera del presente”³⁸, no está atada a lo particular del aparecer en términos fácticos, como Seel venía ponderándolo hasta ahora, sino que es capaz de trascenderlo. Como tal, el *aparecer* no deja de estar situado en el presente de la percepción, no obstante la imaginación es capaz de nutrir ese presente evocando representaciones que recuperan elementos de pasados o futuros posibles. En tal sentido, la imaginación aumenta las posibilidades de la experiencia estética, ya no solo al rechazar lo dado dentro de los circuitos de sentido consagrados socialmente, sino al permitir el ingreso de lo novedoso, ofreciéndose como una suerte de “banco de pruebas” ajeno a las censuras que la realidad es capaz de imponer.

No es casual que, hace ya cincuenta años atrás, las revueltas de Mayo del 68 francés hubieran acuñado la famosa consigna que rezaba “la imaginación al poder”, como una imperiosa exigencia a la hora de re pensar los fundamentos del orden de cosas vigente por entonces. La expectativa se cifra sobre una facultad que es capaz de divisar futuros posibles y mixturas insospechadas cuyo asidero se ve comprometido por el peso mismo que ejerce la realidad social, sea en su carácter coyuntural o a partir de la inercia asociada al funcionamiento de estructuras y relaciones anquilosadas. La labor de la imaginación supone así la posibilidad de quebrar los determinismos sociales en el plano de la representación, lo cual constituye un primer requisito de toda posibilidad, aunque no de su factibilidad. Gracias al poder de la representación se construye una experiencia que, arraigada en el presente de la percepción, es capaz de librarse de él y ampliar sus horizontes más allá de lo dado.

37. Seel, *Estética del aparecer*, 117.

38. Seel, *Estética del aparecer*, 122.

Condición derivada de la disputa de sentido

Sumemos a continuación una consideración acerca de la experiencia estética. En su artículo “Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien” (“Antes de la apariencia está el aparecer. Consideraciones sobre una estética de los medios”) traducido al español por Esteban Juárez, Martin Seel nos anunciaba ya que el concepto de aparecer posee la virtud de evitarnos tomar partido por cualquiera de las interpretaciones tradicionales de la experiencia estética. Al respecto dice Seel:

[...] Antes de que se le pueda atribuir un sentido o una función en general, ella [la experiencia estética] debe ser percibida en el modo de su aparecer. Este aparecer está antes de cada relación con algo que podría mostrarse u ocultarse en él; está antes que las funciones de apertura del ser o de evocación de una apariencia.³⁹

El concepto de aparecer que auspicia Seel no entraría en contradicción con ninguna de las interpretaciones que puedan hacerse de la experiencia estética fundamentalmente porque las antecede, concentrándose en el modo de atención de la percepción como experiencia fundamental. En lo referido a la obra de arte por ejemplo es posible aceptar con Martin Heidegger que ofrece la oportunidad de “desocultar” una verdad que disputa sentidos a los ya instituidos, pero Seel sugiere que dicha comprensión de la experiencia del arte resultaría ser complementaria del modo de darse a la percepción. De este modo, “el aparecer de la obra de arte no significa aquí el resplandor de una verdad superior, sino antes que nada, solo el modo en que la obra de arte se presenta a la capacidad de percepción del espectador”⁴⁰.

Al concentrar su atención en el fenómeno específico de la apreciación sensible el aparecer sortea la dicotomía que desde Platón signa el tratamiento de la dimensión estética. El esfuerzo por esclarecer la comprensión del comportamiento estético pretende incurrir en una suerte de asepsia interpretativa que, ceñida con exclusividad a escudriñar las notas esenciales de un modo particular de la percepción, margina la oportunidad de incluir determinaciones históricas que habilitan lecturas críticas a la vieja usanza. El aparecer se nos ofrece en cierta forma “deshistorizado” por defecto, atento con exclusividad a su ocurrencia



39. Martin Seel, “Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien”, Merkur, nos. 9/10 (1993), <https://volltext.merkur-zeitschrift.de/article/99.120210/mr-47-9-770>; Martin Seel, “Antes de la apariencia está el aparecer. Consideraciones sobre una estética de los medios”, trad. Esteban Juárez, *Avatares: comunicación/cultura*, no. 18 (2019): 1-16, <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/5082>

40. Seel, “Antes de la apariencia”, 3.



sensorial. En buena medida, la crítica que Seel realiza en el artículo mencionado a la estética semiótica del poder del teórico Peter Weibel sirve de respaldo a lo anteriormente dicho. Según Seel nada agrega al fundamento de la experiencia que nos ofrece el arte el considerar que viene a denunciar o desenmascarar mecanismos de poder. Por ello sentencia

En teoría del arte, no tiene importancia si se sostiene una ontología del ser o una del poder. Desde un punto de vista formal, el rol del arte es el mismo: revelar algo que se realiza y se oculta detrás de los fenómenos (*Ercheinungen*). Si este algo responde al nombre de ser o del poder, no hace aquí gran diferencia. La estética semiótica del poder de Weibel es ella misma una versión de la estética del ser, contra la que ella se dirige con gesto subversivo.⁴¹

Para Seel la pretensión crítica de la teoría semiótica del poder de Weibel no deja de pertenecer al modo de reflexión estética sometido a la dicotomía ser-apariencia. Pero independientemente de lo anecdótico del contrapunto con Weibel, el recurso de comprender el concepto de aparecer a distancia de las relaciones de poder le confiere suficiencia al mismo tiempo que margina la posibilidad de pensarlo como un hecho social. Como consecuencia la autonomía de la experiencia estética se debilita al no problematizar su contracara. En oposición a ello, el pensamiento de Adorno asume la tarea de salvar la autonomía del arte y por ello expone su tensión con la dimensión social de forma explícita. En su obra están por demás presentes los factores que atentan contra la independencia del arte y sin los cuales la discusión se antoja incompleta. La reflexión sobre la autonomía se sostiene en el reconocimiento de aquello que la pone en riesgo, y resulta más rica cuanto ofrece un panorama más acabado de los desafíos que enfrenta. No resulta fortuito que Seel elija a la obra de Adorno como antecedente cuando al inicio de la *Estética del aparecer* lo convoca para decir que:

El arte deviene para Adorno en símbolo del mundo; es símbolo de un mundo que no comprendemos cuando apenas lo comprendemos de modo conceptual y que no nos pertenece cuando tan solo nos lo apropiamos por medios técnicos, y en cuanto en él no se ha conquistado la libertad individual y social, cuando solo está garantizada como una licencia para obtener provecho; en una frase: es símbolo de que en verdad no hallamos la realidad de nuestra vida cuando la afrontamos únicamente con ánimo de apoderamiento.⁴²

41. Seel, “Antes de la apariencia”, 11.

42. Seel, *Estética del aparecer*, 33.



Reconocimiento semejante parece señalar una afinidad a partir de la cual Seel piensa lo particular de la experiencia estética dentro del resto de formas de encuentro con el mundo, mas, como se ha sugerido hasta aquí, su esfuerzo concentrado en discernir lo distintivo del modo de percepción que comporta el aparecer descuida la posibilidad de considerar si acaso operan sobre él determinaciones que vengan dadas por condiciones sociales, económicas, culturales, etc.

La consideración del cine como marca modulatoria

Más arriba se ha mencionado al concepto de industria cultural como momento clave de la elaboración filosófica de Adorno y Horkheimer. Conviene volver sobre ello a los efectos de contrastar el abordaje de la experiencia cinematográfica que realiza en nuestros días Martin Seel y que gravita en ella como ocasión para reafirmar la autonomía del individuo. Como se dijo la industria cultural constituye una enorme maquinaria mediática productora de bienes culturales que oficia como formadora del público al que se dirige. La administración que alcanza a todos los sectores de la vida social también ejerce su determinación sobre los productos de consumo cultural masivo. La producción cinematográfica no escapa a la planificación que se orienta a garantizar su propio éxito, de allí que no escatime esfuerzos en estudiar los recursos eficaces para cada género, insistiendo con fórmulas y estereotipos que a fuerza de repetición consiguen modelar la recepción del público. La industria ciñe sus esfuerzos a cumplir las expectativas del espectador que se articula a partir del empobrecimiento de su propio rol.

Adorno y Horkheimer llegan a afirmar que la industria anticipa la actividad sintética del sujeto en su afán por ofrecer productos fácilmente reconocibles. De allí que “la tarea que el esquematismo kantiano había asignado aun a los sujetos (...) le es quitada al sujeto por la industria. La industria realiza el esquematismo como el primer servicio para el cliente”⁴³. Se vuelve evidente que la planificación de la industria determina la participación de los sujetos, menoscabando su rol activo en la experiencia que ofrece. En consecuencia, la aparente variedad de productos cinematográficos reclama ser señalada como un ardid de la propia industria que, resuelta a estandarizar la producción, construye una oferta intencionadamente plana que margina la intervención de los espectadores. Así la industria cultural afirma su solidaridad con los grupos económicamente privilegiados y corporaciones que ejercen su violencia reduciendo a la percepción de los individuos a su servidumbre.

43. Seel, *Estética del aparecer*, 140.



Semejante escenario de chatura y repetición ha conquistado el tiempo de ocio y entretenimiento cotidiano, acostumbrando a la búsqueda de experiencias pasajeras que disipen las tensiones de la vida laboral. La crítica a la industria cultural sostiene su sentido sobre el reconocimiento del resto de las relaciones que estructuran el orden social en su conjunto, especialmente, sobre el mundo trabajo; al obrar como un eficaz dispositivo de disciplinamiento de la percepción es sindicada como una maquinaria de gestión de la frustración. “La industria cultural no sublima, sino que reprime y sofoca”⁴⁴ sostienen Adorno y Horkheimer para quienes pudieran creer que se trata de un mecanismo de sublimación masivo:

El principio impone presentar al consumidor todas las necesidades como si pudiesen ser satisfechas por la industria cultural, pero también organizar esas necesidades en forma tal que el consumidor aprenda a través de ellas que es solo y siempre un eterno consumidor, un objeto de la industria cultural. La industria cultural no solo le hace comprender que su engaño residiría en el cumplimiento de lo prometido, sino que además debe contentarse con lo que se le ofrece.⁴⁵

Se advierte con claridad el juicio severo de Adorno y Horkheimer acerca de la industria cultural y de la experiencia que supone el consumo de sus productos, pero por sobre todas las cosas queda evidenciado que su análisis no aísla dicho orden de la producción cultural del resto de las relaciones socialmente relevantes. Pero el criterio de Martin Seel a la hora de realizar su abordaje sobre el cine parece no considerar su experiencia como parte de una trama social más amplia, sino concentrarse en su eventual particularidad. De allí que conceda mayor relevancia a su análisis de la experiencia que supone para el espectador. Seel sitúa su interrogación en el ámbito de la recepción del cine y allí formula una serie de preguntas:

¿Cuáles son las fuerzas que la película desata y despliega por medio de su movimiento y, con esto: qué situación perceptiva crea para sus espectadores y, en consecuencia, qué dejan estos que suceda con ellos cuando se colocan en esa situación?⁴⁶

44. Seel, *Estética del aparecer*, 156.

45. Seel, *Estética del aparecer*, 158.

46. Gustavo Leyva y Carlos Pereda, eds., *Martin Seel: el balance de la autonomía. Cinco ensayos* (Barcelona: Anthropos, 2010), 36.



En *El balance de la autonomía* y mucho más detalladamente en *The arts of cinema*⁴⁷ Seel interpreta al cine como una suerte de arquitectura en donde se construye un espacio y un tiempo particular. Equipara la construcción de un edificio y la creación, multiplicación y delimitación del espacio, con lo que ocurre en la película a partir de la gestión del espacio visual comprendido entre los límites del cuadro. Menciona allí una vasta cantidad de operaciones y procedimientos que tienen por fin establecer qué aparece y qué sucede dentro del espacio fílmico y que no; lo que se ve y lo que no se ve nace de una deliberada construcción visual y acústica del espacio fílmico.

El espacio que crea la película es más amplio que el que presenta en pantalla y requiere la participación del espectador. Es más vasto que lo que la imagen y el sonido entregan, supone un espacio nutrido por la imaginación e inabarcable a la percepción. La película nunca ofrece una imagen completa del mundo que construye, sino apenas un aspecto del mismo significativo a la narración. Eso involucra al espectador que se deja arrastrar en el juego de aquello que está y no está al alcance de su percepción. Así, el espectador es orientado, conducido, dirigido, en definitiva, movido en parte por la película, pero no de un modo pasivo, dado que su aporte es condición necesaria para que la película en sí misma pueda funcionar como tal:

Por esta razón, el espacio fílmico es un espacio imaginado. No lo es porque sea producido por la imaginación [...] tampoco lo es solo porque casi siempre tenga que ser completado por la imaginación de sus espectadores; lo es porque se mueve, con todo lo que se pueda ver en él, en un horizonte invisible. Esto lo hace virtual. Y esto convierte su experiencia en la experiencia de un involucrarse en un mundo de otro modo inaccesible y hasta en su mundo que es perceptiblemente accesible pero que siempre permanece inaccesible, el cual se da así solo en la película.⁴⁸

Mirar una película podría parecer un acto comprendido a partir de una deshonrosa pasividad siguiendo lo dicho por Adorno y Horkheimer. El espectador tiene que sentarse en su butaca, o en el sillón de su casa, decidido a entregarse sin más a la proyección de la película, sin que esté a su alcance determinar el destino de la historia y sus giros, ni los recursos o los modos más efectivos para contarla. Dicho así, parece que el aporte del espectador es más bien pobre o nulo, dado que participaría dentro de una función meramente contemplativa, siendo

47. Martin Seel, *The Arts of Cinema* (Ithaca: Cornell University Press, 2018).

48. Leyva y Pereda, *Martin Seel: el balance*, 45.



determinado sin más por la película que convoca su atención. Sin embargo, Seel cree posible pensar la experiencia cinematográfica como una oportunidad notable para reafirmar la autodeterminación de los individuos:

La película crea al mismo tiempo para sus espectadores una situación en la que viendo y además oyendo, al estar especialmente fuera de sí, pueden estar de alguna manera consigo mismos, tal como no lo permiten las otras formas tanto de la percepción como de la percepción de imágenes. Al someterse a su dictado tanto visual como acústico, los espectadores se acercan como en ningún otro lugar al cumplimiento de su deseo de no tener que determinar su situación, sino poderse dejar determinar por ella. La película les procura delicias especiales (y a veces también penas), propias de la pasividad. Aquí, en el movimiento de la película, pueden permanecer, pueden demorarse en un estado de conmoción, sin correr el peligro de que este movimiento los arrebate de una manera que no sea viendo y oyendo. Toda actividad del percibir y comprender, exige de sus espectadores, está fundada en esta elevada pasividad.⁴⁹

El cine congrega la participación de artes como la pintura, la música, la fotografía, etc. Pero su potencia radica en la particularidad de la experiencia que ofrece a quien se entrega a ella, dado que aglutina en un mismo objeto la capacidad de afectar nuestra percepción de un modo único. A su vez la implicación del sujeto en la recepción posee un carácter imposible de encontrar en la percepción aplicada al mundo real, y es tal que le permite ser afectado y a la vez abandonarse, entregarse a lo que acontece en la pantalla sustraído de las consecuencias que supondría ser espectador de los acontecimientos en la vida cotidiana. A todo eso Seel lo interpreta como una ganancia para la autonomía del individuo, que al entregarse a la experiencia de ver una película decide dejarse determinar por la misma, e inaugura así la posibilidad de abrirse a un cúmulo de vivencias que no se dan en acto. Así el cine ofrece la posibilidad de acercarnos a otras experiencias humanas, de adentrarnos en vidas que nunca podríamos conocer si no fuera por el presente en que nuestra percepción se demora en su sufrimiento o alegría.

Según Seel el cine posee una capacidad incomparable de movilizarnos. Su análisis se detiene en aquello que constituye al cine como tal y al tipo de percepción que origina. Ella concede al individuo la facultad de auto determinarse frente a la película (esto es, de dejarse determinar por ella). Y cualquier discusión que ponga al individuo como polo de su propia determinación se antoja por lo menos

49. Leyva y Pereda, *Martin Seel: el balance*, 55-56.

incompleta o pasible al menos de ser consultada por los factores que el contexto social opone al desarrollo de la postulada autonomía. Con esto pretende observarse cierta desatención de Seel de aquellas agencias que imprimen una dirección al curso de la experiencia individual que comporta la recepción la película.



Conclusiones

A lo largo de estas líneas hemos tratado de recuperar el sentido originario de la crítica que moviliza a los investigadores de la Escuela de Frankfurt; de allí hemos rastreado brevemente algunos ejemplos de su ejercicio en el terreno de la reflexión estética, con la intención de esclarecer si acaso hoy, en la producción de uno de sus miembros, es posible reconocer dicha impronta cuestionadora o acaso descubrir una deriva diferente. Es pertinente aclarar que el interés de este trabajo no se agota en el intento por zanjar una inquietud intrateórica, sino que se desprenden de él una serie de problemas actuales que merecen mayor atención y que se encuentran aquí apenas indicados. La actualidad del capitalismo comprende un desafío para la reflexión filosófica que asume un compromiso crítico frente a él, y que se ve obligado a echar mano de un amplio abanico de recursos para diagnosticar su presente y proponer alternativas para una resistencia eficaz a su impronta “omniabarcaradora”. En tal sentido, la tradición frankfurtiana ha sido fértil en lecturas y cruces propuestos desde la interdisciplinariedad que define sus esfuerzos, siendo destacado el ámbito de la estética como territorio problemático en donde se cifra buena parte de las posibilidades de reacción contra todo aquello que da soporte a modos de pensar y sentir dominantes. Por ello el énfasis en recuperar la caracterización de la dimensión estética de la existencia y corroborar qué caracteres críticos se ponen en juego en su interpretación con la intención de relevar qué posibilidades anidan en su confrontación con la racionalidad dominante y sobre todo cuál es la actualidad de las expectativas que se crean sobre ella. No resulta del todo sencillo precisar con qué grado de optimismo piensa Martin Seel la experiencia estética en su posibilidad de disputar sentidos a los ya instituidos por los modos de pensamiento consagrados. De allí que resulte impropio endilgarle desdén para con la realidad social u objetarle desaprensión en su consideración de las tensiones que, como oportunidad de otro trato con el mundo, inaugura la experiencia estética.

No obstante, quedan aquí delineados los caracteres que el filósofo alemán asigna a la experiencia en cuestión con el fin de abrir la discusión en torno a las posibilidades que deposita en ella, o en las consecuencias que puedan derivarse de su



comprensión. Como se ha dicho, su análisis despegá a la experiencia estética de los determinantes históricos a partir de los cuales le dispensamos trato al mundo: no se juega allí ningún interés teórico, ni práctico; no admite cálculo ni resulta posible de ser condensado en fórmulas o discurso exhaustivo alguno; la noción misma de un objeto estable al cuál la atención se orientase es reemplazado por la de un objeto-proceso, que habla más de un evento que se compone a partir de su propio devenir; agota su ser en el presente, sin importarle el registro de una temporalidad que se extienda más allá de su actualidad.

Tenemos buenas razones para pensar que hay en todo ello un buen puñado de elementos para solventar una crítica, de forma sutil, sin títulos rutilantes ni ambiciones desmedidas. El *aparecer* es modesto en sus pretensiones; la prosa de Seel resulta en extremo tibia si se la compara con el decir de Horkheimer o Marcuse. La crítica, tal como la definían los miembros de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, aparece mitigada dado que su ejercicio acusa las objeciones a las que la tradición fue sometida con el paso de las décadas, sumado a los cambios históricos que operaron en el desarrollo de las sociedades contemporáneas. Sin un compromiso estridente, el *aparecer* de Seel ofrece apenas las coordenadas iniciales de un sendero reflexivo capaz de asumir el esfuerzo de una crítica mayor al orden vigente y reeditar la apuesta original en torno al potencial transgresor de la dimensión estética.

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, 1983.
- [2] Byung-Chul, Han. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder, 2015.
- [3] Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica del iluminismo*. La Plata: Terramar, 2013.
- [4] Leyva, Gustavo y Carlos Pereda, eds. *Martin Seel: el balance de la autonomía. Cinco ensayos*. Barcelona: Anthropos, 2010.
- [5] Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- [6] Marcuse, Herbert. *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires: Sur, 1967.



- [7] Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Orbis, 1984.
- [8] Max Horkheimer. *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- [9] Safranski, Rüdiger. *Sobre el tiempo*. Buenos Aires: Katz, 2013.
- [10] Seel, Martin. "Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien". *Merkur*, nos. 9/10 (1993): 770-783. <https://volltext.merkur-zeitschrift.de/article/99.120210/mr-47-9-770>
- [11] Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- [12] Seel, Martin. *The Arts of Cinema*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
- [13] Seel, Martin. "Antes de la apariencia está el aparecer. Consideraciones sobre una estética de los medios", traducido por Esteban Juárez. *Avatares: comunicación/cultura*, no. 18 (2019): 1-16. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/5082>
- [14] Seel, Martin. "Ser sí mismo en el otro. Lo que las artes pueden", traducido por Agustín-Lucas Prestifilippo. *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte*, no. 8 (2019): 218-233. http://www.iintae.com.ar/revistarigel/images/Rigel_VIII/Seel-Ser_si_mismo_en_el_otro.pdf



Traducción

*¿Para qué sirve hoy la historia
de la arquitectura?*

(Textos escogidos: Joseph Abram, Jean-Louis Cohen, Alexandre Gady y Catherine Maumi)

Andrés Ávila-Gómez / Diana Carolina Ruiz





¿Para qué sirve hoy la historia de la arquitectura?

(Textos escogidos: Joseph Abram, Jean-Louis Cohen, Alexandre Gady y Catherine Maumi)*

Andrés Ávila-Gómez**

Diana Carolina Ruiz***

Nota de traducción: los textos que hemos seleccionado y traducido hacen parte de una obra colectiva dirigida por Richard Klein que incluye en total 28 reflexiones escritas por algunos de los principales investigadores y especialistas en el medio francés en temas relacionados con la historia de la arquitectura. Todos ellos,

* Philippe Fauvernier, director de Editions Hermann, y Richard Klein, director científico de la obra colectiva *A quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui* (París: Editions Hermann, 2018) nos han concedido su amable autorización para publicar la traducción de este conjunto de textos escogidos.

** Doctor en Historia del Arte por la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (París, Francia) e Investigador en el HiCSA (Histoire culturelle et sociale de l'art) de la misma universidad  <http://orcid.org/0000-0003-3883-2737>  andresavigom@gmail.com

*** Máster en Études Hispaniques et Hispano-Américaines por la Université Paris IV Paris-Sorbonne (París, Francia) y profesional en Lenguas modernas de la misma institución. Traductora para revistas de arquitectura, patrimonio e historia del arte (Atrio, Dearq, Apun-tes, Academia XXII)  <http://orcid.org/0000-0001-5524-0456>  karorr2002@gmail.com

Cómo citar: Ávila-Gómez, Andrés y Diana Carolina Ruiz. "Traducción. ¿Para qué sirve hoy la historia de la arquitectura? (Textos escogidos: Joseph Abram, Jean-Louis Cohen, Alexandre Gady, Catherine Maumi)". Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte, nos. 13/14 (2021): 253-268.



principalmente, arquitectos, urbanistas o historiadores del arte –la mayoría son docentes en las principales universidades y escuelas de arquitectura francesas y en instituciones europeas y norteamericanas–, han respondido de manera sintética, desde su experiencia y sus inquietudes intelectuales y científicas, a la pregunta “¿para qué sirve hoy la historia de la arquitectura?”, la cual da el título a la obra misma –*À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui?*–. Nuestro interés personal por estas reflexiones nos hace pensar que su lectura puede ser especialmente útil y estimulante en el medio latinoamericano, en un momento en el cual la reflexión histórica y teórica en nuestras escuelas de arquitectura y de urbanismo parece ceder inexorablemente ante las exigencias utilitaristas a las cuales se ven sometidas las instituciones de educación superior para poder “sobrevivir”. Más que respuestas concluyentes, los textos aquí reunidos proponen diversas aproximaciones a un interrogante que requiere urgentemente un debate que se proyecte más allá del espacio netamente académico.

Palabras clave: historia; arquitectura; historia de la arquitectura; historiografía; método de enseñanza; enseñanza de la historia; educación superior; Joseph Rykwert; Rudolf Wittkower; Simon Leys.

What is Architectural History for today? (Selected texts: Joseph Abram, Jean-Louis Cohen, Alexandre Gady y Catherine Maumi)

Translation note: the texts that we have selected and translated are part of a collective work directed by Richard Klein that includes a total of 28 reflections written by some of the main researchers and specialists in the French medium on topics related to the history of architecture. All of them, mainly architects, urban planners or art historians –the majority are professors at the main French universities and schools of architecture and at European and North American institutions–, have responded in a synthetic way, from their experience and their intellectual and scientific concerns, to the question “what is the history of architecture good for today?”, which gives the title to the work itself –*À quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui?*–. Our personal interest in these reflections makes us think that their reading can be especially useful and stimulating in the Latin American environment, at a time when historical and theoretical reflection in our schools of architecture and urbanism seems to inexorably give in to the utilitarian demands of which higher education institutions are subjected

to in order to “survive”. More than conclusive answers, the texts gathered here propose various approaches to a question that urgently requires a debate that is projected beyond the purely academic space.

Keywords: history; architecture; history of architecture; historiography; teaching method; history teaching; higher education; Joseph Rykwert; Rudolf Wittkower; Simon Leys.



Andrés Ávila-Gómez / Diana Carolina Ruiz
¿Para qué sirve hoy la historia de la arquitectura?

Para que serve a história da arquitetura hoje? (Joseph Abram, Jean-Louis Cohen, Alexandre Gady y Catherine Maumi)

Resumo ou nota de tradução: os textos que selecionamos e traduzimos fazem parte de um trabalho coletivo dirigido por Richard Klein que inclui um total de 28 reflexões escritas por alguns dos principais pesquisadores e especialistas do meio francês sobre temas relacionados à história da arquitetura. Todos eles, principalmente arquitetos, urbanistas ou historiadores da arte –a maioria são professores nas principais universidades e escolas de arquitetura francesas e em instituições europeias e norte-americanas–, responderam de forma sintética, a partir de sua experiência e de sua experiência intelectual e científica, à pergunta “Para que serve a história da arquitetura hoje?”, que dá título à própria obra –*A quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui?*–. Nosso interesse pessoal por essas reflexões nos leva a pensar que sua leitura pode ser especialmente útil e estimulante no ambiente latino-americano, em um momento em que a reflexão histórica e teórica em nossas escolas de arquitetura e urbanismo parece ceder inexoravelmente às demandas utilitárias às quais instituições de ensino são submetidas para “sobreviver”. Mais do que respostas conclusivas, os textos aqui reunidos propõem várias abordagens para uma questão que exige urgentemente um debate que se projete para além do espaço puramente acadêmico.

Palavras-chave: história; arquitetura; história da arquitetura; historiografia; método de ensino; ensino de história; educação superior; Joseph Rykwert; Rudolf Wittkower; Simon Leys.

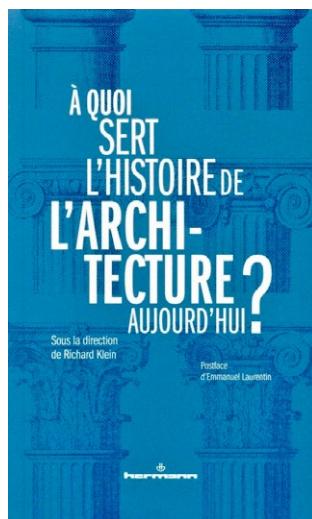
¿Para qué sirve la historia de la arquitectura?



Joseph Abram¹

La pregunta que sirve como título a esta reflexión me remite a otra que formulé en 1991 a Joseph Rykwert² (1926) durante la presentación de la versión francesa de su texto *The First Moderns* (1980)³. En aquel momento me parecía encontrar una cierta proximidad entre su enfoque y el de Erwin Panofsky (1892-1968), quizás debido a la considerable cantidad de elementos involucrados en el análisis histórico, como también a la forma en la cual Rykwert consideraba la disciplina arquitectónica como un inmenso continente teórico aun por explorar. Entonces, le pregunté de qué manera había llegado a interesarse por la Historia. Rykwert había hecho sus estudios de arquitectura en Londres, después de la guerra, siguiendo paralelamente el seminario dictado por Rudolf Wittkower (1901-1971) en el Institut Warburg. Sus primeros trabajos de investigación se enfocaron en el *De re aedificatoria* (1485) de Leon Battista Alberti (1404-1472), luego en el urbanismo romano, y más tarde en el siglo XVIII europeo.

Figura 1. Portada del libro *A quoi sert l'histoire de l'architecture aujourd'hui?*



-
1. Arquitecto e historiador. Profesor en la Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy (Nancy, Francia).
 2. Historiador y crítico de la arquitectura, de origen polaco, es el autor, entre otros muchos textos, de *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History* (1976). La editorial Gustavo Gili publicó por primera vez en 1974 la traducción al español con el título *La casa de Adán en el Paraíso*.
 3. La editorial Gustavo Gili publicó por primera vez en 1981 la traducción al español bajo el título *Los primeros modernos: los arquitectos del siglo XVIII*.



Aunque en nuestra conversación no abordamos de forma específica la cuestión sobre la utilidad de la historia de la arquitectura, Rykwert me contó sobre la forma como al finalizar los años 1950, siendo profesor invitado en la Hochschule für Gestaltung de Ulm, tuvo que combatir la visión utilitarista de dicha institución, que rechazaba tajantemente la noción misma de saber histórico, por considerarla caduca. Interpreté su posición personal como una especie de arqueología del pensamiento arquitectónico, que le permitía llevar a cabo su trabajo de historiador junto a su actividad de crítico. Para él, estas dos prácticas se encontraban estrechamente ligadas, por lo cual consideraba absolutamente artificial la separación entre una historia que se presenta como objetiva, y una crítica limitada a la subjetividad. Sobre este punto, Rykwert me dijo lo siguiente:

Si la Historia fuera objetiva, entonces yo no tendría ningún interés por hacerla. Se trata más bien, de escribirla para poder tomar una posición. No existe una historia objetiva, porque el propio historiador se encuentra sumergido en ella: él pertenece a una determinada sociedad, tiene unas ideas determinadas y presupuestos que condicionan necesariamente su trabajo histórico, su manera de seleccionar sus lecturas, etc. El historiador, respetando ante todo los contenidos de la documentación, construye una narración. Así, se ve obligado permanentemente a escoger y desarrollar una tesis, lo cual solo es posible a través de un punto de vista específico. Quienes imaginan que existe una separación absoluta entre crítica e historia deberían leer las obras de Paul Ricoeur. Se olvida a menudo que la historia es una construcción que busca establecer pertinencias... De allí la necesidad de la crítica: si todos los edificios tuvieran el mismo valor, hacer la historia no tendría ningún interés. Es precisamente, en el rasgo imprescindible de la elección en donde reside el fundamento de la crítica; y esta se impone en el seno mismo del trabajo histórico. Una historia sin valores supondría reconstituir de manera idéntica aquello que Jorge Luis Borges denominó el “verdadero mapa del mundo”.⁴

4. El autor hace aquí referencia a la imagen sugerida por el escritor argentino en el microcuento titulado “Del rigor en la ciencia”, publicado en 1960 en *El hacedor*. Lo citamos aquí en su totalidad: “... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. [Suárez Miranda, VIAJES DE VARONES PRUDENTES, LIBRO CUARTO, Cap. XLV, Lérida, 1658]”. (*Obras completas de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 847).



Al releer, no sin cierta nostalgia, el texto de esta entrevista realizada hace casi un cuarto de siglo, compruebo que aun comparto las convicciones expresadas por Rykwert en lo que respecta al compromiso social que encierra el trabajo del historiador. No concibo la escritura de la historia, sin crítica y sin teoría. ¿Cómo acceder, en ausencia de dichos vínculos fundamentales, a la formidable abstracción que constituye la historia de la arquitectura? Y, ¿para qué sirve esta disciplina hoy en día? Quizás solo para construir, tal y como lo expresaba Rykwert, significados y narraciones. La Historia debilita la ilusoria coherencia del “mapa del mundo” borgeano, al tiempo que consolida, a través del saber que ella genera, nuestro vínculo fragmentario con la realidad. Es así como la Historia intensifica y dilucida simultáneamente nuestra posición heurística en el tejido de las cosas, reforzando de esta manera nuestra capacidad de actuación en su seno para transformarlas. El verdadero meollo es sin duda la contemporaneidad: la nuestra está plagada de amenazas ligadas a la explosión demográfica y a sus consecuencias nefastas sobre la urbanización y el consumo de energía. La catástrofe es inminente y ya no tenemos los medios para conjurarla: incluso en tales circunstancias —y esto es una paradoja— la Historia de la Arquitectura sigue siendo necesaria como condición cultural inherente a nuestra humanidad.

¿A quién le sirve la historia de la arquitectura?

Jean-Louis Cohen⁵

Recorriendo a la preciada noción de un influyente pensador barbudo del siglo XIX, es necesario formular la siguiente pregunta: ¿tiene la Historia de la arquitectura un valor de uso? Intentaré responder a esta cuestión abordándola desde lo elemental, sin por ello pretender reducir su corpus —suponiendo que la arquitectura es una disciplina en toda regla— exclusivamente al ámbito de la recepción de los discursos que ella genera.

¿Le sirve la historia de la arquitectura a los arquitectos? A menudo. Si partimos de la hipótesis de que ningún arquitecto que haya hecho una contribución significativa ha sido inculto, haya o no recibido un diploma oficial, lo cierto es que

5. Arquitecto e historiador, autor de numerosos textos sobre historia de la arquitectura y del urbanismo, y comisario de exposiciones sobre estos temas en instituciones como el MoMA y el CCA. Profesor en el Institute for Fine Arts de la New York University (Nueva York, Estados Unidos), y titular desde 2014 de la prestigiosa cátedra “Arquitectura y forma urbana” en el Collège de France (París, Francia). Ver https://www.college-de-france.fr/site/jean-louis-cohen/_course.htm

la historia ha irrigado la reflexión de todos los arquitectos, ya sea como objeto de interpretaciones literales, de lecturas instrumentales o, por el contrario, conduciendo al rechazo de todo lo precedente. La historia de la arquitectura fue también el blanco de movimientos de rechazo en el seno de las escuelas radicales del siglo XX, y durante la revolución “cultural” en China.



¿Le sirve la historia de la arquitectura a los ingenieros? En algunos casos. Pocos ingenieros parecen estar convencidos de que las técnicas más recientes sean las más pertinentes y que las soluciones antiguas no tengan sino un valor puramente documental. Algunos de ellos, entre los más brillantes, saben encontrar en el estudio de los edificios góticos o de las estructuras metálicas del siglo XIX, maneras de pensar propias de aquellas épocas, pero capaces de inspirar proyectos contemporáneos.

¿Le sirve la historia de la arquitectura a los conservadores de patrimonio? Siempre. El valor de uso de la Historia es evidentemente mucho mayor para quienes tienen como principal tarea la conservación o la restauración de edificios. Aun cuando la historia de la arquitectura se apoye sobre un corpus exclusivamente textual, esta contribuye a enriquecer el conocimiento que permite la toma de decisiones determinantes para la concepción y la fabricación de la arquitectura misma, así como la formulación de hipótesis legítimas para que esta resista a los embates del tiempo. Definida como una *Baugeschichte*, la historia de la arquitectura es mucho más útil por cuanto toma como objeto de estudio la obra material y no la obra intelectual.

¿Le sirve la historia de la arquitectura a los políticos? Indudablemente. Muchos de los regímenes que elaboraron una política arquitectónica –y ya no solamente los conocidos totalitarismos del siglo pasado: el caso alemán, el italiano, el japonés o el ruso–, lo hicieron sobre otras precedentes. Dichos programas convocaron relatos históricos semejantes, desde los más eruditos hasta los más serviles, con el propósito de justificar formas historicistas.

¿Le sirve la historia de la arquitectura a los militares? Ocasionalmente. Los militares tienen un sentido de la Historia y conservan con devoción la memoria de sus hazañas pasadas, como lo hacen con su patrimonio construido del cual se erigen como guardianes obstinados. Del mismo modo que han logrado sacar provecho de su historia, han sabido también movilizarla para evitar los daños colaterales, como sucedió, por ejemplo, tras los bombardeos aliados en Italia, Francia y Alemania en la Segunda Guerra Mundial. La historia de la arquitectura nos revela episodios como aquel de los historiadores contratados por la Rogers Commission para elaborar los



mapas indicando cuales monumentos debían ser excluidos de los ataques durante las incursiones aéreas; o en sentido contrario, la Luftwaffe [Fuerza Aérea del Tercer Reich] había iniciado una serie de incursiones denominadas Baedeker⁶ para destruir puntualmente las ciudades históricas del sur de Gran Bretaña –esto, luego de haber perdido la campaña militar conocida como “Battle of Britain”–.

¿Le sirve la historia de la arquitectura a quienes se dedican a escribirla? Totalmente. Convertida en disciplina autónoma en Alemania a inicios del siglo XX, la historia de la arquitectura no escapa a las condiciones de la producción intelectual, tal y como Pierre Bourdieu (1930-2002) las estudió. La producción histórica tiene indisolublemente como horizonte la producción de conocimiento y la regulación de las carreras de quienes lo producen, al punto que esta pareciera en últimas replegarse sobre sí misma.

¿Le sirve la historia de la arquitectura a los ciudadanos? Innegablemente. Su difusión los hace más sensibles y atentos a las iniciativas de los poderes para transformar el espacio urbano: el conocimiento de la Historia contribuye a la elaboración de estrategias de protección, cuando se identifica y concede valor a elementos y obras existentes cuyo espectro puede ser muy amplio, si nos ceñimos a los análisis hechos por Aloïs Rieg (1858-1905) en *Der moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*⁷ (1903).

¿Le sirve la historia de la arquitectura a los curiosos? Probablemente. Junto a los circuitos de la difusión especializada que incluye tesis doctorales, revistas y catálogos de exposición en los cuales un número creciente de investigaciones encuentran salida, la historia de la arquitectura se presenta también bajo la forma de múltiples publicaciones de tipo turístico o de carácter local, casi siempre como simple ejercicio de vulgarización, aunque en ocasiones alimentadas por investigaciones rigurosas. Guías, cuadernillos o folletos alcanzan de esta manera a un público de aficionados o de visitantes, con mucha más eficacia de lo que pueden hacerlo los textos de los investigadores.

Es por ello por lo que la historia de la arquitectura posee un conjunto de valores de uso, y a veces un cierto valor de cambio; por ejemplo, en el marco del sistema anteriormente mencionado en el cual el público es realmente vasto o incluso en lo que concierne a la edición de aquellos libros “de lujo”. Así, a la luz de la ley de Gresham según la cual “la moneda mala siempre expulsa del mercado a la

6. Llamadas así de forma irónica, en alusión a las célebres guías de viaje Baedeker, ideadas por el librero y editor Karl Baedeker (1801-1859).

7. La editorial Antonio Machado Libros publicó en 1987 la traducción al español bajo el título *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*.

bueno”⁸, el empobrecimiento de la investigación científica –bien sea por falta de medios, de ambición, o de audacia intelectual–, no hará otra cosa que provocar la producción creciente de una subliteratura potencialmente tóxica.



Una inutilidad indispensable

Alexandre Gady⁹

En *The Hall of Uselessness*¹⁰ (2011), Simon Leys (1935-2014) lamenta que la universidad se haya vuelto “utilitarista” y recuerda que esta está destinada a formar hombres libres. Este desafortunado giro ha alcanzado particularmente las humanidades, que no poseen una utilidad directa ni cuantificable y a las que la sociedad actual exige sin cesar, tener que *justificarse*. En este contexto, la pregunta que aquí se plantea –¿Para qué sirve la historia de la arquitectura?– resulta temible. Al intentar responderla, surgen inmediatamente dos preguntas: ¿qué tipo de educación? y ¿para cuál público?

La enseñanza de la arquitectura ha estado marcada por potentes oscilaciones ideológicas, desde la fundación en 1671 de la Académie royale d’architecture, una institución *ad hoc* orientada a la búsqueda de la receta de lo bello, hasta al menos el siglo XIX y la revolución de la modernidad. Impregnada por todas las corrientes de pensamiento que han desgarrado el mundo, la historia de la arquitectura no ha podido escapar a su época: esta es el resultado de posturas que han amputado una historia fundamentalmente secular, que han desmontado lógicas más potentes que la doxa de la ruptura y que a menudo han reducido la grandeza a mera anécdota. Si es que debe existir su enseñanza, esta debe ser generosa, abierta y sin exclusividad de época y de corriente. Y si resulta ya complicado poder abordar tantos temas que le son inherentes, la arquitectura debe además ser considerada siempre en el largo plazo –esta es una de sus riquezas– y en un marco espacial tan amplio como sea posible.

La cuestión acerca del público para la historia de la arquitectura está estrechamente ligada a esta problemática, y podemos distinguir tres grupos: los estudiantes de historia del

Andrés Ávila-Gómez / Diana Carolina Ruiz
¿Para qué sirve hoy la historia de la arquitectura?

8. “Bad money drives out Good”: se trata de uno de los pilares de la economía de mercado, planteada por Sir Thomas Gresham (1519-1579), aunque el término “Gresham’s Law” solo fue acuñado un siglo más tarde, en 1858, por el economista escocés Henry Dunning Macleod (1821-1902).

9. Historiador del arte y de la arquitectura, autor de numerosas publicaciones, comisario de exposiciones, y profesor en la Sorbonne Université –antes: Université Paris 4– (París, Francia). Actualmente es también director de la comisión encargada de la creación del museo del Gran Siglo cuya apertura está prevista para 2026 en una antigua edificación situada en el parque de Saint-Cloud, al suroccidente de París.

10. La editorial Acantilado publicó en 2016 la traducción al español bajo el título *Breviario de saberes inútiles. Ensayos sobre sabiduría en China y literatura occidental*.



arte, los estudiantes de arquitectura y, por último, un público mucho más vasto formado por los ciudadanos. En la universidad, a pesar de las tendencias que hemos denunciado antes, la historia del arte ha tenido un avance importante: los utilitaristas habrán notado que ella ofrece numerosas posibilidades laborales que van desde la enseñanza a la mediación cultural, pasando por supuesto, por los cargos de la función pública.

Para las almas sensibles, la historia del arte provee también las claves para un deleite infinito. Ciertamente, los cien últimos años de la época contemporánea son cada vez más estudiados, en detrimento de los treinta siglos precedentes; así como el interés por la pintura aplasta el resto de las disciplinas. Ahora bien, desde hace aproximadamente dos décadas se observa una tendencia a la reducción del número de cátedras específicas en la materia –por ejemplo, el Institut national d'histoire de l'art (INHA) cerró en 2018 el departamento de Historia de la arquitectura–. De hecho, la pregunta gira ahora menos en torno a la utilidad de esta enseñanza –tan poco monetizable como puede serlo el conjunto de las humanidades– y se enfoca más en la inquietud por visualizar si acaso la historia de la arquitectura se seguirá enseñando aun dentro de dos décadas en las facultades de letras –como sucede hoy–.

En sentido contrario, las escuelas de arquitectura –que en Francia funcionan totalmente fuera de la órbita de las universidades– han presenciado en sus programas una tímida reintroducción de la historia, tan maltratada en el periodo posterior a Mayo del 68; una historia que, a menudo, no es únicamente aquella relativa a la arquitectura contemporánea. Se han hecho suficientes burlas sobre los arquitectos que en el seno de la escuela y el sistema Beaux-Arts, seguían dibujando los órdenes arquitectónicos, en plena era de las extensas autopistas y de los grandes supermercados; como se ha también ridiculado el célebre Prix de Rome¹¹ con sus “envíos” pomposos; lo cual invita a interrogarse profundamente sobre el interés que el pasado puede tener para un arquitecto del futuro. En cuanto al “gran público” que todos esperan encontrar, quizás la enseñanza de la historia de la arquitectura pueda parecer tan inútil como vana. Ante el estrépito causado por las Journées du Patrimoine¹² [Jornadas del Patrimonio] y el gorgoteo producido por las emisiones

11. En el sistema pedagógico que regía la Ecole des Beaux Arts en Francia, el Prix de Rome constituía la mayor recompensa que podía recibir un estudiante al momento de terminar sus estudios, y se entregaba únicamente a uno de los candidatos, el cual participaba con un proyecto en el concurso oficial establecido en cada una de las disciplinas representadas en la Ecole des Beaux Arts –arquitectura, pintura, escultura–. Los ganadores obtenían el beneficio de un viaje de estudios a Roma, que podía extenderse hasta tres años; y al regreso de dicha experiencia que complementaba su formación académica, ocupaban inmediatamente un importante cargo oficial en sus respectivas disciplinas.

12. Se trata de una iniciativa puesta en marcha originalmente en Francia en 1984 por el Ministerio de la Cultura y que inspiraron posteriormente las Journées Européennes du Patrimoine (JEP) establecidas en 1991 por el Consejo de Europa. Las JEP se celebran anualmente durante un fin de semana del mes de septiembre: todos los países de la Unión Europea promueven de esta manera su patrimonio cultural con programas que incluyen la visita gratuita a monumentos, museos y otros lugares de interés cultural, algunos de ellos excepcionalmente abiertos al público.



Andrés Ávila-Gómez / Diana Carolina Ruiz
¿Para qué sirve hoy la historia de la arquitectura?

emitidas desde el castillo de la duquesa¹³, ¿no se trata acaso de un fenómeno irreversible? Y es justamente al “gran público” a quien hay que dirigirse imperiosamente: en un Estado democrático de esta era mediática, él es el amo, y su nivel de conocimiento y de exigencia sirve como referencia a la ralea político-periodística.

Ahora bien, por su utilidad para la sociedad, la arquitectura es el arte que corre mayor riesgo, siempre aprisionado entre el progreso técnico y el gusto siempre cambiante. Conocer la historia de la arquitectura, entenderla y amarla, constituye un desafío magnífico que han puesto en pie algunos columnistas, asociaciones, y otros *passeurs*, a través de libros, revistas, exposiciones, emisiones televisivas no especializadas, y una que otra diatriba que alimenta las “crónicas patrimoniales”. Se impone entonces una pregunta: ¿cómo difundir de la manera más extensa, una enseñanza de la arquitectura que no sea simplemente el contenido de una revista polvorienta, y que no sea tampoco la proclamación beata de que todo aquello que es nuevo está bien?

Observamos que los desafíos no son menores especialmente frente al utilitarismo que rodea la enseñanza de la arquitectura. Al tiempo que la historia de la arquitectura llena de sentido la idea misma de *cité* protegiéndola contra una sociedad que se empeña en ignorar hasta qué punto la arquitectura es política en tres dimensiones, esta misma historia de la arquitectura no solo cultiva el placer y el saber de los eruditos, sino que forma arquitectos sensibles y responsables, e ilustra al ciudadano sobre el paisaje construido que lo rodea.

¿Para qué sirve hoy la historia de la arquitectura?

Catherine Maumi¹⁴

En 1993, en su texto titulado “The Uses of Environmental History”, el historiador William Cronon (1954-) afirmaba a propósito de la concepción de la historia y de la misión del historiador que

la práctica del pensamiento histórico es valiosa en la medida en que proporciona el mejor remedio contra las presuposiciones ingenuas, los argumentos

13. El autor se refiere aquí al caso particular del *reality show* culinario “Meilleur Pâtissier” (Mejor Pastelero) del canal M6, cuyas temporadas 2013 a 2020 han sido grabadas en el château de Groussay, un castillo construido entre 1815 y 1823 al occidente de París, clasificado como monumento histórico.

14. Arquitecta e historiadora. Profesora en la Ecole Nationale Supérieure d’Architecture de Paris-La Villette (París, Francia).



descontextualizados, las generalizaciones excesivas y las ilusiones farisaicas, todo lo cual supone una amenaza para el ecologismo contemporáneo".¹⁵

Y esto mismo puede ser extrapolado al ámbito de la arquitectura: al igual que Cronon y que otros colegas historiadores, no consideramos que la operatividad de la historia consista en aportar soluciones a nuestros problemas actuales. En cambio, creemos –¿quizás en un exceso de ingenuidad?– que la perspectiva histórica “representa el mejor medio para formular aquellas preguntas cuya sutileza y complejidad pueden reflejar aquellas que caracterizan al mundo que tanto anhelamos comprender”¹⁶. Y es en esta dirección en la cual trabajamos y militamos a favor de la historia de la arquitectura, en tiempos en los cuales reina el presentismo y triunfa la doxa. Al imponernos la reflexión sobre el largo plazo, la Historia nos lleva por supuesto a considerar el largo plazo de la arquitectura –tanto aquel de su fabricación como aquel de su concepción–. Entendida como una concepción del mundo habitado que articula el pensamiento del edificio, de la ciudad y del territorio, la arquitectura que observamos a través de la historia comprende no solo los diferenciales que caracterizan a cada una de las escalas espaciales, sino también las variaciones propias a las escalas temporales que le corresponden: la “acción del tiempo en el espacio” a la cual se ha referido Paul Ricoeur (1913-2005)¹⁷.

Como lo señaló en su momento Benedetto Croce (1866-1952), toda la historia es historia contemporánea. Así, su revisión en tanto “ciencia de los hombres, en el tiempo”¹⁸ constituye un paso esencial al cual nos empuja la incesante evolución de nuestras sociedades y del espacio que estas transforman a imagen del mundo que habitan. Es por ello que, tal y como la consideramos aquí, la historia cuestiona las formas espaciales tanto como las ideas y/o los ideales de los que aquellas derivan y que representan siempre con el objetivo de moldear su futuro. Marc Bloch (1886-1944) planteaba una pregunta aparentemente simple: “Para actuar razonablemente, ¿no debemos primero entender?”. Indagar en el pasado para vislumbrar mejor el futuro: se trata entonces de adoptar dicho enfoque intentando deconstruir –en el sentido que Jacques Derrida (1930-2004) ha dado al proceso de deconstrucción– una serie de mitos o de ideas *a priori* que confinan el pensamiento. En ello radica nuestro principal interés en torno a la

15. William Cronon, “The Uses of Environmental History”, *Environmental History Review* 17, no. 3 (1993): 1-22, <https://doi.org/10.2307/3984602> traducción al francés “De l’utilité de l’histoire environnementale”, William Cronon, *Nature et récits. Essais d’histoire environnementale* (París : Éditions Dehors, 2016), 243-271.

16. Cronon, “De l’utilité de l’histoire”, 267.

17. Paul Ricoeur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli* (París : Éditions du Seuil, 2000), 187.

18. Marc Bloch, *Apologie pour l’histoire ou métier d’historien*, reeditado como Marc Bloch, *L’Histoire, la Guerre, la Résistance* (París : Quarto Gallimard, 2006 [1949]), 867.



Andrés Ávila-Gómez / Diana Carolina Ruiz
¿Para qué sirve hoy la historia de la arquitectura?

presente reflexión sobre la acción del tiempo en el espacio: como conocimiento constituido sobre la arquitectura; como método y proceso de formación de un pensamiento en torno a esta; y como perspectiva crítica precisa y rigurosa. Porque el tiempo de la historia es asimismo el tiempo del pensamiento.

Para ello, la historia de la arquitectura tal y como la concebimos, se entiende como un modo de interrogación de las diversas tradiciones y culturas arquitectónicas que conforman las diferentes escalas del edificio, de la ciudad y del territorio: por esta razón, no puede ser reducida a una historia de los monumentos o a una historia de la denominada arquitectura culta —en las cuales el objeto arquitectónico tiende a ser considerado como un cuerpo aislado de su entorno—. Toda arquitectura forma parte de un contexto —espacial, temporal, social, político, económico, cultural— impregnado de tradiciones y de culturas locales que debemos aprender a descifrar. Además, hoy en día la arquitectura, concebida y edificada con o sin la mediación del arquitecto, es considerada la mayoría de las veces como una obra colectiva: en dicho contexto, el historiador aborda ahora lo relacionado con los roles y las influencias de los diferentes actores que intervienen en los procesos —a menudo largos y complejos— que implica la producción arquitectónica. En tal sentido, se concede también una atención especial al pensamiento que sustenta dicha arquitectura, a la producción intelectual que la rodea y a los discursos y debates que le son cercanos.

Considerado ya no como una clasificación —cronológica en particular— ni como una recopilación —de acontecimientos—, el enfoque histórico escogido hace eco de los cuestionamientos que animan los debates actuales sobre arquitectura. El método de investigación utilizado apunta a la comprensión profunda de los procesos que intervienen en la construcción de nuestros espacios vitales, hasta en sus desarrollos más recientes: no se asume una visión dualista o determinista, sino, por el contrario, dialéctica. Según Siegfried Giedion (1888-1968):

El mundo de la historia, tanto como aquel de la naturaleza, solo se revela a quienes se plantean las preguntas adecuadas y saben encontrar los verdaderos problemas. El historiador debe encarnar su época si pretende discernir en ella aquello que la conecta con el pasado.¹⁹

Así, al recurrir a la historia, lo que se pretende es plantear la pregunta adecuada desde una perspectiva temporal amplia que libere la perspectiva de todo tipo de nociones preconcebidas y de imágenes consensuadas y, por lo tanto, poder observar

19. Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture* (París : Denoël/Gonthier, 1978 [1941]), 34.



con menos filtros el mundo que nos rodea. En nuestra opinión, su operatividad se encuentra asociada a la adquisición de una distancia crítica indispensable para la formulación, en términos adecuados, de los problemas y cuestiones actuales, como condición indispensable para la formulación de una solución apropiada. ¿No reconocía acaso Marcel Poëte (1866-1950) en la perspectiva histórica, un método para adquirir la “flexibilidad mental” tan necesaria para la creación?



GALERÍA

Artista invitada

Los mundos de Cristina Torres

Jorge Echavarría



Edición 13/14 (Enero-junio de 2021 / julio-diciembre de 2021)
E-ISSN 2389-9794



Los mundos de Cristina Torres

Por Jorge Echavarría

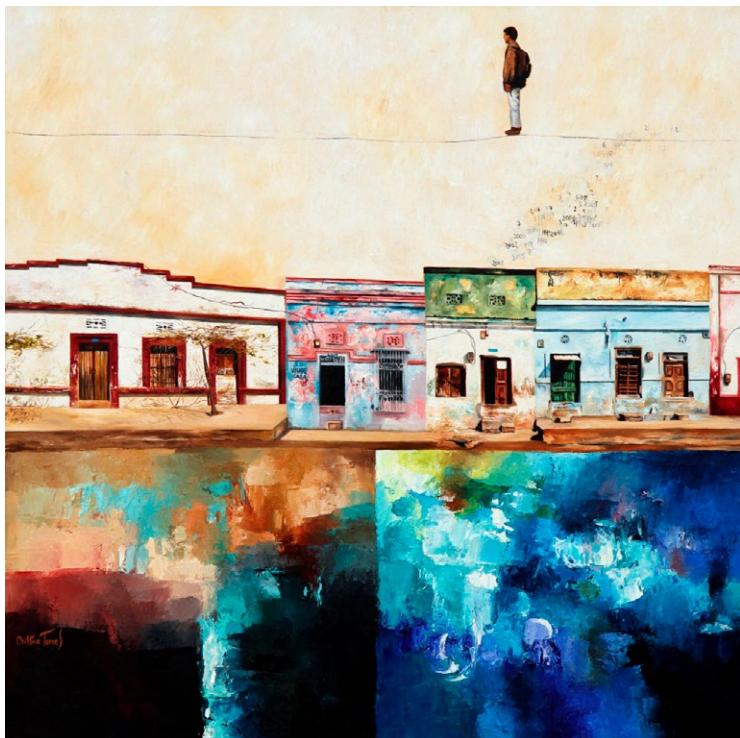
Los mundos de Cristina

Cristina Torres es artista plástica colombo-francesa. Nació en Medellín en 1981. Es maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín. En el 2005, viajó a la Costa Azul francesa, seleccionada para vivir en la prestigiosa Fundación Château de la Napoule, al lado de Cannes. En el 2007 la Cité Internationale des Arts en París le abrió sus puertas y permaneció allí un año. De su paso por Europa surgieron numerosas exposiciones colectivas e individuales en Francia, Italia, Inglaterra, España y Mónaco en donde recibió el premio del jurado Gemluc. Cristina ha expuesto en Atlanta y en ferias tan importantes como Art Miami, Art Palm Beach, Artbo y en la Korea International Art Fair en Seoul. En los últimos años ha explorado el mundo de la ilustración infantil gracias a lo cual ha publicado nueve libros en Marruecos, país donde actualmente reside.





Figura 1. Taganga



Acrílico y óleo sobre lino, 120 x 120 cm, 2016.

Figura 2. Salma



Óleo sobre lino, 160 x 320 cm, 2016.

Hace ya unos años, cuando Cristina Torres estudiaba Artes en la Universidad Nacional y yo era su profesor en asignaturas teóricas, me invitó a su taller a mirar su trabajo. Menuda, dotada de una energía sin límites que invertía en enormes lienzos que desmentían su aparente fragilidad, Cristina ya dominaba el dibujo, la composición y desplegaba una sorprendente paleta de colores. Sin embargo, escuchaba con atención las observaciones que se le hacían, cumplía estrictamente con los trabajos de asignatura, algo no siempre fácil con los estudiantes de su carrera, y preparaba disciplinadamente sus obras.

Figura 3. Lila



Óleo sobre lino, 160 x 320 cm, 2017.

Figura 4. Lila II



Óleo sobre lino, 140 x 160 cm, 2017.

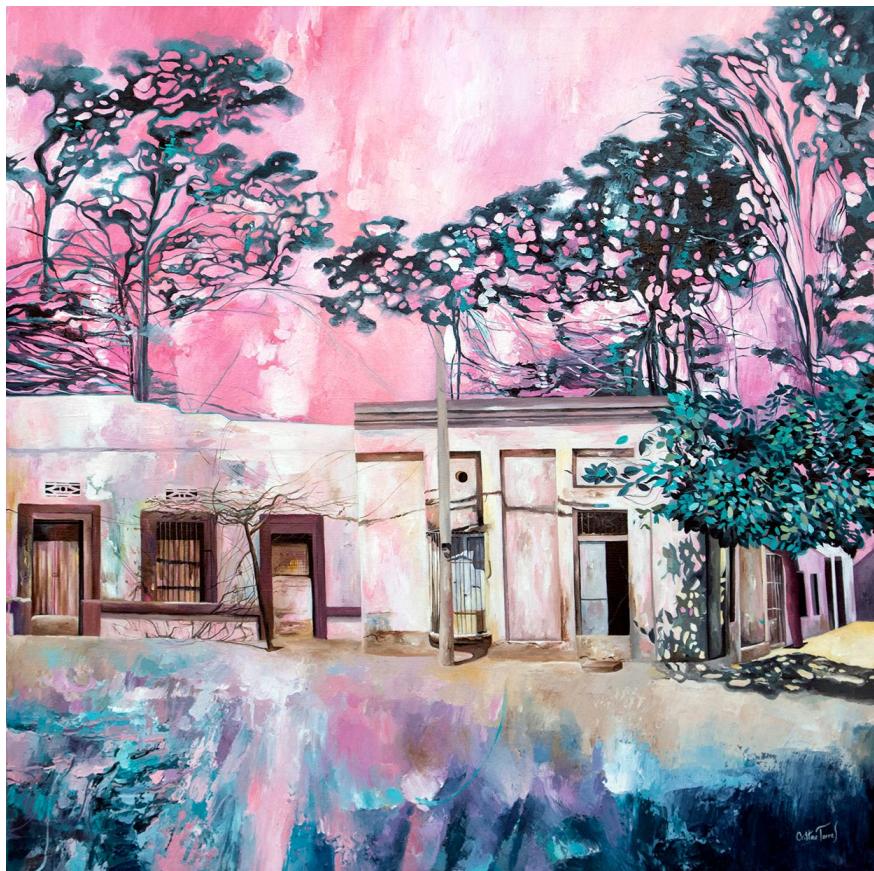


Jorge Echavarria
Los mundos de Cristina Torres



Luego, aprovechó becas y pasantías, vivió lejos del país y siguió desarrollando su universo pictórico, al que me invitaba de cuando en cuando con correos siempre bienvenidos y alguna visita al país en la que pudimos encontrarnos. Lo que seguía pintando profundizaba con una seguridad admirable aquello que ya estaba esbozado en sus pinturas iniciales, pero maduraba, se imbricaban temas y enfoques, se incorporaban figuras y descubrimientos de esos otros paisajes que descubría en su experiencia fuera de Colombia.

Figura 5. Taganga rose



Acrílico sobre lino, 120 x 120 cm, 2018.

Figura 6. Nocturno



Acrílico sobre lino, 81 x 100 cm, 2018.



Jorge Echavarria
Los mundos de Cristina Torres



Figura 7. Estación de tren



Acrílico sobre lino, 97 x 146 cm, 2018

Figura 8. Homenaje a Degas



Acrílico y óleo sobre lino, 85 x 230 cm, 2018.



Las pinturas de Cristina son narraciones, pero de ellas apenas vemos un segmento: sus niñas que flotan ingravidas en tupidos follajes florecidos, las fachadas deslavadas que pueden estar a orillas del mar o en la calle única de un pueblito en el desierto, las barcas varadas en la arena, etcétera, parecen contar algo que apenas se sugiere, que debemos completar con imaginación y sensibilidad: son universales, sin coordenadas exactas en un mapa, pero con un anclaje genérico en un territorio donde sueño y realidad se encuentran, como portales de entrada a otros universos, parecidos pero inquietantemente otros, nostálgicos de no sé qué estado de vigilia o de entresueño...

Figura 9. Barca



Acrílico sobre lino, 140 x 160 cm, 2019.



Figura 10. Casa y funambulista



Acrílico sobre lino, 114 x 146 cm, 2020.

Sus personajes tienen una identidad propia, no se trata de figuras anónimas o reiterativas: cada rostro es señal de individualidad, como si además de vivir en un paisaje, sus caras reflejaran, serenas pero enigmáticas, otro paisaje interior. Como un juego barroco de horror al vacío, la superficie del lienzo está llena completamente, ya de formas o ya de colores, sin resquicios. Ese ejercicio insistente, búsqueda reiterada que crea analogías, da origen a los mapas visuales de esos otros mundos, anidados unos en otros, sugerentes pero reticentes, invitando, o cominando, al espectador a tejer parte de esas historias ocultas, a ser cómplice invitado del acto de la imaginación, del sueño evocador, del completar eso que vemos y creemos ya acabado, pero que a fin de cuentas resulta apenas esbozado, sugerido.



Figura 11. Barca y pelícanos II



Acrílico sobre lino, 140 x 160 cm, 2021.

Figura 12. Pescaito



Acrílico sobre lino, 114 x 146 cm, 2021.

Jorge Echavarria
Los mundos de Cristina Torres



Las vidas del arte entre África y Medellín

Actualmente Cristina está en Fez (Marruecos) creando una pequeña escuela de arte. En las próximas semanas iniciará los trabajos de construcción para inaugurarla en dos meses. Este espacio le servirá como un taller más grande para trabajar, exponer sus obras y vender sus libros y productos derivados de su obra (bolsos, cojines, mugs, etc.). Hace dos años Cristina desarrolló cuatro libros ilustrados para niños, con los cuales completa un total de nueve libros publicados de ilustración infantil. Desde 2017 hasta 2021 también ha participado consecutivamente en “La Cigogne Volubile”, festival de ilustración organizado por el Instituto Francés de Marruecos, el cual se ha celebrado en diferentes ciudades de este país: Rabat, Oujda, Tanger, Marrakech, Meknes y Fez.

Figura 13. Frida Catlo



Lápices de colores Prismacolor sobre papel, 2021.

Figura 14. Apolline et Casandra



Óleo sobre lino, 90 x 200 cm, 2022.

A parte de la publicación de libros, las actividades de Cristina entre 2020 y el presente incluyeron exposiciones colectivas realizadas en Medellín, en las galerías Julietta Álvarez y Arte Loft. En cuanto a los proyectos a futuro, Cristina se está planteando trabajos con temas mucho más personales, su taller y las personas que le rodean. Actualmente está explorando otras técnicas como el carboncillo, el grafito, la acuarela, el pastel y la encáustica. Además de dar sus primeros pasos en la escultura. Cristina espera que en el mediano plazo pueda desarrollar un conjunto de obras sólidas con todas estas nuevas técnicas. Será una especie “renacimiento” para ella.



Jorge Echavarria
Los mundos de Cristina Torres



GALERÍA

Videoarte

Alquimia 2.0 / Alchemy 2.0

Yeison Loaiza-Orozco



Edición 13/14 (Enero-junio de 2021 / julio-diciembre de 2021)
E-ISSN 2389-9794



Alquimia 2.0 / Alchemy 2.0

Yeison Loaiza-Orozco*

Manifiesto

Este fue un periodo de producción de transición de lo íntimo a lo expresivo e implicó inclinarme por ciertas motivaciones que fueron más allá de un interés netamente estético. Comparto la sensibilidad frente a saciar la sed del alma a través de la mera expresión artística, sea cual sea su forma y para mostrar el camino propuesto al interior y sus resultados, considero que exhibir y trasladar estos ejercicios visuales sintéticos y simbólicos al video contribuye de alguna u otra forma a un consenso del arte con la sociedad y la transformación.

Yeison Loaiza



* Comunicador audiovisual del Politécnico Jaime Isaza Cadavid (Medellín, Colombia). Realizador independiente
✉ yeisonloaiza95@gmail.com



Derechos de autor: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Perfil

El interés hacia el campo audiovisual surgió a partir de la realización de una animación de cuarenta y cinco segundos *Caricatura: lolo*, hecha en el 2008, con un principio de *stop-motion*, la cual subí el mismo año a YouTube. El video se realizó en una sola hoja de cuaderno. Consistió en dibujar, tomar una foto, borrar las líneas de lápiz y usar el registro del trazo que indicaba por donde seguir y así sucesivamente. Otra animación del mismo año, titulada *Culebrita* tiene un estilo similar, realizada desde un computador en un proceso digital en vez de análogo, con pantallazos, carpetas e íconos en el escritorio de un sistema operativo Windows XP. A partir de estos y otros ejercicios consolidé lo que ha sido una mirada estética y autorreflexiva aún no consciente para entonces del video que, potencialmente, motivaría e impulsaría mi creatividad individual.

En el 2013 después de graduarme del colegio empecé a estudiar comunicación audiovisual en el Politécnico Jaime Isaza de Medellín. Tenía un interés por los medios, el cine y la investigación. A partir de ese momento, me he movido entre el campo de la dirección, la realización, la investigación y la generación de contenido para plataformas u organizaciones. El área de crítica ofrecida por la carrera me llevó a conocer y a estudiar a profundidad cineastas como Dziga Vértov, Wong Kar-wai, Gaspar Noé, Lars von Trier y Alejandro Jodorowsky.

Bajo el alias de “Astrógrafo” realicé una propuesta de concierto musical con visuales en vivo, la cual se exhibió con otras bandas de la comuna 16 (barrio Belén de Medellín), en el marco del proyecto de música emergente “Belén Sonoro”, realizado por primera vez en octubre de 2016. A mediados del mismo año empecé a crear videos de carácter experimental. Realicé un video ensayo que habla sobre el *vaporwave*, como un “estamento” dentro de la era digital y la forma en que se entiende la belleza. Su título fue *This is how I understand Vaporwave* (Así es como entiendo el Vaporwave). Fue publicado en 2017 y contiene gráficos hechos en computador y frases que hacían alusión a este movimiento de internet como “¿te gustan las cosas bellas?”, “no eres lo suficientemente mayor para entenderlo, pero lo entiendes de alguna manera”, “piensas que lo entiendes solo porque eres suficientemente mayor”. También en 2017, realicé el primer cortometraje que impulsaría más relatos surrealistas, *Triptych* (Tríptico).

En 2018 hice prácticas en la Gerencia de Infancia, Adolescencia y Juventud de la Gobernación de Antioquia, donde formé parte del equipo de comunicaciones de El Gran Debate, entre otros procesos departamentales de niñez y familia,



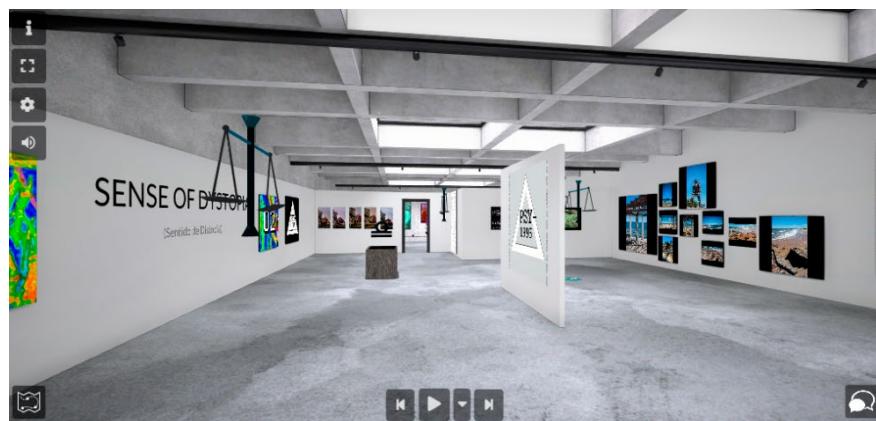
Ivar-Santiago Quintero
Alquimia 2.0 / Alchemy 2.0

para diseñar y producir contenido en su página web. Una de esas campañas fue “Antioquia para la niñez”, para la participación en el certamen del gobernador más pilo de la Corporación Juego y Niñez, en la cual el exgobernador quedó como ganador para ese año. La graduación del pregrado ocurrió en 2019, año en el cual realicé mi primera animación experimental *Liquid/Plasma*. Viajé a Montevideo en junio para presentarme como finalista en el concurso internacional de fotografía de la octava edición de “Tenemos Que Ver”, Festival de Cine y Derechos Humanos. Durante mi estadía en Uruguay, ingresé a la Escuela de Cine de Uruguay (ECU), en donde estudié un curso presencial de producción e hice el archivo del cual posteriormente surgió mi video y cortometraje sobre Uruguay, *Emisionsur y Emisión desde Afuera* –versión extendida del primero– en colaboración con Santiago Alonso Zuazola. En septiembre volví a Medellín, me formé en la Cinemateca Municipal de Medellín en varios talleres y estudié empíricamente animación en grupos como El Animero de la editorial Tragaluz.

En 2019 *Triptych* (Tríptico) se exhibió en Vartex 7, muestra de video y experimental, y *Liquid/Plasma* hizo parte de la programación en Intermediaciones el mismo año, y en 2020 estuvo en Vartex 8, versión online. En este mismo año hice parte de la publicación sobre videoarte titulado *Onírico Y*, para el número 11 de la Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, en donde se recogían los videos *Triptych* (Tríptico), *Liquid/Plasma* y *AstrógrafoMP4*. También hice un estado del arte y desarrollé una investigación en torno a la estética, la angustia y la influencia de las vanguardias en la cultura actual, en una serie de ensayos sobre estética y poética, a través de un recorrido referencial histórico, titulado “Tensiones de la plástica” escrito entre 2017 y 2019. A partir de varios ciclos y conferencias asistidas y de un taller de creación audiovisual hice un módulo de profundización en producción en la Cinemateca de Medellín en 2020.



Figura 1. Sense of Dystopia (Sentido de Distopía) – Sala interactiva



Fuente: obtenido del sitio web Artsteps <https://www.artsteps.com/view/5f8874ed38eb-271d233ef039>

En 2020, después de producir otras animaciones en stop-motion creadas como expresiones simples, realicé *Claymoxion*. En junio del mismo año, tras la colaboración musical para *Genaro in Crassis* con Francisco Lozada Méndez –artista plástico de origen caleño– produje el corto en stop-motion que involucró más de tres mil quinientas fotografías y una edición con efectos especiales basada en la pantalla verde. El corto tuvo varias exhibiciones el mismo año: hizo parte de las muestras y selecciones del Festival Internacional de Animación, (FIA) (Montevideo, Uruguay); en el Ruta Maya Film Fest en Campeche (México), donde obtuvo mención especial; en Intermediaciones Video Arte y Video Experimental (Medellín, Colombia); en el Festival Internacional de Cine Independiente (Villa de Leyva, Colombia); en el AQP Audiovisual y Cine Festival en (Arequipa, Perú) –con Premio del Público–; en el Video Expandido FU2020: la continuidad del arte en la web , de la revista *Cartel Urbano*, de Bogotá.

Mi video experimental *Emisionsur* de 2020, producido en Uruguay, también hizo parte de los estrenos de *Intermediaciones*. Exhibí en “Rodando en casa” de la Cinemateca Municipal de Medellín y en la Red de Creación Audiovisual con la animación *Cuerdas, pesadillas y polígonos*, producida el mismo año. Construí una propuesta interactiva en la web, en la plataforma ArtepS titulada *Sense of Dystopia* (Sentido de Distopía), un diseño de sala virtual en la cual el interactuante puede desplazarse y ver mi galería de forma cronológica hasta el 2020. Esta obra fue exhibida y promocionada por la plataforma de música electrónica y de creatividad digital ARTKA de Bogotá, en su programación de “Ecos en confinamiento”.

La propuesta contiene una curaduría de mi obra *net.art*: GIF's, escultura en 3D, fotogramas de videoarte, seriados fotográficos, collages y fragmentos de canciones de mi proyecto de electrónica experimental, DJ Player Two, del cual hice, paralelamente, la banda sonora de la mayoría de los videos mencionados. Así mismo durante esta temporada tuve varios lanzamientos musicales en tiendas de música digitales.

Para 2021 produje otras experiencias poéticas, líricas y visuales como un diario de ilustración de cincuenta y nueve páginas tipo fanzine, llamado *Efímerán: Ilustración y textos*, del cual se deriva el poemario titulado *La virtud del dolor en 20 poemas*. Por otro lado, participé en el concurso “Anima en casa sobre tradiciones y costumbres”, del Festival Internacional de Animación Ajayu (Puno, Perú), con una animación en stop-motion llamada Útu-Bāniā, inspirada en los indígenas Emberá. Esta fue realizada con la técnica de tiza y obtuvo el primer lugar en la premiación.

De igual manera realicé un taller de sonido y apreciación cinematográfica con la Corporación AMAT de Perú, y con Claymoxion participé de Panalandia en Colombia, Festival de Cine Pobre, realizado de forma virtual en Bogotá por La Pecera Cultural. Claymoxion hizo parte de la lista Colombo Americano Video Arte CAVA del Colombo Americano y la revista Kinetoscopio (Medellín, Colombia). Colaboré en la revista Literaria Ouroboros, Poesía, Arte y Literatura del corregimiento de San Cristóbal, Medellín, con una obra de tres collages titulada *Anomalía Contemporánea*. En mayo de 2021 fui seleccionado para el Bad Video Art Festival, festival de videoarte internacional realizado en Moscú, Rusia, con mi cortometraje *Triptych* (Tríptico).

Ese mismo semestre dirigí y produje una animación experimental de tres minutos llamada *Brutman, en un silencio*, hecha con una aplicación de celular, la cual utiliza el concepto de “pelar cebolla” para ejecutar la animación cuadro por cuadro. También realicé otro corto de narrativa videoarte de timelapses en colaboración con Daniel García Correa, llamado *El paso del tiempo (y todos sus crímenes)* que toca el tema de la sincronicidad de Carl Gustav Jung. Este videoarte fue exhibido en “Rodando en casa” de 2021 y en la convocatoria “sonidos en diálogo: poesía sonora” del Festival de Arte Sonoro, Música Electroacústica y Experimental Transversal Sonora. Asimismo hice parte de la galería de la revista Rito de antropología y arte, bajo el pseudónimo de Astrógrafo con una fotografía titulada *Gente mirando una marcha LGBT desde el Metro de Medellín*. Recientemente concluí el diplomado de docencia universitaria en el Politécnico Jaime Isaza Cadavid (Medellín, Colombia) y mi obra *Emisión desde afuera* fue exhibida virtualmente en la primera Muestra Virtual de la Asociación Cultural AMAT (Perú).

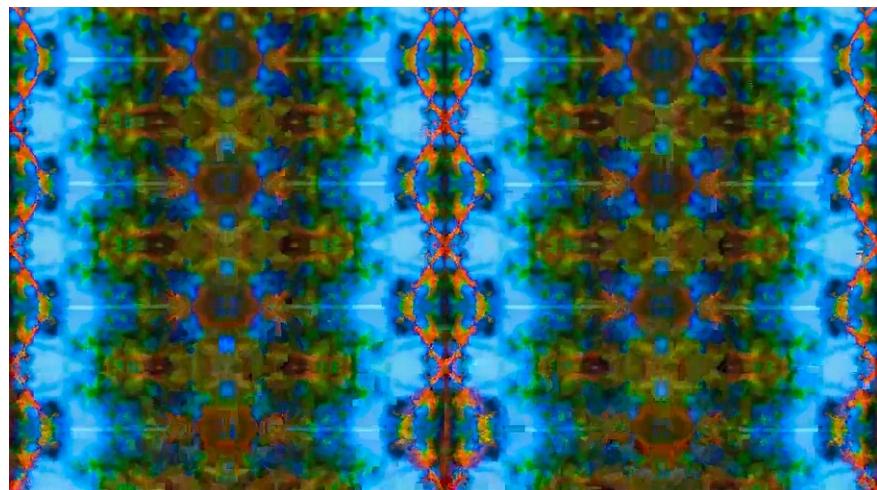




Alquimia 2.0 / Alchemy 2.0

Emisionsur

Figura 2



Título: Emisionsur

Técnica: Glitch, Videoensayo

Duración: 07: 27

Año: 2019

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=FuxomKNywrE&list=PLpgoPMfP8pMMFYVitDiYvTEhrgBIJ3HyP&index=2>

Emisionsur comenzó como una experiencia de grabación de un día común de invierno a mediados de junio de 2019 en Uruguay. Me interesaron las formas rurales del país, específicamente de la zona de Canelones, en donde se evidenció un ambiente de campo que es significativo para la zona. Como ya había estado en Uruguay tenía una percepción más o menos cercana del país, pero a diferencia de la vez anterior que, fui en primavera, esta vez lo hice en invierno. Por eso emprendí una exploración y categorización sobre las formas que se presentaban reiterativamente en la cotidianidad de este clima singular. Entre ellas, las observé las inundaciones que afectaban parte de los terrenos de las rutas y la forma en que el suelo y el pavimento limitaban casi que inmediatamente con los colores del cielo que diario se mostraban cambiantes.



En las últimas semanas del curso de la Escuela de Cine, llevé mi cámara y filmé esos espacios que yo había recorrido múltiples veces caminando, y que se situaban como especialmente atractivos y evidentemente llenos de historia. Motivado por un interés subjetivo la comparación entre Medellín y Montevideo me sirvió para resaltar en qué lugar estaban los dos países en relación con muchos aspectos y formas de vida, incluido el estado de la cultura y del arte, así como la manera en que las conductas civiles reflejaban la educación. Todo partió de considerar en ambos casos el relieve geográfico: me concentré en el entorno rural y en las concepciones del clima que se reflejaban en el cielo. Estos factores se convirtieron en mi obsesión. Por otro lado, las personas y el movimiento lejano los asumí de una forma impersonal, irreconocible e indirecta pues se manifestaban como el ruido citadino de Montevideo.

El último material del cortometraje incluyó un viaje hacia la zona de Salto y Paysandú. Allí, las formas climáticas y geográficas variaban radicalmente a medida que me acercaba al lugar. La primera imagen que me sorprendió y que me grabé fue una en donde vi representado el invierno: unos árboles sin hojas, cuyas raíces y parte de sus tallos se perdían con la orilla de un río. Hubo varios días secos, en los cuales registré la naturaleza uruguaya. Pienso que es importante la sutileza de los elementos y en este video busqué que los planos escogidos dieran también información de todo tipo, no solo con relación al hábitat físico, sino que dieran cuenta de los rastros humanos, por ejemplo, basuras o pequeñas cosas que se interpusieran visualmente en la toma. Por eso, el tiempo en general y el resultado del corto se presentan como una experiencia que oscila entre lo rápido y lo lento; porque mi lectura como colombiano sobre este país requirió de una adaptación y “desaceleración” para entender muchas cosas que culturalmente se me hacían ajenas.

Pasé alrededor de cuatro meses observando el material en Colombia, lo montaba y editaba sobre una línea de tiempo. Esperé unas semanas y volví a Emisionsur, y con el conocimiento adquirido gracias al artista Andrés Cuartas de la ciudad de Pereira, en un taller de destrucción de archivos, entendí que mi investigación seguiría esa corriente, y que el material podría ser intervenido bajo esta técnica y la estética glitch. Con estos nuevos fundamentos narrativos, filosóficos y tecnológicos logré que el material pasara por diferentes procesos de destrucción no solo en un sentido técnico sino también literal. Después de un par de días dedicados a corromper la imagen, identifiqué una serie de lenguajes y una paleta de efectos que variaban dependiendo de la intervención del error. Fue entonces



como el “error” como discurso estético, se posicionó en el corto, y se convirtió en la pieza faltante, que me suscitó el interés por explorar. Hasta ese momento no tenía los recursos técnicos y estéticos necesarios para editar el cortometraje. Esta fue una elección casi que accidental, pero que funcionó adecuadamente e incluso pude acoplar con mi último trabajo como compositor de música electrónica.

Claymoxion

Figura 3



Título: Claymoxion

Técnica: Stop-motion

Duración: 03:09

Año: 2020

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=VyYBioBYoFU&list=PLpgoPMfP8pMMFYVitDiYvTEhrgBIJ3HyP&index=1>

Las principales influencias estéticas para realizar el corto fueron *La Montaña Sagrada* (1973), película de Alejandro Jodorowsky, y el libro de Aldous Huxley, *Las Puertas de la Percepción* (1954). De estas obras tomé la paleta de “símbolos” gráficos que fungieron como *leitmotiv* y por el cual los elementos sobre tres lienzos entran y salen y se sitúan en un espacio determinado e interactúan. Esta idea creativa fue pensada inicialmente para ilustración, pero después hice una serie de

ensayos de registro de video e imagen, y tras estudiar el comportamiento de las líneas sobre los fotogramas por segundo con el uso de plastilina, preferí profundizar la interacción con la animación en un proceso que llevó alrededor de seis meses. El uso de esquemas y secuencias simples funcionó como acercamiento a la planimetría con ejercicios de animaciones básicas, complejas e híbridas. Así, la silla, la montaña, las puertas, los triángulos, las esquinas y las habitaciones son solo algunos de los interactuantes familiares.

Después de esta exploración, pensé en la realización de un cortometraje en técnica stop-motion, que fuera una experiencia gráfica para la lectura y proyección del inconsciente del director, en la obra del videoarte y con sus experiencias estéticas significativas. El propósito era materializar la angustia y su resolución; materializar la forma de sobrellevar la ansiedad. En la producción, me encontré con respuestas novedosas en torno a la forma del hacer y que surgieron solamente al interactuar manualmente con la obra. En esta pieza, el stop-motion se convirtió en una obsesión personal que finalmente logró convertirse en algo, en *Claymoxion*, como una evocación a la palabra *emoción* con la palabra *clay*, que significa arcilla en inglés.

El corto *Gumbasia*, hecho en plastilina en 1955 por Art Clokey, también fue un referente clave para mi obra, en el sentido que la libertad y cierta improvisación controlada fueron sus protagonistas. Es un corto de animación con un principio muy experimental, sin características narrativas. En la historia del cine ha aparecido esta modalidad de video con la técnica de plastilina, donde era habitual generar un espectro mítico y misterioso, por las texturas, las luces y el registro final de la fotografía. En el caso de mi animación todo su sentido parte de alusiones contemporáneas. Suelo proponer como sinopsis del corto que en vez de tratar una historia puesta en *storyline*, se trata más bien de un recorrido del arte desde la psicodelia, el arte pop, la religiosidad New Age y el video. El corto busca una construcción de nuevos valores estéticos que, primero, se enfoquen en el carácter metafórico de sí: aparece un prisma, que connota una paleta de colores, todos ellos a la vez representan el negro y este negro es la saturación. Por otro lado, el ejercicio paralelo es ofrecer la impresión de movimiento y dinamismo de los materiales que se reestructuran en el espectador, para darle una sensación de maravilla y extrañeza.

La idea de optimizar al máximo los recursos buscaba crear una historia que transmitiera más que una sensación de alejamiento de la realidad, una sensación



Ivar-Santiago Quintero
Alquimia 2.0 / Alchemy 2.0



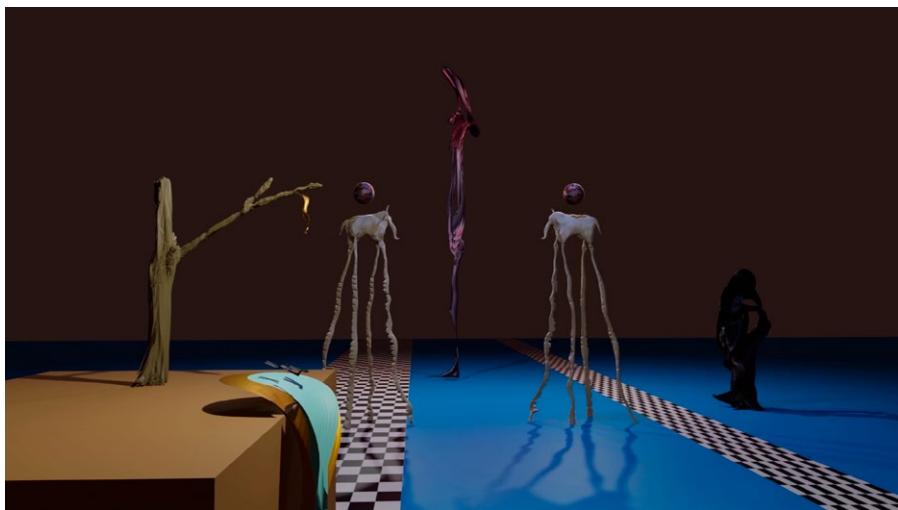
de cercanía con ella. El modo de producción para este video requirió el uso de un espacio límite para reducir la imagen y por eso se privilegió el concepto sobre la calidad. Las fotos fueron registradas desde una aplicación con un celular. No quiero suscitar la experiencia estética de los objetos, sino que se atienda a su disposición en la pantalla y a su trayecto de movimiento; para lograrlo tanto espacial como cinematográficamente, el uso de la retórica fue constante. Y planteo esto, porque precisamente el videoarte permite esa experiencia cinética impresionista y fantástica que no proporcionan otros campos de producción de industria de géneros hegemónicos. Sintetizar simultáneamente los requerimientos para los momentos, las escenas, los planos, la entrada y salida de los elementos fueron las tareas dentro del “rodaje”.

Por otro lado, en *Claymoxion* hay un efecto nostálgico representado por el uso de la plastilina. Este es un material que actualmente no tiene validez, tanta legitimidad dentro de los usos artísticos por tratarse de un recurso primerizo asociado con la educación preescolar. Estamos absorbidos por una interpretación fascinada del arte como algo que ennoblecen y exalta, y los sistemas comerciales funcionan así también. La tensión de la experiencia como lectura audiovisual, surge porque mi intención es más investigativa y tiene una connotación artística. Es decir no cumple con los parámetros de calidad y velocidad asociados a una experiencia visual y sonora contemporánea en donde la producción cinematográfica implica la intervención de muchas personas y la inversión de altos presupuestos.

La banda sonora de este proyecto contó con la música de Genaro in Crassis, una iniciativa de música electrónica ambiental análoga de Francisco Lozada, artista multidisciplinario de origen caleño radicado en Bogotá. La experiencia cinematográfica cumple su función empática, y las secuencias de la música, que nunca se detienen desde el inicio, otorgan la coherencia precisa para una experiencia de arte contemporáneo que nos eleva a una órbita de conciencia suscitada por la imagen en movimiento. En cuanto al sonido, que trabajé armoniosamente con la música, lo imaginé en una asociación directa con las texturas, por lo que el trabajo de foley incluyó interacción y experimentación en el sentido literal de los colores de ruido que pudieran interactuar con la experiencia en la imagen. El foley fue realizado por Daniela Sañudo y Daniel Palacio, comunicadores audiovisuales a los cuales invité a colaborar y quienes participaron con propuesta basada en el ruido de elementos reciclables.

Cuerdas, Pesadillas y Polígonos

Figura 4



Ivar-Santiago Quintero
Alquimia 2.0 / Alchemy 2.0

Título: Cuerdas, Pesadillas y Polígonos

Técnica: Moldeado 3D

Duración: 02:48

Año: 2020

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=tG6PzgKiYqI>

En términos metafóricos el arte en tercera dimensión es un intento por llevar al plano tangible, concreto, la obra tradicional –pictórica– y expandirla más allá de sus límites. El expresionismo e impresionismo fueron movimientos que reclamaron la importancia de la subjetividad y desplazaron el valor de la obra hacia algo más que la búsqueda realista al transferir su atribución al espectador. Convencido del poder del video y de su forma plástica para incentivar la crítica inconsciente, me propuse crear una animación en esta técnica con esculturas 3D que venía trabajando individualmente y en el marco de una convocatoria “Rodando en casa” realizada por la Cinemateca Municipal de Medellín.

Así la animación *Cuerdas, Pesadillas y Polígonos* es un compilado de obras en escultura 3D realizadas en el programa Blender. La obra tiene un fragmento que es una referencia a Salvador Dalí: allí se yuxtaponen alusiones a sus obras clásicas, con la imagen de dos partículas de coronavirus que flotan sobre dos elefantes.



Con dicha metáfora retomo el sentido onírico, pero dirigido hacia lo sintético, por el mensaje de que estamos viviendo una nueva realidad física y biológicamente recondicionada. El tributo a Dalí se da en sus cuadros *La persistencia de la memoria*, de 1931 y *Los Elefantes*, de 1948. En este plano se aprecia una línea temporal con perspectiva de todo el cuadro en ciento ochenta grados y luego el movimiento de la cámara muestra al final el lado del espectador, como queriendo grabar la cuarta pared.

Esta obra es un *render* que engloba lo que he desarrollado en torno al *net art*. El *net art* es “todo”, y a la vez es “nada”, porque implica hasta el uso cotidiano del internet. Pero la aplicación crítica del mismo varía directamente al darse en los algoritmos que funcionan como una red interconectada que lleva, de un nodo a otro, toda la información, que al final son todas las obras que tienen como soporte la internet. Uno de los críticos de arte que propone el *net art* como una sensación, o como una interacción del ahora, no archivística e imposible de guardar, que está llegando y está a la vez por llegar, es José Luis Brea, filósofo y crítico de arte español. En esta interpretación la obra y el video –las esculturas– se proponen como un tipo de coexistencia paralela en diferentes dimensiones; una misma obra en diferentes soportes, en este caso arte digital, cine y redes sociales. De esta manera, las esculturas *Solitude and Inner Sorrow* –Soledad y dolor interior– y *Natives Landing* –Nativos aterrizando– existen tanto en el video como en la propuesta interactiva *Sense of Dystopia* –Sentido de Distopía– y al igual que en la cuenta de Instagram, *3dRandomNoise*, en las cuales estas aparecen en videos de menos de un minuto con cualidades de luz y atmósferas diferentes.





Agradecimiento a los evaluadores

La Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte agradece la participación de las siguientes personas como evaluadores de este número:

Adrián Contreras-Guerrero Dr. Universidad de Granada. España
Alessia Frassani Dra. The City University of New York. Estados Unidos
Ana Camila de Souza Esteves Mg. Universidade Federal da Bahia. Brasil
Ana Cristina Vélez López Mg. Universidad EAFIT. Colombia
Andrea Marcela Pinilla Bahamón Mg. Organización Internacional para las Migraciones. Suiza
Dolores Fernández Martínez Dra. Universidad Complutense de Madrid. España
Eduardo Alberto León León Dr. Universidad Central del Ecuador. Ecuador
Elkin Rubiano Pinilla Dr. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombia
Elsaris Núñez Méndez. Universidad Nacional Autónoma de México. México
Esteban Alejandro Juárez Dr. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina
Esteban Gutiérrez Jiménez Dr. Instituto Tecnológico Metropolitano. Colombia
Federico Ochoa Escobar Mg. Universidad de Antioquia. Colombia
Federico Olivieri Dr. Universidad de Sevilla. España
Felipe Beltrán Vega Mg. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombia
Fernando Gil Araque Dr. Universidad EAFIT. Colombia
Fernando González García Dr. Universidad de Salamanca. España
Francisco Montes González Dr. Universidad de Sevilla. España
Germán Darío Vélez López Dr. Universidad EAFIT. España
Guadalupe Gallo Mg. Universidad Nacional de San Martín. Argentina
Guillermo Quiña Dr. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Argentina



- Gustavo Adolfo Villegas Gómez Dr. Universidad de Antioquia. Colombia
Gustavo Matías Robles Dr. Universidad Nacional de La Plata. Argentina
Javiera Carmona Jiménez Dra. Universidad de Playa Ancha. Chile
Jazmín Adler Dra. Universidad de Buenos Aires. Argentina
José Luis Crespo Fajardo Dr. Universidad de Cuenca. Ecuador
Juan Camilo Suárez Roldán Dr. Universidad EAFIT. Colombia
Juan Pablo Cruz Medina Mg. Universidad Externado de Colombia. Colombia
Juan Pablo Pino Posada Dr. Universidad EAFIT. Colombia
Luz Marina Monroy Flórez Mg. Universidad de Antioquia. Colombia
Macarena Rioseco Castillo Dra. Lancaster University. Reino Unido
María del Socorro Morac de Asmat Dra. Asociación Española de Críticos de Arte. España
Mauricio Pardo Rojas Dr. Universidad de Caldas. Colombia
Morgana Gama de Lima Dra. Universidade Federal da Bahia. Brasil
Octavio Enrique Rivera Krakowska Dr. Universidad Veracruzana. México
Ornela Boix Dra. Universidad de La Plata. Argentina
Romina Conti Dr. Universidad Nacional de Mar del Plata. Argentina
Santiago M. Roggerone Dr. Universidad Nacional de Quilmes. Argentina
Sebastián Matías Muñoz Tapia Mg. Universidad Nacional de San Martín. Argentina
Sebastián Pereira Restrepo Dr. Universidad del Rosario. Colombia
Sol Astrid Giraldo Escobar Mg. Universidad de Antioquia. Colombia
Tatiana Pérez Robles Dra. Universidad de Antioquia. Colombia
Victoria Irisarri Dra. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Brasil