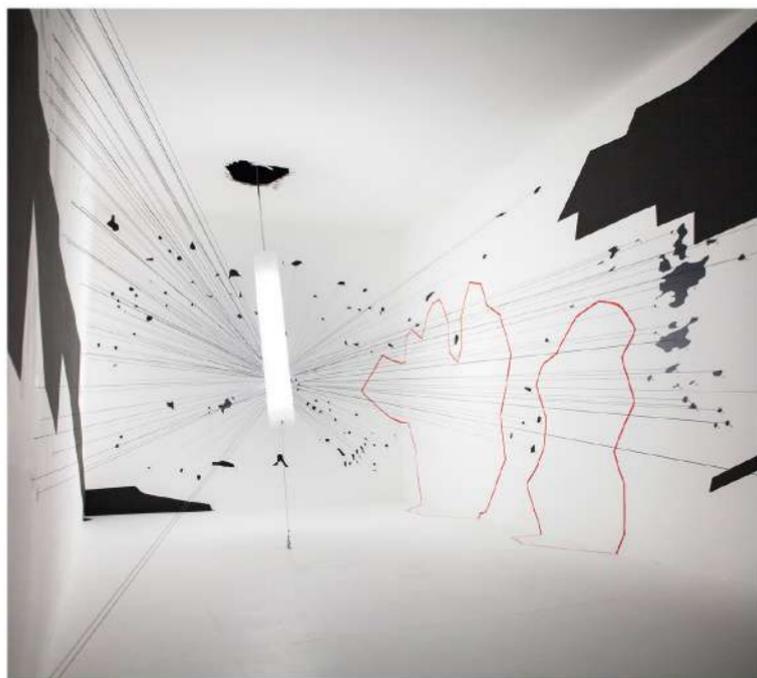


INVESTIGACIONES ACTUALES EN ESTÉTICA Y ARTE

Entre la representación y su desbordamiento



Alberto López Cuenca
Fernando Huesca Ramón
Coordinadores



ACADEMIA
Y ESTUDIANTES

INVESTIGACIONES ACTUALES EN ESTÉTICA Y ARTE

Entre la representación y su desbordamiento

Alberto López Cuenca
Fernando Huesca Ramón
Coordinadores

INVESTIGACIONES ACTUALES EN ESTÉTICA Y ARTE

Entre la representación y su desbordamiento

Alberto López Cuenca
Fernando Huesca Ramón
Coordinadores



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

MMXXII



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Ma. Lilia Cedillo Ramírez | *Rectora*

José Manuel Alonso Orozco | *Secretario General*

Luis Antonio Lucio Venegas | *Director General de Publicaciones*

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

Araceli Toledo Olivares | *Coordinadora de Publicaciones FFyL*

INSTITUTO DE FILOSOFÍA DE LA HABANA

Georgina Alfonso González | *Directora*

Wilder Pérez Varona | *Subdirector científico*

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

Volumen 18

Investigaciones actuales en estética y arte.

Entre la representación y su desbordamiento.

Primera edición, 2022

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

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

Tel.: 52 (222) 229 55 00

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

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

© Instituto de Filosofía de La Habana

Calzada 251, Esq. J.

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

Tel.: (53-7) 8320301

ISBN versión digital: 978-959-7197-50-8

ISBN versión impresa: 978-959-7197-49-2

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico



COLECCIÓN LA FUENTE

José Ramón Fabelo Corzo

Director de la colección

Bertha Laura Álvarez Sánchez

Coordinadora editorial

Fernando Huesca Ramón

Gestor editorial

Ana María Aguilar Pumarada

Coordinadora ejecutiva

Marco Antonio Menéndez Casillas

Ana María Aguilar Pumarada

Marilyn Payrol Morán

Irving Bautista Santamaría

Juan García Hernández

Rodrigo Walls Calatayud

Edición y corrección

La Aldea, edición y diseño

Diseño editorial

Héctor Remedios Fernández

Community manager

www.lafuente.buap.mx

ÍNDICE

PRESENTACIÓN INVESTIGACIONES ACTUALES EN ESTÉTICA Y ARTE. ENTRE LA REPRESENTACIÓN Y SU DESBORDAMIENTO <i>Alberto López Cuenca</i> <i>Fernando Huesca Ramón</i>	15
1 POLÍTICAS CULTURALES E INSTITUCIONALIDAD EN MÉXICO	25
EL DIBUJO Y SU ENSEÑANZA, UNA VISIÓN RETROSPECTIVA <i>Isabel Fraile Martín</i> <i>Rosana Mesa Zamudio</i>	27
EL PROBLEMA DEL ROBO, TRÁFICO Y COMERCIO ILEGAL DE ARTE RELIGIOSO Y SACRO EN EL ESTADO DE PUEBLA <i>Isabel Fraile Martín</i> <i>María Guízar Villavazo</i>	41
FORMAS DE INSTITUIR LO PÚBLICO DESDE EL MUSEO DE ARTE. UNA REVISIÓN AL PROYECTO FACHADA DE LA SALA DE ARTE PÚBLICO SIQUEIROS <i>Isabel Fraile Martín</i> <i>Gerardo de la Fuente Lora</i> <i>Cristina del Río Francos</i>	59

HACIA UN RELATO NO LINEAL DE LA EX FÁBRICA DE SAN BRUNO, XALAPA: AUTOGESTIÓN Y TERRITORIO COMO CUALIDADES EMERGENTES ATRAVESADAS POR EL ANTAGONISMO <i>Alberto López Cuenca</i> <i>Ameyalli González García</i>	77
EL DISEÑO COLABORATIVO CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO: DESESTABILIZANDO LAS NOCIONES DE COMUNIDAD Y OBJETO <i>Alberto López Cuenca</i> <i>Alba Rosas Flores</i>	93
ESTÉTICA DE LA PRECARIEDAD: ELEMENTOS PARA UN DEBATE DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO <i>Emilia Ismael Simental</i> <i>Karla María Álvarez García</i>	109
2 MEDIOS: FOTOGRAFÍA, CINE Y REDES SOCIALES	135
ALFREDO JAAR: LA IMAGEN DEL HORROR COMO UNA PUESTA EN ESCENA <i>Víctor Gerardo Rivas López</i> <i>Adriana Dowling Franco</i>	137
LA CONDICIÓN DE LA IMAGEN EN EL MEDIO DIGITAL <i>Jesús Márquez Carrillo</i> <i>José Jayro Bermúdez Martínez</i>	153

<p>LA TRANSICIÓN DE LO ANÁLOGO A LO DIGITAL EN LOS PROCESOS CREATIVOS DEL ILUSTRADOR ÁNGEL CHÁNEZ <i>Alberto J. L. Carrillo Canán</i> <i>Ana Gabriela Carrera Hernández</i></p>	169
<p>LO POLÍTICO EN LAS PELÍCULAS DE SUPERHÉROES <i>Víctor Gerardo Rivas López</i> <i>Iván Alejandro Sandoval Quiroz</i></p>	189
<p>LA FRONTERA EN EL CYBERPUNK. DEBATES PENDIENTES <i>Emilia Ismael Simental</i> <i>Juan Pablo de Santos Loreto</i></p>	205
<p>TINDER <i>Alberto J. L. Carrillo Canán</i> <i>Karla I. Hernández Flores</i></p>	229
<p>3 REFLEXIONES EN TORNO A LA ESTÉTICA</p>	247
<p>EL PROBLEMA DE <i>LO SAGRADO</i> EN <i>ÉL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE</i> DE MARTIN HEIDEGGER <i>Víctor Gerardo Rivas López</i> <i>Yoan Miguel Parra Marrero</i></p>	249
<p>RELACIÓN ENTRE <i>VALOR ECONÓMICO</i> Y <i>VALOR ESTÉTICO</i> EN LA OBRA DE ARTE CONTEMPORÁNEA. UNA APROXIMACIÓN <i>José Ramón Fabelo Corzo</i> <i>José Manuel Figueras Corte</i></p>	263

UNA APROXIMACIÓN AL UNIVERSO ESTÉTICO
DE LOS NAHUAS

Fernando Huesca Ramón

Daniela González Castillo

273

AXIOLOGÍA DECOLONIAL Y VALORACIÓN
ARTI-ESTÉTICA DE LA ARTESANÍA MEXICANA

José Ramón Fabelo Corzo

Ramón Patiño Espino

Lorena García Solar

289

EXPERIENCIAS DECOLONIALES EN LAS PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS EN AMÉRICA LATINA

José Ramón Fabelo Corzo

Emma Hernández Rodríguez

305

4

ARTE:

ENTRE LA REPRESENTACIÓN
Y SU DESBORDAMIENTO

315

EL JUICIO FINAL Y LA NUEVA ERA.
METÁFORA E IMAGEN EN LA OBRA
DE JOSEFA DEL CASTILLO
Y GREGORIO VÁSQUEZ, CA. 1670-1720

Jesús Márquez Carrillo

Nelson Ramiro Reinoso Fonseca

317

LA INFLUENCIA DEL TALLER DE GRÁFICA POPULAR
EN LA OBRA DE MARIANA YAMPOLSKY

Jesús Márquez Carrillo

René Padilla Quiroz

335

**REPENSAR LAS ARTESANÍAS EN MÉXICO:
UN ENFOQUE DE EVOLUCIÓN CULTURAL**

Ramón Patiño Espino

José Ramón Fabelo Corzo

Lorena García Solar

347

**HACIA UNA CARACTERIZACIÓN
POSREPRESENTACIONAL
DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEA**

Alberto López Cuenca

Tania Valdovinos Reyes

365

**CUERPO-AMBIENTE: UN ENCUENTRO
ENTRE ARTE Y MICROBIOMA HUMANO**

Fernando Huesca Ramón

Marilyn Payrol Morán

377

**LA EXPANSIÓN DEL CUERPO EN EL ACTIVISMO
ARTÍSTICO. UNA LECTURA DESDE LA BIOLOGÍA
EVOLUCIONARIA Y LA FILOSOFÍA POLÍTICA**

Ramón Patiño Espino

Renato Bermúdez Dini

387

PRESENTACIÓN

INVESTIGACIONES ACTUALES EN ESTÉTICA Y ARTE. ENTRE LA REPRESENTACIÓN Y SU DESBORDAMIENTO

*Alberto López Cuenca*¹
*Fernando Huesca Ramón*²

En marzo de 2012, el ataque de un dron destruyó una vivienda en la ciudad de Miranshah. En principio, se trataría de una fatalidad que quedaría como un “efecto colateral” más de los conflictos armados en Pakistán. Hasta que la Organización de las Naciones Unidas comisionó al colectivo Forensic Architecture hacer una reconstrucción de los hechos, donde a partir de imágenes de televisión y un laborioso proceso de modelación por computadora se determinó tanto el armamento utilizado como el efecto exacto del impacto y las muertes que provocó. Se trataría de un ejercicio forense más si no fuera por el hecho de que Forensic Architecture es un colectivo de antropólogos, programadores, periodistas y artistas. De hecho, la imagen de portada de este volumen es *Drone Strike in Miranshah* (2014), una instalación para la exposición Forensic Architecture: Hacia una estética investigativa, que tuvo lugar en el Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM en 2017. ¿Qué representa exactamente esa instalación? ¿Qué forma toma la investigación realizada y por qué esa? Si la mediación electrónica que la produce cuestiona que *Drone Strike in Miranshah* sea una mera copia de la realidad, ¿qué es entonces?

Se cuenta ya con un inabarcable repertorio de trabajos –desarrollados tanto en el ámbito académico como en sus márgenes– que ha interrogado el cambiante estatuto de la *representación* en el campo de las prácticas artísticas, ya sea como mecanismo epistémico, como estrategia de intervención política o como práctica de experimentación semió-

¹ Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

² Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

tica.³ No vamos a volver aquí sobre esos intrincados debates aunque, a su estela, sí nos parece relevante preguntarnos cómo se relaciona la crisis de la representación con los modos de hacer investigación en arte y estética en nuestros días. De entrada, por supuesto, es imprescindible intentar precisar algunos términos. ¿En qué consiste esa *crisis de la representación*? ¿Qué llamamos *investigar* y qué ámbito de prácticas nombran el arte y la estética?

En principio, podemos intentar responder qué se pone en crisis en la crisis de la representación. En su acepción más generalizada –e impugnada–, la representación operaría como una práctica mimética, como un ejercicio de copia fidedigna de la realidad, donde el sujeto y el mundo se entenderían separados, y en el que la representación operaría como un puente que los ligaría mediante la verosimilitud. Obviamente, la filosofía occidental y la teoría estética han propuesto diversos modos en los que ese puente de la representación salvaría la sima entre sujeto y mundo.⁴ Entonces, cuando hablamos de la crisis de la representación nos referimos al cuestionamiento de la representación como copia verosímil de la realidad. Al ser disputada esa condición, se pone en entredicho también la de la “época de la imagen del mundo”, aquella en la que imperaría la convicción tanto de que hay una profunda separación entre el mundo y el sujeto como la de que el mundo solo puede darse en el registro de su representación.⁵ Lo que queremos enfatizar, por tanto, es que la crisis de la representación es sobre todo la liberación de su atadura mimética al mundo y que la exoneración de esa dependencia vicaria permite advertir su dimensión performativa.⁶ En este sentido, la representación no copia sino que actúa directamente como mediación en las formas en que organizamos el mundo y al hacer esto, más que imitarlo, se hace cómplice de su constitución.⁷ Esto se

³ Cfr. Hal Foster, “Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”; Brian Wallis, *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*; Francisca Pérez Carreño, *Los placeres del parecido: Icono y representación*. Asimismo, para una consideración general puede consultarse: Barbara Bolt, *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*.

⁴ Cfr. Wladislaw Tatarkiewicz, “Mimesis”, en *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*.

⁵ Cfr. Martín Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, *Caminos de bosque*.

⁶ Cfr. John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*.

⁷ No es necesario apelar tan siquiera a la crítica posmoderna de la representación en todo esto, pues una disciplina tan poco posmoderna como la tradición analítica de la filosofía del lenguaje desplegada en el trabajo de Ludwig Wittgenstein, Rudolf Carnap, John Austin, W. v. O. Quine o Nelson Goodman postulaba, desde mediados del siglo pasado, que la

hace especialmente notorio en los formatos digitales, que a pesar de aparentar operar como representaciones miméticas son performatividad algorítmica resultado de la estadística. Las representaciones digitales no median atendiendo a la verosimilitud de nada, son patrones estadísticos de “frecuencia, redundancia y resonancia”.⁸ A ello apuntamos cuando nos referimos al *desbordamiento* de la representación, con lo cual señalamos no tanto una incapacidad para acotar la experiencia como un potencial imprevisible para instituir la.

Es precisamente en ese desbordamiento de la representación donde cabe emplazar lo que entenderemos aquí por *investigación*, que, claro, no guarda relación con el hecho de representar fidedignamente, sino con poner en marcha formas cómplices de experimentar con los distintos saberes y sus entretrejimientos con las más diversas prácticas sociales. Este posicionamiento respecto a la investigación se sitúa en una línea abierta hace décadas por los cuestionamientos efectuados desde la propia filosofía de la ciencia, que entendía la investigación y la configuración de campos de saber no solo como frágil, procesual y abierta al cambio, sino también y, sobre todo, como una práctica socialmente instituyente.⁹ Lo que se desprende de esto –a nuestro juicio, especialmente significativo– es el lugar en el que se situarían las prácticas artísticas en ese campo expandido del conocimiento. Como provocadoramente argumentó hace ya años Nelson Goodman,¹⁰ la representación artística no solo produce goce estético, sino que también conlleva otros modos de conocer el mundo. Si todo lenguaje es un modo de ordenar el mundo y, por eso, de conocerlo, entonces las representaciones artísticas, por muy experimentales y poco miméticas que sean, serían modos tan válidos de conocimiento como cualquier otro. Puesto en sus propios términos, “la filosofía del arte debe concebirse como una parte integral de la metafísica y de la epistemología”.¹¹ Este desbordamiento epistemológico –en

representación no era ni imitar ni copiar ni mostrar fidedignamente, sino que en ella se ponía en juego la configuración misma de lo existente. Quizás toda su crítica pueda resumirse, en pocas palabras, en la convicción de que la experiencia está cargada de teoría.

⁸ Tiziana Terranova, *Network Culture*, p. 14.

⁹ Pensamos en el trabajo seminal tanto de Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, como en el más provocador aun de Paul Feyerabend, *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, y las modulaciones a esos argumentos que se han hecho posteriormente en trabajos como los de Bruno Latour, Donna Haraway o Sandra Harding.

¹⁰ Cfr. Nelson Goodman, “La fabricación de los hechos”, *Maneras de hacer mundos*.

¹¹ *Ibidem*, p. 141.

el que no sería monopolio del conocimiento científico la producción de saberes ni su representación— late en el trasfondo de lo que en los últimos años se ha denominado *investigación artística*, misma que propugna la ineludible condición epistemológica de las prácticas artísticas y, diríamos, ya no por la producción de lenguajes propios, sino por su condición socialmente instituyente.¹²

Por último, este singular despliegue epistemológico que sintomatiza un campo como el de la investigación artística nos conduce al tercer elemento que se pone en juego en nuestro argumento, a saber, qué entender por arte y estética. Al igual que con el desbordamiento que hemos señalado, que se produce tanto con lo que podemos entender por representación como por investigación, no acotamos aquí el arte ni la estética a campos disciplinarios delimitados de un modo prescriptivo de antemano, sino que los situamos también en ese sobrante experimental e instituyente. Esto responde a la ya consabida expansión de medios, formatos y temáticas en el arte moderno y contemporáneo, así como a los experimentos intermediales que han situado la experiencia estética fuera de los perímetros del campo estrictamente artístico, al cruzarlo con la configuración técnica de nuestros modos de existencia actuales y sus ineludibles implicaciones políticas.¹³ Así, el arte y la estética en tanto que prácticas sociales nombran no solo terrenos disciplinarios, sino también las imprevisibles aperturas que se producen desde ellos.

Es por esto que, como cualquier otro programa académico, la Maestría en Estética y Arte debe hacerse cargo de responder con el trabajo de investigación de profesores y estudiantes a las condiciones cambiantes tanto de la producción cultural como de sus relatos e interpretaciones. En este sentido, su responsabilidad no es solo con “el arte y la cultura contemporánea”, sino también con los modos que toman las estrategias de análisis históricas: todos sus trabajos son, así, siempre *actuales* en la medida en que se sitúan en un debate que se despliega en una temporalidad a la que se suma y constituye.

¹² Son muchas ya las contribuciones a este respecto, pero puede consultarse el trabajo pionero de Mika Hannula, Julia Suoranta y Tere Vadén, eds., *Artistic Research: Theories, Methods and Practices* y, en español, el número especial editado por Victoria Pérez Royo y José A. Sánchez, “Práctica e investigación”, en *Caïron. Revista de Estudios de Danza*.

¹³ De nuevo, las indagaciones respecto a estos desbordamientos tanto en el campo artístico como en el de la estética han sido numerosos, pero pueden señalarse, por su fortuna crítica, el de Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, publicado en *October*, y el de Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*.

En este punto es importante enfatizar la condición elusiva de las posibles relaciones entre la investigación académica, el tiempo actual y el tiempo presente, pues no toda intervención actual adquiere la condición de intervención en el presente. Las formas que toman las investigaciones académicas implican un tiempo institucional y disciplinar que las sitúa de modo inadvertido en la actualidad, en el aquí y el ahora que presuponen los linderos instituidos para el trabajo de investigación académica –aquel que opera con un “marco teórico”, un “objeto de estudio” y unas “conclusiones” específicas–. Esos trabajos se suman y refuerzan la actualidad del tiempo instituido de la disciplina. Habría, no obstante, al menos otro modo de darse en el que esos trabajos de investigación no solo no operarían presuponiendo y afianzando su condición actual, sino que la dislocarían al situarla en un presente que no puede ser capturado en las formas del relato del tiempo instituido. Se trata precisamente del tiempo desbordado y sobrante, del tiempo excedente que sortea la linealidad de la previsión y el cálculo disciplinar. Es en ese desencuentro entre las formas que toman la investigación y el objeto de estudio donde los trabajos que interrogan la cultura se hacen presentes y, en sentido estricto, *hacen presente*. Ese hacer presente sería el momento en el que la investigación en un terreno más o menos definido como el del arte y la estética se situaría en un fuera de campo de lo que aún está por venir. Su vigencia consistiría, pues, en un traicionar la actualidad prevista y, en ese sentido, en devenir cómplice de la representación desbordada. Se trata de una investigación que se compromete con el excedente de la representación, con aquello que no encaja en ella y que solo puede concebirse como tiempo desechado, como “tiempo perdido, no-productivo, despilfarrado, no histórico, excesivo”.¹⁴

En los trabajos que se reúnen en este volumen late de distinto modo el compromiso con ese *hacer presente*, es decir, con las formas de lo impensado y el por-venir, tanto en las temáticas como en las formas que toman las argumentaciones. Hemos agrupado los ensayos que se presentan a continuación en cuatro apartados. En el primero, que lleva por título Políticas culturales e institucionalidad en México, pueden encontrarse acercamientos a la pedagogía artística en “El dibujo y su

¹⁴ Boris Groys, “Compañeros del tiempo”, *Antología*, p. 100.

enseñanza, una visión retrospectiva” (Isabel Fraile Martín y Rosana Mesa Zamudio), como a problemáticas de resguardo del patrimonio, “El problema del robo, tráfico y comercio ilegal de arte religioso y sacro en el estado de Puebla” (Isabel Fraile Martín y María Guízar Villalvazo), e indagaciones respecto a la configuración de lo público en las prácticas de instituciones artísticas en “Formas de instituir lo público desde el museo de arte. El Proyecto Fachada de la Sala de Arte Público Siqueiros” (Isabel Fraile Martín, Gerardo de la Fuente Lora y Cristina Ríos Franco). Por otra parte, se puede encontrar una apuesta por la pertinencia de presentar un relato *no lineal* de un espacio fabril abandonado, que pretende activarse como institución cultural, en “Hacia un relato no lineal de la ex Fábrica de San Bruno, Xalapa: autogestión y territorio como cualidades emergentes atravesadas por el antagonismo” (Alberto López Cuenca y Ameyalli González), así como una propuesta para replantear qué entender por *diseño colaborativo*, con la intención de cuestionar ideas preconcebidas de comunidad y objeto, en “El diseño colaborativo contemporáneo en México: desestabilizando las nociones de comunidad y objeto” (Alberto López Cuenca y Alba Rosas Flores). Finalmente, esta primera sección cierra con un trabajo que rastrea las estrategias de supervivencia de colectivos de danza contemporánea en “Estética de la precariedad: elementos para un debate de la danza contemporánea en México” (Emilia Ismael Simental y Karla María Álvarez García).

El segundo apartado aglutina contribuciones que indagan en torno a distintas formas de mediación, desde la fílmica y la fotográfica a la digital, bajo el rubro Medios: fotografía, cine y redes sociales. Se encuentran ahí contribuciones como “Alfredo Jaar: la imagen del horror como una puesta en escena” (Víctor Gerardo Rivas López y Adriana Dowling Franco), centrada en el trabajo del artista chileno y la puesta en escena de su trabajo multimedia, así como “La condición de la imagen en el medio digital” (Jesús Márquez Carrillo y José Jayro Bermúdez Martínez), la cual presenta una reflexión sobre la mutación de las imágenes artísticas en su distribución en internet. Asimismo, se da cabida a una indagación en torno a la modificación de las estrategias de producción artística en “La transición de lo análogo a lo digital en los procesos creativos del ilustrador Ángel Chánez” (Alberto J. L. Carrillo Canán y Ana Gabriela Carrera). Por otra parte, “Lo político en las películas de

superhéroes” (Víctor Gerardo Rivas López e Iván Alejandro Sandoval Quiroz) interroga un aspecto frecuentemente soslayado en las figuras de los superhéroes cinematográficos, mientras que en “La frontera en el *cyberpunk*. Debates pendientes” (Emilia Ismael Simental y Juan Pablo de Santos Loreto) se articula una lectura del *cyberpunk* actualizada por las tensiones fronterizas y, finalmente, “Tinder” (Alberto J. L. Carrillo Canán y Karla I. Hernández Flores) propone un análisis de la popular y problemática plataforma de citas.

El tercer apartado contiene reflexiones en torno a la estética, como teoría del arte y exploración global de la sensibilidad: “El problema de lo sagrado en *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger” (Víctor Gerardo Rivas López y Yoan Miguel Parra Marrero) explora la relevancia de las nociones de *mundo* y *tierra* en una concepción fenomenológica del arte; “Relación entre *valor económico* y *valor estético* en la obra de arte contemporánea. Una aproximación” (José Ramón Fabelo Corzo y José Manuel Figueras Corte) recupera la valía de la crítica a la economía política y la forma-mercancía de Marx y sus desarrollos posteriores en la teoría y la historia del arte; “Una aproximación al universo estético de los náhuas” (Fernando Huesca Ramón y Daniela González Castillo) hace un guiño al mundo indígena anterior a la Conquista y su imaginario cultural alrededor de las flores y la naturaleza; “Axiología y valoración arti-estética de la artesanía mexicana” (José Ramón Fabelo Corzo, Ramón Patiño Espino y Lorena García Solar) presenta una crítica a los sistemas de valoración estética occidentales de cara a las particularidades de la historia material de la cultura; y, por último, “Experiencia decoloniales en las prácticas artísticas en América Latina” (José Ramón Fabelo Corzo y Emma Hernández Rodríguez) explora una reconsideración de lo estético frente a los procesos coloniales en América Latina y su crítica.

El apartado final contiene reflexiones sobre la representación y su desbordamiento: “El Juicio Final y la nueva era. Metáfora e imagen en la obra de Josefa del Castillo y Gregorio Vázquez, ca. 1670-1720” (Jesús Márquez Carrillo y Nelson Ramiro Reinoso Fonseca) explora relaciones históricas entre pintura y mística; “La influencia del Taller de Gráfica Popular en la obra de Mariana Yampolsky” (Jesús Márquez Carrillo y René Padilla Quiroz) recupera la memoria histórica de la vida y obra de Mariana Yampolsky y el Taller de Gráfica Popular; “Repensar

las artesanías en México. Un enfoque de evolución cultural” (Ramón Patiño Espino, José Ramón Fabelo Corzo y Lorena García Solar) recupera la discusión arte-artesanía en el mundo contemporáneo; “Hacia una caracterización posrepresentacional de la fotografía documental contemporánea” (Alberto López Cuenca y Tania Valdovinos Reyes) aborda un replanteamiento de la representación en tanto a funciones performativas y políticas del arte contemporáneo; “Cuerpo-ambiente: un encuentro entre arte y microbioma humano” (Fernando Huesca Ramón y Marilyn Payrol Morán) explora el dominio del bioarte en el arte contemporáneo y sus relaciones con el antropoceno y la ecología profunda; y, por último, “La expansión del cuerpo en el activismo artístico. Una lectura desde la biología evolucionaria y la filosofía política” (Ramón Patiño Espino y Renato Bermúdez Dini) indaga las relaciones entre la teoría evolucionaria y la perspectiva crítica de las Epistemologías del Sur.

El presente libro es el volumen 18 de la Colección La Fuente (Publicaciones en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y el Instituto de Filosofía de La Habana) y el cuarto de su serie Academia y Estudiantes. Tuvo como fuente fundamental los talleres IX y X de Avances de Investigación y de Tesis de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP, celebrados en los años 2017 y 2019, respectivamente. La autoría de cada trabajo es compartida por al menos un profesor y un estudiante del posgrado. La diversidad de temas que se abordan en los 23 capítulos que componen el libro testimonia el amplio espectro de intereses investigativos de un programa que no cesa de crecer gracias a las aportaciones de sus profesores, colaboradores, estudiantes y egresados. Damos paso, pues, a su contenido fundamental, como muestra elocuente de las muy variadas *investigaciones actuales en estética y arte* que se mueven *entre la representación y su desbordamiento*.

Bibliografía citada

- Austin, John, *Cómo hacer cosas con palabras*, Trad. de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Barcelona, Editorial Paidós, 2016.
- Bolt, Barbara, *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*, Londres y Nueva York, I. B. Tauris, 2004.
- Feyerabend, Paul, *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, Trad. de Diego Ribes, Madrid, Tecnos, 2007.

- Foster, Hal, “Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en Paloma Blanco *et al.*, eds., *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Trad. de Jesús Carrillo y Jordi Claramonte, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- Goodman, Nelson, “La fabricación de los hechos”, *Maneras de hacer mundos*, Trad. de Carlos Thiebaut, Madrid, Visor, 1990.
- Groys, Boris, “Compañeros del tiempo”, *Antología*, Trad. de Saúl Villa, Mérida, COCOM, 2013.
- Hannula, Mika, Juha Suoranta y Tere Vadén, eds., *Artistic Research: Theories, Methods and Practices*, Helsinki & Gothenburg, Academy of Fine Arts & University of Gothenburg, 2005.
- Heidegger, Martin, “La época de la imagen del mundo”, *Caminos de bosque*, Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996.
- Krauss, Rosalind, “Sculpture in the Expanded Field”, en *October*, vol. 8, primavera, 1979, pp. 30-44.
- Kuhn, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, Trad. de Carlos Solís, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Pérez Carreño, Francisca, *Los placeres del parecido: Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988.
- Pérez Royo, Victoria y José A. Sánchez, eds., “Práctica e investigación”, *Cairón. Revista de Estudios de Danza*, núm. 13, Universidad de Alcalá, 2010.
- Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Trad. de Antonio Fernández Lera, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.
- Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 2002.
- Terranova, Tiziana, *Network Culture. Politics for the Information Age*, Londres, Pluto Press, 2004.
- Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Trad. de Carolina del Olmo y César Rendueles, Madrid, Akal, 2001.



1

POLÍTICAS CULTURALES
E INSTITUCIONALIDAD
EN MÉXICO

EL DIBUJO Y SU ENSEÑANZA, UNA VISIÓN RETROSPECTIVA

*Isabel Fraile Martín*¹
*Rosana Mesa Zamudio*²

En el presente ensayo se hará un recorrido por los principales conceptos que atañen a la enseñanza del dibujo en tres instituciones poblanas del siglo XIX: la Academia de Bellas Artes, la Escuela de Artes y Oficios y el Colegio del Estado. En principio, desarrollaremos las diferentes transformaciones del dibujo en momentos de la historia que consideramos claves para entender la evolución de este proceso. Asimismo, se tomará en cuenta el concepto de la enseñanza del dibujo y su transformación según el contexto histórico; para, finalmente, profundizar en las relaciones económicas, culturales, sociales y políticas que tuvo que sortear el dibujo durante el siglo XIX.

Diferentes acercamientos conceptuales al dibujo

El dibujo es una de las expresiones gráficas más antiguas y ha sido cercana a todo ser humano. Para el Diccionario de la Real Academia Española ‘dibujar’ es trazar en una superficie la imagen de algo. La palabra ‘dibujo’ proviene del latín *designo*, que puede interpretarse como ‘dibujar’ y ‘representar’. El dibujo, que se entiende como una obra inscrita sobre un soporte de dos dimensiones (papel o antecedentes del papel, placas, paredes, piedra) presenta plásticamente una esencia, un concepto, un pensamiento, o bien, representa las apariencias de nuestro mundo.

En el plano estético es necesario contemplar dos aspectos del dibujo: el primero de ellos nos lo presenta como un propósito y lo encontramos desde el origen de las artes plásticas, al igual que de otras

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

² Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2018.

disciplinas, constituyendo parte fundamental del proyecto, ya sea en pintura, arquitectura, escultura, orfebrería, tejido, etc. En función de su aplicación posterior, el dibujo se realiza sobre un soporte y técnica determinados; así, el dibujante ejecuta varios bosquejos que conforman la composición de la idea a realizar. El segundo plano que contempla esta disciplina en su sentido estético tiene que ver con el dibujo como arte autónomo, considerado como un medio de expresión que posee un lenguaje plástico propio, impulsando al artista a elegir orientar sus gestos hacia la realización de una obra que tiene la finalidad de ser mostrada y conservada. Podríamos considerar que el dibujo tiene un carácter único y su estética varía según las mentalidades, individuales o colectivas, implicando siempre la elección de procedimientos acordes a las técnicas de la época.

El dibujo, como imagen o realidad dibujada, no deja de ser un conjunto de signos referidos a la realidad que el dibujante fija en un espacio. John Berger afirma que

para el artista dibujar es descubrir. [...] Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas.³

Para mirar es necesaria una actitud, una intención de comprender, de aprehender; también hay que tener en cuenta el marco referencial desde el que se ejerce la mirada, no solo el que se refiere al modelo, sino también y, sobre todo, al ámbito cultural desde el cual se mira. Miramos desde las formas de mirar producidas por nuestro entorno, la sociedad mediática o las que aporta la historia del arte. Si la percepción se constituye como una construcción de la realidad exterior, es una ilusión creer que realizamos una copia o imitación de esa realidad. La imagen dibujada no es un reflejo de la realidad, sino una interpretación. Lo que vemos es la construcción subjetiva que hacemos de ella.⁴

³ John Berger, *Sobre el dibujo*, p. 7.

⁴ Ramón Díaz Padilla, *El dibujo del natural en la época de la posacademia*, p. 84.

Para Avellaneda, el dibujo es “el acontecimiento de una línea sobre la unidad indiscernible del soporte y constituye una fortuna, pues nos indica que aún podemos acudir a la experiencia original de la mirada”.⁵ La mirada, a pesar de su carácter primigenio, pertenece a un ser social enclavado en un momento específico; por lo tanto, la concepción, valoración y práctica del dibujo ha ido cambiando a la par de los procesos histórico-artísticos, de las maneras de ver y de representar de cada época.⁶ Las transformaciones en la concepción del dibujo están relacionadas con las distintas prácticas que se han establecido en su enseñanza, ligadas estas a los estilos artísticos y a los procesos históricos. A continuación esbozaremos las diferentes finalidades y transformaciones del dibujo en algunos momentos de la historia.

Dibujo y representación

Desde el punto de vista de la evolución del ser humano, el dibujo viene de una capacidad innata para realizar trazos sobre una superficie para registrar algo, para representarlo con la clara intención de conservarlo, recordarlo o comunicarlo. Durante el Paleolítico se dio una explosión de cambios en el comportamiento humano, muchos de ellos debido a necesidades de adaptación. De esta etapa conocemos las primeras evidencias de arte y representación, producto de la evolución gradual del cerebro humano; de hecho, para Randall White las representaciones gráficas surgieron por la aparición del lenguaje y no previas a este. La aparición de formas de representación tuvo un valor adaptativo y corresponde a la adquisición de habilidades neurológicas para este tipo de pensamiento.⁷

En relación con las aportaciones teóricas de otros autores, el desarrollo y la elaboración del dibujo está vinculada a otras experiencias. Vélez Caicedo, por ejemplo, considera que el dibujo es una poderosa herramienta aliada del pensamiento. Esta actividad es evidencia de la capacidad de ligar ideas con signos, de modo que el dibujo facilita tareas intelectuales de tipo espacial, casi imposibles de realizar mentalmente, como describir un plano, diseñar, planear, organizar, etc.

⁵ Alcides Avellaneda Bautista, *Elementos conceptuales del dibujo artístico*, citado en Berenice Sánchez Martínez, “La enseñanza del dibujo en San Luis Potosí durante el porfiriato”, en *Revista del Colegio de San Luis*, p. 130.

⁶ *Idem*.

⁷ Randall White, *Prehistoric art. The symbolic journey of humankind*, p. 15.

La actividad de dibujar cuando no conlleva la intención de ser arte implica la capacidad de representar, de crear una realidad nueva en la que se corresponden signos con sus significados para así comunicar ideas.⁸ Con esta capacidad, el ser humano fue descubriendo que podía mejorar el mundo que le rodeaba y despertar emociones de manera artificial, dando paso a la evolución cultural.

El dibujo y su enseñanza

El dibujo ha sido, es y será el origen de toda actividad artística. Por esta razón está integrado a casi toda práctica creativa, al menos dentro de las artes visuales, aunque también debe considerarse su importancia en otras áreas donde el dibujo, aunque más apegado a cuestiones técnicas, tiene razón de ser. Sin embargo, nuestros nexos con las artes plásticas en general hacen que pongamos acento en el dibujo y su enseñanza como una de las herramientas necesarias en todo proceso artístico. Toda actividad que genera una imagen (figurativa o abstracta) que se vale de medios plásticos para su discurso creativo lleva implícito en su recorrido interno el aura del dibujo.⁹ Esta disciplina interviene en el proceso de transcripción de la idea al soporte y es la unión entre la idea y su interpretación gráfica. Pero el dibujo no solo muestra el referente u objeto que significa, también identifica su relación con el mismo proceso de representación y refleja la identidad de su autor. El objeto representado se advierte en las propias líneas que lo definen –el dibujo (forma) muestra al objeto– pero, al mismo tiempo, esas mismas líneas se dejan ver gracias a una serie de trazos convencionales e icónicos que materializan el gesto –es un tipo de lenguaje gráfico– y que, además, expresa el modo de hacer de quien lo utiliza.¹⁰

La forma en que se enseñan las artes ha sido condicionada por las creencias y los valores relacionados con esta actividad y todo ello ha marcado, necesariamente, la manera en que se enseña esta disciplina en la actualidad. Dentro de la historia de la enseñanza del arte, no hay que perder de vista que el desarrollo de las cuestiones artísticas tenía que ver, en realidad, con la consecución de ciertos objetivos sociales,

⁸ Ana Cristina Vélez Caicedo, “El *Homo* que hace arte”, *Homo artisticus: una perspectiva biológica-evolutiva*, p. 113.

⁹ Sergio E. Rodríguez Aranda, “Arte, dibujo y actualidad”, en *Revista Internacional de Investigación, Innovación y Desarrollo en Diseño*, p. 4.

¹⁰ *Ibidem*, p. 5.

morales y económicos que iban de la mano con las tendencias y orientaciones de las élites. Por ello, no debemos descontextualizar a las artes de su lugar de origen y, en consecuencia, tampoco debemos hacerlo con la enseñanza artística pues, de igual manera, es reflejo de la sociedad en la que surge: su estructura social, las ideas acerca de la realidad, las políticas culturales que conforman su sistema educativo, los sistemas institucionales que implementan sus políticas y métodos formativos.

De acuerdo con la historia del arte occidental –que por herencia y evolución de los propios procesos histórico-artísticos es la que crea una marcada influencia en nuestra cultura, según Marrou–, las primeras clases de dibujo tuvieron lugar en Sición durante el siglo IV a. C., y desde ahí se extendió al conjunto de Grecia.¹¹ Así, el dibujo había sido aceptado como parte de la educación ya en la época helenística griega. Desde entonces, la enseñanza de esta disciplina se mantiene con regularidad a lo largo de la historia.

Por otro lado, durante el período colonial mexicano la organización gremial permitió la transmisión de conceptos e ideas, así como el entrenamiento de artistas y artesanos. Paralelamente la enseñanza del dibujo se transmite desde época temprana siguiendo el método desarrollado en el mundo occidental. De hecho, este tipo de asociaciones gremiales procedían de las antiguas corporaciones medievales y pasaron a América con una gran fuerza en los centros urbanos, donde el sistema colonial, además, supo apropiarse de las potencialidades de la capacitación y experiencia indígena. Para ello, la trama social fue determinante en la difusión de estas herramientas, pues la base de la organización gremial radicaba en la transmisión del conocimiento práctico, empírico, y esto se hacía en la sociedad prehispánica en el grupo familiar de padres a hijos. En ese sentido, la organización gremial habrá de superponerse en muchos casos a la antigua estructura de parentesco social del grupo indígena.¹²

Por otra parte, y aunado a lo anterior, si nosotros reflexionamos acerca del dibujo en la actualidad no podríamos imaginarlo sin la presencia de las academias de bellas artes, las cuales nacieron con el Estado moderno y se desarrollaron con él, siguiéndolo durante toda su

¹¹ Arthur Efland, *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales de la enseñanza de las artes visuales*, pp. 31-32.

¹² Ramón Gutiérrez, *Los gremios y academias en la producción*, p. 26.

evolución. En el Renacimiento favorecieron la libre condición del arte y del artista, liberándolo de las organizaciones gremiales a fin de elevar el genio del artista.¹³ Se buscaba que la enseñanza del dibujo fuera sistemática y se alejara de los métodos empíricos de los talleres gremiales. El método didáctico fundamentado en el desarrollo del dibujo como base para generar copias fue uno de los procedimientos creativos y de desarrollo de habilidades más generalizado en las academias renacentistas y que prevaleció hasta el siglo XIX y gran parte del XX.

Otros momentos históricos como la Revolución francesa y la Revolución industrial desataron propuestas que igualmente transformaron la civilización occidental. Así ocurrió con los ideales de estos movimientos que tuvieron influencia en la educación mediante la implementación de las ideas del positivismo y a través del proceso de industrialización, que se introdujo en el ámbito artístico. El período de la Ilustración favoreció la creación de academias y escuelas de arte donde se formaron los artífices que demandaba la industria emergente. En la noción de *progreso* que surge con la filosofía ilustrada, uno de sus principios considera que la educación es una poderosa herramienta para reformar a la sociedad y conseguir el progreso económico. Con la industrialización aparecieron nuevos públicos consumidores de arte pero, además, se desarrolló un mercado masivo de objetos como muebles, diseños textiles, instrumentos y partituras musicales, litografías y grabados.¹⁴ Para esta demanda, sin duda, el dibujo seguía siendo la base, aunque ciertos procesos se hubieran modernizado debido a los cambios tecnológicos y científicos que ofrecían los nuevos tiempos. La ciencia ocupaba un lugar primordial para el pensamiento positivista, y el dibujo se consideraba una herramienta científica tanto para cuestiones técnicas como artísticas. Es así como esta disciplina era considerada la base de las artes y las industrias, de modo que su enseñanza se implementó en diversos ámbitos productivos, entre artesanos, técnicos y obreros, así como en las nuevas profesiones que surgen en el siglo XIX.¹⁵

Las ideas de la Ilustración se transmitieron a México, entre ellas la apertura de las academias de bellas artes, por lo que entrado el siglo

¹³ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) (1781-1910)*, p. 247.

¹⁴ A. Efland, *ob. cit.*, p. 131.

¹⁵ Amanda Cruz, *La enseñanza del dibujo científico y técnico en México 1821-1910*, citado en B. Sánchez Martínez, *ob. cit.*, p. 131.

XVIII inicia la proliferación de academias de bellas artes en todo el territorio. El incremento en el número de estas instituciones, señala Baéz Macías, obedeció a la importancia que la educación tuvo para el movimiento ilustrado y, por otro, a las circunstancias económicas que rigieron durante el siglo XVIII. Asimismo, la necesidad de incrementar las manufacturas para exportar y aumentar las ganancias económicas tuvo como consecuencia que, para mejorar la producción, no se vislumbrara mejor alternativa que enseñar a los artesanos a dibujar, ornamentar y modelar dentro de un sistema educativo bajo los cánones estéticos europeos. La educación en las academias, además de proporcionar la posibilidad de perfeccionamiento en el conocimiento de un oficio, permitió el surgimiento de corrientes estéticas que generaron los criterios de validación que habrían de regir durante más de cinco siglos.

La enseñanza del dibujo en Puebla

Dentro del contexto que caracteriza al siglo XIX, en Puebla la enseñanza de esta disciplina se impulsó desde la fundación de la Sala de Dibujo, posteriormente conocida como Academia de Bellas Artes, con una orientación que en un principio estaba enfocada a lo artesanal, pero que poco a poco se perfiló hacia finalidades artísticas. La Escuela de Artes y Oficios se concentró en la educación artesana y el Colegio del Estado incluía el dibujo en secundaria y preparatoria, así como en las distintas especialidades de ingeniería. En nuestra concepción actual, la enseñanza del dibujo tiene un carácter artístico. Sin embargo, es fundamental comprender que en el siglo XIX se consideraba una herramienta de registro de datos y de representación de la realidad, por lo que era asociada a actividades técnicas y científicas, además de sus utilidades para el artista académico y artesano. El dibujo era una herramienta transversal entre diferentes áreas del conocimiento.

[C]onsiderado como una disciplina necesaria, fue utilizado por naturalistas, físicos, marinos, botánicos, entre otros, para representar aquellos elementos de la naturaleza a los que dedicaban sus estudios; mientras que los ingenieros, topógrafos, agrimensores y arquitectos lo utilizaban en planos, estructuras y diseños de máquinas y herramientas.¹⁶

¹⁶ María Esther Pérez Salas, "La enseñanza de la pintura en los tiempos difíciles de la Acade-

En las tres instituciones poblanas mencionadas se impartían diferentes tipos de dibujo. En un programa de la Academia del año de 1893 se describen los diferentes tipos de dibujo que se deben impartir a los alumnos y el contenido de cada uno, entre ellos se encuentran: dibujo lineal, de ornato, de paisaje, de animales, de flores y frutas, de la figura humana, del yeso, del natural tomado del modelo vivo, de perspectiva y anatomía artística.¹⁷ En la Escuela de Artes y Oficios se impartían dibujo del natural, de ornato, lineal y artístico. Mientras que en el Colegio del Estado figuraban dibujo natural, lineal y de ornato en secundaria y preparatoria, así como topográfico y arquitectónico en las carreras de ingeniería.

Es importante mencionar que tanto en la Academia como en la Escuela de Artes y Oficios las mujeres tenían una importante presencia. En sus inicios, la Escuela de Artes y Oficios estaba conformada por varones, sin embargo, para ampliar la matrícula se incluyó a los niños del Hospicio de Pobres con el fin de que aprendieran un oficio; es así como también ingresaron mujeres para aprender los oficios de fotografía, litografía y costura.¹⁸ En la Academia de Bellas Artes, las mujeres que cursaban las cátedras de los diferentes tipos de dibujo tenían una participación cuantiosa, así como en las exposiciones y actividades de la institución. Los trabajos femeninos pertenecientes a las áreas de pintura y dibujo tienen una importante representación –incluyendo la entrega de diplomas de mérito por sus trabajos– en los documentos encontrados, que abarcan los años de 1850 a 1855.¹⁹ Todos estos datos nos reflejan un universo que aún debe ser analizado con mayor profundidad, por lo que el tema de la mujer en la academia seguro guiará investigaciones futuras.

El arte europeo en la enseñanza del dibujo

Con la aparición de instituciones dedicadas a la educación artística crece la intención de transmitir conocimientos técnicos y reflexiones

mia”, en A. de los Reyes, *La enseñanza del arte en México*, citado en B. Sánchez Martínez, *ob. cit.*, p. 132.

¹⁷ Archivo de la Academia de Bellas Artes de Puebla, caja 28, exp. 4.

¹⁸ María de Lourdes Herrera Feria, “Historia institucional de la Escuela de Artes y Oficios del estado de Puebla”, en *La educación técnica en Puebla durante el porfiriato: la enseñanza de las artes y los oficios*, p. 37.

¹⁹ ABAP, caja 28, expedientes 2 y 6.

teóricas sobre la enseñanza de las artes, entre ellas el dibujo. Así, surgen tratados cuyo conocimiento hizo posible la difusión de teorías sobre el aprendizaje del dibujo. Estos documentos tienen una importancia significativa en los procesos de reflexión teórica sobre la acción educativa de varios siglos e, incluso, se proyecta hasta tiempos actuales.

En el caso de Puebla, la biblioteca José María Lafragua resguarda el material utilizado para la enseñanza del dibujo en la Academia de Bellas Artes y al cual tenían acceso tanto profesores como alumnos. En estos documentos hay colecciones de estampas, en su mayoría francesas, pero también italianas y alemanas. También existen tratados de pintura, arquitectura y perspectiva, la mayoría de autores europeos, los cuales sirvieron como bases teóricas y de apoyo a los profesores que impartían las cátedras de dibujo.

Las instituciones dedicadas a la enseñanza artística establecieron una ley de lo bello, el discurso filosófico impuso un canon de principios para definir un marco axiológico que relegara las prácticas artísticas que estuvieran fuera de los preceptos establecidos como bellos. En ese sentido, la enseñanza del dibujo, con una marcada influencia del arte europeo, fue una herramienta para establecer categorías estéticas que orientaban a los estudiantes a ornamentar, modelar, componer y construir bajo cánones europeos que se identificaban con el buen gusto y lo moderno. El dibujo y su práctica introdujeron un conjunto de reglas estéticas que marcaron la práctica artística y sirvieron como herramienta de colonialidad.

El dibujo después de la academia

Simultáneo al auge de las academias, en Europa aparecen manifestaciones contrarias a las enseñanzas académicas personalizadas, con las que diversos artistas y escritores reaccionan contra la imposición de normas académicas y estatales que coartaban el “verdadero genio”. Este nuevo pensamiento rechazaba las reglas rígidas y propugnaba la *invención* como método creativo personal, planteando una nueva concepción de la enseñanza artística. Es así como se afirma la doctrina de la libertad del arte como dogma fundamental en la estética de los siglos XIX y XX. La expresión creativa del yo se convirtió en una importante filosofía que ha marcado la enseñanza y práctica artística. Como ejemplo de esto, en el Romanticismo se ve un intensificado

sentido dramático que subvierte los conceptos de belleza clásica, asumiendo los valores subjetivos del artista como parte esencial de la obra y potenciando la emoción, el sentimiento sublime y la imaginación, lo cual se ve plasmado en la pintura y en el dibujo. Entre los artistas impresionistas, por ejemplo, cuyo estilo se caracteriza por la pérdida de contornos, por una conformación indefinida en la que las escenas transcurren en un espacio donde no se distinguen figura y fondo, sino que quedan expresados más por manchas y pequeños trazos que por la línea, de igual manera, las composiciones en estas obras se conformaron mediante el dibujo. En el culto a la forma que más adelante rindieron los artistas cubistas, las figuras se descomponen en formas planas mediante las cuales se representan, no las tres dimensiones, sino la relación espacio-tiempo. En esta pintura donde la línea obtiene primacía sobre el color y la forma, el dibujo también recobra su importancia. Por su parte, la estética surrealista que postulaba el sueño, la visión alucinada y el psicoanálisis como formas válidas de concebir la realidad, necesitaba del dibujo. Para exteriorizar esta concepción interior se hizo uso de otras cualidades comunicativas como la escritura automática y los nuevos procedimientos para dibujar, como el *frottage*, el *grattage* o la decalcomanía. Estos recursos, aunque ya habían sido utilizados por los dadaístas, significaron nuevas formas de expresión en el dibujo.

Para Díaz Padilla, la transformación que el gesto creativo experimentó en el siglo XX se manifiesta en el cambio “del ojo que observa y la mano que controla” y del impulso motor que se manifiesta en el dibujo. Los artistas se enfrentan a la realidad como observadores de la naturaleza, tratando de transmitir la impresión de movimiento sin imitar al modelo, permitiendo que la mano actúe de manera libre.²⁰ Las nuevas propuestas dibujísticas, sin negar el ejercicio de destreza, se dirigieron más hacia el establecimiento de dominio de la capacidad motriz en función de las propias necesidades expresivas, permitiendo la emergencia y el reconocimiento de los atributos de las pulsiones propias.

Esta actividad está ligada, entonces, a la *expresión*, que en su sentido etimológico se refiere a sacar fuera algo mediante una presión. Aplicada a la actividad de dibujar, se puede entender como la disposición a permitir que la acción esté dirigida por la voluntad, para que se liberen

²⁰ R. Díaz Padilla, *ob. cit.*, p. 103.

y emerjan las pulsiones interiores a través de los medios del dibujo. La manera de mirar y representar las formas implica ritmos y cadencias gestuales que son manifestaciones de las estructuras y procesos de la interioridad; así, el dibujo puede ser un documento enunciativo de la identidad.

El arte conceptual es la culminación de un proceso de valoración del desarrollo artístico por encima de la obra en sí, transformación que favorece el concepto o idea por encima del objeto artístico. En las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX se desarrolla una variedad de tendencias que tienen en común la oposición a las realizaciones artísticas del pasado. El dibujo artístico contemporáneo no tiene el mismo significado para el artista de hoy que para el artista del siglo XIX o el de las vanguardias clásicas, sin embargo, el dibujo no ha dejado de ampliar sus horizontes. Es un medio de expresión común a todas las formas del arte en general. En la actualidad esta disciplina ha expandido sus medios, estrategias y técnicas, conservando su lenguaje. Se nutre de muchas otras prácticas y permite el desarrollo de nuevas estrategias, posibilidades y campos de acción que trascienden su propia tradición y condición artística. Lo anterior se evidencia en corrientes como el grafiti, donde significa una posible expansión del dibujo que se apropia del espacio público; o en el tatuaje como una prolongación de la gráfica que se manifiesta en el espacio del cuerpo, pasando por los medios impresos como los fanzines, cómics o libros ilustrados que utilizan el dibujo con una finalidad narrativa. En cuanto a los soportes más actualizados podemos considerar que las herramientas digitales ahora son un medio y soporte que brinda un nuevo espacio al dibujo.

Conclusión

A partir de este breve recorrido por las transformaciones del dibujo y su enseñanza a lo largo de la historia es posible darse cuenta de que, si bien el dibujo mantiene vínculos históricos con la academia clásica, sus finalidades y objetivos difieren hoy en día de aquellos que la orientaron siglos atrás. Ante el dinamismo de los acontecimientos, la pluralidad y cambios que definen los tiempos actuales es pertinente reflexionar sobre la tradición de la enseñanza del dibujo y su papel en la formación artística actual. La incorporación de las nuevas tecnologías, la emergencia de nuevos aprendizajes de producción y manipulación

de las imágenes han caracterizado a esta época; sin embargo, el dibujo aporta una base necesaria a toda disciplina que necesita trasladar una idea a un soporte. En ese sentido, algunos elementos tradicionales de la formación artística siguen siendo indispensables, por lo que es posible que solo sea necesario un replanteamiento y apertura del mirar y hacer del artista, así como un equilibrado balance en el uso artístico entre las herramientas tecnológicas y tradicionales, abierto al diálogo y al acompañamiento mutuo.

A partir de la concepción del dibujo en la actualidad es como miramos a la función y el significado del dibujo en un momento de la historia y en un lugar determinado: Puebla en el período de 1880 a 1920, objetivo central de investigación en nuestra tesis de maestría,²¹ la cual se propone contestar a la pregunta: ¿las tres instituciones dedicadas a la enseñanza del dibujo en la ciudad de Puebla durante ese período –la Academia de Bellas Artes, la Escuela de Artes y Oficios y el Colegio del Estado– compartían aspectos en común, profesores, técnicas y métodos de enseñanza? La finalidad de la pregunta es responder si había o no una línea general y transversal en la enseñanza del dibujo en los tres centros de estudio. Para responder a esta cuestión se ha echado mano del análisis de investigaciones sobre el tema, complementando con el estudio de evidencias gráficas y documentales. El documento será utilizado a fin de contrastarlo con los diferentes recursos de información disponibles, para así comprender los modos de ver y pensar en torno al dibujo y su enseñanza en esta etapa de la historia que perfila nuestro presente. A partir de la perspectiva actual de la enseñanza del dibujo y su concepto miramos al pasado para indagar e interpretar un acontecimiento y un sistema de interrelaciones que lo han producido: culturales, económicas, sociales y políticas.

Bibliografía citada

Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

²¹ Rosana Mesa Zamudio, *La enseñanza del dibujo en la ciudad de Puebla, 1880-1920: Academia de Bellas Artes, Escuela de Artes y Oficios y Colegio del Estado*, México, 2020, Tesis, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras.

- Berger, John, *Sobre el dibujo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2016.
Biblioteca Histórica José María Lafragua, Archivo de la Academia de Bellas Artes, caja 28, expedientes 6, 4 y 2.
- Díaz Padilla, Ramón, *El dibujo del natural en la época de la posacademia*, Madrid, Akal España, 2007.
- Efland, Arthur, *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales de la enseñanza de las artes visuales*, Madrid, Paidós, 2002.
- Gutiérrez, Ramón, “Los gremios y academias en la producción”, en Ramón Gutiérrez, coord., *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Herrera Feria, María de Lourdes, “Historia Institucional de la Escuela de Artes y Oficios del Estado de Puebla”, en María de Lourdes Herrera Feria, coord., *La educación técnica en Puebla durante el porfiriato: la enseñanza de las artes y los oficios*, Puebla, BUAP, Sistema de Investigación “Ignacio Zaragoza”, Universidad Tecnológica de Puebla, Secretaría de Educación del Estado de Puebla, 2002.
- Rodríguez Aranda, Sergio E., “Arte, dibujo y actualidad”, *Revista Internacional de Investigación, Innovación y Desarrollo en Diseño*, núm. 3, Málaga, octubre, 2010.
- Sánchez Martínez, Berenice, “La enseñanza del dibujo en San Luis Potosí durante el porfiriato”, en *Revista del Colegio de San Luis*, vol. 4, San Luis Potosí, julio-diciembre, 2014, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-899X2014000200006.
- Vélez Caicedo, Ana Cristina, *Homo artisticus: una perspectiva biológica-evolutiva*, Colombia, Universidad de Antioquia, 2008.
- White, Randall, *Prehistoric Art: the symbolic journey of humankind*, New York, Abrams Books Inc., 2003.

EL PROBLEMA DEL ROBO, TRÁFICO Y COMERCIO ILEGAL DE ARTE RELIGIOSO Y SACRO EN EL ESTADO DE PUEBLA

Isabel Fraile Martín¹
María Guízar Villalvazó²

El objetivo de la presente investigación se centra en el análisis del problema del robo, tráfico y comercio ilegal del patrimonio histórico en la zona de Puebla. Ello genera una situación compleja que consistentemente afecta al arte religioso y al arte sacro, y, por ende, a la integridad de su patrimonio, ocasionando importantes pérdidas que impactan tanto al ámbito cultural e identitario como al mercado del arte en México.

A partir de la indagatoria que se llevó a cabo para verificar la incidencia del problema, se puede afirmar que existe un alto grado de desinformación, especialmente en las fuentes de origen nacional. De ello se rescata que la mayor parte de los documentos relevantes acerca del problema provienen de instancias extranjeras. Al respecto, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) señala que:

[e]s sorprendente, por decir lo menos, que el tráfico ilícito de objetos culturales debería haber sido reconocido oficialmente durante décadas, si no un siglo, pero que ninguna organización reunió estadísticas globales oficiales para ilustrar el alcance del problema. Muchos números son presentados por diferentes organizaciones expertas para cuantificar el comercio, en masa o en valor financiero. Algunos de esos números son astronómicos. Sin embargo, ninguno puede ser confirmado por datos empíricos oficiales.³

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

² Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2016.

³ Donna Yates, "Illicit Cultural Property from Latin America: Looting, Tracking, and Sale", en *Countering Illicit Traffic in Cultural Goods. The Global Challenge of Protecting the World's Heritage*.

De acuerdo con Donna Yates, una de las más reconocidas expertas en el ámbito de los crímenes contra el arte, profesora de la Universidad de Glasgow, en su investigación “Illicit Cultural Property from Latin America: Looting, Tracking, and Sale”, asegura que existe poca información documentada en la literatura académica y no es un tópico discutido ampliamente en los foros internacionales pero, efectivamente, “existe una fuerte demanda de arte de época colonial y republicana, principalmente de iglesias latinoamericanas”.⁴ A juicio de Yates, algunos de los principales factores externos que generan y estimulan la pérdida del patrimonio cultural en Latinoamérica consisten en “la deforestación, la migración humana, el comercio de narcóticos, la inestabilidad local y regional, la inseguridad comunitaria, la pobreza, la globalización y las disparidades en el desarrollo”.⁵ En este sentido, la autora sugiere que habría que erradicar dichos fenómenos para que sucumba por completo el robo, tráfico y comercio ilegal de bienes culturales, ya que se encuentran relacionados. No obstante lo anterior, la formulación de propuestas que contribuyan a la disminución del problema es fundamental.

Al respecto, y como resultado de los trabajos de investigación que se realizaron para abordar esta problemática en el ámbito poblano, se observó que en México existen medidas poco eficientes para contrarrestar el fenómeno y que, además, hay factores que facilitan las actividades criminales. Derivado de lo anterior, el arte de origen religioso es una presa atractiva para los delincuentes, quienes pueden conocer o no las cualidades históricas y estéticas de los bienes que expolían y, de cualquier manera, generar grandes réditos al comercializarlos.

Son muchas las maneras en que se pueden valorar este tipo de bienes; es posible valorarlos en virtud de sus cualidades estéticas o por su valor de cambio; pero desde un punto de vista histórico, estos resultan de suma importancia, ya que evidencian procesos socioculturales suscitados a partir de la conquista española y la subsecuente evangelización.

Localización

Como consecuencia de la falta de información fidedigna que existe sobre este tema y que ya hemos resaltado con anterioridad, para abor-

⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁵ *Ibidem*, p. 33.

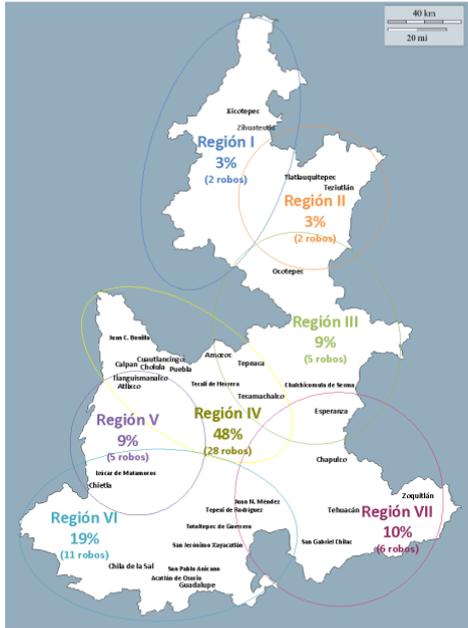


Figura 1. Mapa del estado de Puebla dividido en regiones, donde se muestra el porcentaje de robos de cada una.

Región IV Angelópolis		Número de robos
Municipios	Amozoc	2
	Juan C. Bonilla	1
	Calpan	1
	Cholulas (San Andrés y San Pedro)	15
	Cuatlancingo	1
	Puebla	6
	Tecali de Herrera	1
	Tepeaca	1

Tabla 1. Número de robos por municipios en la Región IV Angelópolis.

Ahora bien, de los 59 robos totales, solo 32% es identificado con una posible datación de su origen, es decir, 19 robos, mientras que 68% (40 robos) son pobremente identificados o no lo están.

Número de robos de objetos identificados con datación	Número de robos de objetos pobremente identificados	Número de robos de objetos sin identificar	Presuntas suplantaciones
19	31	7	2

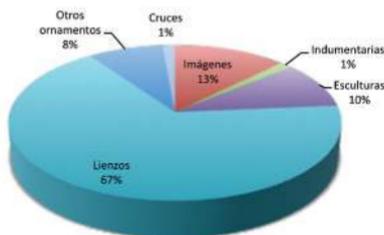
Tabla 2. Número de robos de arte divididos en aquellos que han sido identificados, los pobremente identificados, los no identificados y los suplantados.



Gráfica 2. Porcentajes de los robos de objetos identificados, los pobremente identificados, los no identificados y los suplantados.

Esta delicada situación se interpreta como la consecuencia de una identificación ineficiente del patrimonio histórico-artístico de procedencia religiosa, aunada a errores en el detalle de la información proporcionada por los medios de comunicación masivos.

De las 72 obras de arte identificadas con más precisión, que corresponden al 32% de los objetos robados, es posible distinguir que 67% se trata de lienzos, 20% de esculturas, 13% es identificado como imagen y el porcentaje restante corresponde a otro tipo de ornamento religioso.



72 objetos identificados con datación

Gráfica 3. Porcentaje de objetos identificados con datación.

Finalmente, es preciso resaltar que, de las 72 obras de arte referidas previamente, 41% corresponde a objetos producidos en el siglo XVIII, 23% a obras generadas entre los siglos XVI y XVII por igual, mientras que el 13% restante corresponde únicamente a objetos cuya creación data de los siglos XIX y XX.



Gráfica 4. Datación de obras robadas.

A partir de la revisión de las notas periodísticas se pudo observar que muchas de ellas refieren una abierta negación del problema por parte de las autoridades eclesiásticas locales y de las autoridades gubernamentales. Asimismo, se apreció un traslado de responsabilidades donde las autoridades eclesiásticas responsabilizan e incluso acusan al estado de los problemas que afectan al patrimonio y viceversa.

De igual manera, se menciona repetidamente la carencia de inventarios y registros que documenten los bienes culturales contenidos en los recintos religiosos, así como la importancia de la elaboración de catálogos que detallen el haber patrimonial. Por otra parte, en muchas de las noticias la Iglesia enfatiza la importancia de implementar medidas de protección de los templos, tales como la instalación de cámaras de videovigilancia. Sobre este tema, se comenta que en muchos de los casos aquellas cámaras que ya están instaladas no funcionan, lo que deriva en pérdida de bienes.

Por último, de acuerdo con las publicaciones de referencia resulta trascendente subrayar el papel de la sociedad civil en la protección de los templos. Al respecto se menciona que los feligreses han recurrido

a medidas de protección donde ellos personalmente ejecutan actividades de vigilancia. Incluso se habla de linchamientos públicos que los miembros de las comunidades cometen en contra de los delincuentes cuando estos son descubiertos en flagrancia.

Información oficial emitida por las instituciones nacionales

Como se señaló anteriormente, existe una evidente falta de información sobre la problemática relativa al robo, tráfico y comercio ilegal de arte de origen religioso por parte de las instancias gubernamentales mexicanas. La Secretaría de Cultura y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) reiteran la importancia de proteger y preservar el patrimonio cultural en México, así como las acciones que han implementado con dicha finalidad; sin embargo, no disponen de publicaciones críticas que aborden el problema. La disposición de datos procede de estudios llevados a cabo tanto por investigadores nacionales y extranjeros como por organismos internacionales, sin que se puedan confirmar estadísticas puntuales o especificaciones acerca del patrimonio afectado. No obstante, es sabido que México es uno de los “países latinoamericanos que más sufren la pérdida de su patrimonio cultural”.⁷

Ahora bien, en mayo de 2016 se presentó una solicitud de información con número de folio 1115100041116 ante el Instituto Nacional de Transparencia, Acceso a la Información y Protección de Datos Personales (INAI), en la cual se requirió al INAH que proporcionara “Datos estadísticos respecto a [sic] robo de arte sacro o religioso en México a partir de 2007 b [sic]. Datos estadísticos respecto a robo de arte sacro o religioso en el estado de Puebla a partir de 2007”.

En respuesta a dicha solicitud, el INAH, a través de la Coordinación Nacional de Asuntos Jurídicos, señaló que los robos ocurridos tanto a nivel nacional como en el estado de Puebla fueron:

⁷ Martha Isabel Tapia González, “Situación de México frente a la prevención del tráfico ilícito y robo del patrimonio cultural”, en *Estudios sobre Conservación, Restauración y Museología*, p. 156.

INVESTIGACIONES ACTUALES EN ESTÉTICA Y ARTE

Año	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Total
Robos en Recinto Religioso	27	25	17	10	14	15	12	5	4	2	131
Óleos	34	68	17	10	21	21	14	4	0	0	189
Esculturas	36	43	20	13	8	6	4	0	2	2	134
Otros	7	22	15	27	13	13	30	3	4	4	138

Tabla 3. Robo de monumentos históricos muebles en recinto religioso de 2007 a mayo de 2016 (Fuente: INAH a través del INAI, Plataforma Nacional de Transparencia).

Año	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Total
Robos en Recinto Religioso en Puebla	11	10	7	3	1	3	4	0	0	0	39
Óleos	17	39	8	6	0	3	7	0	0	0	80
Esculturas	25	17	11	6	1	8	1	0	0	0	69
Otros	5	7	4	0	1	0	6	0	0	0	23

Tabla 4. Robo de monumentos históricos muebles en recinto religioso de 2007 a mayo de 2016 en el estado de Puebla (Fuente: INAH a través del INAI, Plataforma Nacional de Transparencia).

De acuerdo con lo anterior, en México fueron sustraídas ilegalmente un total de 461 piezas entre 2007 y 2016, de las cuales 172 sucedieron en el estado de Puebla. Asimismo, el INAH Regional en el estado adjuntó los siguientes datos a la respuesta a la solicitud de información:

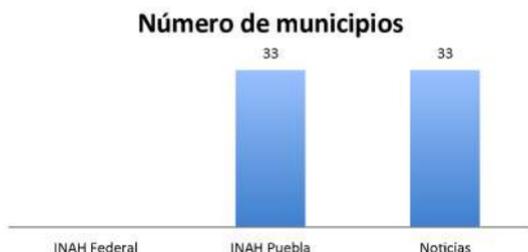
Año	Número de Templos afectados	Número de municipios donde se encuentran los templos	Número de Robos en el año
2007	13	13	13
2008	10	10	10
2009	9	9	9
2010	3	3	3
2011	3	3	3
2012	3	3	3
2013	5	5	5
2014	"El Centro INAH Puebla del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en ese año no tuvo conocimiento de alguna denuncia de robo de bienes muebles en inmuebles Históricos Religiosos en el Estado de Puebla"		
2015	"El Centro INAH Puebla del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en ese año no tuvo conocimiento de alguna denuncia de robo de bienes muebles en inmuebles Históricos Religiosos en el Estado de Puebla"		
2016	"El Centro INAH Puebla del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en ese año no tuvo conocimiento de alguna denuncia de robo de bienes muebles en inmuebles Históricos Religiosos en el Estado de Puebla"		

Tabla 5. Fuente: INAH a través de INAI, Plataforma Nacional de Transparencia.

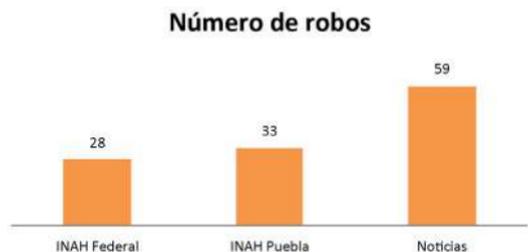
Para poner en perspectiva las cifras concernientes a Puebla, a continuación se muestra un comparativo entre los datos dispuestos por el INAH mediante la herramienta de acceso a información pública y los datos derivados del análisis de las fuentes hemerográficas consultadas.

	INAH Federal	INAH Puebla	Notas de prensa consultadas
Número de municipios	-	33	33
Número de robos	28	33	59
Número total de piezas	125	-	168
<i>Pinturas</i>	50%	-	53%
<i>Esculturas</i>	35%	-	19%
<i>Otros</i>	15%	-	28%

Tabla 6. Comparación de los datos proporcionados por el INAH y los obtenidos en notas de prensa.



Gráfica 5. Número de municipios mencionados en la información proporcionada por el INAH y la obtenida en notas de prensa sobre robos de arte sacro y religioso.



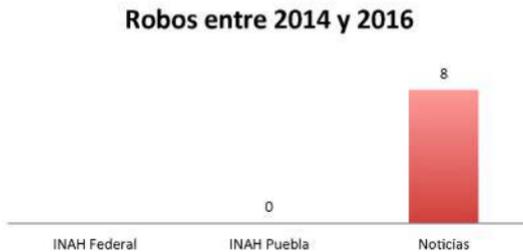
Gráfica 6. Número de robos mencionados en la información otorgada por el INAH federal, el INAH de Puebla y las notas de prensa.



Gráfica 7. Número total de piezas robadas mencionadas en la información obtenida del INAH federal, el INAH de Puebla y las notas de prensa.

	INAH Federal	INAH Puebla	Notas de prensa consultadas
Robos entre 2014 y 2016	0	0	8

Tabla 7. Número de robos registrados por el INAH federal, el INAH de Puebla y en las notas de prensa entre 2014 y 2016.



Gráfica 8. Número de robos registrados por el INAH federal, el INAH de Puebla y en las notas de prensa entre 2014 y 2016.

Por otra parte, mediante solicitud de acceso a la información con número de folio 0001700094618, dirigida a la Unidad Especializada en Investigación de Delitos contra el Ambiente y Previstos en Leyes Especiales (UEIDAPLE) de la Procuraduría General de la República (PGR), se requirió que dicha instancia precisara cifras acerca de denuncias de robos de bienes provenientes de recintos religiosos tanto a nivel federal como en Puebla, así como el número de recuperaciones de piezas de arte sacro. Al respecto, la autoridad respondió que “no

cuenta con el nivel de desglose solicitado de la información requerida”, y que no puede “identificar registros de denuncias presentadas por robo de bienes históricos inmuebles de recintos religiosos”, aunque cuenta con información de averiguaciones previas.

En este sentido, la PGR informó que el número de averiguaciones previas iniciadas por robo de bienes culturales a nivel federal entre 2008 y 2016 fue de 40, de las cuales nueve sucedieron en el estado de Puebla, considerando que entre 2012 y 2016 no se inició averiguación previa alguna en la entidad por dicho delito.

Año	Nivel Federal	Estado de Puebla
2008	7	3
2009	8	2
2010	14	2
2011	6	2
2012	3	0
2013	1	0
2014	0	0
2015	1	0
2016	0	0

Tabla 8. Número de averiguaciones previas iniciadas por robo de bienes culturales a nivel federal y estatal entre 2008 y 2016 (Fuente: Procuraduría General de la República).

Asimismo, la PGR especificó que durante el mismo período se cuenta con cero registros de procesamientos y piezas recuperadas de arte sacro por robo de bienes culturales. Como es posible apreciar a partir de la información analizada con anterioridad, resulta incuestionable la disparidad existente no solo entre los datos oficiales y aquellos obtenidos a partir de las notas periodísticas consultadas, sino también entre las cifras dispuestas por las oficinas centrales y regionales de un mismo ente gubernamental. Además, es totalmente inverosímil que las autoridades estatales desconozcan denuncia alguna de robo de bienes muebles en inmuebles históricos religiosos en el estado de Puebla en un período de cinco años, cuando en las notas periodísticas se menciona al menos la existencia de ocho delitos durante dicho lapso; ¿cuál es el problema para que las autoridades continúen arrojando cifras en cero?, ¿por qué no se han registrado todos los monumentos religiosos, inventariado y catalogado?, ¿por qué se niega el problema?, ¿por qué se pretende ocultar la realidad?, ¿por qué el sistema de acceso a información pú-

blica es altamente deficiente?, ¿existe falta de comunicación entre la PGR y el organismo responsable de los bienes culturales? o ¿existe un desinterés en priorizar la atención a este problema?

Las cuestiones anteriores son posibilidades reales y, quizá, en el fondo existan razones que entretengan por igual a los diferentes agentes implicados en el problema. Sin embargo, más allá de los intereses reales que promueven estos actos delictivos, en este punto de la investigación resulta desconcertante la disparidad en los datos, pues evidencia un problema que, además de todo, está muy poco abordado con la seriedad y el rigor necesarios, lo que nos conduce a otros fenómenos, como veremos a continuación.

Mercado negro de arte de origen religioso

Uno de los efectos secundarios del robo y tráfico ilegal de bienes culturales de origen religioso consiste en la consolidación de un creciente mercado regido por las leyes de la oferta y la demanda, que dan paso a la conformación de un complejo nicho comercial.

Tal como señala Samuel Andrew Hardy en la nota titulada “Archaeomafias traffic antiquities as well as drugs”, “[h]ay un mercado para cada producto y un lugar para cada mercado”⁸ y dicho mercado “está claramente ubicado en los países industrializados del mundo”⁹, donde se encuentran los principales museos y las casas de subastas con mayor reconocimiento en el ámbito internacional. “El aumento en los precios del arte y la propiedad cultural que ha ocurrido en las últimas décadas es bastante deslumbrante”, donde se coloca en el mercado piezas que “son robadas y que simplemente ‘desaparecen’ de la vista”.¹⁰

La Organización Internacional de Policía Criminal (Interpol) señala que el comercio internacional lícito de bienes culturales se trata de un comercio próspero y “asciende a cientos de miles de millones de dólares cada año (una sola venta puede alcanzar millones de dólares)”.¹¹ En este sentido, la Interpol considera que el mercado del arte actual es semejante a la bolsa de valores, ya que los bienes intercambiables, es decir, los bienes culturales,

⁸ Samuel Andrew Hardy, “Archaeomafias traffic antiquities as well as drugs”, en unesco.org.

⁹ Pernille Askerud y Étienne Clément, *Preventing the Illicit Traffic in Cultural Property. A resource handbook for the implementation of the 1970 UNESCO Convention*, p. 11.

¹⁰ *Ibidem*, p. 11.

¹¹ *Ibidem*, p. 49.

se compran y venden ya sea con la esperanza de obtener una ganancia directa o de llevar a cabo una inversión ventajosa. Como en todos los mercados de valores, el precio de la mercancía depende del equilibrio entre demanda y oferta. Ya que los bienes culturales son raros por naturaleza, su precio puede ser muy elevado. Este factor, en conjunto con la gran rentabilidad del comercio, impulsa la demanda internacional de bienes culturales, estimulando tanto el mercado legal como el ilegal.¹²

En este orden de ideas, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) se ha dado a la tarea de reunir datos estadísticos de gran interés para el tema objeto de estudio. De acuerdo con información presentada en la carpeta informativa titulada “La lucha contra el tráfico ilícito de objetos culturales. La Convención de 1970: pasado y futuro”, la Cámara de los Comunes británica realizó una investigación a partir de la cual concluyó que el tráfico ilícito de antigüedades tenía un valor superior a los seis mil millones de dólares anuales. Ahora bien, en 2011 la Organización de Naciones Unidas (ONU) emitió un informe relativo al valor calculado de las operaciones delictivas transnacionales, donde el mercado negro de objetos antiguos y culturales¹³ “[j]unto al tráfico de drogas y armas, [...] es uno de los comercios ilegales de mayor persistencia a nivel mundial”.¹⁴

Asimismo, la Unesco publicó que, según investigaciones realizadas sobre el problema a nivel mundial, el incremento en el valor de las obras vendidas en el mercado ilegal llega a multiplicarse hasta en un 100%; dicho incremento es incluso mayor que el que se obtiene en el caso de las drogas.¹⁵

De acuerdo con Donna Yates, resulta difícil rastrear el comercio de bienes culturales antes de la década de 1970. Como antecedente sería necesario referirse a los saqueos de piezas arqueológicas que tuvieron lugar desde finales del siglo XIX y principios del XX a raíz de las actividades arqueológicas en América y que en su momento fueron

¹² *Ibidem*, p. 50.

¹³ “La lucha contra el tráfico ilícito de objetos culturales. La Convención de 1970: pasado y futuro”, p. 2.

¹⁴ *Cfr. Idem*.

¹⁵ *Cfr. Idem*.

reportados por los eruditos involucrados en las excavaciones.¹⁶ Yates señala que “[e]n este momento, el mercado para estos objetos era local o internacional de forma local: los objetos fueron comprados en el país por diplomáticos extranjeros y gente de negocios”.¹⁷ Ahora bien,

[I]a escala del saqueo y el tráfico de artefactos aumentó enormemente cuando el mercado de antigüedades latinoamericanas se volvió verdaderamente internacional. Como los puntos de venta a los coleccionistas salían de las calles de Lima o Ciudad de México a Nueva York, París o Hollywood, y conforme aumentaba la demanda, las redes de tráfico (simples y complejas) crecían hasta llegar a una importante etapa intermedia de tránsito de las antigüedades, la cadena de contrabando y el saqueo de los sitios arqueológicos se elevó bruscamente.¹⁸

En este período,

[I]as iglesias fueron robadas y las primeras colecciones de arte sacro colonial comenzaron a crecer, pero la escala no estaba en el nivel visto hoy en día. Además, muchos de los países en cuestión no habían aclarado completamente en este momento su titularidad y la prohibición de exportar arte sacro.¹⁹

El posible modelo de operación vigente hasta la década de 1990 comentado por Yates consiste en:

- a. Identificación de un sitio por la gente local o en tránsito.
- b. Venta de información acerca de los bienes a algún grupo de saqueo local o saqueo de los mismos de manera personal.
- c. Transmisión de los bienes a intermediarios en el país con contactos en el extranjero.
- d. Organización del tránsito de los bienes por parte de los intermediarios en el país ejerciendo métodos de corrupción local.
- e. Recepción de los bienes por parte del intermediario o contacto en el extranjero, quien los *limpiaría* (historias plausibles y do-

¹⁶ Cfr. D. Yates, *ob. cit.*, p. 36.

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ *Ibidem*, p. 37.

¹⁹ Cfr. *Ídem.*

cumentación falsa) para su venta en el mercado legal (museos, casas de subastas, coleccionistas, etc.), del cual conocerían los gustos, preferencias, intereses y necesidades.

- f. Venta de los bienes a museos, casas de subastas, coleccionistas, etc., que conocen la naturaleza ilícita de los bienes, y que deciden pasar por alto dicha situación.²⁰

Hasta este punto, la autora señala que no se aplicaría pena o castigo alguno a los involucrados “más allá de la etapa de intermediario en el país”.²¹ Yates considera que, a partir de la década de 1990 y de 2000 el robo del arte sacro aumentó exponencialmente, pero que

es justo caracterizar el comercio [...] de bienes culturales ilícitos de América Latina como ampliamente opaco. Ya no está claro quién está vendiendo estos artículos y ya no está claro quién los está comprando. Este es especialmente el caso del arte sacro y ningún caso ha revelado públicamente las etapas intermedias de tránsito de las redes criminales que operan en esta área ahora.²²

Tanto Yates como Hardy resaltan la actual presencia de un mercado que “no era un problema antes de fines de la década de 1990”,²³ pero que ahora consiste en “la mayor parte del comercio de antigüedades”:²⁴ el comercio en línea. Dicho mercado “se ha convertido en una operación comercial sofisticada y diversificada”²⁵ compuesta por plataformas para transacciones privadas, galerías virtuales, subastas en línea, etc.; con la posibilidad de crear o adaptarse continuamente a nuevas oportunidades comerciales.²⁶ De acuerdo con Neil Brodie:

[e]l mercado de internet permite la participación de coleccionistas de antigüedades de una gama mucho más amplia de entornos socioeconómicos que en el pasado. Funciona contra comerciantes tradicionales que mantienen galerías físicas en ubicaciones costosas

²⁰ Cfr. *Idem*.

²¹ *Ibidem*, p. 37.

²² *Idem*.

²³ *Idem*.

²⁴ S. Hardy, *ob. cit.*

²⁵ Neil Brodie, “The Internet Market in Antiquities”, en *Countering Illicit Traffic in Cultural Goods...*, p. 11.

²⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 19.

como Nueva York o Londres y favorece un nuevo modelo de negocio mediante el cual se pueden almacenar grandes inventarios en ubicaciones de bajo costo, lo que hace que sea económicamente viable comerciar con bajo valor y potencialmente alto volumen material. También reúne a compradores y vendedores geográficamente distantes en el espacio electrónico [...]. La mayoría de las antigüedades se venden en internet sin ninguna documentación segura de procedencia [...].²⁷

Brodie señala que la ausencia de documentación de procedencia y la presencia de falsificaciones en el mercado no ha disuadido la demanda, ya sea por ignorancia o por indiferencia, además de que la magnitud del creciente mercado de bienes culturales por internet refleja el fracaso de las políticas públicas.²⁸

De esta manera, resulta pertinente resaltar que, a juicio de Hardy, es sumamente necesaria “la debida diligencia de la cadena de suministro y la transparencia del mercado”.²⁹ Además, el “énfasis de la aplicación de la ley debe estar en condenar a los criminales y sacarlos del mercado. La incautación de material en sí misma no tiene un efecto disuasorio. Simplemente impone otro costo de hacer negocios”.³⁰

Conclusiones

Como resultado del análisis de la información presentada a lo largo de estas páginas, se aprecia que el problema del robo, tráfico y comercio ilegal de bienes culturales consiste en un fenómeno de grandes proporciones que ha sido abordado –en mayor o menor medida– por instancias públicas y privadas, nacionales e internacionales, sin que pueda rastrearse de manera puntual. Tal y como lo ha advertido el ICOM, la carencia de estadísticas que contribuyan a documentar la problemática, cuya elaboración ha sido omitida –desde hace décadas– por parte de las instituciones y organizaciones que velan y protegen el patrimonio, vuelven casi imposible dimensionar la situación, derivando en aproximaciones, estimaciones y suposiciones.

²⁷ *Ibidem*, p. 11.

²⁸ *Ibidem*, p. 18.

²⁹ S. Hardy, *ob. cit.*

³⁰ N. Brodie, *ob. cit.*, pp. 18-19.

Precisamente por estas circunstancias tan particulares que rodean al problema es que se consideran de utilidad trabajos de investigación como este, enfocado en el caso de estudio de los municipios de San Andrés y San Pedro Cholula, ambas localidades colindantes a la ciudad de Puebla, realizando una importante incursión en la información disponible a través de notas periodísticas, así como en la incansable búsqueda de acceso a la información pública, pues han servido como punto de partida para identificar zonas y bienes culturales vulnerables en el estado de Puebla.

Como resultado del proceso de análisis desarrollado, se pone de manifiesto el nivel de desinformación en México, la vergonzosa disparidad en los datos oficiales junto con el probable ocultamiento de información por parte de las autoridades, la poca atención prestada a la aplicación de acciones correctivas eficientes y la falta de voluntad del Estado, Iglesia y sociedad para actuar organizadamente ante el crimen que arrasa en contra de la riqueza cultural del país, han tenido resultados nefastos.

Asimismo, es posible apreciar que el robo, tráfico y comercio ilegal de bienes culturales pareciera una misión imposible de combatir, ya que prevalecen los intereses económicos del expansivo mercado en el cual se encuentra inserto y resalta la complejidad de las redes sociales criminales que, en paralelo a los daños, se han ido consolidando a lo largo de los años, generando con ello una mafia comparable a la del tráfico de drogas y de armas. Sin embargo, para abordar la problemática resulta esencial afrontar la situación y conocer dicho mercado en toda su complejidad, reconociendo que, sin demanda, la oferta pierde relevancia y, por tanto, se requiere de una regulación que transparente este mercado, así como de estrategias que tiendan a disuadir eficientemente la demanda. Tal vez con estos pasos iniciales se podría empezar a construir una política concreta que, de manera eficiente, apunte al inicio del fin de un problema en el que hemos visto que convergen intereses concretos de unos cuantos y que, sin embargo, afecta irremediabilmente a la historia patrimonial de todos.

Bibliografía citada

Askerud, Pernille y Étienne Clément, *Preventing the Illicit Traffic in Cultural Property. A resource handbook for the implementation of the 1970*

- UNESCO Convention*, París, Unesco, 1997, en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001187/118783eo.pdf> (último acceso: 21 de abril de 2018).
- Brodie, Neil, “The Internet Market in Antiquities”, en France Desmarais, ed., *Countering Illicit Traffic in Cultural Goods. The Global Challenge of Protecting the World’s Heritage*, París, ICOM, 2015.
- Hardy, Samuel Andrew, “Archaeomafias traffic antiquities as well as drugs”, en: <https://en.unesco.org/news/samuel-andrew-hardy-archaeomafias-traffic-antiquities-well-drugs> (último acceso: 21 de abril de 2018).
- Tapia González, Martha Isabel, “Situación de México frente a la prevención del tráfico ilícito y robo del patrimonio cultural”, en *Revista Estudios sobre Conservación, Restauración y Museología*, vol. 1, INAH, 2015, en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/estudiosconservacion/article/view/5453> (último acceso: 21 de abril de 2018).
- Unesco, *La lucha contra el tráfico ilícito de objetos culturales. La Convención de 1970: pasado y futuro*, en: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Info_Kit_ES.pdf (último acceso: 21 de abril de 2018).
- Yates, Donna, “Illicit Cultural Property from Latin America: Looting, Tracking, and Sale”, en France Desmarais, ed., *Countering Illicit Traffic in Cultural Goods. The Global Challenge of Protecting the World’s Heritage*, París, ICOM, 2015.

FORMAS DE INSTITUIR LO PÚBLICO DESDE EL MUSEO DE ARTE. UNA REVISIÓN AL PROYECTO FACHADA DE LA SALA DE ARTE PÚBLICO SIQUEIROS

*Isabel Fraile Martín*¹
*Gerardo de la Fuente Lora*²
*Cristina del Río Francos*³

Introducción

El museo se ha convertido en un paradigma clave de la actividad cultural contemporánea, ya que instituye los diferentes modos de encuentro social con las prácticas artísticas y, al mismo tiempo, quedan implicadas las dimensiones sociales, políticas y económicas. Este entramado forma un modelo desde donde se puede observar cómo comprendemos la esfera cultural en una sociedad durante las diferentes etapas de la historia. Por lo tanto, el papel del museo se transforma según los procesos del amorfo contenido urbano en la sociedad global. El interés de este trabajo es indagar sobre la función del museo en su relación con el público, a partir de algunas observaciones realizadas al llamado Proyecto Fachada de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS), un museo ubicado en la Ciudad de México. Dicho proyecto reinterpreta la noción del arte público en el muralismo de David Alfaro Siqueiros, con intervenciones artísticas temporales al muro exterior del museo. Lo público no se refiere solo al espacio, sino que es una constitución de diversos elementos que definen lo político y lo histórico. Identificamos que el discurso del museo se inclina por fomentar el pensamiento crítico de la ciudadanía⁴ a partir de

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

² Doctor en Filosofía con mención honorífica por la Universidad Nacional Autónoma de México (1997). Es profesor titular A de Tiempo Completo adscrito al Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

³ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2019.

⁴ Si esta institución cultural es pensada como un espacio de construcción de ciudadanía, por tanto, no es libre de las decisiones del Estado. A lo largo del texto realizaremos una distinción entre el arte público estatal y el arte público no estatal.

la programación que interpela el patrimonio del artista. Sin embargo, este discurso de contenido social entra en contradicción ante las formas de operación basadas en la función económica de los procesos globales.

Por otro lado, también se produce una divergencia en relación con la postura teórica del muralista y las formas en que se reinterpretan sus conceptos a partir de las prácticas artísticas contemporáneas. Dichas oposiciones nos conducen a plantearnos si la función del museo se inclina por su propuesta discursiva o por el predominio de la dimensión económica en el orden global.⁵ Esta investigación surgió del interés particular por entender la distancia entre el espectador y las obras de arte contemporáneo. Por lo que se intenta responder si dicha distancia se produce por las contradicciones entre el discurso del museo y sus formas de operación.⁶ En este análisis se pretende identificar qué formas de activación de lo público en el Proyecto Fachada se aproximan a la función social y cuáles persiguen la económica, y se planteará una sugerencia⁷ final con el objetivo de estrechar las relaciones entre el arte y el espectador y proclamar la entidad social del museo de arte.

La proposición es invertir las estrategias y los procesos en las formas de organización del museo. Así, la sociedad produce una relación genuina con los valores simbólicos del arte y desarrolla una perspectiva crítica de su entorno. Dicha inversión se concentra en que el museo produzca activaciones en las que el público pueda generar los contenidos; en consecuencia, la institución desarrollaría plataformas para vincular una comunidad específica. De esta manera, suponemos que se acentuaría la función social, que se interrumpe constantemente por las formas de organización económicas establecidas. Por otro lado, en este trabajo se revisan someramente algunos aspectos de la propuesta de arte público en Siqueiros⁸ para identificar ciertos desajustes en la

⁵ Para el concepto de *globalización* revisamos el estudio de José Sánchez Parga, *Globalización, gobernabilidad y cultura*.

⁶ Esta divergencia entre el discurso y las formas de operación se enmarca en las lecturas de enfoques críticos museológicos que promulgan la entidad social del museo de arte desde la perspectiva de la teoría posmoderna, que marca una ruptura con la modernidad museológica. (Douglas Crimp, "La dimensión pública del arte", *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*; Tony Bennett, *The birth of the museum*; Andreas Huyssen, "Escape from Amnesia. The Museum as Mass Medium", *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*; Rosalind Krauss, "The Cultural Logic of the Late Capitalism Museum", en *October*).

⁷ Las sugerencias finales están basadas en la propuesta de T. Bennett, *op. cit.*, pp. 102-105.

⁸ Para un estudio de este concepto, revisamos la propuesta de Miguel Ángel Esquivel, quien encuentra la unidad de su propuesta en la construcción del concepto de *arte público*. Plan-

concepción de esta noción actualmente. Estos contrastes responden a los cambios históricos y políticos que propiciaron modificaciones en los proyectos murales de la etapa final del artista. No obstante, cabe reconocer que este concepto deberá estudiarse con mayor profundidad en investigaciones futuras para destacar cómo podrían reactivarse en la época actual.

Los primeros años de la Sala de Arte Público

Desde una activa perspectiva teórica y práctica, Siqueiros se propuso comprender las transformaciones del mundo moderno y las determinó en la condición del muralismo como arte público. Este concepto se configura a lo largo de toda su trayectoria artística y articula los diversos elementos de su plástica, así como su discurso crítico y político. De esta manera, la noción de arte público otorga la unidad estética de la obra del muralista, cuya culminación ocurre con el nombre a la sala que el pintor inauguró en 1969. Poco tiempo antes de morir, en 1973, el muralista donó dos casas “al pueblo de México”, junto con una colección de obra de caballete, gráfica, dibujo, estudios y proyectos murales, así como su archivo personal y biblioteca. Con la apertura al público de la residencia en la calle Tres Picos de la colonia Polanco y su taller escuela en Cuernavaca,⁹ además de preservar y difundir sus obras e ideas, su deseo expreso fue que los espacios se convirtieran en centros de análisis y experimentación para el arte público del porvenir.

Por lo tanto, la vocación del museo es explorar las mutaciones de lo público a través del tiempo, así como investigar, difundir y reinterpretar el proyecto de Siqueiros. Sin embargo, difícilmente el sentido teórico y práctico de esta propuesta puede seguir aplicándose sin modificaciones, puesto que, desde finales de la década de 1970, la crisis del modernismo en México provocó un nuevo orden. Con la ruptura del pacto social de

tea una investigación de las poéticas del artista demarcado entre la historia y la estética, desde donde describe el cuerpo ideológico, que implica la constitución de diversos elementos: la condición técnico-social, diferentes formas plásticas y artísticas que interactúan en un mismo tiempo, el trabajo colectivo, una suma de conceptos, instancias e ideas, así como de sus técnicas, recursos y materiales. Revisar Miguel Ángel Esquivel, *David Alfaro Siqueiros: poéticas del arte*, pp. 162.

⁹ Siqueiros prácticamente no usa la residencia del número 29 de la calle Tres Picos como casa habitación. Llega en febrero de 1960 con Angélica Arenal, pero el 9 de agosto de ese mismo año, agentes de la policía lo llevan preso a Lecumberri, donde permaneció cuatro años. Desde 1965 se instalan en Cuernavaca y trabaja en la Tallera, donde elabora los enormes paneles de asbesto del *Polyforum*, la obra más ambiciosa de su vida. Ver Itala Schmelz, “Sala de Arte Público Siqueiros”, en *Revista Crónica UNAM*, p. 176.

las políticas del Estado de Bienestar, la apuesta de una plástica integral de los muralistas por generar un mensaje simbólico perdió vigencia. Por otro lado, ya no se podía seguir creyendo en los grandes metarrelatos de la historia, es decir, la integración social se fragmenta por medio de un mensaje ideológico de nación. Así es como la idea de arte público del muralismo, en su sentido de monumentalidad y representación de los valores nacionales, es observada desde una perspectiva subjetiva. En este sentido, como se analizará en el Proyecto Fachada se vuelve temporal y evidencia la transfiguración de lo público en la política y en el arte, debido a las sistemáticas privatizaciones y reformas estructurales.

Siqueiros murió cinco años después de la apertura de la Sala, en 1974, por lo que a partir de ese año Angélica Arenal la dirigió hasta su muerte, en 1989. Durante la segunda mitad de la década de 1970 y la década de 1980, la Sala funcionó como un centro político de arte. Los artistas e intelectuales comprometidos con la lucha social de los cambios políticos que ocurrían en Latinoamérica se reunían para crear lo que concebían como un arte público. Entre las actividades y las múltiples organizaciones culturales destaca el Taller de Arte e Ideología (TAI), el cual surgió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Dentro de una nueva mentalidad posmoderna, las estrategias del museo reconstruyen el discurso de un espacio como un centro dinámico para formar una ciudadanía crítica.¹⁰ En 1988, la Sala y la Tallera cierran sus instalaciones y clausuran las actividades, mientras que, en paralelo, se integran al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Estas adecuaciones produjeron discusiones sobre el futuro de la Sala, su vocación e incluso el vínculo de los contenidos con la ideología del propio Siqueiros, pues encaminaban el espacio hacia una galería.

La integración de la SAPS al INBA

Durante los siguientes años, la Sala se quedó en el olvido y empezó a deteriorarse. En un afán por recuperar el archivo y activarlo, en 1993 Irene Herner organizó una exposición en torno al boceto y al mural de Ciudad Universitaria, *El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo, 1952-1956*, que se inauguró en 1994, y la llamó “Siqueiros: el lugar de la utopía”. Este nombre fue polémico, porque el discurso

¹⁰ Para conocer la historia de los procesos de la Sala consultar el artículo de Itala Schmelz, *ob. cit.*

del realismo socialista del pintor se alejaba del sentido que daba ese título. Para Itala Schmelz, este hecho proporciona una imagen de lo que pasaba con la Sala a finales de los años ochenta y principios de los noventa. Con la incorporación del museo al INBA se produjeron nuevos procesos de organización política y económica; con ello, la propuesta artística del pintor quedó desarticulada. ¿Qué hacer con Siqueiros?, se preguntaba entonces Schmelz, y desde nuestro punto de vista, este mismo cuestionamiento permanece en la actualidad, pues no se ha conseguido resolver ni tampoco articular los contenidos del museo con la propuesta inicial del muralista.

El desajuste entre la programación del museo y el proyecto de Siqueiros es producto de la difícil vinculación entre las ideas modernas propuestas por el artista y las corrientes imperantes en los tiempos actuales. Al mismo tiempo, las proposiciones de Siqueiros también presentaron contradicciones constantes ya que, por un lado, tenemos al artista renombrado de talla internacional y, por el otro, al agitador social, crítico del sistema y símbolo subversivo. Mantener un equilibrio entre ambos rasgos y facetas distintivas en la vida del artista y que operen con la articulación de la Sala no es tarea sencilla, pues crear una relación del espacio con la comunidad fue prácticamente imposible. La Sala está ubicada en la colonia Polanco, una de las zonas habitacionales de más alto nivel económico en la Ciudad de México. En los primeros años, los vecinos no aceptaban el espacio ni la ideología política del pintor. Además, la intención de transformación de la sociedad para llegar a las masas se limita a un grupo privilegiado dentro la esfera económica de la ciudad.

A pesar de ello, durante los años posteriores¹¹ a esta exposición de 1994 se ha promovido con mayor conciencia el patrimonio de Siqueiros; sin embargo, no es una articulación totalmente satisfactoria. Nuestras reflexiones apuntan a que este factor se debe a los cambios en la política económica que surgen desde la época del maestro. Un ejemplo es la inversión privada para desarrollar ciertos proyectos murales. La sostenibilidad de los proyectos artísticos exige formas de adaptación a los procesos económicos que resultan contradictorios con el discurso

¹¹ Con las direcciones de María Eugenia Esponda (1993-1996), Miriam Kaiser (1997-2001), Itala Schmelz (2002-2009), Taiyana Pimentel (2010-2019), Willy Kautz (2020-actualidad).

de las propuestas. Por lo que, parte de las funciones en este momento deberían estar encauzadas en reflexionar y proponer ideas sobre cómo sostener el proyecto económicamente y disminuir las contradicciones.

El muralismo: de lo monumental heroico a lo temporal y efímero

Desde 2010, la fachada física del edificio de la SAPS es intervenida con una exposición temporal que permanece durante tres o cuatro meses; a través de dicha producción artística se pretende activar y repensar el espacio público. Con esto, la propuesta del muralismo de Siqueiros es evocada con ejercicios visuales que mutan transitoriamente en este Proyecto Fachada. La monumentalidad del muralismo se fragmenta. Este factor de quiebre marca una distancia con la noción del arte público siqueriano. Ya no responde a la configuración que integraban las distintas artes como obra total o a las formas de organización sindical, que promovían la acción colectiva. Tampoco explora la visión del espectador móvil ni da una continuidad a las técnicas experimentales modernas. Aunque, en ocasiones, desde una lógica fragmentaria, algunos de los proyectos de la fachada son el resultado de la interpretación de ciertos conceptos del muralista. Por otro lado, perdió vigencia el planteamiento del arte social y político del Estado de Bienestar, que resaltaba la constitución de lo público en la modernidad. Por lo tanto, la forma en que se activa o se instituye actualmente esta noción a partir de los proyectos de arte genera efectos contrarios al planteamiento de Siqueiros y produce nuevas aproximaciones desde una perspectiva fragmentada.

El replanteamiento del arte público, que podemos descifrar en estas intervenciones al espacio exterior de la SAPS, nos permite vislumbrar ciertas formas actuales de producción y circulación de las obras de arte contemporáneo. Para comprender cómo se produce y circula el arte desde la institución, buscamos generar un debate sobre dos funciones del museo: la social y la económica. Si los proyectos actuales de los artistas en la fachada se inclinan por una vinculación con la comunidad, entonces el papel del museo promueve la *función social*. Si, en cambio, este proyecto resuelve las problemáticas financieras para la producción de nuevas obras de arte, se inclinaría por la *función económica*.

En la primera condicional, la práctica artística buscaría las formas de relación con la comunidad de su entorno y aproximaría así el discurso museístico a las formas de operación, es decir, la intención de formar

una ciudadanía crítica a partir de la interacción entre los transeúntes y el arte en el muro. En la segunda función, el interés recae sobre todo en la producción de una obra y, con ello, en la experimentación o exploraciones artísticas. El carácter efímero y temporal de las intervenciones destaca la intención de un nuevo producto artístico, pero no asegura un vínculo social persistente. Aunque el público se relaciona con las nuevas obras, no esperarán la siguiente obra para interactuar con ella; quienes sí aguardan este cambio, sin embargo, son los artistas en una lógica mercantil en la que el museo adquiere productos artísticos. De acuerdo con esta expectativa, intuimos una inclinación por la función económica del museo, como un inversor del arte. Si esta es la forma y la función que prevalece, lo social quedaría en un segundo plano. Las relaciones del público con las obras necesitan una mediación, un programa pedagógico que atraiga y enseñe, donde se inste al espectador hacia qué debemos observar y cómo nos debemos relacionar con el arte.

Por lo tanto, estas dos funciones, tanto la social como la económica, se desenvuelven de forma simultánea y opuesta en el proyecto. La inclinación del museo por generar formas de inversión y promoción de artistas provoca una contradicción entre el discurso de función social del museo y las formas económicas para operar. La propuesta que se desarrollará al final de este trabajo busca abrir la posibilidad de acentuar la función social del museo frente a la económica. La inclinación del museo por la inversión en productos artísticos efímeros responde a procesos históricos, no solamente a una propuesta deliberada del equipo. A partir de la década de 1970, los procesos de globalización incrementaron la tendencia de la esfera económica, que relegó a las dimensiones política y cultural. Al mismo tiempo, este hecho histórico explica las transformaciones de la noción de lo público entre la propuesta de Siqueiros y la concepción actual del concepto. Desde la posmodernidad, los museos adoptaron una inclinación hacia lo público en términos de accesibilidad, motivados por una aspiración de alcanzar el número de visitantes suficientes para obtener recursos y seguir generando nuevas propuestas expositivas. De una manera radicalmente distinta, durante la trayectoria artística de Siqueiros la inversión del Estado fue crucial para desarrollar sus proyectos murales. De esto derivó el predominio del mensaje político en la modernidad, y en consecuencia, la constitución de lo público con una insistencia en lo social.

Con la posmodernidad, las propuestas expositivas se suman a los procesos de interacción mundial y buscan un fin económico previamente pensado. En el caso de la SAPS, a diferencia de otros espacios museísticos de arte contemporáneo, su finalidad no ha sido generar grandes audiencias. En este sentido, las exposiciones o programas no pretenden recibir a un público de masas con un gusto común de éxito garantizado. De acuerdo con ello, se puede deducir que el museo no define a qué público dirige sus contenidos antes de producirlos. En consecuencia, esto también implica una ausencia de vinculación social con las obras de arte que provoca la incomprensión de las prácticas de arte contemporáneo.

Cabe aclarar que la programación piensa en cierta comunidad artística; por ello, se intuye que el interés del museo es promover a ciertos artistas y generar las posibilidades económicas para producir nueva obra. Este objetivo de la institución es propositivo para la experimentación y la exploración del quehacer artístico, pero no insiste en estrechar las relaciones entre el arte y la ciudadanía. Las formas de vinculación social se limitan al programa pedagógico, con talleres o visitas guiadas a grupos definidos, como personas de la tercera edad, personas con capacidades auditivas distintas, grupos infantiles, una comunidad de seguidores del proyecto en las redes sociales, entre otros. La reflexión de nuestra propuesta apunta a considerar la implicación previa de la comunidad en la realización de los contenidos. En la parte final de este estudio se desarrolla la proposición con un ejemplo de activación producido por la SAPS en el momento de confinamiento social durante la pandemia por la COVID-19.

Si comparamos la implicación del espectador en el proyecto artístico de Siqueiros podemos notar que los proyectos murales se dirigían a un público definido, dado que la política de la modernidad buscaba conformar un ideario de valores nacionales para implementar el proyecto del Estado de Bienestar. En ciertos proyectos murales los artistas se involucraban con los espectadores a partir de encuestas y diálogos de persuasión, con los que llegaban a acuerdos para elegir los temas que plasmarían en los muros. El arte, entonces, funcionaba como propaganda del mensaje de identidad nacional y fortalecía una función social en el proyecto estético.

No obstante, como hemos mencionado, en la propuesta de Siqueiros también existen contradicciones. Por ejemplo, la inversión del empre-

sario Manuel Suárez y Suárez para la realización del mural *La marcha de la humanidad* (1971) no sigue la proposición discursiva del arte público, político y social de la ideología del muralista. Este factor de inversión privada comprende una forma de adaptación a los nuevos procesos de organización económica global. El mundo está cambiando, los valores simbólicos promovidos antes por el Estado pasan al interés de los empresarios. Ante este proceso de globalización, las formas de operación institucional se han visto sometidas a responder con indicadores de números de audiencias homogéneas y contradicen la intención de fomentar el pensamiento crítico del público, pues el museo se convierte en un espacio de esparcimiento que sigue la lógica del consumo.

Los estudios de Siqueiros del espectador móvil se transforman en otras formas de relación entre el objeto artístico y un observador partícipe, que se dispersa y se difumina por una corta temporalidad. El espectador de la fachada de la SAPS se involucra en los significados y sentidos a partir de lo lúdico o una experiencia, que simula la puesta en escena. Por ejemplo, imaginamos a cierto personaje de la vida cotidiana de la Ciudad de México que transita regularmente la calle Tres Picos de la colonia Polanco. Este personaje gusta de observar su entorno y percibe el cambio en la fachada del museo, lo que podría parecerle un nuevo episodio en su vida. Esa es la forma de relación del arte con el público en la época actual; de cierta manera son reflejos de los cambios acelerados del predominio de lo económico sobre la esfera cultural, puesto que dentro de la nueva mentalidad posmoderna se genera una ausencia de sensibilidad de los espectadores frente a la producción artística. Toma lugar la experiencia de vivirla como espectáculo,¹² no de forma reflexiva y crítica. El recinto en la colonia Polanco, por el alto nivel económico que caracteriza a la zona, privilegia al público de un determinado sector social. Además, en esta calle el tránsito es reducido; incluso, la fachada del museo pasa desapercibida entre algunos vecinos. Por ello, el impacto de la propuesta, en nuestra opinión, solo consigue un alcance parcial de exploración de lo público, que define el efecto posmoderno del espectáculo. El éxito del proyecto está en la experimentación y la inversión de producción artística, pero no en su circulación como un factor de transformación en el pensamiento de los habitantes de la ciudad.

¹² Esta noción se basa en el libro de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

Intervenciones digitales a la fachada: una forma de adaptación al cierre del museo por la pandemia de la COVID-19

Frente al cierre de los museos a finales de marzo de 2020 debido a la pandemia mundial ocasionada por la COVID-19, por medio de sus redes sociales la institución convocó al público a intervenir digitalmente una imagen de la fachada del edificio. La respuesta de la comunidad digital confinada sorprendió al equipo del museo y decidió ampliar la fecha de la convocatoria para la recepción de propuestas. Estas se comparten en las redes sociales del museo sin mostrar aún otra intención que observar el fenómeno viral; la acción inicia una forma de adaptación del museo ante la situación actual. Sin embargo, la respuesta de intervenir de forma digital la imagen de la fachada sugiere una oportunidad para la institución de acercarse al público desde otros procesos y con distintas formas de relación. La respuesta de la institución frente a esta participación debe ser potente y creativa, para entender qué implicaciones tiene la colaboración a partir de la distancia y la ausencia física. Puesto que, si no le da la atención pertinente, el fenómeno quedará solo como una reacción, y la institución perderá la oportunidad de lograr algún tipo de transformación en los conceptos y definiciones de las actuales formas de producción y de pensar en lo público.



Imagen 1. Intervención digital del vestido verde de la Reina de Inglaterra en su 90 cumpleaños.

Como ejercicio para entender este fenómeno, nos atrevemos a realizar una comparación entre la intervención digital a la fachada de este museo y otra al vestido verde que la reina de Inglaterra vistió en 2016 con motivo de su 90 cumpleaños. Como un acto viral provocado por la similitud del tono del vestido con la clave cromática de la pantalla verde que se utiliza en el cine, la fotografía y la televisión, su comparecencia provocó la reacción de los usuarios digitales, quienes se apresuraron a insertar una diversidad de imágenes sobre el vestido. ¿Qué comparten y en qué se distinguen ambas intervenciones digitales? Podemos plantear de forma inmediata muchas diferencias, pero también es interesante encontrar las similitudes. La figura de la reina representa una institución monárquica con tendencia a desaparecer, de la misma manera que la crítica de las instituciones ha cuestionado al museo durante el siglo XX. Esta comparación, en primera instancia, podría parecer fuera de lugar, pues la solicitud de la intervención en el museo es convocada por la misma institución, mientras que la intromisión en la figura monárquica es una reacción burlesca. En la SAPS se percibe como un acto participativo que responde a la ausencia de un espacio físico, pero en el vestido es una provocación pública que evidencia la ausencia del vínculo entre la sociedad y la monarquía.

Una propuesta para activar la función social frente al predominio económico

Este acto de participación, si solo se comparte como contenido en redes sociales, queda aislado. El fenómeno se dispersaría y con él la función social del museo, de la misma manera que simboliza el efecto viral sobre el vestido verde de la reina. La propuesta en este trabajo es utilizar los contenidos recibidos para iniciar una discusión de este efecto de participación pública, con la misma estructura que opera el museo, pero mediante procesos que se invierten. El programa pedagógico no debería limitarse a la atracción de públicos para enseñar qué observar, sino entender que las formas de relacionarse con la sociedad parten de este tipo de activaciones. Nuestra propuesta es que la comunidad sea quien genere los contenidos y el equipo del museo quien los reciba y los active a partir de enlaces sociales y nuevos soportes. De esta forma, la comunicación se convierte en un circuito de mayor alcance y no será necesario continuar las lógicas de mercado que limitan estas relaciones.

Para abordar esta inversión en los procesos, nos detenemos en una de estas intervenciones digitales a la fachada. Realizamos una lectura a la propuesta “Espacio privado, espacio público” de Eblem Santana como una crítica a las formas de operar del museo. La intervención divide cromáticamente el primer piso con el color rojo, donde entran los visitantes al museo, y añade un letrero que dice ‘espacio público’. El resto del edificio –el segundo y el tercer piso– adquiere un color morado y se le coloca la leyenda ‘espacio privado’, que contiene las oficinas del museo y la biblioteca. Es decir, lo privado es el sitio donde el equipo del museo produce los contenidos y los procesos burocráticos para acceder a ellos. Esa diferencia podría difuminarse si se plantean estrategias para modificar los procesos de operación en todas sus dimensiones. Nos referimos a crear relaciones más estrechas con la comunidad de públicos, a partir de la generación de contenidos, como lo han hecho durante estos últimos meses ante la emergencia sanitaria. El público ha mostrado interés por participar en la producción de contenidos que susciten reflexiones críticas de diversos temas; desde ahí se podría exhortar a abrir un diálogo que fortalezca el discurso.



Imagen 2. Intervenciones digitales de la fachada del edificio de la SAPS.

El cierre del museo permitió generar nuevas formas de activar lo público que no se limiten al espacio físico de la fachada. Por lo que en la propuesta de este trabajo se plantea una nueva estructura en la cual el museo se convierta en sitio y campo de pruebas donde se trastoque lo establecido. La proposición radica en una organización en la que predomine el interés por escuchar las reflexiones de la sociedad. La forma de operación del museo sería crear este tipo de activaciones y producir dispositivos de escucha para lo social. Es decir, encontrar plataformas de organización, difusión y registro digitales que constituyan lo público; la etapa de confinamiento podría ayudar a activarlo. Por ejemplo, podría crearse un proyecto de discusión entre

los participantes de esta convocatoria, el equipo del museo, así como otros invitados. Este supuesto proyecto debería poner énfasis en revisar los contenidos que ha generado la sociedad. Además de hacerlo pública por medio de plataformas de conversación, el resultado final debe registrarse en un medio o soporte para difundir este pensamiento crítico social, como podría ser una publicación digital.

Con la intención de imaginar los foros, se revisarán algunas de las implicaciones del uso de herramientas digitales a partir de estas propuestas de intervención de Carlos Colin y Enrique Cartas. Con la obra *Código QR Wixarika*, Carlos Colin realizó una yuxtaposición entre los tejidos huicholes y el código QR: la asociación entre los datos codificados de la barra QR y los códigos de las figuras en los tejidos detona una reflexión sobre las distintas formas en que obtenemos información. La codificación entre la barra y el bordado tradicional son distantes, pero el proceso para contener información o símbolos puede alcanzar ciertas similitudes. De cierta manera, la superposición evidencia una práctica común del pensamiento humano al averiguar la historia de ciertas manifestaciones sociales. La otra propuesta de interés por el contenido de los usos digitales es la reflexión sobre las relaciones humanas reducida a cifras de la intervención de Enrique Cartas, *Human interaction reduced to nothing more than data*. A partir de esta frase podemos pensar en nosotros mismos como seres vivos transformados en números y estadísticas. Esta reducción de lo humano a *data* dentro del sistema relacional produce una pérdida de la significación y sentido de la vida. Ambas intervenciones podrían discutirse como un fenómeno de lo que ha generado el confinamiento frente al uso exponencial de la tecnología. Quizá a partir de estas reflexiones surjan propuestas colectivas para generar cambios en los estilos de vida.



Imagen 3. Propuestas de intervenciones a la fachada del edificio de la SAPS.

Por otro lado, también se recibieron propuestas que reinterpretan la figura de Siqueiros. Al respecto, Isauro Huizar, en *Segmentación sucesiva*, reinterpreta el método de perspectiva poliangular de Siqueiros y el sistema de medidas “Le Modulor” de Le Corbusier. Esto abriría la discusión sobre la perspectiva del espectador y la modernidad desde un plano bidimensional, como se fragmenta y se representa en esta fachada. La segunda propuesta que nos interesa mencionar es *Eureka*, de Isauro Huizar y Aldo Arrillo; en ella se exploran las formas de inversión privada para realizar los proyectos murales con referencia a la ‘e’ sobre la cubierta del Polyforum Siqueiros, y el logo de la empresa Techo Eterno Eureka de Manuel Suárez y Suárez, quien, ya mencionamos, financió el mural. Este rasgo nos permite hablar de cómo la constitución de lo público entra en una contradicción en su discurso, por el predominio de la esfera económica. Si abrimos el diálogo al público podríamos pensar en formas de estrechar las relaciones sociales frente a estos programas de inversión privada, que contradicen el discurso de la función social del museo.

En ambas, los artistas adjuntaron una leyenda de las formas de montar la intervención en la fachada física: “Grafito sobre fachada y vinilo adherible sobre ventanas”, en la primera; y “Pintura vinílica sobre fachada y vinilo adherible sobre ventanas”, en la segunda. Lo que nos interesa anotar aquí es que el artista no está pensando en el espacio digital, sino en producir el proyecto. Si bien esta podría ser una de las salidas de esta convocatoria frente al cierre del museo, sería, a nuestro parecer, desafortunada: la decisión del equipo del museo por elegir, después del cierre de actividades, una propuesta para producir en la fachada física sería limitar las reflexiones que provocó la recepción positiva de esta convocatoria. Pues si los contenidos de estas intervenciones digitales las vemos en la fachada física, la estrategia del museo sería promover un artista, en lugar de impulsar un ejercicio crítico de participación pública.

La última intervención a la que hacemos mención en este texto es *Tabula rasa*, de Édgar Ortega Méndez. Con la expresión latina como un anhelo de empezar en una tablilla sin inscripciones, en el marco de las circunstancias, que implican vivir una pandemia mundial actual, el papel del museo se puede entender como estado en pausa durante la que podemos ser sumamente reflexivos, tomar un descanso, pero al

mismo tiempo reconocer en qué momentos debemos actuar, preguntarnos de qué manera es posible en esta sociedad de consumo y, con un dominio imperante de la aceleración y la expansión homogénea de su espacio, cómo apelar a la sensibilidad de los espectadores y contribuir a su pensamiento crítico. Las posibilidades creativas de los espectadores al relacionarse con la obra, en grupos, con actividades y mediadores, no tiene que basarse en el espectáculo o la puesta en escena, sino en el proceso de conocimiento, de intuición, de interpelación y debate. Por eso se debe revisar el museo como un objeto de comunicación y entender las formas de relación como una construcción en la que los contenidos no solo deben ser producidos por el equipo del museo.



Imagen 4. Intervención de la fachada del edificio de la SAPS, Tabula rasa.

Conclusión

Es importante preguntarnos constantemente cómo apelar a la sensibilidad de los espectadores y contribuir a su pensamiento crítico, puesto que la avasalladora globalización nos lleva a procesos homogéneos de interrelación social que se inclinan por encontrar las formas de inversión y no fortalecer los vínculos sociales. Frente al carácter efímero y transitorio que adoptan muchos procesos culturales, las prácticas y productos artísticos se desgastan, obligados a integrarse a la lógica de los procesos globales. El museo es un espacio afectivo, y durante los próximos años, en la situación de crisis que estamos viviendo, debe responder a esas necesidades sociales que irán en aumento, por lo que los museos responderán al reto de generar nuevas formas de relación en donde los visitantes puedan sentirse seguros, consigan compartir los conocimientos y las inquietudes que les atañen. En este momento

hay una multiplicación de públicos ávidos de contar su experiencia de vida, sus historias, y esta institución puede adaptarse a estos cambios y nuevas necesidades que supone la crisis.

Por ello, la propuesta de este trabajo es cambiar la estructura del museo, en la cual el equipo ya no generará los contenidos, con el fin de concentrarse en crear métodos de activación y plataformas de interacción social. Lo público es un entramado de lo político y lo histórico, por lo tanto, debe acentuar la relación social y no convertirse en inversor de proyectos artísticos. El concepto de arte público de Siqueiros debe ser investigado constantemente tanto en las formas de implicación del espectador como en las contradicciones que surgen a partir de las transformaciones históricas. A partir de ello, la SAPS podría generar una reactivación contemporánea de su proyecto y fortalecer la función social del museo y su apuesta discursiva, frente a los procesos económicos que producen efectos contrarios.

Bibliografía citada

- Adorno, Theodor, "Museo Valery-Proust", *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ediciones Ariel, 1962.
- Crimp, Douglas, "La dimensión pública del arte", *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Trad. de Eduardo García Agustín, Madrid, Akal, 2005 (Arte Contemporáneo, 16).
- De la Rosa, Natalia, *Épica escenográfica. David Alfaro Siqueiros: Acción dramática, trucaje cinematográfico y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)*, México, 2016, Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Esquivel, Miguel Ángel, *David Alfaro Siqueiros: poéticas del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Hernández Hernández, Francisca, *El museo como espacio de comunicación*, 2.^a edición, España, Ediciones Trea, 2011.
- Huyssen, Andreas, "Escape from Amnesia. The Museum as Mass Medium", *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York and London, Routledge, 1995.
- Krauss, Rosalind, "The Cultural Logic of the Late Capitalism Museum", en *October*, vol. 54, The MIT Press, 1990, pp. 3-17.

Sánchez Parga, José, *Globalización, gobernabilidad y cultura*, Ecuador, Ediciones Abyala-Yala, 1997.

Schmelz, Itala, “Sala de Arte Público Siqueiros”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 8-9, 2005, pp. 175-188, en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17257/16434> (último acceso: 6 de octubre de 2021).

HACIA UN RELATO NO LINEAL
DE LA EX FÁBRICA DE SAN BRUNO, XALAPA:
AUTOGESTIÓN Y TERRITORIO COMO CUALIDADES
EMERGENTES ATRAVESADAS POR EL ANTAGONISMO¹

*Alberto López Cuenca*²
*Ameyalli González García*³

Después de haber cesado su producción de hilados y textiles en 1991, la Fábrica de San Bruno en Xalapa fue resguardada, desde 2014, por un grupo de personas que promovía en su interior actividades culturales como artes escénicas, exposiciones de artistas visuales, un ecomuseo y un cineclub. Ante la inquietud generada entre los vecinos por haber visto cómo en 2013 se destruían oficinas y salían camiones cargados con viguetas metálicas,⁴ aunado a los rumores de una inminente ocupación del espacio con fines comerciales para construir una tienda de autoservicios, un grupo de aproximadamente 50 personas se reunió en asamblea el 11 de abril de 2014 y concluyó que era necesario rescatar la fábrica.⁵ La ocupación del lugar fue ilegal, pero estuvo consentida por las autoridades locales, pues el inmueble no pertenece ni al gobierno municipal ni al estatal, sino que forma parte⁶ del Sistema de Administración y Enajenación de Bienes del Sistema de Administración Tributaria (SAT). El involucramiento de las personas que desde entonces tomaron el inmueble fue determinante para resguardarlo y dar lugar a la disputa entre lo denominado por unos como *centro cultural autogestionado* y, por

¹ Texto derivado de una investigación más amplia presentada como tesis de Maestría en Estética y Arte, el 24 de junio de 2020, por Ameyalli González García, con el título de *Autogestión y territorio en la Fábrica de San Bruno, Xalapa, Veracruz. Propuesta de un relato no lineal*.

² Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

³ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2018.

⁴ Entrevista con Esteban de Jesús Aparicio, noviembre de 2019.

⁵ De ello da cuenta una fotografía reproducida en la portada de un periódico bimestral impreso, de distribución gratuita, denominado *El Barrio* (año 1, núm. 2, mayo de 2014), presentado como “Publicación ciudadana” y como “Órgano informativo del Barrio de San Bruno”, el cual tuvo únicamente tres ediciones.

otros, simplemente como la ex Fábrica de San Bruno:⁷ el fenómeno produce y reproduce formas específicas de socialización, no exentas de visiones encontradas y antagonismo. En lo que sigue, se propone un breve ejercicio mediante el cual se plantea la *autogestión* y el *territorio* como cualidades emergentes que, por ello, aglutinarán aspectos sumamente heterogéneos y antagónicos de San Bruno de un modo menos previsible al de otras investigaciones revisadas.

La historia y la configuración más reciente de la Fábrica de San Bruno como un espacio autogestionado ha sido rastreada y construida en una notable serie de referencias académicas como tesis de grado y posgrado, artículos de revistas de divulgación y científicas donde se encuentran ciertas coincidencias en las referencias de fuentes y, por lo tanto, un cierto cierre de significación alrededor de eventos fundacionales (de inicio de alguna etapa, como la creación del sindicato de trabajadores) o de clausura (de término o culminación, como los cierres temporales y definitivo de la fábrica), aunque en algunos casos no se ofrezcan más que indicios testimoniales. Las investigaciones revisadas fueron elaboradas entre 2014 y 2017 y proceden de diversas disciplinas: la antropología social, la antropología histórica, el urbanismo y la arquitectura. Cada una aborda el fenómeno de San Bruno a través de alguna metodología propia del área de conocimiento de la que proviene y su revisión muestra en qué consisten esas metodologías a través de las cuales observan el fenómeno de San Bruno y qué obtienen de dicha mirada, es decir, cómo hacen la investigación y qué concluyen. Entre ellos, Carlos Rojas Castellanos,⁸ en su investigación de posgrado en Antropología, para poder aproximarse al estudio histórico e identitario del barrio propone un recorrido histórico de la fábrica textil en cinco momentos definitorios y acotados con precisión: 1) la creación de la hacienda Molino de San Roque en 1690; 2) la creación de la Fábrica de San Bruno en 1852; 3) la creación del Sindicato Emancipador Revolucionario de San Bruno en 1908; 4) la matanza de los denominados *mártires* del 28 de agosto de 1924 y, por último, 5) el cierre de la fábrica en 1991.

⁷ Como se refiere en la cuenta de Facebook "San Bruno Histórico" y en el blog "El barrio de San Bruno en Xalapa".

⁸ Carlos Rojas Castellanos, *Identidad, ethos histórico y compromiso. Actores y representaciones en la construcción histórica del barrio de San Bruno en Xalapa, Veracruz*.

Por su parte, Francisco de Parres Gómez, en “San Bruno, un barrio obrero-campesino en resistencia: el juego, la fiesta y el arte como bases de lucha”,⁹ aborda la recuperación de los espacios de la Fábrica de San Bruno a partir del sustrato social comunitario, analizándola a través de los conceptos conductores de *juego, fiesta y arte*, como elementos constitutivos de resistencia, desde una postura sociopolítica. La postura de otras investigaciones respecto a la Fábrica de San Bruno tiene que ver con la intervención de su espacio. Entre ellas, cuatro investigaciones corresponden a proyectos desarrollados como tesis de grado de Arquitectura, que tuvieron origen en una gestión de vinculación entre un grupo de vecinos de la Fábrica de San Bruno y el taller de proyectos y construcción arquitectónica de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana. En coincidencia metodológica, Iván Francisco Porras Martínez,¹⁰ Bianca Aurora Anell Flores,¹¹ Patsy Liliana Aguilar Jiménez y Cintia Anaíd López Ronzón,¹² y Rafael de Jesús Hernández Hernández y Édgar Raymundo Vargas Hernández¹³ desarrollan proyectos de intervención arquitectónica-urbana (con mayor o menor recuperación del edificio original) a través de un proceso de diseño participativo, en la confianza de que, al resolver las necesidades de equipamiento urbano de tipo social, deportivo, cultural y de servicios, respectivamente, fomentarían la cohesión, la inclusión social, la participación comunitaria y la identidad en la ex Fábrica de San Bruno, al tiempo que el proyecto resultante sería un recurso integrador del tejido urbano barrial.

Finalmente, las investigaciones de León Felipe Mendoza Cuevas,¹⁴ trabajo práctico científico de grado cuyo producto principal es un recurso audiovisual que lleva por título *Recuerdos de San Bruno* y pretende tener una función pedagógica o informativa sobre un espacio determinado,¹⁵ y la investigación de posgrado en Urbanismo de Irma

⁹ Ponencia incluida en las Memorias del 2.º Congreso Latinoamericano de Estudios de Posgrado en Ciencias Sociales, FLACSO, Sede México, México, 2016.

¹⁰ Iván Francisco Porras, *Propuesta de rescate en la ex Fábrica de San Bruno: Centro de Desarrollo Comunitario, espacio público y asistencia social*.

¹¹ Bianca Aurora Anell Flores, *Espacios para el ejercicio físico, recreacional y de capacitación para el trabajo en el Barrio de San Bruno*.

¹² Patsy Aguilar y Cintia López, *Rehabilitación del espacio cultural derivado del Plan Maestro para San Bruno*.

¹³ Rafael de Jesús Hernández y Édgar Raymundo Vargas, *Recuperación y reutilización de la zona “C” de la ex Fábrica de San Bruno en Xalapa, Veracruz, para el desarrollo comunitario*.

¹⁴ León Felipe Mendoza Cuevas, *El juego de las identidades y el patrimonio cultural. Apuntes para el documental relacionado a la apropiación de espacios públicos: El caso de la ex Fábrica de San Bruno*.

¹⁵ Espora Producciones, *Recuerdos de San Bruno*.

Arely Cárdenas Pérez,¹⁶ quien desde un triple enfoque sociohistórico, socioespacial y organizacional analiza la recuperación y rehabilitación de la fábrica, con la finalidad de conocer y dar cuenta de la importancia e impacto que tienen las propuestas surgidas desde los ciudadanos organizados para la construcción del espacio público y mejoramiento del entorno urbano. Durante la revisión de estas investigaciones, la continua sensación de que se descartaban hechos y se limitaban a las acciones humanas en favor de la linealidad explicativa del relato histórico, aunado a que, del período comprendido de 2014 a la fecha, a las referencias antes mencionadas se habían agregado una gran cantidad de información en otros formatos, como entradas de blog, comentarios de Facebook, notas periodísticas de medios digitales y afiches, exigía replantear los horizontes de una investigación sobre San Bruno: rastrear el papel de las prácticas artísticas a partir de 2014 para dar cuenta de la compleja red de relaciones que se pone en juego tras ese nombre. Esto ha conducido a la propuesta de abordar la Fábrica de San Bruno de un modo no lineal, con la finalidad de relacionar de forma diferente la información, la materialidad y las energías que generaban los cambios en la fábrica. Una historia no lineal de San Bruno implica relatar cómo las propias actividades humanas, junto con las diversas materialidades no humanas, se articulan y originan fenómenos imprevisibles en constante cambio. Esto implica hacerse cargo del carácter construido e incontrolable de un nuevo relato sobre la Fábrica de San Bruno. Por ello, este texto parte de que las nociones de *autogestión* y *territorio* hechas presentes en diferentes trabajos sobre la Fábrica de San Bruno soslayan o minimizan los profundos y (en ocasiones) prolongados conflictos entre los actores humanos y no humanos involucrados en su configuración.

De abajo hacia arriba: un relato no lineal para San Bruno

En *Mil años de historia no lineal*, Manuel De Landa realiza una investigación filosófica cuyo relato comienza en el año 1000 y continúa hasta el 2000 en la cual reflexiona sobre las ciudades, sin asumir de inicio como dadas las propiedades sistemáticas que las caracterizan, sino a través

¹⁶ Irma Arely Cárdenas Pérez, *La organización colectiva en la construcción del espacio público. Caso de estudio: la ex Fábrica de Hilados y Tejidos de San Bruno en Xalapa, Veracruz.*

de la observación y reflexión de la historia en tres tipos de materiales en particular: geológicos, biológicos y lingüísticos. El resultado de De Landa es un relato alejado de la historiografía clásica que ofrece una nueva perspectiva de los distintos procesos y acontecimientos que dieron forma a la historia del milenio referido. Los tres tipos de materiales, pertenecientes a tres diferentes esferas epistemológicas, no son vistos por De Landa como etapas progresivas de la evolución de las ciudades, sino como capas que pueden yuxtaponerse, como diferentes caminos por los cuales la materialidad y sus procesos de autorganización se expresan y manifiestan. De Landa propone un enfoque de abajo hacia arriba, es decir, da cuenta de las interacciones y procesos localizados en el nivel inmediatamente inferior de aquella entidad social (comunidad, organización, gobierno, etc.) de tal forma que da una explicación del proceso que las sintetizó. Propone un enfoque que rompe con la linealidad del tiempo y muestra las bifurcaciones complejas generadas entre los acontecimientos humanos, así como ocurre entre los fenómenos de la física y la teoría evolutiva. Ejemplifica cómo durante el siglo XIX y hasta antes de los años sesenta del siglo XX

tanto la termodinámica clásica como el darwinismo admitían solo un resultado histórico posible [...] una vez que este punto era alcanzado, los procesos históricos cesaban de contar. En cierto sentido, el diseño óptimo o la distribución óptima de energía representaban para estas teorías el fin de la historia.¹⁷

Toma como ejemplo los cambios introducidos en la termodinámica por Ilya Prigogine en la década de 1960 del siglo XX, quien muestra que los axiomas clásicos eran válidos solamente para sistemas cerrados, pero “si uno empuja al sistema lejos del equilibrio, el número y el tipo de posibles resultados históricos se incrementa considerablemente”.¹⁸ Es decir que pequeñas fluctuaciones dadas en un punto crítico o bifurcación, como llama De Landa a los cambios de un estado estable a otros dados en un sistema, pueden jugar un papel determinante en el resultado final, por lo que al estudiar un sistema lejos del equilibrio

¹⁷ Manuel De Landa, *Mil años de historia no lineal*, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*, p. 4.

el autor urge a “conocer la naturaleza específica de las fluctuaciones que han estado presentes en cada bifurcación”.¹⁹

Según De Landa, los rasgos de cualquier sistema donde existen fuertes interacciones entre sus componentes y, por tanto, sus dinámicas están lejos del equilibrio y se comportan de forma no lineal, son dos: los atractores y las bifurcaciones.²⁰ Los primeros son los estados estables endógenamente generados y las segundas son las transiciones abruptas entre los estados. Se propone explorar en su libro los problemas que, similares a los de los fenómenos de la física, pueden ser abiertos a la reflexión filosófica en las ciencias sociales y la historia humana, así como la posibilidad de una historia no lineal y fuera de equilibrio, la cual no tiene que ver tanto con el estilo de representación como con una operación física: “así como la historia ha permeado la física, debemos ahora permitir que la física se infiltre en la historia humana”.²¹ Una concepción no lineal de la historia, acorde al autor, no implica un avance lineal en la escala del progreso, sino un producto de bifurcaciones, de cruces de umbrales críticos. A nivel del estudio de las relaciones entre los individuos e instituciones, un enfoque no lineal se diferencia de los enfoques neoinstitucionalistas en que estos últimos “no parecen visualizar entidades emergentes de mayor escala, por lo que hacen simplemente referencia a la ‘sociedad’ como un todo, es decir, como una entidad colocada en un plano ontológico superior a las instituciones, las comunidades y las personas”,²² mientras que el enfoque no lineal permite observar una multiplicidad de individuos, cada uno operando a una escala diferente, separándose de la idea de que existe una supuesta uniformidad social. Un enfoque no lineal permite, al momento de hablar de fenómenos concretos, incluir entidades históricamente emergentes que no forman totalidades, sino individuos operando en distinta escala. Como se ha señalado con anterioridad, hacer sentido de la multiplicidad de discursos generados sobre la Fábrica de San Bruno representa un serio reto metodológico pues, al dar prioridad a la abstracción sobre la singularidad, a la linealidad explicativa sobre la imprevisibilidad de las bifurcaciones, se tiende a sacrificar cambios

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibidem*, p. 11.

²¹ *Ibidem*, p. 12.

²² *Ibidem*, p. 41.

cualitativos que otros posibles relatos podrían hacer aparentes. Nuestro argumento es que un relato no lineal permitiría poner de manifiesto entidades emergentes de distinta escala a la humana que, en lugar de ser presupuestas en el argumento, se desplieguen desde la articulación de las singularidades del relato. En este sentido, las entidades emergentes que queremos apuntar como singularmente surgiendo de un relato no lineal son la *autogestión* y el *territorio*.

El martirio poshumano de la Fábrica de San Bruno: autogestión y territorio como cualidades emergentes atravesadas por el antagonismo

En esta sección se intentará sugerir cómo realizar un cambio de escala en la historia de la Fábrica de San Bruno, lo cual permitiría dar cuenta de una amplia variedad de documentos, fuentes y materialidades que evidencian cómo no solo entre 2014 y 2017, cuando se han reactivado las actividades por disputar la memoria y el espacio de la fábrica, sino en diferentes momentos previos, las nociones de *territorio* y *autogestión* emergen en dichos documentos, relatos y materialidades atravesadas por el conflicto. Los mártires, en su sentido etimológico primigenio, los testigos de este relato, no serán solo agentes humanos, sino también elementos no humanos, como rocas o cursos de agua y elementos sociotécnicos tales como un chacuaco, una presa o las redes sociales. A continuación se muestra un caso de este cambio de escala que ilustrará el posible alcance del relato no lineal por el que abogamos. En *Una breve historia de San Bruno*, Olivia Domínguez establece que:

en 1837 se unieron los comerciantes xalapeños y pronto aparecieron las primeras fábricas: La Industria Xalapeña, La Bella Unión Xalapeña, La Victoria y La Libertad, esta última fue establecida en 1841 por el comerciante naolinqueño Bernardo Sayago en los terrenos de la hacienda Molino de San Roque o de la Pedreguera.²³

La *unión* de comerciantes será producto no ya (o no solo) de la voluntad empresarial, sino de una serie de factores geológicos, económicos y políticos asociados a la noción de *territorio*, que dio como

²³ Olivia Domínguez Pérez, "Una breve historia de San Bruno", en *El Barrio de San Bruno en Xalapa*.

resultado la incipiente industria textil establecida a mediados del siglo XIX en la región de Xalapa. Un cambio de escala en la historia de San Bruno permite distinguir otros eventos, otras relaciones y otras materialidades en su estabilización. De la misma forma como, recurriendo a la historiografía, se pueden omitir particularidades de un fenómeno al intentar construir una explicación del mismo acorde con una serie de hechos ocurridos a una escala mayor (temporal o territorialmente) como, por ejemplo, sostener como lo hace Olivia Domínguez que

la industria textil se desarrolló principalmente en el valle de Orizaba y en la región de Xalapa gracias a la política económica que establecieron los liberales a lo largo del siglo XIX y la fundación del Banco de Avío en 1830.²⁴

El enfoque no lineal que aquí se propone requiere echar mano de otros saberes que relacionen los hechos históricos *humanos* en una escala distinta, como es el caso de la geomorfología, que estudia el relieve terrestre y que “contribuye al conocimiento de los procesos exógenos del pasado y del presente, y de sus manifestaciones a lo largo de la superficie terrestre”.²⁵

Fueron las condiciones geomorfológicas de la zona oeste de la ciudad de Xalapa, que incluyen los escurrimientos del Cofre de Perote, las que formaron el curso de agua denominado río Santiago, que “corría tangencialmente desde la parte noreste a la sureste del centro urbano de Xalapa [...] constituyendo así una de las tres más relevantes cuencas hidrológicas a las que ha dado nacimiento esa montaña”.²⁶ Sobre el río Santiago se ubicaron cuatro de las cinco fábricas textiles establecidas en el área de Xalapa entre 1837 y 1841,²⁷ entre las que se encuentra San Bruno. De acuerdo con Florescano, la incursión de Bernardo Sayago en la incipiente industria textil se debió a su continua búsqueda por obtener mayores ganancias,²⁸ para lo cual:

²⁴ *Idem.*

²⁵ Daniel Geissert Kientz, “Regionalización geomorfológica del estado de Veracruz”, p. 23.

²⁶ Sergio Florescano Mayet, “El agua y la industrialización de Xalapa y su región durante el siglo XIX”, p. 178.

²⁷ *Ibidem*, p. 177.

²⁸ S. Florescano Mayet, “Orígenes empresariales, avances iniciales y principal dificultad de la industria textil de Xalapa y su región: 1837-1845”, p. 12.

le fue preciso obtener primero lo que sería uno de sus mayores apoyos en sus nuevos afanes empresariales: el antiguo rancho y Molino de San Roque, alias ‘Pedreguera’, el cual estaba situado en un lugar privilegiado para el establecimiento de la nueva industria, puesto que por sus tierras cruzaba el entonces todavía muy pequeño río de Santiago y recibía primero que cualquier otro lugar sus aguas que descendían con cierta fuerza de los escurrimientos del Cofre de Perote.²⁹

Esta adquisición por parte de Sayago no fue casual, sino que tiene antecedentes vinculados al poder político. La familia Sayago, originaria de Naolinco, “ejerció el comercio entre Xalapa y sus poblaciones aledañas y particularmente con su antigua población natal”,³⁰ llegando a adquirir una situación acomodada. Florescano refiere que Eusebio Sayago, padre de Bernardo Sayago, ocupó una posición política en el ayuntamiento de Xalapa, posterior a lo cual Bernardo Sayago incursionó también en la política local, como tesorero del ayuntamiento de Xalapa en 1830 y como síndico primero en 1833.³¹ Hacia 1836, Bernardo Sayago “estaba al parecer mucho más interesado en continuar expandiendo sus actividades económicas”³² que en seguir participando de la vida política del ayuntamiento, en un momento de incertidumbre tras la caída de la Primera República Federal y, agrega, que “desde esta época parecen datar también sus intenciones por adquirir [...] los terrenos que la comunidad indígena de Xalapa estaba enajenando bajo supuestas necesidades que esta tenía”.³³ Florescano refiere que, hacia 1840, unos tres años después de la adquisición del rancho de San Roque, Sayago establecerá su fábrica conocida primero como del Molino, posteriormente como Libertad y, mucho tiempo después, en los primeros años del siglo XX, como San Bruno.³⁴ Sin embargo, un acontecimiento de escala no humana, en este caso uno climático, es el que afianzaría la organización de los noveles empresarios textiles. Refiere Florescano que “la primavera de 1841 se constituyó por su fuerte sequía en una pesadilla para el

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibidem.*, p. 11.

³¹ *Idem.*

³² *Ibidem.*, p. 12.

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibidem.*, p. 13.

reducido grupo de comerciantes metidos a nuevas actividades que no parecían entonces más que grandes riesgos”.³⁵

A su juicio, este conflicto, que llegó a paralizar las actividades de las industrias, pareció haber servido para generar una conciencia de grupo, “la cual se reflejó en la constitución de la 1.^a Junta de Industria que existió en Xalapa”.³⁶ Las relaciones políticas del grupo de empresarios se evidencian y cobran entonces relevancia, ya que persuaden al ayuntamiento para emprender obras destinadas a incidir en el territorio, con la finalidad de aumentar el caudal del río Santiago con la canalización de las aguas del río Pixquiac con un *buey* de agua.³⁷ Respecto a la noción de *autogestión*, el Sindicato Emancipador Revolucionario de San Bruno (SERSB) es una organización mencionada en casi todas las investigaciones, las cuales se basan, entre otras fuentes, en los *Datos históricos de nuestro Sindicato Emancipador Revolucionario de San Bruno*, elaborado en conmemoración del 75 aniversario de la fundación del sindicato (cumplido en 1983), donde se refiere que en la Fábrica de San Bruno “surgió la primera organización sindical con el nombre de ‘Círculo Fraternal de Obreros’, [...] el 24 de mayo de 1908”, y que el interés por elaborar ese documento es dejar testimonio de las luchas sociales libradas en 75 años de existencia, a través de las cuales “se manifestó cabalmente la reciedumbre de carácter de sus fundadores [...] dándonos un claro y permanente ejemplo de la entrega total de ellos mismos a una sola causa: la emancipación del trabajador”.³⁸

Sin embargo, el impulso de los obreros agremiados al sindicato no siempre se dirigió en una misma dirección frente a los propietarios, sino que hubo constantes y, en ocasiones, prolongados conflictos, que hicieron patentes las formas antagónicas de gestión. El documento *Datos sobre nuestro Sindicato Emancipador* hace un recuento, en algunos casos pormenorizado, tanto de actividades institucionales (participación y asistencia en Congresos, convenios de reconocimiento de adeudo y facilidades de pago con la empresa, revisión del contrato colectivo, gestiones para regularización de lotes de terreno, invitaciones a cere-

³⁵ *Ibidem*, p. 17.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Medida colonial de agua, que equivale a “una vara en cuadro y hace 48 surcos y 144 naranjas”, citado por S. Florescano, “El agua y la industrialización...”, p. 179.

³⁸ Rodolfo Guevara Guevara, *Datos históricos de nuestro Sindicato Emancipador Revolucionario de San Bruno*, p. 8.

monias luctuosas, etc.), así como de actividades consideradas logros en beneficio del trabajador y sus familias (creación de fondos de ahorros, inauguración de tienda sindical, autorización para segregar el ejido y construir una ampliación del núcleo poblacional, ampliación del horario de servicio médico, reconocimiento del día domingo como día de descanso obligatorio con goce de sueldo, etc.). En todo ellos, destaca una etapa en la historia del SERSB no narrada con el mismo sentido virtuoso que acompaña a la mayoría de ellas. Se trata del período que Olivia Domínguez relata como “los comunistas de San Bruno”,³⁹ que elabora a través de entrevistas y periódicos locales, principalmente; pero llama la atención que es un documento que prácticamente no se refiere en los antecedentes históricos de las investigaciones mencionadas previamente. Describen los *Datos históricos*, bajo el subtítulo “El comunismo en San Bruno”, que esta “es la época del régimen del coronel Tejeda cuando nuestra organización vivió uno de los episodios más críticos de su historia, al adoptar el comunismo bolchevique, con su línea social y política ocasionando con esto el advenimiento de una situación sumamente perjudicial para los trabajadores de esta organización”.⁴⁰

Fue una etapa de franca oposición del SERSB a la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) y de adhesión a la Confederación Sindical Unitaria de México, órgano del Partido Comunista en México, al grado de que:

Por esas fechas salió un grupo de compañeros de este Sindicato con destino a Rusia [...] con este paso que dio [...] demuestra el grupo comunista que dominaba este Sindicato, que estaba decidido a perpetuarse en el dominio del mismo, aun en contra de todo y de todos.⁴¹

Este período, relatado de forma pormenorizada por Olivia Domínguez, pero que aquí solo se menciona para ejemplificar el conflicto y disidencia al interior de la institución más importante en la organización de la vida social de San Bruno, se desarrolla desde un par de años antes de los hechos violentos ocurridos en la fábrica, conocidos como

³⁹ O. Domínguez Pérez, “Un estudio de caso: los comunistas de San Bruno”, en *Anuario II*, pp. 224-252.

⁴⁰ R. Guevara, *ob. cit.*, p. 16.

⁴¹ *Ibidem*, p. 20.

Mártires del 28 de agosto de 1924, y hasta “el año de 1931 cuando intervinieron las fuerzas federales para terminar con la ‘célula comunista””.⁴² Lo ocurrido el 24 de agosto de 1924 es relatado por el sindicato, a través de sus *Datos históricos*, de la siguiente forma:

El 28 de agosto de 1924 a las diez de la mañana, cuando los facinerosos al servicio de las fuerzas reaccionarias enemigas de los sindicatos [...] asaltando la Fábrica de Hilados y Tejidos de San Bruno, apoderándose de muchas piezas de tela, consumando su “hazaña”, asesinan a inermes trabajadores como al compañero Fidencio Ocaña, miembro del sindicato de Panaderos de esta ciudad de Xalapa (fue acribillado a tiros y puñaladas frente al edificio social de nuestro sindicato). En igual forma dos campesinos que iban para su hogar cayeron acribillados frente a la represada agua. A continuación, sabiendo claramente que los obreros se encontraban indefensos dedicados únicamente a sus labores, capturan a los CC. José Hernández, [...] Alberto Calderón, Ezequiel Alatríste, Herón Pérez, Manuel Hernández, Isauro Sánchez, Ignacio Viveros, Isidoro Avendaño y Armando Ramírez; todos estos camaradas eran miembros destacados de esta organización. Asimismo, detuvieron a Francisco Moreno [...] después los obligaron a cargar los bultos de tela extraídos de la fábrica conduciéndolos a un lugar denominado “Plan de Naranjillo”, ahí los obligaron a cavar sus propias fosas consistentes en dos hoyancos, y formando cinco compañeros al borde de cada sepultura, procedieron a darles muerte en forma brutal y sanguinaria, arrojándolos a unos ya sin vida y a otros moribundos al fondo de esas fosas. Por espacio de once meses, el Sindicato ignoraba el fin de nuestros compañeros desaparecidos, mas agotando todos los recursos, logró localizar el lugar donde habían sido sepultados clandestinamente. Acto seguido, numerosas comisiones integradas por los sindicatos [...] fueron rescatados sus cadáveres, exhumados y traídos a nuestro salón de sesiones, en donde después de haberles hecho los honores correspondientes, fueron sepultados en el Cementerio General “Palo Verde”. Posteriormente sus restos fueron trasladados al cementerio antiguo de esta ciudad, donde reposan bajo el monumento erigido a su memoria [...]. Un crimen colectivo inútil [...] que las autoridades de aquel entonces aprobaron con su silencio [...].

⁴² *Idem.*

El 28 de agosto de 1924 es fecha luctuosa, porque así como la semilla debe morir para fructificar así nuestros compañeros mártires murieron para nacer a la inmortalidad, y con su sangre fecundaron el campo de la lucha social en San Bruno y en la ciudad de Xalapa.⁴³

A modo de conclusión

Si bien lo que motivó a esta investigación originalmente fue rastrear los antecedentes del conflicto entre los grupos que se disputan desde 2014 a 2017 el resguardo y la gestión de la ex Fábrica de San Bruno, hemos intentado mostrar de qué manera un cambio de escala en la historia de San Bruno y del Sindicato Emancipador Revolucionario de Obreros de San Bruno (SERSB) puede hacernos advertir cómo el antagonismo discurre, y por causa de diferentes fuerzas (geológicas, hidrológicas y humanas) mengua o se soterra en ciertas etapas, pero al paso del tiempo o ante eventos extraordinarios emerge cargado de renovadas significaciones.

Como se refirió líneas arriba, la historia de la Fábrica de San Bruno vista desde una perspectiva lineal se caracteriza por relatos condicionados por su metodología operante en favor de explicaciones de arriba a abajo, teleológicas y explicativas. El relato que aquí se ha presentado sucintamente desde una perspectiva no lineal, de abajo hacia arriba, no trabaja en favor de la acumulación o concatenación de partes, de momentos, sino en favor de un relato más complejo que permita mayor inclusión de elementos heterogéneos. Nuestra propuesta es la de una perspectiva no lineal en la historia de la Fábrica de San Bruno que permita advertir cómo esta se encuentra atravesada por el conflicto y cómo el conflicto se despliega a través de las formas de organización y su imbricación en el territorio, es decir, en una mutua dependencia entre las cualidades emergentes de la *autogestión* y el *territorio* que surgen del ensamblaje de elementos heterogéneos. La Fábrica de San Bruno surge en este relato como un ensamblaje de individuos (vecinos, descendientes de trabajadores, estudiantes), instituciones (sindicato de obreros, universidad, ayuntamiento), documentos (oficios, acuerdos, actas de cabildo) y relatos mediáticos (notas de prensa y televisivas, notas en redes sociales) que moldea un territorio de gran tensión

⁴³ *Idem.*

y agitación social. Entre los elementos de dicho ensamblaje resulta crucial el mito fundacional de los Mártires del 28 de agosto de 1924, el cual genera hasta hoy tanto impulsos por reivindicar (y emular) las formas autogestivas de relación social y territorial (como la generación de un centro cultural autogestivo entre 2014 y 2017) como el impulso por el control institucional (la solicitud de donación de la fábrica al municipio, o la inclusión de los Mártires del 28 de agosto de 1924 en el calendario cívico municipal).

Bibliografía citada

- Aguilar Jiménez, Patsy Nathaly y Cintia Anaid López Ronzón, *Rehabilitación del espacio cultural derivado del Plan Maestro para San Bruno*, México, 2016, Tesis, Universidad Veracruzana, Facultad de Arquitectura.
- Anell Flores, Bianca Aurora, *Espacios para el ejercicio físico, recreacional y de capacitación para el trabajo en el Barrio de San Bruno*, México, 2016, Tesis, Universidad Veracruzana, Facultad de Arquitectura.
- Cárdenas Pérez, Irma Arely, *La organización colectiva en la construcción de espacio público. Caso de estudio: La ex Fábrica de Hilados y Tejidos de San Bruno en Xalapa, Veracruz*, México, 2017, Tesis, UNAM, Facultad de Arquitectura.
- De Landa, Manuel, *Mil años de historia no lineal. Una deconstrucción de la noción occidental del progreso y de la temporalidad*, 2.^a ed. en esp., Trad. Carlos De Landa Acosta, Barcelona, Gedisa, 2017.
- De Parres Gómez, Francisco, “San Bruno, un barrio obrero-campesino en resistencia: el juego, la fiesta y el arte como bastiones de lucha”, en: clepso.flacso.edu.mx/sites/default/files/memorias_2016/eje_2/2.3_bruno_barrio_obrero-campesino_resistencia_bastiones_lucha.pdf (último acceso: 2 de junio de 2020).
- Domínguez Pérez, Olivia, “Una breve historia de San Bruno”, en elbarriodesanbrunoenxalapa.blogspot.com/2014/11/una-breve-historia-de-san-bruno.html (último acceso: 2 de junio de 2020).
- , “Un estudio de caso: los comunistas en San Bruno”, en *Anuario II*, Xalapa, Ver., México, Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad Veracruzana, 1979, pp. 224-252.
- Florescano Mayet, Sergio, “El agua y la industrialización de Xalapa y su región durante el siglo XIX”, en *La Palabra y el Hombre. Revista de la*

- Universidad Veracruzana*, núm. 70, Xalapa, Universidad Veracruzana, junio, 1989, pp. 175-192.
- _, “Orígenes empresariales, avances iniciales y principal dificultad de la industria textil de Xalapa y su región 1837-1845”, en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 61, Xalapa, Universidad Veracruzana, marzo, 1987, pp. 3-19.
- Geissert Kientz, Daniel, “Regionalización geomorfológica del estado de Veracruz”, en *Investigaciones Geográficas*, Boletín 40, México, 1999, pp. 23-47.
- Guevara Guevara, Rodolfo, *Datos históricos de nuestro Sindicato Emancipador Revolucionario de San Bruno*, Xalapa, Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, 1989.
- Hernández Hernández, Rafael de Jesús y Édgar Raymundo Vargas Hernández, *Recuperación y reutilización de la zona “C” de la ex Fábrica de San Bruno en Xalapa, Veracruz, para el desarrollo comunitario*, México, 2016, Tesis, Universidad Veracruzana, Facultad de Arquitectura.
- _, “Los antagonismos empresariales de Xalapa en el siglo XIX”, en *Anuario IX*, Veracruz, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, 1994, pp. 79-97.
- León Fuentes, Nelly Josefa, *El agua y la tierra: la conformación económico-social de la región Xalapa-Coatepec:1838-1882*, México, 2005, Tesis, Universidad Veracruzana, Facultad de Historia.
- _, *Los debates y las batallas por el agua en Xalapa, 1838-1882*, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2009.
- Mendoza Cuevas, León, *El juego de las identidades y el patrimonio cultural. Apuntes para el documental relacionado a la apropiación de espacios públicos: el caso de la ex Fábrica de San Bruno. Xalapa, Veracruz*, México, 2015, Tesis, Universidad Veracruzana, Facultad de Antropología.
- Porrás Martínez, Iván Francisco, *Propuesta de rescate en la ex Fábrica de San Bruno como Centro de Desarrollo Comunitario, espacio público y asistencia social, en la ciudad de Xalapa, Veracruz*, México, 2016, Tesis, Universidad Veracruzana, Facultad de Arquitectura.
- Rojas Castellanos, Carlos, *Identidad, ethos histórico y compromiso. Actores y representaciones en la construcción histórica del barrio de San Bruno en Xalapa, Veracruz*, México, 2015, Tesis, Universidad Veracruzana, Facultad de Antropología.

EL DISEÑO COLABORATIVO CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO: DESESTABILIZANDO LAS NOCIONES DE COMUNIDAD Y OBJETO¹

Alberto López Cuenca²

Alba Rosas Flores³

Voy a hablar del *hau*... El *hau* no es el viento que sopla.
En absoluto.

Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don*

Introducción

Al considerar el auge que los proyectos de diseño colaborativo han tenido en México desde hace al menos dos décadas y la interpelación abierta que hacen a las comunidades de artesanos indígenas del país, este texto constituye una invitación a cuestionar la relación de colaboración diseñador-artesano y a problematizar las nociones de *comunidad* y de *objeto* que operan en ellos. Lo que se pretende en lo que sigue es argumentar que, para advertir los complejos mecanismos de articulación y desencuentro puestos en marcha en esos procesos de diseño colaborativo, es imprescindible recurrir a otras nociones de *comunidad* y de *colaboración* y, con ellas, reivindicar el estatuto animista de los objetos.⁴

¹ Este artículo se deriva del primer capítulo de la tesis de maestría presentada en febrero de 2018 en la Maestría en Estética y Arte de la FFyL de la BUAP, titulada *Modos de contaminar: comunidad, don y objeto animista. Problematizando el diseño colaborativo contemporáneo en México a partir de Sinkhole Vessels (2013) de las Mujeres del Barro Rojo, Liliana Ovalle y Colectivo 1050°*, la cual resultó de una investigación en torno a la serie de cinco vasijas de barro llamada *Sinkhole Vessels* (2013), diseñada por Liliana Ovalle y producida por las Mujeres del Barro Rojo (San Marcos Tlapazola, Oaxaca). *Sinkhole Vessels* forma parte de la colección permanente del Museum of Art and Design de Nueva York y fue incluida en la exposición "Nuevos Territorios. Laboratorios de diseño, artesanía y arte en América Latina", que se exhibió en el Museo Amparo en Puebla entre junio y septiembre de 2016.

² Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

³ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2016.

⁴ La noción de *animismo* está experimentando un nuevo auge en el discurso académico y, aunque en este texto apenas se sugiere, los apartados segundo y tercero de la tesis de maestría ya referida la abordan en relación con el barro.

La colaboración en el trabajo creativo a partir de la década de 1990

Aunque tenga una genealogía más amplia, el auge de la colaboración del público en las prácticas artísticas de la década de 1990 se ha rastreado y nombrado de maneras distintas.⁵ Las propuestas más extendidas son la *estética relacional* de Nicolas Bourriaud⁶ y el *arte participativo* de Claire Bishop.⁷ Ambos términos revelan la orientación artística hacia lo social, es decir, hablan de “un conjunto compartido de deseos para invertir la relación tradicional entre el objeto de arte, el artista y el público”.⁸

Este *giro social* del arte contemporáneo se puede condensar en una pregunta: ¿qué puede hacer el arte por la sociedad? Bourriaud sostiene que el arte siempre ha sido relacional y con la urbanización de las ciudades fue posible un *intercambio ilimitado* que dio lugar a un *régimen de encuentro intensivo* donde la experiencia de proximidad terminó por producir sus correspondientes prácticas artísticas, a saber, una forma de arte que partía de la intersubjetividad y que tenía por tema central el estar-juntos.⁹ Por su parte, al mostrar la historicidad de la definición de participación, Bishop se muestra más escéptica al evidenciar cómo han operado ideas neoliberales de participación y comunidad en el arte contemporáneo:¹⁰ la comunidad no busca construir relaciones sociales, sino erosionarlas, y la participación en la sociedad consistía en aceptar el riesgo y la responsabilidad de cuidar de uno mismo ante la disminución de los servicios públicos que, en el pasado, habían sido la preocupación colectiva del Estado.¹¹

Bishop afirma que el discurso del arte participativo europeo y norteamericano se configuró como una crítica del espectáculo en el capitalismo de consumo y promovió la actividad colectiva sobre la pasividad individual.¹² Así, las prácticas colaborativas se percibieron como un contramodelo automático de la unidad social, pero no se consideró

⁵ Alfonso del Río y Antonio Collados, “Modos y grados de relación e implicación en las prácticas artísticas colaborativas. Relaciones fluctuantes entre artistas y comunidades”, en *Revista Creatividad y Sociedad*.

⁶ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*.

⁷ Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of the Spectatorship*.

⁸ *Ibidem*, p. 2. Si no se indica de otro modo, las traducciones son nuestras.

⁹ N. Bourriaud, *ob. cit.*, p. 14.

¹⁰ C. Bishop, *ob. cit.*, p. 14.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibidem.*, pp. 126-127.

su política real.¹³ Lo que sucedió fue “a transformation of the 1960s discourse of participation, creativity and community; these terms no longer occupy a subversive, anti-authoritarian force, but have become a cornerstone of post-industrial economic policy”.¹⁴ Sumado a ello, desde la década de 1990 y hasta la crisis de 2008, la creatividad fue una de las palabras de moda de la *nueva economía*, tanto que llegó a remplazar a la industria pesada y a la producción de bienes básicos.¹⁵ En esa economía, desarrollar la creatividad no suponía que todos pudieran ser artistas, sino exigir a la población que asumiera la individualización asociada a la creatividad.¹⁶ De ahí la urgencia de comenzar a pensar la participación (o la colaboración) en el arte como un proceso agonista de trabajo politizado¹⁷ a fin de replantear la relación del arte con lo social y su potencial político.

“Nuevos Territorios” y el diseño colaborativo contemporáneo en México

A finales de junio de 2016 se inauguró en el Museo Amparo en Puebla, “Nuevos Territorios. Laboratorios de diseño, artesanía y arte en América Latina”, una muestra organizada por el Museum of Art and Design (MAD) de Nueva York¹⁸ y curada por Lowery Stokes Sims, Adriana Kertzer y un comité asesor curatorial latinoamericano. El MAD estaba interesado en mostrar la hibridación de materiales y modos de hacer que el uso de técnicas artesanales, fabriles y mixtas suponía, así como también la producción colectiva, colaborativa e individual. Precisamente eso fue lo que Gaetano Pesce llamó “nuevos territorios”.¹⁹

A propósito de “Nuevos Territorios”, el entonces director del MAD, Glenn Adamson, subrayó la trayectoria del museo como la de una institución con una larga historia de compromiso con la artesanía.²⁰ Para continuar su legado, el MAD seguía explorando las *contemporary cultures of making*.²¹ En ese sentido, la muestra buscó revisar lo que es-

¹³ *Ibidem*, p. 12.

¹⁴ *Ibidem*, p. 14.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 15-16.

¹⁷ *Ibidem*, p. 2.

¹⁸ La exposición se había presentado previamente en el MAD en noviembre de 2014 bajo el mismo título: “New Territories. Laboratories for Design, Craft and Art in America Latina”.

¹⁹ Melissa Mazzoleni, “Collective Design Fair Opens with Gaetano Pesce’s Art”, en *HOW Magazine*.

²⁰ Glenn Adamson, “Foreword”, en *New Territories. Laboratories for Design, Craft and Art in Latin America*, p. 8.

²¹ *Idem*.

taba pasando en el tema de la artesanía, el arte y el diseño en América Latina para presentar a productores emocionantes que nunca antes se habían visto²² y que eran resultado de la compleja historia de encuentro entre poblaciones indígenas y migrantes. Los *creative practitioners* de América Latina, en comparación con los contextos de creatividad europeos y norteamericanos, padecían de la limitación de los recursos y mercados disponibles a su alrededor²³ y, en tales circunstancias, se adaptaban e innovaban confiando en sí mismos y en las capacidades del contexto local. Según Stokes, así se explicaba que los *Latin American makers* estuvieran forjando fuertes alianzas con *outlier communities* como las de los *traditional folk artists* y los *indigenous craftspeople*.²⁴ El resultado eran *miracles of invention* que distinguían el diseño latinoamericano en un contexto global y posindustrial donde “[w]hile respecting the past, many young creators [were] moving beyond a preoccupation with iconic, singular objects to an actualization of design –along with craft and art– as a social, political, and economic engine”.²⁵ Para Stokes, tales estrategias del diseño contemporáneo en América Latina se ajustaban a la estética relacional e impulsaban la creatividad.²⁶

En la cartografía del MAD sobre las prácticas de diseño en las ciudades latinoamericanas,²⁷ los proyectos de Ciudad de México y Oaxaca se clasificaron dentro del núcleo temático “Mover la artesanía hacia el futuro a través de la colaboración con artistas y diseñadores”.²⁸ Cuando “Nuevos Territorios” se inauguró en el Museo Amparo, se organizaron dos eventos en torno al mismo núcleo: el Salón de diseño colaborativo, una muestra de 70 piezas de 24 colectivos de diseñadores y artesanos provenientes de 14 entidades federativas mexicanas y el Simposio de diseño artesanal y contemporáneo, un evento que convocó a un diálogo entre diseñadores, estudiantes de diseño y artesanos con experiencia en la colaboración con diseñadores.

²² *Ibidem*, p. 9.

²³ *Ibidem*, p. 8.

²⁴ Lowery Stokes, “Acknowledgments”, en *New Territories. Laboratories for Design, Craft and Art in Latin America*, p. 13.

²⁵ *Ibidem*, p. 14.

²⁶ “Such strategies are similar to the rubrics of relational aesthetics and social production that dominate global creativity discourses today [...]”. L. Stokes, *ob. cit.*, p. 14.

²⁷ Ciudad de México y Oaxaca en México, Caracas en Venezuela, São Paulo y Río de Janeiro en Brasil, Santiago de Chile en Chile, Buenos Aires en Argentina, San Salvador en El Salvador, San Juan en Puerto Rico y La Habana en Cuba.

²⁸ L. Stokes, *ob. cit.*, p. 13.

La artesanía fue presentada como un generador de ingresos y un componente clave para la preservación del patrimonio cultural y el empoderamiento de las comunidades indígenas y artesanas de México que, de otro modo, podrían quedar atrás en la economía mundial actual. Colectivo 1050°, por ejemplo, afirmó que el diseño colaborativo podía ayudar a resolver por lo menos tres problemáticas locales: hacer frente a la desaparición de la artesanía a causa de los objetos industriales, mejorar las precarias condiciones de vida de los artesanos y reducir la contaminación del medioambiente recuperando técnicas tradicionales más limpias.²⁹

Hasta aquí, algo que salta a la vista es cómo en un contexto donde las nociones de colaboración y creatividad imperan, en el diseño colaborativo en México se da una conexión casi natural entre la ‘artesanía’, lo ‘indígena’ y la ‘comunidad’. Sin embargo, ¿cómo se creó y consolidó esa conexión?

El INI, la OIT y la Unesco

La institución federal mexicana que diseñó, coordinó y operó todos los programas de fomento artesanal desde la década de 1940 hasta su desaparición en 2003 fue el Instituto Nacional Indigenista (INI).³⁰ El INI fue creado para resolver el problema del atraso de la población indígena en México pero, para ello, antes el arqueólogo Alfonso Caso requirió establecer una definición cultural de la comunidad indígena.³¹ En el artículo titulado “Definición del indio y lo indio”,³² Caso afirmó que “el problema de definir lo indio no [era] un problema racial, sino cultural; no [era] ni siquiera un problema individual, sino un problema de sociedad humana, de comunidad”.³³ Ahí mismo, Caso delimitó la comunidad indígena como:

[a]quella en que predomina[ban] elementos somáticos no europeos, que habla[ba] preferentemente una lengua indígena, que pose[ía] en su

²⁹ Véase la sesión del Simposio de Diseño Artesanal y Contemporáneo a cargo de Kythzia Barrera y Diego Mier y Terán en: <https://www.youtube.com/watch?v=C4k3lfcR4ho>

³⁰ Una institución ideada y fundada por el arqueólogo mexicano Alfonso Caso en 1948.

³¹ Interesaba distinguir a los indios de los indios ladinos (ni indios ni mestizos) y de los campesinos mestizos.

³² Publicado en 1948 en *América Indígena*.

³³ Alfonso Caso, *La comunidad indígena*, p. 83.

cultura material y espiritual elementos indígenas en fuerte proporción y que, por último, [tenía] sentido social de comunidad aislada dentro de otras comunidades que la rodea[ban], que la hac[ían] distinguirse asimismo de los pueblos de blancos y mestizos.³⁴

Los canales institucionales a través de los cuales el INI llevó a cabo su labor de fomento artesanal fueron los museos y los Centros Coordinadores Indigenistas regionales.³⁵ A través del INI, nuevamente Caso fundaría en 1951 el Patronato de las Artes e Industrias Populares, al que se encomendó la política general de fomento artesanal³⁶ y velar por la calidad técnica de los objetos artesanales sin intervenir en las formas y dibujos para no desvirtuar la genuina inspiración popular.³⁷ Dichas tareas las realizó por medio del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares,³⁸ varios museos regionales y algunos talleres-escuela.³⁹

Por su parte, en el contexto internacional de la década de 1980, las aspiraciones de los pueblos indígenas de asumir el control de sus propias instituciones, de sus formas de vida y de su desarrollo económico dentro del marco de los Estados en que vivían⁴⁰ provocaron que la Organización Internacional del Trabajo (OIT) adoptara en 1989 el Convenio 169 sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes. El artículo primero del convenio definió a los pueblos indígenas como aquellos que descendían de poblaciones que habitaban en el país o en una región geográfica a la que pertenecía el país en la época previa a la conquista o la colonización o del establecimiento de las actuales fronteras estatales y que, cualquiera que fuera su situación jurídica, conservaban todas sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas.⁴¹ El convenio también contemplaba un apartado sobre la formación profesional, la artesanía y las industrias rurales.⁴² Además, se dispuso que la artesanía, las indus-

³⁴ *Ibidem*, p. 10.

³⁵ Gunter Dietz, *La comunidad purépecha es nuestra fuerza. Etnicidad, cultura y región en un movimiento indígena en Michoacán, México*, p. 201.

³⁶ *Ibidem*, p. 152. Cuando un Centro Coordinador Indigenista llegaba a una comunidad indígena iniciaba un programa de desarrollo de la comunidad que incluía proyectos educativos, de salubridad, infraestructura, agricultura, ganadería y fomento artesanal.

³⁷ A. Caso, *ob. cit.*, p. 232.

³⁸ Inaugurado junto con el Patronato en 1951 y con sede en la Ciudad de México.

³⁹ G. Dietz, *ob. cit.*, p. 152.

⁴⁰ OIT, *Convenio 196 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes*, p. 4.

⁴¹ *Convenio 169 de la OIT*, p. 5.

⁴² *Convenio 169 de la OIT*, p. 14.

trias rurales y comunitarias y las actividades tradicionales y relacionadas con la economía de subsistencia⁴³ deberían reconocerse como factores importantes del mantenimiento de la cultura, de la autosuficiencia y el desarrollo económico de esos pueblos; por lo tanto, los gobiernos tendrían que salvaguardar y fomentar esas actividades facilitándoles a los pueblos asistencia técnica y financiera apropiada que tuviera en cuenta sus técnicas tradicionales y sus características culturales a fin de lograr un desarrollo sostenido y equitativo (artículo 23).

Posteriormente, en la década de 1990, la Unesco comenzó a adoptar políticas de investigación, promoción y protección de la diversidad de las expresiones culturales. Al considerar la diversidad cultural como un patrimonio común de la humanidad, la Unesco destacó la importancia de los *conocimientos tradicionales* como fuente de riqueza inmaterial y material. Los sistemas de conocimiento de los “pueblos autóctonos” fueron vistos como elementos para el desarrollo sostenible⁴⁴ de los países en vías de desarrollo y los artesanos como los guardianes de las culturas y tradiciones, al tiempo que contribuían al sostenimiento de las necesidades vitales, sociales y culturales de la familia, el grupo o la comunidad.⁴⁵ Así, la Unesco ha concentrado sus esfuerzos en América Latina y el Caribe, Asia, los Estados árabes y África⁴⁶ y publicó dos documentos fundamentales para la investigación, la preservación y la comercialización de la artesanía, a saber, la *Methodological Guide to the Collection of Data on Crafts* (1990)⁴⁷ y el acta del International Symposium on Crafts and the International Market: Trade and Customs Codification (Filipinas, 1997).

La *Methodological Guide* planteó que cualquier acción en torno a la artesanía debía comenzar con la recopilación de la información más completa posible sobre el objeto: dónde se realizaba, la técnica y el método utilizados y el estatus del artesano que lo hacía.⁴⁸ Ello permitiría: 1) restablecer el valor de la artesanía al ligarla a antiguas tradiciones, conocimientos prácticos y estilos de vida que ayudarían a enriquecer

⁴³ Como la caza, la pesca, la caza con trampas y la recolección.

⁴⁴ Unesco, *Taller A+D. Encuentro Santiago de Chile*, pp. 7-8.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁶ Revise el programa de Reconocimiento de Excelencia Unesco para la Artesanía (2001) y la publicación.

⁴⁷ Jocelyne Etienne-Nugue publicó esta guía en el marco del Ten-year Plan of Action for the Development of Crafts Worldwide 1990-1999, adoptado en Túnez en 1989.

⁴⁸ *Methodological Guide to the Collection of Data on Crafts*, p. 4.

el conocimiento de las culturas del mundo; 2) mejorar el estado del trabajador artesanal al fomentar el empleo y atraer apoyo técnico y financiero de fuentes nacionales e internacionales; y 3) integrar la artesanía en las estrategias nacionales de desarrollo.⁴⁹

En el International Symposium, los productos artesanales fueron definidos como los que eran

producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano sig[uiera] siendo el componente más importante del producto acabado. [...] La naturaleza especial de los productos artesanales se basa[ba] en sus características distintivas, que [podían] ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosas y socialmente.⁵⁰

La Unesco concibe como fundamental el diseño para estimular la creatividad en la artesanía, pues ve al diseñador como un “intermediario crítico” que llena el vacío de comunicación entre el artesano rural y el cliente urbano, entre la tradición y la modernidad.⁵¹ Para la Unesco, la preferencia contemporánea por el consumo de productos de marca local, hechos a mano, con valor cultural, dimensión espiritual y auténticos, se contraponen a los productos industriales y estandarizados;⁵² estimula el desarrollo de las industrias creativas donde los actores del sector identifican como un nexo natural el trabajo colaborativo entre artesanos y diseñadores;⁵³ y produce nuevas formas de comercialización como el comercio justo.⁵⁴ Precisamente, en su informe “Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural” de 2009, la Unesco concluyó que las empresas que invirtieran en la diversidad cultural, ya fuera en el plano de la gestión, de los recursos humanos o del *marketing*, podían tener la confianza de que sacarían un beneficio económico de

⁴⁹ *Ibidem*, p. 5.

⁵⁰ “International Symposium on ‘Crafts and the International Market: Trade and Customs Codification’”.

⁵¹ A través de su Programa de Artesanía y Diseño, la Unesco ha propiciado esos encuentros y de ellos se han derivado guías como Encuentro entre Diseñadores y Artesanos.

⁵² *Ibidem*, p. 8.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ *Idem*.

esa inversión,⁵⁵ pues la cultura había dejado de ser la gran olvidada de los objetivos de desarrollo del milenio.⁵⁶

El INI, la OIT y la Unesco no solo sentaron las definiciones institucionalizadas de *artesanía*, *artesano* e *indígena*, sino además la de *comunidad* y su relación con el trabajo creativo o artístico. Para estas instituciones, entre el artesano (la persona) y la artesanía (el objeto) está la comunidad como una entidad colectiva homogénea de personas. En tanto productora y guardiana de los saberes, conocimientos, procesos, técnicas y materiales *tradicionales*, la comunidad deviene lugar de producción de objetos-mercancía para el mercado del diseño (si bien con valor espiritual y simbólico). En última instancia, la riqueza cultural de esas comunidades es lo que constituye la diversidad cultural y el patrimonio de la humanidad que estas instituciones explícitamente no han buscado proteger y capitalizar bajo el supuesto de una mejora económica en la vida de los artesanos y sus comunidades. No obstante, ¿qué es una comunidad y para quién lo es?

Comunidad, comunalidad, trabajo donado y la posibilidad de los objetos animistas
Tras la caída en 1989 del muro de Berlín y con él la del comunismo de Estado, algunos filósofos occidentales iniciaron un trabajo consagrado a la cuestión de la comunidad,⁵⁷ o lo que Jean-Luc Nancy llamó la cuestión del *ser-en-común* o del *ser-juntos*.⁵⁸ La crisis de los conceptos ligados al humanismo llevó, particularmente al filósofo Roberto Esposito, a someter el léxico de la filosofía política moderna a una deconstrucción, pues el significado de conceptos como el de *comunidad* eran presentados como unívocos y cerrados. Lo que Esposito proponía era una perspectiva de lo *impolítico* que, en tanto daba cabida al conflicto,⁵⁹ permitiría que las zonas ocultas de la comunidad se iluminaran.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ El director general de la Unesco, Koichiro Matsuura, había dicho que: "La cultura es la gran olvidada de los Objetivos de Desarrollo del Milenio" (*Taller A+D. Encuentro Santiago de Chile*, p. 13).

⁵⁷ La cuestión de la comunidad llevó a los filósofos a releer su tradición: Rousseau, Hegel, Marx, Husserl, Heidegger, Arendt y Bataille se refirieron a la comunidad de distintas maneras: Georges Bataille la llamó *comunidad negativa*, Martin Heidegger habló del *Mitsein* (ser-con), Maurice Blanchot la nombró la *comunidad inconfesable*, Jean-Luc Nancy la refirió como la *comunidad inoperante* y Giorgio Agamben anunció la *comunidad que viene*. Todos coincidieron en que el vivir en común solo sería posible si se admitía el carácter no resuelto e imposible de la comunidad.

⁵⁸ Roberto Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, p. 10.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 13.

Según Esposito, dado que el eje rector de la metafísica moderna estaba constituido por el presupuesto de la subjetividad se suponía que la comunidad era una *propiedad* de los sujetos que unía: “un atributo, una determinación, un predicado que los califica[ba] como pertenecientes al mismo conjunto. O inclusive una ‘sustancia’ producida por su unión”.⁶⁰ La comunidad permanecía atada a la semántica del *proprium*.⁶¹ Para liberarla, Esposito se dio a la tarea de buscar el origen de la cosa misma: la etimología del término latino *communitas*. Esposito encontró que el sustantivo *communitas* y el adjetivo *communis* se derivaban de *cum* y *munus* (o *munia*). La complejidad semántica de esos términos era su procedencia de *munus*, pues por una parte *munus* estaba compuesto por la raíz *meis* y el sufijo *nes* que indicaba una caracterización social y, por otra parte, aparecía ligado al *onus*, *officium* y *donum* cayendo en el campo semántico del deber.⁶²

La pregunta que surgió fue en qué sentido un don habría de ser un deber.⁶³ Esposito concluyó que el don era un tipo particular de *munus*: una ‘tarea’, un ‘deber’, una ‘ley’⁶⁴ que se distinguía por su carácter obligatorio implícito en la raíz *mei* cuya denotación era intercambio.⁶⁵ Esposito rescató del don su carácter obligatorio, pero esa obligatoriedad era la de “un don de hacer, no de recibir”.⁶⁶ Los miembros de la comunidad lo eran porque estaban vinculados por una ley común: la ley de la comunidad. La comunidad era necesaria porque era el lugar mismo de la existencia, desde siempre se existía en común.⁶⁷ Contradictoriamente, a pesar de la necesidad que reclamaba la comunidad, ella nunca había sido realizada, de hecho, era irrealizable. La comunidad era una falta, una carencia y lo que se tenía en común era exactamente tal carencia: la comunidad de aquellos que no tienen comunidad.⁶⁸ Para Esposito, la *communitas*, por lo tanto, era aquello que ligaba a sus miembros en una voluntad de donación hacia el otro,⁶⁹ era el conjunto de personas a las que unía no una ‘propiedad’, sino justamente un deber o una deuda.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁶¹ *Ibidem*, p. 24.

⁶² *Ibidem*, p. 26.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 26.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁹ R. Esposito, *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, p. 17.

Por su parte, en la misma década de 1980 los intelectuales indígenas de Oaxaca plantearon la comunalidad como una perspectiva étnica. La noción de *comunalidad* está ligada al despojo histórico de las tierras comunales de las comunidades indígenas de Oaxaca y su posterior transformación en tierras ejidales por parte del gobierno federal para el establecimiento del clientelismo agrario y el control político.⁷⁰ A ello se opusieron organizaciones etnopolíticas⁷¹ que buscaron recuperar la vida comunitaria dentro de sus pueblos. La idea de la comunalidad se desarrolló en medio de la movilización como una ideología de identidad⁷² y sus más destacados intelectuales son el antropólogo mixe Floriberto Díaz y el antropólogo zapoteco Jaime Martínez Luna.

Para Díaz y Martínez, la comunalidad había sido y era el modo de vida tradicional de los pueblos originarios de Oaxaca. La comunalidad no era la comunidad, pues esta se entendía como el espacio en el que vivían las familias y también como un territorio que se poseía en común.⁷³ Ese espacio que era la comunidad era propio y colectivo no solo porque su tenencia era comunal, sino porque era un territorio dado a la comunidad y en él interactuaban con los hombres fuerzas sobrehumanas que en conjunto y no aisladamente reproducían la vida.⁷⁴ Bajo esa lógica, Díaz definió la comunidad como el espacio en el cual las personas realizaban acciones de recreación y de transformación de la naturaleza, pero donde la relación primera era la de la Tierra con la gente a través del trabajo.⁷⁵

Para Díaz, los elementos que definían a la comunalidad eran: la Tierra como madre y como territorio, el consenso en asamblea para la toma de decisiones, el servicio gratuito como ejercicio de autoridad, el trabajo colectivo como un acto de recreación y los ritos y ceremonias

⁷⁰ Gareth A. Jones, "Dismantling the Ejido: A Lesson in Controlled Pluralism", en *Dismantling the Mexican State?*

⁷¹ Como la Organización para de la Defensa de los Recursos Naturales y Desarrollo Social de la Sierra Juárez, el Comité de Defensa de los Recursos Naturales y Humanos Mixes y el Comité Organizador y de Consulta para la Unión de los Pueblos de la Sierra Norte de Oaxaca.

⁷² Benjamín Maldonado, *Comunidad, comunalidad y colonialismo en Oaxaca, México. La nueva educación comunitaria y su contexto*, p. 46.

⁷³ *Ibidem*, p. 39.

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ Floriberto Díaz Gómez, "Comunidad y comunalidad", en *Antología sobre culturas populares e indígenas*, p. 367. Díaz señaló que la comunidad se describía como algo físico, aparentemente, con las palabras de *nájx*, *kájp* (*nájx*: tierra; *kájp*: pueblo). *Nájx* hacía posible la existencia de *kájp*, pero *kájp* le daba sentido a *nájx*, por lo tanto, había una interrelación e interdependencia de ambos elementos.

como expresión del don comunal.⁷⁶ Por su parte, Martínez destacó el territorio comunal, la asamblea comunitaria, el *tequio* y la solidaridad como componentes de la comunalidad.⁷⁷ Sin embargo, ambos enfatizan “la capacidad y voluntad de donación de trabajo a la comunidad como el valor principal de la comunalidad”.⁷⁸ Ser parte de la estructura comunitaria (haber nacido allí o formar parte de las redes familiares y de parentesco ritual) no hacía que la persona fuera parte de la comunidad, pues para ser parte de la comunidad era “imprescindible mostrar reiteradamente la voluntad de ser parte de esa comunidad”.⁷⁹ Solo a través de su trabajo, la persona tenía permitido involucrarse en las redes de reciprocidad, que eran pensadas como el principio fundamental de la comunalidad.⁸⁰

Los sistemas de reciprocidad, sin embargo, no se limitaban a las personas. Díaz, haciendo una diferencia entre la *comunidad aritmética* (pensada como un simple agregado de individuos a partir de su aislamiento egocéntrico, una simple definición de conjunto) y la *comunidad geométrica* (la comunidad para los indígenas),⁸¹ explicó la relación que se establecía entre la Tierra y las personas de la comunidad. Los seres humanos entraban en relación con la Tierra de dos formas:

a través del trabajo en cuanto territorio, y a través de los ritos y ceremonias familiares y comunitarias, en tanto madre. Esta relación no se establec[ía] de una manera separada en sus formas, se da[ba] normalmente en un solo momento y espacio.⁸²

La comunidad como deuda y obligación de Esposito no está alejada de la obligación del trabajo donado que constituye el valor principal de la comunalidad. Ambas nociones llaman a estar abierto o, mejor dicho, en relación con el otro, con quien se está en deuda permanente. El mérito de la comunalidad es doble: por un lado, pone explícitamente el trabajo como práctica y actividad en el centro de la existencia en común

⁷⁶ *Ibidem*, p. 368.

⁷⁷ Jaime Martínez Luna, “Comunalidad y autoritarismo”, en *Comunalidad y autonomía*.

⁷⁸ B. Maldonado, *ob. cit.*, p. 49.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 41.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ F. Díaz, *ob. cit.*, p. 367.

⁸² *Ibidem*, p. 368.

y, por otro, no solo hace del trabajo la forma de relación primera con los *seres humanos*, sino que lo extiende a seres no humanos como la Tierra. En ese sentido, la noción de *don* permite introducir el animismo como una dimensión de los objetos de diseño, al mismo tiempo que nos obliga a tratar de replantear las nociones de colaboración y de comunidad bajo la cuales operan los proyectos del llamado diseño colaborativo.

Conclusiones

En este capítulo se ha intentado llamar la atención sobre cómo en las definiciones de *colaboración* y de *comunidad* que se dan por supuestas en los influyentes trabajos de Nicolas Bourriaud y Claire Bishop se encuentran con problemas al enfrentarse a modos de hacer complejos como los desplegados por el denominado *diseño colaborativo*. En este sentido, hemos prestado atención al discurso curatorial de una exposición como “Nuevos Territorios”, pues en ella se asume, sin mucha reflexión, que hay tal cosa como “comunidad” (e “indígena”) y que “colabora” con los “diseñadores”. Con la finalidad de mostrar cómo están construidas estas nociones y evidenciar con ello las limitaciones que conllevan para pensar en las formas que ha tomado el diseño colaborativo en la actualidad, hemos propuesto un acercamiento al vínculo que tres instituciones –el Instituto Nacional Indigenista, la Organización Internacional del Trabajo y la Unesco– han establecido entre *indígena*, *artesanía* y *comunidad*. Estos organismos ofrecen definiciones normativas de ellas que, como hemos intentado subrayar, revelan notables carencias al contrastarlas con los debates más recientes respecto a la noción de comunidad. Como se ha expuesto, en la década de 1980 la filosofía política occidental se ocupó con detenimiento en dilucidar la vigencia y efectividad de una concepción esencialista o identitaria de comunidad, que está en general presupuesta tanto por esos tres organismos como por las consideraciones de la teoría del arte contemporáneo. Como el trabajo de Roberto Esposito, entre otros, puso en evidencia, la comunidad opera más bien sobre una noción de falta o carencia, de deuda que nunca puede ser del todo resarcida y que hace necesario tener en cuenta el trabajo donado como forma de generación de los vínculos sociales. Precisamente a partir de esta noción de *trabajo donado* nos hemos acercado a la concepción de *comunalidad* desde el pensamiento indígena para llamar la atención sobre la compleja red de vínculos

entre humanos y no humanos que se establece en el ejercicio de dicha comunalidad y sus formas de trabajo y colaboración. Esto nos deja a las puertas de poner en una perspectiva mucho más compleja que la que pretende el discurso curatorial de “Nuevos Territorios”, el vínculo entre diseño, artesanía, comunidad e indígena. Aunque no podemos adentrarnos de lleno en ello, esta línea argumental ya deja entrever por qué es necesario replantear sus conexiones y el papel que podría ahí desempeñar una concepción animista de los objetos.

Bibliografía citada

- Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York-London, Verso, 2012.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.
- Caso, Alfonso, *La comunidad indígena*, México, SEP/Diana, 1971.
- Díaz Gómez, Floriberto, “Comunidad y comunalidad”, en Sofía Robles Hernández y Rafael Cardoso Jiménez, comp., *Floriberto Díaz. Escrito. Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Dietz, Gunther, *La comunidad purépecha es nuestra fuerza. Etnicidad, cultura y región en un movimiento indígena en Michoacán, México*, Quito, Ecuador, Ediciones Abya-Yala, 1999.
- Esposito, Roberto, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012.
- _, *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, España, Herder Editorial S. L., 2009.
- Etienne-Nugue, Jocelyne, “Methodological Guide to the Collection on Data in Crafts”, París, Unesco, 1990.
- Jones, Gareth A., “Dismantling the Ejido: A Lesson in Controlled Pluralism”, en Rob Aitken *et al.*, *Dismantling the Mexican State?*, Londres, Macmillan Press, 1996.
- Maldonado Alvarado, Benjamín, *Comunidad, comunalidad y colonialismo en Oaxaca, México. La nueva educación comunitaria y su contexto*, Países Bajos, 2010, Tesis, Universidad de Leiden.
- Martínez Luna, Jaime, “Comunalidad y autoritarismo”, en Jaime Martínez Luna, comp., *Comunalidad y autonomía*, en: <https://www.yumpu.com/es/document/read/38263234/comunalidad-y-autonoma-avera-mxorg> (último acceso: 22 de abril de 2018).

- Mazzoleni, Melissa, “Collective Design Fair Opens with Gaetano Pesce’s Art”, en: <http://www.howdesign.com/how-design-blog/new-design-fair-featuring-gaetano-pesce/> (último acceso: 28 de enero de 2018).
- “New Territories. Laboratories for Design, Craft and Art in Latin America”, Cat. de exp. Nueva York, Museum of Art and Design/Turner, 2014.
- Unesco, *Artesanía y Diseño (A+D) n°2 Taller a+D Encuentro en Santiago de Chile*, Unesco, 2009.
- _, *Encuentro entre diseñadores y artesanos: Guía Práctica*, Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A. y Unesco, 2005.
- _ e ITC, “International Symposium on ‘Crafts and the International Market: Trade and Customs Codification’”, Manila, 1997.
- Río Almagro, Alfonso del y Antonio Collados Alcaide, “Modos y grados de relación e implicación en las prácticas artísticas colaborativas. Relaciones fluctuantes entre artistas y comunidades”, en *Revista Creatividad y Arte*, núm. XX, 2013, pp. 1-30.

ESTÉTICA DE LA PRECARIEDAD:
ELEMENTOS PARA UN DEBATE
DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO

*Emilia Ismael Simental*¹
*Karla María Álvarez García*²

Desde su incursión al libre mercado económico y laboral en la modernidad, las y los artistas han mantenido una relación ambigua con el capitalismo. Por un lado, históricamente el trabajo artístico y su producción no siempre han sido considerados como actividades productivas, dado que la retribución económica no es en todos los casos el objetivo principal. Por otro lado, tenemos rasgos que se han considerado propios del trabajo artístico –tales como la creatividad, la flexibilidad y la aparente elección de una vida de autoprecarización y de autoexplotación– y que se han expandido a otras áreas laborales, convirtiéndose en el denominador común de las y los trabajadores precarizados del sistema capitalista. Características como la flexibilidad de horarios, de actividades, de funciones y de lugares de trabajo, que permiten a muchos y muchas artistas ser dueños y dueñas de su tiempo y sus actividades, implican también irregularidades en las fechas de pago, en las temporadas laborales, con salarios insuficientes y, en la mayoría de los casos, con una completa exclusión de derechos laborales esenciales como el seguro médico. Estas condiciones de inestabilidad e inseguridad laboral y económica afectan tanto la vida de las y los artistas como su forma de producir arte, en ocasiones al punto de cuestionarse si es realmente posible vivir de su profesión artística.

Ahora bien, aterrizando estas condiciones laborales generales expuestas al caso de México, Guillermina Velázquez nos da un panorama que permite esbozar una de las dimensiones de precariedad en la que

¹ Profesora-Investigadora Titular de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

² Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2018.

las y los bailarines mexicanos desarrollan su vida profesional:

La falta de presupuesto de las dependencias e instituciones oficiales encargadas de la cultura, además de su desorganización política e institucional, principalmente, han ocasionado que la comunidad dancística mexicana, incluida la capitalina, padezca una severa falta de empleo, bajos salarios, poca proyección y escasa difusión de los grupos y compañías de danza, así como una carencia de espacios culturales viables para la enseñanza de su arte, por no hablar de escenarios apropiados donde realizar espectáculos.³

Esto muestra que las y los artistas son sujetos vulnerables y fáciles de explotar laboralmente, ya que con frecuencia se ven en la necesidad de buscar trabajos paralelos a su actividad artística, que les puedan brindar mayor estabilidad y seguridad para sostenerse como personas, como artistas, como bailarines y como grupos independientes que pretenden vivir de su profesión y autogestionar sus propias prácticas artísticas. Por tanto, en el presente texto se discuten las maneras en que la precariedad ha entrado en el ámbito del arte, desde los aspectos laborales y económicos en que las y los artistas ejercen su profesión, hasta los aspectos discursivos y formales presentes en la práctica artística actual, para pensar de manera más específica su incidencia en las condiciones de producción de la danza contemporánea en México.

Precariedad

Esta es entendida como resultado del sistema económico capitalista que impera actualmente sobre todo en las sociedades occidentales, en las que la producción de información y conocimiento –lo que se conoce como *trabajo inmaterial*– es el modelo de trabajo que ha sustituido a la producción industrial. Esto incluye condiciones laborales en las que predominan la autoempresarialidad, la creatividad permanente, la flexibilidad y la movilidad,⁴ propias de la *clase creativa*.⁵ Así, cuando

³ Guillermina Velázquez, *Espacios, agentes culturales y danza artística*, p. 251.

⁴ Loreto Alonso Atienza, "Producción en precario", *Una producción cultural distraída, desobediencia e invertebrada. Análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad*, p. 238.

⁵ Llamada de esta manera ya que las personas trabajadoras de esta nueva clase deben ser activas, inventivas, astutas, capaces de gestar y desarrollar sus propias ideas rápidamente y ser constantemente creativas. Shannon Jackson, "Just-in-Time: Performance and the Aesthetics of Precarity", p. 22.

hablamos de *precariedad* hablamos de la degradación e inestabilidad de aquello que debería ser seguro, que abarca terrenos como el trabajo, los modos de vivir o la economía.⁶ No solo se trata de inestabilidad o inseguridad laboral y económica, sino también de la inseguridad y el peligro que comprende toda la existencia humana, tanto a los cuerpos como a las subjetividades.⁷ Esta condición precaria afecta no solo los aspectos materiales, sino también las relaciones sociales, los valores y la cultura.⁸ De manera que el arte, como reflejo de nuestro tiempo, de nuestra vida y cultura, ha sido afectado por la precariedad en sus aspectos formales y discursivos, pero también en los modos de producirse.

Una de las formas más comunes de precariedad es la *precariedad laboral* en la que se insertan las y los artistas y desde donde desarrollan su profesión. El imaginario colectivo construido alrededor de la figura y del trabajo del artista ha sido determinante —posicionando a estas y estos fuera de la disciplina del sistema del trabajo regulado, otorgándoles cualidades extraordinarias y excepcionales por presentar ciertas características como la autoexpresividad y la subjetividad—,⁹ pues ha provocado que se invisibilicen las condiciones precarias en las que las y los artistas se desempeñan laboralmente. Sin embargo, al hablar de precariedad en su dimensión laboral debemos referirnos a las condiciones reales en las que las y los artistas ejercen su trabajo: los espacios, la calidad de los salarios, los tipos de contratos, los derechos laborales, los horarios, las actividades que se desempeñan y hasta los sesgos de género que tanto se presentan.

Si bien es cierto que la flexibilidad laboral que caracteriza al trabajo artístico puede sonar atractiva por el hecho de poder controlar ciertos aspectos que parecieran permitir a las y los artistas ser dueños de su tiempo y actividades, esta puede ser un arma de doble filo. En primer lugar, porque con frecuencia el trabajo artístico no es considerado *trabajo* en sentido estricto, al no ser un empleo regular y estable; y en segundo, por no tener necesariamente una relación definida con alguien que controle el esfuerzo productivo.¹⁰ Así, la actividad artís-

⁶ Gerard Vilar, "Aesthetic Precariousness", en *Comparative Studies of Modernism*.

⁷ Isabell Lorey, *State of insecurity: Government of the precarious*, p. 1.

⁸ G. Vilar, *ob. cit.*

⁹ Marcelo Expósito, "Entrar y salir de la institución: autovaloración y montaje en el arte contemporáneo", p. 5.

¹⁰ Julieta Infantino, "Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones de traba-

tica tiende a ser considerada actualmente más como una actividad recreativa que permite espacios de liberación y creatividad, que como un verdadero trabajo:¹¹ “nos encontramos inmersas en una labor sin horarios ni reconocimiento, muchas veces sin contrato, un *trabajo* que no se considera *empleo*, una especie de *voluntariado indefinido* [...]”.¹²

Esto es, la precariedad está presente en casi todos los trabajos relacionados con la producción cultural y puede tomar formas diversas: la flexibilidad, la inestabilidad, la indeterminación de funciones, la (auto) explotación, la movilidad extrema, la escasez o inexistencia de salario son tan solo algunos ejemplos de ello.¹³ Un factor determinante de esta situación es que las y los artistas no se consideran a sí mismas como personas trabajadoras, al tiempo que las propias instituciones tradicionales del arte les niegan esta condición.¹⁴ Esto se debe a que, en nuestros días, el imaginario que todavía se tiene del artista coloca a este como un sujeto que se desarrolla en un espacio independiente y autónomo, que se enfoca más en la búsqueda de la belleza o la autenticidad y en la formalización de sus emociones, que en la búsqueda de remuneración económica.¹⁵

En otras palabras, se sigue pensando que los y las artistas simplemente trabajan “por amor al arte”, como coloquialmente solemos llamarle.¹⁶ A este aspecto le llamaremos *autoprecarización*, y en este contexto consiste en la aceptación de realizar un trabajo bajo condiciones laborales que no son las más adecuadas para el sujeto, material e inmaterialmente hablando, que implican una retribución económica menor a la inversión que el trabajo amerita. Ahora bien, estas condiciones se pretenden equilibrar a través del discurso de la autosatisfacción que provoca el dedicarse a lo que les gusta hacer, de ser relativamente autónomos, de ser dueños de su propio tiempo o de poder usar el tiempo libre en actividades ligadas directamente con la actividad artística. La autoprecarización se refiere, entonces, a la infravaloración del trabajo artístico por parte de las y los propios artistas,¹⁷ que puede darse en cualquiera de los nichos en los que

jo artístico entre jóvenes artistas circenses”, p. 144.

¹¹ *Ibidem*, p. 145.

¹² María Ruido, “¡Mamá, quiero ser artista!”, *Precarias a la deriva. A la deriva por los círculos de la precariedad femenina*, p. 259.

¹³ *Ibidem*, p. 262.

¹⁴ *Ibidem*, p. 263.

¹⁵ J. Infantino, *ob. cit.*, p. 142.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Annelies van Assche y Rudi Laermans, “Contemporary dance artists in Brussels: a descriptive report of their socio-economic position”, p. 5.

un o una artista puede desenvolverse: trabajando en las calles –como en el caso de algunos y algunas artistas de circo cuya retribución económica se basa en lo que logran juntar de la cooperación voluntaria del público–, participando de manera gratuita en festivales o encuentros culturales a cambio de cierta visibilidad de la producción artística, pasando también por actividades sostenidas por contratos temporales para publicidad, eventos institucionales o, incluso, llegando a la docencia.¹⁸

Lo anterior se debe a que las vidas personales de las y los artistas con frecuencia se entrelazan con los proyectos laborales en los que colaboran, a tal grado que en ocasiones no existe una división entre el trabajo y la vida personal. Juan Ignacio Vallejos, en “Subverting Precariousness”, expone que, al no existir diferencia real entre estos dos aspectos, las y los artistas encajan en el esquema en donde no siempre piensan su trabajo como una actividad de la que puedan obtener una remuneración económica suficiente para una vida buena, sino como una actividad que los satisface y que les permite realizarse profesionalmente.¹⁹ Esto deviene en la práctica común de remunerar el trabajo no con honorarios, sino simplemente cubriendo gastos de alimentación y transporte o, incluso, con pagos en especie. En este sentido, también es frecuente que, de no haber una retribución económica, se tenga que negociar el intercambio de trabajo a manera de colaboración o ayuda mutua, reduciendo la labor artística a la experiencia de aprendizaje, el intercambio de conocimientos, la satisfacción de lograr un proyecto personal o la oportunidad de presentar el trabajo ante un público, a la vez que se alimenta un portafolio o currículum. Desde la perspectiva de Vallejos, al tratar de dar a su trabajo un valor que va más allá del económico, los y las artistas entran en el paradigma del trabajador sobrexplotado, producto de su autoexplotación.²⁰ Por lo tanto, podemos decir que esta es precisamente la manera en que se reproduce el estigma de precarización que caracteriza en gran medida al campo del arte.

Ahora bien, es necesario añadir que la retribución –ya sea económica o en especie– que se da al trabajo de las y los artistas por lo general no toma en cuenta todo el trabajo previo y anterior al de la mera pre-

¹⁸ J. Infantino, *ob. cit.*, pp. 148-149.

¹⁹ Juan Ignacio Vallejos, “Subverting Precariousness: Work, History, and Aesthetics in Contemporary Dance in Buenos Aires”, p. 34.

²⁰ *Idem.*

sentación artística en público. Marcelo Expósito explica esta marcada discontinuidad en el trabajo y su asimetría respecto a los ingresos o remuneración económica en estos términos:

Una renta discontinua, no un salario continuado, es lo que circunstancialmente se te paga por un trabajo puntual, tipo *prestación de servicios*; el resto del tiempo es tuyo. Pero es en el tiempo de *inactividad* para con la institución cuando realizas el trabajo de autoformación, entrenamiento o ensayo, preparación, producción, etcétera, que en la prestación de servicios pones a producir *sin que se te remunere* [...], solo se te paga por el proyecto, la exposición o la investigación concreta o las horas por las que trabajas.²¹

Esta serie de características de las condiciones laborales precarias, que hemos expuesto, reflejan la situación general en la que trabajan y producen gran parte de los y las artistas en la actualidad, incluidos los grupos independientes de danza contemporánea en México, por lo que es necesario apostar por más estudios de caso y debates encauzados que permitan identificar las condiciones específicas del trabajo artístico, para así poder proyectar estrategias laborales alternativas y encontrar las vías concretas para ponerlas en práctica.

Precariedad en la danza

Para Teresa Martín y Enrique Salóm, dentro del campo artístico coexisten dos tipos de producción y circulación que sustentan esta situación precaria. La primera, que podría relacionarse con la autoprecarización, es la *economía antieconómica del arte puro*, la cual se basa en el reconocimiento y el rechazo de la comercialización de los bienes culturales, con un cierto grado de desinterés tanto por lo social como por el beneficio económico a corto plazo. Así que estas producciones suelen proyectarse como autónomas y obtienen demanda y beneficio a largo plazo. El segundo tipo de producción y circulación se basa en el éxito inmediato, temporal y lucrativo, así como en su adaptación a la demanda, ya que su valoración depende de la cantidad de ventas que se puedan realizar.²²

²¹ M. Expósito, *ob. cit.*, p. 5.

²² Teresa Marín García y Enrique Salóm Marco, "Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes", p. 59.

Sin embargo, queremos resaltar que existe otra noción de la precariedad laboral en el arte que no se centra en los productos u obras ni en su circulación, sino en su dimensión inmaterial y en la cual se acentúa particularmente un sesgo de género. Este es el caso, por ejemplo, de las trabajadoras del arte audiovisual, que María Ruido pone en evidencia.

Las trabajadoras [audiovisuales] estamos sometidas a condiciones extremas de flexibilidad, saqueo afectivo, movilidad, inseguridad o competencia brutal propias de la producción inmaterial, al tiempo que, una total desregulación del tiempo de trabajo/tiempo de ocio y una completa confusión de los espacios de uno u otro ámbito (especialmente si realizamos en parte o completamente el trabajo en casa) se imponen en nuestros cuerpos y nuestras formas de vida.²³

Desde la perspectiva y experiencia de la autora, lo anterior implica que este grado de autoexplotación incluye la asimilación del trabajo como forma de vida. Y lo que llama nuestra atención particularmente es que, en esta autoexplotación, el propio cuerpo pasa a formar parte de un proyecto laboral, a la vez que la formación de género, enfocada especialmente al cuidado de la familia en las mujeres, choca regularmente con la propia práctica artística. Por estas razones, la autora denuncia la desvalorización del trabajo de las mujeres frente a los paradigmas de lo que debería ser un artista; paradigmas con los que no siempre es posible identificarse y que resultan, por ejemplo, en madres-cuidadoras o gestoras sin suficiente talento o carácter para convertirse en grandes artistas. María Ruido expone también que, como consecuencia de esto, en ocasiones es necesario renunciar a tener un espacio o tiempo propios, así como posponer o renunciar a etapas como la maternidad, o hasta someterse a interminables jornadas laborales que permitan solventar el *lujo* de hacer arte.²⁴

En cuanto a quienes trabajan en el campo de la danza contemporánea, una investigación realizada en Bélgica para el proyecto “Choreographies of Precariousness. A Transdisciplinary Study of the Working and Living Conditions in the Contemporary Dance Scene of Brussels and Berlin”

²³ M. Ruido, *ob. cit.*, p. 261.

²⁴ *Ibidem*, p. 264.

arrojó datos interesantes que evidencian la precariedad laboral en la que se desenvuelven las y los bailarines radicados en estas ciudades. De entre los datos obtenidos conviene señalar el desequilibrio existente entre los ingresos económicos y el trabajo que se desempeña. Es importante decir que uno de los primeros datos que esta investigación mostró es que muchos bailarines y bailarinas –81% de quienes participaron en la investigación– cuentan con educación y estudios académicos, que en algunos casos llega hasta el grado de maestría.²⁵ Si bien es cierto que la mayoría de las y los participantes declara haber encontrado trabajo relativamente rápido después de terminar la carrera universitaria, los sueldos a los que acceden no se corresponden con su preparación académica y artística.²⁶

Cabe señalar una vez más el factor de autoprecarización del que hablamos algunos párrafos atrás. Según el estudio citado, las y los bailarines están preparados para recibir un salario menor del que saben que podrían recibir.²⁷ Para Van Assche y Laermans, quienes realizaron la investigación, esta afirmación muestra que la precarización del trabajo artístico se ha normalizado a tal grado que las y los artistas han aprendido a solventar sus gastos personales cotidianos adoptando diversas medidas, como es el hecho de ajustar sus formas de vida a otras maneras que exigen menos consumo de mercancías y que, al mismo tiempo, se ven compensadas con el poder ejercer la profesión que realmente les gusta.²⁸ Sin embargo, el mayor desequilibrio que ambos autores detectan en este estudio se encuentra en el trabajo que las y los bailarines deben hacer diariamente para mantener su cuerpo saludable, preparado y continuamente actualizado, ya que por estos esfuerzos comúnmente no se recibe retribución alguna. Aquí se refieren, además, a los gastos generados para asistir a talleres y audiciones, así como para la cobertura de servicios médicos.²⁹ Randy Martin explica esta precarización de la siguiente manera:

dancers are valued for their creativity, flexibility, absence of material needs –they can make work in spare rooms with nothing more than their bodies, often unshod, subsist on few calories, and even among

²⁵ A. Van Assche y R. Laermans, *ob. cit.*, p. 5.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibidem.*, p. 6.

²⁸ *Ibidem.*, p. 5.

²⁹ *Idem.*

performing artists deliver more for less by garnering the most meager wages. Their love of art subsidizes their pursuit of perfection— making them the ideal laborers in an idealized creative economy.³⁰

El campo de trabajo al que acceden estos bailarines y bailarinas generalmente se basa en la colaboración en proyectos a corto plazo y su participación puede ir desde algunos días hasta una temporada que no suele rebasar un año de trabajo³¹ —tomando en cuenta que con *trabajo* nos referimos aquí al proceso de investigación, montaje, ensayo y presentación de una obra. Hay que agregar, además, que este trabajo no siempre es remunerado en su totalidad³² debido, por lo general, a la falta de recursos. Profundizaremos en este punto más adelante. Es decir, para poder generar ingresos económicos suficientes es muy frecuente que las y los bailarines trabajen o colaboren en varios proyectos, con varias compañías a la vez.

Hetty Blades asocia las condiciones precarias del trabajo de la danza con la ontología de los trabajos coreográficos. En su artículo “Projects, Precarity and the Ontology of Dance Works” entrevistó a 19 bailarines y bailarinas independientes de Estados Unidos e Inglaterra, quienes declararon que su trabajo estaba generalmente encaminado a proyectos temporales. El escaso apoyo a la danza contemporánea en dichos países, así como las limitadas oportunidades para obtener fondos económicos para producir artísticamente, provoca que una gran parte de la producción dancística se logre a través de proyectos a corto plazo.³³ Apoyándose en Bojana Cvejic y Ana Vujanovic Blades enfatiza que la situación de las y los bailarines es especialmente precaria debido a los sueldos tan bajos que estos reciben —lo que reafirma los datos expuestos anteriormente en el estudio realizado en Bruselas— incluso comparándolos con otras personas trabajadoras independientes o con los llamados *freelance*.³⁴

La autora expone, además, las políticas culturales más relevantes que se implementan en dichos países y que influyen en la situación económica y laboral de las y los bailarines. Entre ellas menciona la

³⁰ Randy Martin, “A Precarious Dance, a Derivative Sociality”, p. 68.

³¹ A. Van Assche y R. Laermans, *ob. cit.*, p. 11.

³² *Ibidem*, p. 13.

³³ Hetty Blades, “Projects, Precarity, and the Ontology of Dance Works”, p. 66.

³⁴ *Ibidem*, p. 67.

falta de apoyo económico suficiente para la danza, que deviene no solo en los ya mencionados proyectos a corto plazo, sino además en que los pocos contratos que los gobiernos otorgan no abarcan períodos superiores a un año de trabajo. En consecuencia, Blades explica que hay un gran número de bailarines y bailarinas que trabajan de manera independiente, sin contratos estables con alguna compañía ni apoyo financiero que les permita cubrir sus necesidades básicas. Estos bailarines y bailarinas por lo general elaboran portafolios donde incluyen todas las actividades que realizan, desde la ejecución de obras, la docencia y hasta los trabajos fuera del medio de la danza.³⁵ Para la autora, la clave de la precarización es precisamente la modalidad de trabajo por proyecto, ya que: “Short-term, insecure, and low-wage jobs, often named ‘projects’ are becoming normal for the bigger part of the society: precarization is in a process of normalization”.³⁶

Es importante señalar también el resultado y la circulación de los proyectos a corto plazo. La autora expone que frecuentemente estos proyectos resultan en videos, *performances* y sobre todo en obras que se conocen como *work in progress*.³⁷ Esta última modalidad ha cobrado gran popularidad debido a las dificultades que implica la producción de una obra completa o de larga duración. De manera que bajo esta modalidad las y los bailarines trabajan en obras cortas para presentaciones específicas, en donde el objetivo primordial es compartir los procesos creativos más que el resultado final de la obra completa. Según Blades:

the next opportunity shapes what gets produced, rather than a more privileged position of a long-term artistic inquiry resulting in a final product. There are many artists who focus on process over product and choose to share processes or work in progress rather than developing works, as a way of challenging the production driven dance market and/or drawing attention to the value of process.³⁸

Empero, la autora añade: “artists do not always have a choice about whether or not to develop a work, and for some, the work’s status as *in*

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Ibidem*, p. 68.

³⁸ *Ibidem*, p. 69

process is based solely on the available funding”.³⁹ Esto, explica, repercute en que habitualmente los *work in progress* no se materializan en una obra terminada y en que, por lo general, no logran presentarse más de una vez. Es decir, se encuentran en el limbo entre ser obras terminadas, listas para presentarse ‘en esta ocasión’, al tiempo que son el germen de una idea que podría desarrollarse si hubiera oportunidad de hacerlo.⁴⁰ Así, el concepto de una obra de gran formato con múltiples presentaciones o temporadas puede asociarse más con los modos de producción de las compañías y sus repertorios, que con las y los artistas independientes, ya que es común que estos últimos no cuentan con los recursos que les permitan desarrollar obras de gran formato y mantenerlas en circulación.⁴¹

En este sentido, la autora señala que la misma materialidad, circulación y temporalidad del *work in progress* resulta precaria.⁴² Sin embargo, con base en observaciones de campo realizadas en México, vemos que esto no siempre es así. Aunque el *proyecto en proceso* es un formato que puede llegar a cuestionar las nociones de obra o de función/presentación, es común que los grupos independientes trabajen bajo el formato de obras terminadas. Esto sobre todo cuando desean o necesitan entrar en ámbitos institucionales que les permitan financiar sus producciones y su respectiva circulación. Tal es el caso de algunas becas como “México en Escena, que tienes que cumplir con 40 funciones [...] o que tienes que hacer tres obras en un año... ¿En serio queremos decir tantas cosas en un año?”⁴³

Otro aspecto que la autora considera dentro de la práctica de la danza son las múltiples actividades que las y los bailarines realizan, ya que se dedican no solo a hacer coreografía, ensayar y dar funciones en varios proyectos a la vez, sino que además deben ocuparse de actividades como la gestión cultural y la administración. Para poder abrirse paso y encontrar nuevas oportunidades es necesario que las y los bailarines, y en general la mayoría de los artistas, sean creativos y flexibles para poder autopromoverse.⁴⁴ Así que, para subsistir, las y los bailarines

³⁹ *Ibidem*, pp. 69-70.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 69.

⁴¹ *Ibidem*, p. 70.

⁴² *Ibidem*, p. 73.

⁴³ Óscar Sánchez, entrevista personal, Querétaro, 10 de abril de 2019.

⁴⁴ H. Blades, *ob. cit.*, p. 68.

deben buscar obtener ingresos no solamente a través del ejercicio de su profesión, sino por medio de trabajos alternos, ya sea dentro del medio artístico o, incluso, en trabajos que no están relacionados con el mundo del arte.⁴⁵ En el primer caso nos referimos a trabajos que van más allá de bailar en un grupo o una compañía, tales como la docencia; en el segundo, a trabajar, por ejemplo, como mesera o mesero en un restaurante.

La danza contemporánea y la precariedad afectiva

En cuanto a las condiciones en América Latina, Juan Ignacio Vallejos ha reflexionado acerca de la situación de las y los bailarines de danza contemporánea en Argentina. En su contexto, la precariedad rebasa las condiciones materiales y se extiende a diversas formas de exclusión. Dado que la danza, como ya mencionamos anteriormente, no es considerada una actividad productiva ni un trabajo por la mayoría de las instituciones culturales y políticas, las y los bailarines se encuentran prácticamente abandonados. Como consecuencia, en Argentina no existe ningún organismo que vele por sus derechos. Esta exclusión del sistema laboral se agrava debido a las condiciones particulares de las y los bailarines tanto en aspectos laborales como de salud: trabajan en proyectos temporales además de estar expuestos continuamente a lesiones propias de su profesión.⁴⁶ Resulta interesante, en esta revisión de literatura, encontrar tantos paralelismos entre las condiciones de las y los bailarines de diferentes países europeos y de América Latina. A pesar de que cada continente tiene sus problemáticas específicas, la situación de precariedad laboral apunta, en general, hacia los mismos problemas.

En el contexto de esta frágil situación laboral y económica en la que se desarrollan las y los artistas, los grupos/colectivos independientes y las redes colaborativas que generan surgen como una estrategia para producir en precario, muchas veces al margen del sistema oficial del arte que sostiene estos esquemas de inseguridad.⁴⁷ Por lo general estos grupos –tanto en las artes visuales como en las artes escénicas– funcionan como semilleros de experimentación donde el proceso creativo

⁴⁵ A. Van Assche, *ob. cit.*, p. 6.

⁴⁶ J. I. Vallejos, *ob. cit.*, p. 35.

⁴⁷ T. Marin, *ob. cit.*, p. 63.

suele tomarse como una actividad colectiva.⁴⁸ Aunque en ocasiones sus estructuras son inestables y cambiantes, sus miembros trabajan en equipo para alcanzar objetivos en común, los cuales, sumados a la *pasión* que el proyecto despierta en ellos, suelen ser la principal motivación para su integración.⁴⁹ Asimismo, una de las principales características es que los colectivos están formados por pocos miembros, algunos de ellos y ellas estables, dejando por lo general la estructura abierta a colaboraciones con miembros externos, lo que provoca que la integración de los grupos se adapte a las necesidades específicas de cada proyecto.⁵⁰

Es cada vez más frecuente que estos grupos tiendan a la interdisciplinariedad, conjuntando artistas escénicos, audiovisuales, músicos y hasta sociólogos o arquitectos interesados en sumar esfuerzos.⁵¹ También es habitual que los miembros de los colectivos compaginen los proyectos colectivos con sus proyectos personales, lo que tiende a facilitar la generación de redes colaborativas entre colectivos. Dentro de estas redes destacan actividades que tienen que ver no solo con la generación de proyectos, sino también con la compartición de procesos y conocimientos, el análisis y comparación de modelos de gestión e incluso la búsqueda por reivindicar sus derechos laborales.⁵² Conviene agregar que en ocasiones los colectivos pueden trabajar en dos o más proyectos a la vez, compartiendo los recursos generados entre sí para ayudar a su supervivencia.

Derivado del entramado de precariedad económica, material y laboral que afecta la vida de las y los bailarines en lo individual, es necesario que se tome en cuenta la continua movilidad cuando del trabajo en grupo se trata. En este sentido, para lograr llevar a cabo cada proyecto es necesario considerar la posibilidad de que alguna o alguno de los integrantes pueda estar ausente —ya sea por cumplir con requerimientos de trabajos diferentes al campo de la danza o, cuando sea el caso, por asistir a talleres o funciones en lugares fuera del lugar donde el grupo está asentado—. La movilidad de las y los bailarines, entonces, repercute en los horarios de ensayo grupal, en los horarios personales de trabajo, en las horas de entrenamiento y en las participaciones de cada integrante

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibidem*, pp. 63-64.

⁵² *Ibidem*, p. 64.

en proyectos alternos. Por esto, la comunidad dancística se caracteriza por ser una comunidad nómada, en búsqueda continua de espacios para ejercer su profesión, así como de nuevas experiencias, nuevos aprendizajes y nuevos materiales tanto estéticos⁵³ como de producción. A través de esta búsqueda y del entrenamiento continuo, las y los bailarines no producen solamente un cuerpo entrenado para bailar, sino que construyen también al creador, al artista y al individuo en sí mismo.⁵⁴ Dicho de otra manera, el bailarín o bailarina debe hacerse cargo de buscar sus propias oportunidades de desarrollo y de ejercer su profesión al estar en continua movilidad, buscando programas de entrenamiento, audiciones y cursos de actualización en la técnica, estilo o rama en que desee trabajar o esté trabajando profesionalmente. Esto conlleva muchas veces el tener que salir del estado o del país de residencia.

Entonces, desde esta perspectiva, nos encontramos con la precariedad de dos maneras distintas. Por un lado, tanto la búsqueda de oportunidades para el desarrollo artístico como la búsqueda de mejora de las condiciones de vida influyen en la movilidad continua de las y los bailarines. A su vez, por otro, la movilidad repercute acentuando la precariedad en términos afectivos y materiales. De manera que en este contexto podemos hablar ahora de otro tipo de precariedad que parece subsumir la práctica de la danza contemporánea:

El bailarín, en principio, no solo es trabajador asalariado que llega, trabaja y sale, sino que implica sus emociones, sus afectos; traslada su vida familiar al lugar del trabajo, construyendo vínculos, apegándose a un colectivo con el que vive muy cerca un tiempo, que mezcla cuerpos y sudores, para luego romper con él abruptamente cuando el proyecto o la temporada llegó a su fin. Así que peor aún que trabajadores asalariados ligados a la institución-grupo que les garantiza su subsistencia, la vida de las tribus de danza contemporánea parece condenada a una flotación permanente, a implicarse profundamente por la naturaleza de la actividad dancística, y a irse como el asalariado que nada apuesta. No puede haber arraigos duraderos, no puede haber estabilidad.⁵⁵

⁵³ H. Islas, *Esquizaanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las Nuevas Criaturas*, p. 56.

⁵⁴ Ana Cristina Medellín Gómez, "Creaciones visuales para la danza (videodanza)", en *Arte e identidad, entre lo corporal y lo imaginario*, p. 164.

⁵⁵ H. Islas, *ob. cit.*, pp. 63-64.

Las relaciones y lazos que se forman entre las y los bailarines durante los proyectos o en los programas de residencias artísticas en diversos lugares les permiten crear nuevas y enriquecedoras experiencias que se integrarán en los trabajos escénicos subsecuentes, tanto en lo individual como en el trabajo colectivo. Estos lazos se crean y fortalecen al reunirse todos los días para entrenar o ensayar en el mismo espacio, al compartir tiempo, energía, así como a través de la escucha y la interacción con otros cuerpos. En este punto hablamos, entonces, no solo del montaje de una obra ni de la reproducción o corrección de elementos de alguna técnica de danza específica, sino de aspectos que tienen que ver con los modos de investigación y construcción de movimiento, con las maneras de relacionarse, de pensarse como bailarines y bailarinas, como artistas, con los modos de operar y con los intereses discursivos. A partir de este trabajo con el cuerpo, además de las relaciones generadas dentro y fuera de la comunidad, la danza produce subjetividades.⁵⁶ Carlos Ocampo explica este fenómeno como *nomadismo gregario*:

una comunidad nómada en continuo ir y venir, en intercambio de materiales estéticos y experiencias [...]. [Los bailarines] comparten su intimidad sin sentirse invadidos. Todos hacen grupo, la cohabitación es el procedimiento necesario para configurar un arte colectivo y un recurso para renovar experiencias individuales que se traducirán en obras inéditas. El nomadismo gregario redundando en una bifurcación de gramáticas corporales que resulta de lo que cada individuo aporta al colectivo.⁵⁷

Son estos lazos y el sentido de comunidad los que mantienen unidos a los miembros de un grupo y los que, a su vez, permiten la colaboración entre otros grupos, con el fin de subsanar las condiciones precarias en las que cada uno se desenvuelve. Pero, ¿qué pasa entonces con los lazos afectivos cuando el trabajo del colectivo termina? o, en el peor de los casos, ¿qué pasa cuando algún miembro se lesiona o renuncia a mitad de un proceso creativo o entre una temporada y otra? Los involucrados deben decidir continuamente a qué aspectos de su vida

⁵⁶ C. Medellín Gómez, *ob. cit.*, p. 164.

⁵⁷ En H. Islas, *ob. cit.*, p. 56.

personal y a qué proyectos darán mayor prioridad, tomando en cuenta tanto la satisfacción e interés que despierte en ellos el proyecto como sus posibilidades económicas y de tiempo para participar en él.

Así, al hablar de precariedad en términos afectivos nos referimos a la vulnerabilidad y la ruptura de lazos cuando se termina un proyecto o cuando se separa un colectivo. Aunque muchos directores consideran que “nadie es indispensable y todos somos reemplazables”, hay otros tantos para quienes la estabilidad y armonía entre los miembros con los que se construyó la puesta en escena es indispensable, por lo que la ausencia de un solo miembro puede significar el fin de un proyecto completo: “la obra se produce y desaparece en el mismo instante y cuando un elemento de la obra cambia, ya sea vestuario, música, luz o intérprete, la obra en su totalidad cambia y su significado inevitablemente también cambia”.⁵⁸

Del mismo modo, la precariedad aparece en el tiempo de vida profesional de las y los bailarines que, al igual que sus proyectos artísticos, son efímeros:

El carácter efímero de la danza, los costos en la producción escénica, el prolongado entrenamiento de los bailarines y el también prolongado tiempo de ensayos, son diametralmente opuestos a los subsidios para la danza, el tiempo en que un bailarín profesional puede estar en condiciones favorables, las temporadas en los teatros (las cuales son extremadamente cortas) y los costos de recuperación.⁵⁹

Esta cualidad aparece no solo en la edad máxima en la que un bailarín o bailarina puede ejercer su profesión sobre el escenario. Aparece también en los ensayos o en el momento de la representación en el escenario, haciendo que cada repetición y cada presentación sea diferente a las anteriores. Aparece en el tiempo de vida de los grupos, de los proyectos, en la duración de las temporadas que los foros destinan a la danza, en la duración de los subsidios, en la duración de los contratos y en el vínculo que hay entre las obras y todo lo que las constituye: desde las relaciones entre los creadores/ejecutantes hasta

⁵⁸ C. Medellín Gómez, *ob. cit.*, p. 165.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 163.

los aspectos técnicos. En este sentido, lo efímero, como la precariedad, es una cualidad material que parece subsumir la práctica de la danza.

Lo expuesto hasta aquí nos lleva a inferir que la precariedad en la que se llevan a cabo las producciones de la danza no afecta solamente las condiciones materiales de los miembros de estas agrupaciones. Es una condición que repercute y se reproduce en las vidas de los integrantes, así como en las formas de trabajo y organización al interior de los grupos, en el discurso, formato y tiempo de vida de sus producciones y en la estabilidad de las relaciones que se generan entre sus miembros. No obstante, como veremos más adelante, estas situaciones adversas pueden entenderse y analizarse también como paralogía,⁶⁰ es decir, la precariedad puede convertirse en una oportunidad para el autocuestionamiento sobre los objetivos, los intereses y las maneras de producir al interior de cada grupo y entre las redes que se conforman a partir de las colaboraciones con otras agrupaciones. En ese sentido, es posible encontrar otros modos de comunicación y organización que activen el disenso y abran la puerta a maneras alternas de producir en precario, e incluso es posible detectar propuestas que subviertan los discursos, estructuras, jerarquías y estéticas ya estabilizadas en el terreno de la danza contemporánea. Como veremos a continuación, la precariedad puede ser una condición que potencie la creatividad para resolver las condiciones que se presentan, no a partir de su negación, sino de su integración al trabajo, a la investigación y al discurso.

Estética de la precariedad

¿Tiene la precariedad una dimensión estética? El uso de espacios alternativos de trabajo es un buen punto de partida para abordar la pregunta. Hoy en día es común que las agrupaciones busquen investigar y presentarse en espacios diferentes de los teatros y foros tradicionales, tales como los espacios públicos –estaciones de metro, lugares abandonados, plazas, parques–, centros culturales alternativos o casas, por mencionar algunos ejemplos. Si bien esta búsqueda

⁶⁰ José Olimpo Suárez Molano explica: “la legitimación del saber mediante la paralogía des-cansa, entonces, en el indeterminismo creativo [...]. Aún más, la paralogía es también disenso, posibilidad de nuevas reglas de juegos de lenguaje científico, que genera nuevos campos de investigación, superando y rechazando el modelo tradicional de consenso estabilizador de paradigmas habituales”. En “La deconstrucción de la racionalidad”, *Crítica a la razón en la filosofía del siglo XX*, p. 81.

de nuevas posibilidades y expresiones encuentra su origen en las propuestas tanto de Grotowski como de la danza posmoderna de 1970,⁶¹ en la actualidad se sigue explorando bajo las nuevas condiciones del ritmo de vida de las ciudades.

A finales de los años sesenta, Jerzy Grotowski propuso que, tanto en los procesos creativos como en las representaciones de su compañía, el espacio debía prescindir de la planta tradicional escenario-público, permitiéndole crear nuevos espacios tanto para los actores como para los espectadores y lograr una variedad infinita de relaciones entre ellos. De este modo, los actores podían, o bien actuar entre los espectadores, incluirlos en el espacio donde se llevan a cabo las acciones, hacerlos partícipes o ignorarlos. Lo más importante de todo esto es la situación de laboratorio y las posibilidades de investigación que abre la disposición del espacio,⁶² porque esta manera de utilizar el espacio forma parte importante del modo en que Grotowski aprovechó la precariedad material para desarrollar una técnica y una estética teatral propia. Para él, la pobreza en términos materiales no era un obstáculo ni una justificación de los medios de producción e investigación, que tienden a quebrantar los experimentos escénicos; al contrario, estos últimos son válidos porque se realizan en sus condiciones esenciales.⁶³ Entonces, el llamado *teatro pobre* se refiere a la carencia de elementos como la escenografía, vestuarios ostentosos, iluminación, maquillaje y efectos de sonido. Así, la austeridad, el despojo de todos los elementos que para él eran superfluos, permite que el trabajo se concentre en el cuerpo del actor, convirtiéndolo en la esencia y máxima expresión de este teatro.⁶⁴

Para Grotowski, el *teatro pobre* es una manera de ir contra la corriente de la escena moderna, en la que cada obra debe resultar en una contribución de nuevos elementos, que van desde elementos escenográficos que incorporan tecnología de manera indiscriminada hasta la ejecución e interpretación de los actores. Por lo tanto, su método teatral se trata de la destrucción de obstáculos, de la eliminación de todo aquello cuya

⁶¹ Randy Martin explica: "As with postmodern dance, it takes the streets and other unsanctioned surfaces of the city, subway cars specially, as a means of expressive self-production. [...] the intriguing feature of derivative logics is what they leave behind—which turns out to be most of the precarious materiality crafted and created by the practitioners engaged in these forms", *ob. cit.*, p. 74.

⁶² Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, p. 15.

⁶³ Peter Brook, "Prefacio", en *Hacia un teatro pobre*, p. 5.

⁶⁴ J. Grotowski, *ob. cit.*, p. 2.

ausencia no determina la existencia del teatro: lo único realmente necesario para que el teatro exista es el actor y la relación directa y viva que este genera con el espectador.⁶⁵ Aún más, lleva la austeridad hasta el punto de limpiar las técnicas teatrales de toda hibridación o eclecticismo, desafiando la noción sintética que había adquirido el teatro contemporáneo.⁶⁶ Dicho de manera más simple: desde su visión, el teatro puede existir sin maquillaje, vestuarios, escenografía, efectos sonoros y, como hemos visto, incluso sin escenario.

Gerard Vilar ofrece también una perspectiva interesante sobre el arte en precario y la estética que genera. Al referirse a las condiciones materiales del arte, afirma: “aesthetic precariousness is emanated through the sense and meaning of the work, and also the material, disposition and composition”.⁶⁷ En este sentido, Vilar propone que la precariedad genera una estética particular y heterogénea que se origina y acompaña a la obra misma en su sentido, su materialidad y en los elementos que la conforman. Sin embargo, en su ensayo “Aesthetics Precariousness” analiza también otro aspecto de la precariedad que no hemos abordado todavía y que tiene que ver con la precariedad en los discursos del arte contemporáneo.

Vilar señala que, en el campo del arte contemporáneo, las obras –desde las pinturas hasta los *performances*– no tienen validez si no están sustentadas por un discurso que las justifique. Si bien es cierto que el arte siempre ha estado acompañado por algún tipo de discurso oral o escrito, en el arte contemporáneo ha cobrado tal relevancia que, de no haberlo, las obras pueden no ser consideradas como arte.⁶⁸ Asimismo, existe una precarización en la relación que hay entre la sociedad, el arte y el discurso, provocando que uno de los aspectos más distintivos del arte actual sea su condición precaria de existencia –en términos de los materiales con los que están fabricados, la manera de mostrar su contenido y la recepción por parte del público. Según Vilar, esto se

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 9-13.

⁶⁶ El autor se refiere a esta noción sintética del teatro de esta manera: “como una síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actuación (bajo la dirección de un *metteur en scène*). Este ‘teatro sintético’ es el teatro contemporáneo [...] ‘el teatro rico’: rico en defectos. El teatro rico depende de la cleptomanía artística; se obtiene de otras disciplinas, se logra construyendo espectáculos híbridos, conglomerados sin médula o integridad, y presentados como obras artísticas orgánicas”, *Ibidem*, p. 13.

⁶⁷ G. Vilar, *ob. cit.*, p. 33.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 34.

evidencia a través de la presencia cada vez mayor de la filosofía dentro de los discursos y prácticas artísticas con el fin de legitimarlas intelectualmente y tratar de esconder la precariedad que las subsume.⁶⁹ Vilar explica que en este tipo de discursos la dimensión estética formal queda en segundo plano, por lo que su apreciación depende de la comprensión de los conceptos que contextualizan la obra. Una pieza de arte se convierte, entonces, en lo que el autor llama *performed theory*, es decir, un discurso o idea que toma la forma de un video, una coreografía o una pieza musical, de modo que, en este sentido, el arte depende cada vez más de la filosofía.⁷⁰

Vilar afirma también que esta precariedad está relacionada con las obras y textos generados para un círculo específico de personas interesadas en el tema, quienes dedican parte de su tiempo disponible para acceder a ellas. El arte, entonces, ya no es para élites, sino para una minoría fortuita y cambiante.⁷¹ La precariedad radica aquí en el alcance que una obra puede tener, tanto por su intelectualización y teorización –que puede provocar que los espectadores sientan que no son capaces de entender el arte, llevándolos a una suerte de decepción, mezclada con aburrimiento, frente a lo que ven– como por los circuitos en los que circula.⁷²

Ahora bien, frente a todas las condiciones y manifestaciones de precariedad que hemos expuesto a lo largo de este texto, la conclusión de Vilar parece darnos una pista de cómo podemos abordar dichas condiciones en esta discusión: “The only posible way to think of the precarious in a precarious way is to embrace this condition, not avoid it or try to fight it, thus accepting the inevitable tensions and even contradictions which this could imply”.⁷³ De manera que podamos ver la precariedad más allá de ser solamente una condición negativa, que limita la creatividad y el quehacer de quienes crean desde la danza específicamente. En este sentido, Ignacio Vallejos apunta que actualmente varios artistas han empezado a crear y articular sus discursos a partir de la precariedad, entendiéndola como un límite que puede tener un gran poder creativo. Para ellos, la precariedad de una obra enuncia una posición

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Ibidem*, p. 35.

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibidem*, p. 36.

ética, que cuestiona tanto las definiciones actuales del arte como los elementos que se aprecian generalmente dentro de estas obras.⁷⁴ Puede ser, por ejemplo, que lo primordial de una obra sea tratar de articular una estética de la precariedad al visibilizar la desigualdad y la pobreza de la sociedad, de manera que no trate de ocultar la situación o el problema, sino que lo muestre.⁷⁵ Sin embargo, apunta aquí que habría que marcar una diferencia entre este intento por proponer una *estética de la precariedad* y los intentos por *estetizar la pobreza*, en los que se plasma un mundo utópico en donde no existe la desigualdad o un mundo donde ricos y pobres convivan en completa armonía y felicidad.⁷⁶

Estética de la precariedad y la danza contemporánea en México, un debate en precario
Para cerrar este texto consideramos importante subrayar la perspectiva colonial ligada al concepto de *precariedad* que propone Vallejos. El autor parte del hecho de que el escenario de la danza en América Latina se encuentra vinculado y regido por el relato de la *historia universal de la danza*, en el que Europa y Estados Unidos son los centros hegemónicos.⁷⁷ Esto es evidente cuando hablamos del caso específico de la danza moderna y contemporánea:

Stage dance [...] has been conditioned by Eurocentrism since the beginning of the twentieth century. Dance was conceived to imitate Europe colonizing culture and, through this, a way to contribute to the modernization of the country. [...] many Latin-American historians identify the beginning of modern dance in their countries as an initiation determined by the arrival of a foreign master, which is not interpreted as an encounter between different choreographic cultures, but as an event that erases the local past and creates a new field.⁷⁸

Desde esta perspectiva, el autor explica la precariedad en términos de la materialidad y los aspectos formales de la danza, como la imposibilidad de los bailarines no europeos de igualar los cánones que se han establecido a través de la historia de la danza. Asimismo, el autor expone

⁷⁴ J. I. Vallejos, *ob. cit.*, p. 41.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 43.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁷⁸ *Idem*.

la precariedad como la manera en que la danza de las periferias trata de insertarse en los centros hegemónicos; como si la danza contemporánea fuera un campo que no le corresponde al bailarín de la periferia.⁷⁹ Es por esto que, siguiendo a Lepecki, Vallejos propone que el cuerpo precario perteneciente a la periferia busca la creatividad recurriendo a su pasado histórico, como parte de una misión por sanar la historia que fue perturbada por el colonialismo estético: el cuerpo de la periferia, a través de su danza, trata de cuidar su pasado y expresa un afecto especial por él.⁸⁰ Así, las y los bailarines rescatan su historia y se relacionan con ella, a pesar de su segregación de las narrativas estéticas eurocéntricas.⁸¹ Esta es otra dimensión de la precariedad que, en el caso de América Latina y México específicamente, merece un mayor debate, ya que no todas las bailarinas y los bailarines que habitan y producen desde la periferia comprenden la danza contemporánea desde esta perspectiva.

Las maneras de abordar la precariedad en el arte, a las que nos hemos referido hasta aquí, son bastante amplias. Algunos autores y autoras la abordan desde la materialidad de las obras de arte contemporáneo, respondiendo a una *precariedad discursiva* o a una *precariedad económica*. Así, por un lado, desde una postura ética, el arte puede mostrar las condiciones precarias y de desigualdad que se normalizan cada vez más en nuestra sociedad. Por otro, muestra las condiciones actuales del arte precario, desde su contenido hasta las determinantes económicas y materiales que rodean su práctica, su producción, su circulación y su recepción por parte del público. En este sentido, las y los artistas de arte contemporáneo tienden a echar mano de discursos filosóficos para poder sustentar y legitimar sus obras.

Sin embargo, otros autores se enfocan en la precariedad en su dimensión afectiva dentro del medio de la danza, la cual repercute no solo en la temporalidad y calidad de los lazos que se forman durante los proyectos, también en las maneras de organizarse individual y colectivamente para llevar a cabo cada proyecto. En este sentido, la precariedad se refiere a los lazos que se crean al interior de los grupos y colectivos, al tiempo de vida de los grupos, de sus proyectos y de todo lo que los constituye. A pesar de ello, uno de los aspectos más relevantes

⁷⁹ *Ibidem*, p. 36.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁸¹ *Idem*.

tocados por los autores tiene que ver sobre todo con la inestabilidad económica y laboral en la que las y los artistas, y específicamente las y los bailarines, se insertan. Este es un punto sumamente importante porque se relaciona con la manera en que se perciben a sí mismos las y los actores de la danza dentro del sistema económico capitalista.

De igual manera, podemos detectar cómo la idea tradicional del artista genio, separado de la sociedad, ha repercutido en el aspecto laboral, posicionándolos fuera del sistema del trabajo regulado que podría velar por sus derechos. Son significativos, además, los factores de autoexplotación y autoprecarización que entran en juego en la práctica de la danza. De manera que, mientras la práctica de la danza es considerada actualmente más como una actividad recreativa que como un trabajo, las y los bailarines se encuentran en su mayoría trabajando de manera voluntaria, flexible, inestable, con extrema movilidad, y con un salario que en ocasiones resulta insuficiente para cubrir sus necesidades básicas. Lo que normalmente se remunera del trabajo de la danza es la presentación de una obra ante un público, pasando por alto el tiempo de ensayo, las horas de entrenamiento o el proceso de producción, investigación y montaje de una obra. Por tanto, las y los bailarines regularmente deben contar con otros empleos que les permitan solventar su trabajo como artistas.

Más importante aún en esta discusión es que ninguno de estos puntos se ha abordado sistemáticamente desde la situación específica de México, atendiendo a las condiciones económicas, sociales y de política cultural. De modo que es necesario tener en cuenta los efectos que producen los distintos tipos de precariedad que atraviesan las prácticas de la danza contemporánea independiente en México, no solo en los procesos creativos y en el discurso o la estética de las producciones, sino también en los modos de operar, en las formas de trabajo y en las estrategias de supervivencia de estas agrupaciones. Por ejemplo, un acercamiento a los diversos proyectos que los colectivos puedan trabajar simultáneamente, con el fin de subsanar la precariedad que pone en juego la supervivencia del grupo como célula de trabajo, y que les permita cubrir más fácilmente los gastos generados por todas sus actividades, es un trabajo de investigación aún pendiente. Entonces nos seguimos cuestionando ¿cómo se ensambla la estética de la precariedad de la danza contemporánea en México?

Bibliografía citada

- Alonso Atienza, Loreto, *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada. Análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad*, Madrid, 2007, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.
- Blades, Hetty, “Projects, Precarity, and the Ontology of Dance Works”, en: https://www.cambridge.org/core/search?q=projects%2C+precarity+and+the+ontology+of+dance+works&_csrf=Nu8wzPdJ-IXd-wpq5zwpqPylGHauhvmijdA8M (último acceso: 20 de marzo de 2020).
- Expósito, Marcelo, “Entrar y salir de la institución: autovaloración y montaje en el arte contemporáneo”, en: <https://transversal.at/transversal/0407/expósito/es> (último acceso: 19 de marzo de 2020).
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, 16.ª Ed. en español, Trad. de Margo Glantz, México, Siglo XXI Editores, 1992.
- Infantino, Julieta, “Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones de trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”, en *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 34, Buenos Aires, 2001, pp. 141-163.
- Islas, Hilda, *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las Nuevas Criaturas*, México, Conaculta/INBA/Cenidi Danza/Cenart, 2006.
- Jackson, Shannon, “Just-in-time: Performance and the Aesthetics of Precarity”, en *The Drama Review*, vol. 56, no. 4, Winter 2012, pp. 10-31.
- Lorey, Isabell, *State of insecurity: Government of the precarious*, Verso, Estados Unidos, 2015.
- Marín García, Teresa y Enrique Salóm Marco, “Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes”, en *Teknocultura, Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, vol. 10, núm. 1, 2013, pp. 49-74.
- Martin, Randy, “A Precarious Dance, a Derivative Sociality”, en *The Drama Review*, vol. 56, no. 4, Winter 2012, pp. 64-79.
- Medellín Gómez, Ana Cristina, “Creaciones visuales para la danza (videodanza)”, en José Ramón Fabelo Corzo y Jaime Torrija Aguilar, coords., *Arte e identidad. Entre lo corporal y lo imaginario*, Colección La Fuente, volumen 6, BUAP Puebla, 2015, pp. 163- 173.
- Ruido, María, “¡Mamá, quiero ser artista!”, *Precarias a la deriva. A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*, Ed. Traficantes de Sueños, Madrid, 2004.

- Sánchez, Óscar, Entrevista personal, Querétaro, 10 de abril de 2019.
- Suárez Molano, José Olimpo, *Crítica a la razón en la filosofía del siglo XX*, Universidad de Antioquia, 2006, en: <https://books.google.com.mx/books?id=qSqdBON7H-> (último acceso: 20 de marzo de 2020).
- Vallejos, Juan Ignacio, “Subverting Precariousness: Work, History, and Aesthetics in Contemporary Dance in Buenos Aires”, en *Dance Research Journal*, no. 51, 2019, pp. 32-46.
- Van Assche, Annelies y Rudi Laermans, “Contemporary dance artists in Brussels: a descriptive report of their socio-economic position”, en: <https://www.ugent.be/lw/kunstwetenschappen/spam/en/news-events/enclosures/descriptive-report.pdf/view> (último acceso: 19 de marzo de 2020).
- Velázquez Hernández, Guillermina, “Espacios, agentes culturales y danza artística en la ciudad de México”, en *Sociológica*, vol. 21, núm. 62, septiembre-diciembre, Universidad Autónoma Metropolitana, Distrito Federal, México, 2006, pp. 245-259.
- Vilar, Gerard, “Aesthetic Precariousness”, en *Comparative Studies of Modernism*, no. 6, Spring, 2015.



2

MEDIOS: FOTOGRAFÍA, CINE Y REDES SOCIALES

ALFREDO JAAR: LA IMAGEN DEL HORROR COMO UNA PUESTA EN ESCENA

Víctor Gerardo Rivas López¹

Adriana Dowling Franco²

I. Las guerras, los genocidios y las matanzas de pueblos enteros nos enfrentan a situaciones especialmente complejas puesto que se trata de experiencias límite cargadas de horror, de sufrimiento y de muerte que dejan una profunda huella tanto en las víctimas como en el tejido social de una determinada cultura. Las imágenes que dan cuenta de tales acontecimientos violentos resultan perturbadoras e inquietantes; sin embargo, decir que el horror es irrepresentable “puede incrementar las políticas de desaparición y borradura de documentos, necesarios para la memoria histórica de una comunidad”.³ El arte, por su parte, ha contribuido a conformar un imaginario de la catástrofe y el horror e, incluso, se ha encargado de darle forma sensible a aquello que nos sitúa en el límite mismo de lo representable. Es por ello por lo que las relaciones entre arte, horror y genocidio son muy complejas y no podemos reducirlas a una posición estética en particular.

Si bien es cierto que a lo largo de la historia del arte y la literatura el tema de la guerra se ha plasmado múltiples veces (ya sea con la intención de conmemorar una batalla, de narrar el testimonio de los sobrevivientes o de fortalecer los ideales morales y nacionales de una sociedad), no será sino hasta las últimas décadas del siglo XX cuando surja una preocupación específica por parte de los artistas por buscar nuevos medios para representar y expresar una realidad sociopolítica que es altamente dramática en lo que a violencia se refiere. Dicho de

¹ Licenciado, maestro y doctor en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es Profesor-Investigador de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II.

² Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2018.

³ Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, p. 4.

otra forma, existe cierta tendencia del arte contemporáneo a repensar las estrategias y dispositivos de visibilización, así como las políticas de representación en torno a la imagen, sobre todo cuando esta se vincula con la muerte, el terror o la catástrofe. Asimismo, se ha acentuado la responsabilidad política del artista, por lo que ahora los creadores “devienen documentadores y testimoniantes del dolor de los demás”.⁴

Un caso paradigmático sobre la manera en que se ha representado y testimoniado la guerra en la historia del arte lo encontramos 200 años atrás en la serie de grabados *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya. Aunque la serie fue impresa en 1863 bajo el título *Los desastres de la guerra* por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el nombre original que le dio el artista fue: *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte (sic) y otros caprichos enfáticos* (que expresa mucho más explícitamente la singularidad de lo que nos presenta). La serie consiste en 83 estampas realizadas entre 1810 y 1820 en las cuales aparecen diversas escenas de las atrocidades que se llevaron a cabo por los soldados de Napoleón durante la guerra de Independencia española en 1808. Al pie de cada grabado se observa una frase en cursivas que reitera o lamenta lo que se nos muestra: escenas de individuos a los que se tortura, desmiembra o asesina o, también, de cadáveres que se apilan unos sobre otros llevan, a manera de título, frases como: “Grandes hazañas”, “Con los muertos”, “Estragos de la guerra”, “Bárbaros”, “Esto es malo”, entre otras.

Por sí mismos, los grabados atraen la mirada del espectador, sin duda porque las imágenes del horror y la crueldad tienden a cautivar nuestra mirada y a satisfacer aquella relación de placer-aversión que provocan las representaciones visuales sobre lo cadavérico, lo monstruoso, lo abyecto y lo obsceno. Asimismo, las frases al pie de cada grabado buscan provocar o confrontar la consciencia del espectador, pues, tal como apunta Susan Sontag en su ensayo *Ante el dolor de los demás*, “si bien la imagen, como cualquiera otra, es una inducción a mirar, el pie reitera, las más veces, la patente dificultad de hacerlo”.⁵ Lo anterior se pone de manifiesto, particularmente, en aquellas láminas que tienen frases como: “No se puede mirar”, “Yo lo vi” (Imagen 1), “Y

⁴ *Ibidem*, p. 50.

⁵ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, p. 56.

esto también”, “Así sucedió”. Para Sontag, tales expresiones intentan, por un lado, expresar que el artista ha sido testigo presencial de los hechos (de tal modo que la imagen respectiva parece ofrecernos cierta garantía de veracidad) y, al mismo tiempo, hacer explícita la idea de que revelan un horror que trasciende el hecho que ilustran, lo que las hace mucho más perturbadoras.



Imagen 1. Francisco de Goya, serie *Los desastres de la guerra*, lámina n.º 44: *Yo lo vi*, Aguafuerte, punta seca y buril sobre papel avitelado ahuesado grueso, 249 × 340 mm, 1810-1814. Colección Museo del Prado.

Así las cosas, se nos plantea la pregunta de si es posible mantenerse al margen del *dolor de los demás*, pues hablar de ello implica, a su vez, hacernos conscientes de lo que nos duele. Desde esta perspectiva, los grabados de Goya constituyen un caso particular porque llevan al espectador a la experiencia límite del horror, acortando así la distancia entre la imagen y el dolor de los demás. En la obra “se han eliminado todas las galas de lo espectacular [...]”. La guerra no es un espectáculo. Y la serie de grabados de Goya no es una narración [...] [sino que pretende] sacudir, indignar, herir al espectador”.⁶ Con *Los desastres de la guerra* se abre así un nueva manera de responder al sufrimiento que provocan la guerra y todos los tipos de violencia social pero, por otro lado, la obra en su conjunto nos permite captar el problema de la representación artística del horror, y con ello nos obliga a reflexionar sobre el estatuto

⁶ *Ibidem*, pp. 55-56.

de la imagen como testimonio y el lugar del artista (o bien, productor de imágenes en un sentido amplio) como testimoniante.

Por su parte, en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Roland Barthes establece que la imagen fotográfica siempre pone en evidencia el *esto-ha-sido*, pues lo captado por la cámara nos remite a la cosa necesariamente real que en cierto momento específico ha estado ante el objetivo, a diferencia de la pintura o el grabado, en donde el artista puede “fingir la realidad sin haberla visto [...] nunca puedo negar en la fotografía que *la cosa haya estado allí*”⁷ (cuestión que, sin duda alguna, la fotografía digital y las manipulaciones técnicas de la misma ponen en jaque). No obstante, en la fotografía análoga existe un referente que no tiene que ver con lo real del objeto representado, sino con “la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”.⁸ Nos enfrentamos a una paradoja, pues aun cuando lo que vemos en una fotografía tiene que ver con lo que se ha encontrado allí, el objeto fotografiado, a su vez, siempre se separa de la realidad fáctica puesto que se ha convertido en algo más, a saber, una imagen. En este sentido, lo que *ha sido* ya denota una mortificación de lo retratado, y por ello, para Barthes, lo que aparece en la fotografía da cuenta tanto de una presencia real como de una ausencia inminente (o, más bien, simbólica).⁹

Así, el carácter objetual y fáctico de la foto implica la “emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí”.¹⁰ Se trata, pues, de una especie de cordón umbilical que “une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados”.¹¹ En este sentido, para Barthes la fotografía certifica en esencia la presencia de algo en el pasado y, por ello, “el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca”.¹² Sin embargo, hay que recalcar aquí que el *esto-ha-sido* es más bien una propiedad constitutiva

⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, p. 121.

⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁹ Cfr. Víctor Gerardo Rivas López, *Aparecer. La poética de la configuración*, p. 64.

¹⁰ Roland Barthes, *ob. cit.*, p. 126.

¹¹ *Ibidem*, p. 127.

¹² *Ibidem*, p. 135.

de la fotografía, lo cual puede llegar a excluir la perspectiva y las intenciones subjetivas del fotógrafo, asunto que François Soulages critica en su texto *Estética de la fotografía* bajo la noción de *prejuicio realista*.

Para Soulages, una foto “siempre es hecha por un hombre que a su vez es trabajado y dominado inconscientemente por modelos por reproducir o por evitar, por pulsiones y deseos. [...] Toda fotografía es teatralizante”.¹³ Esto queda ejemplificado, particularmente, en el fotoperiodismo, donde suele existir cierto sesgo ideológico por parte de las agencias fotográficas. En consecuencia, nos dice Soulages, lo que vemos en la foto de reportaje no es una prueba de la realidad, sino la prueba de un punto de vista y de una determinada forma de aproximarse al mundo.

En sintonía con lo anterior, Susan Sontag esclarece que, a diferencia de los grabados de Goya, en los cuales los textos al pie de foto tenían la función de garantizar que el pintor estuvo allí, en la fotografía se da por sentado que el fotógrafo *sí* estuvo allí, salvo que la imagen haya sido tergiversada. No obstante, esto ha ido a dar a una diferencia sustancial entre el quehacer pictórico y el fotográfico: “mediante la convención de que los artistas ‘hacen’ dibujos y pinturas y los fotógrafos ‘toman’ fotografías”.¹⁴ Pero la imagen fotográfica no deja de develar cierta transparencia de lo acontecido: “siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir”.¹⁵

II. Lo que hemos dicho hasta ahora sirve para comprender mejor la originalidad del trabajo del artista de origen chileno Alfredo Jaar, quien a lo largo de su obra ha cuestionado el potencial de la imagen como testimonio y el lugar del artista como testigo (lo que pone en tela de juicio tanto lo que hemos comentado como la idea del *ojo neutro del fotógrafo* (que obedecería a la necesidad de sacar a la luz la objetividad fáctica de la realidad). Ante esta Jaar defiende la idea de que el fotógrafo *hace* imágenes (Imagen 2), pues estas siempre son el resultado de un punto de vista, es decir, de un modo de ver, percibir y sentir el mundo (lo que nos recuerda lo que hemos dicho acerca de la labor de un artista que presencia el horror de la guerra). De este

¹³ François Soulages, *Estética de la fotografía*, p. 82.

¹⁴ S. Sontag, *ob. cit.*, p. 57.

¹⁵ *Idem*.

modo, el fotógrafo posee una intencionalidad particular y, por ello, las imágenes que genera no son inocentes, responden a un claro designio en tanto que despliegan un mundo con sentido propio que muchas veces es invisible para la institucionalidad cultural. Para el artista, una fotografía no se toma, sino se hace, pues el fotógrafo debe tomar una serie de decisiones que impactarán en la imagen y en su resultado. Tales decisiones o intenciones van desde el encuadre y los elementos que componen la foto hasta el hecho de hacerla pública e insertarla en un determinado espacio y flujo de circulación.



Imagen 2. Alfredo Jaar, *You do not take a photograph. You make it*, 2013.

Una obra paradigmática de Alfredo Jaar que tematiza lo anterior es *The sound of silence* (Imagen 3), la cual consiste en una instalación compuesta por una estructura de metal cerrada en forma rectangular. En uno de sus lados se encuentra la puerta de entrada, en donde vemos una barra de luz, alternando de rojo a verde, que señala cuándo los espectadores pueden ingresar al espacio. En el extremo contrario la superficie está iluminada por una serie de luces neones color blanco que resplandecen y enceguecen. El interior de la estructura es como una sala de proyecciones o cámara oscura: sobre la pared interior de la estructura se proyecta, durante ocho minutos, un texto en color blanco que desfila lentamente sobre un fondo negro.



Imagen 3. Alfredo Jaar, *The sound of silence*, 2006. Vista de la exposición en Galería Patricia Ready, Santiago, Chile, 2015. Cortesía de la galería.

En dicho texto se cuenta la historia de Kevin Carter (1960-1994), aquel reportero gráfico de origen sudafricano que ganó el Premio Pulitzer en 1994 por la famosa foto del cuerpo famélico de una niña sudanesa a la que acechaba un buitres, obra que provocó críticas muy duras contra Carter, las cuales, entre otras razones, terminarían por llevarlo al suicidio. En la narración, las palabras escritas se suceden en silencio:

una historia en forma de balada que cuenta el viaje de un hombre, su periplo en el seno de la violencia del *apartheid* y de la rebelión negra, y ese momento en Sudán, en que el caminante se detuvo, fascinado él también por un espectáculo inesperado, una historia de hambre y de muerte, transformada en fábula.¹⁶

El texto se interrumpe al final del video por unos flashes que dejan aparecer en la pantalla, solo por un instante, la famosa fotografía de Carter (Imagen 4).

Alfredo Jaar escoge esta fotografía por dos poderosos motivos: primero, porque condensa de una forma brutal el hambre y la desigualdad en los países más marginados, y segundo, porque las críticas que suscitó la fotografía no se dirigieron al tema representado en la foto, sino hacia

¹⁶ Jacques Rancière, "El teatro de las imágenes", en *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, p. 88.

el propio Carter: ¿por qué el artista no hizo nada? ¿Por qué decidió tomar una fotografía y no ayudar al ser desvalido que tenía frente a sus ojos? ¿Por qué estetizó el horror? Para Jaar, el problema central va más allá de que Carter haya decidido tomar la foto en vez de ayudar a la niña y más allá de la estetización del horror, pues dichas críticas, dice Jaques Rancière en *El teatro de imágenes*, tienden a ignorar “la compleja intrincación entre la intensidad estética de la situación de excepción capturada por la mirada y la preocupación estética o política por dar testimonio de una realidad que nadie se preocupa de ver”.¹⁷



Imagen 4. Alfredo Jaar, *The sound of silence*, 2006. (Fotografía de Kevin Carter, *The vulture and the little girl*, 1994).

The sound of silence es una *puesta en escena*: un escenario teatral específico para la fotografía de Carter que pone de manifiesto no solo los límites de lo representable, sino también “el problema de la responsabilidad personal del fotógrafo y de la de quienes controlan la circulación y la difusión de las imágenes”.¹⁸ Con ello, Jaar también nos obliga a asumir la responsabilidad de nuestra mirada y con ello logra generar un dispositivo de visibilidad sobre lo que había quedado fuera de la escena. Lo que la fotografía de Carter hace visible es el hambre en el mundo. Para Jaar, morir de hambre es un escándalo que ocurre en medio del silencio de las instituciones sociopolíticas a nivel mundial, por

¹⁷ *Ibidem*, p. 87.

¹⁸ Nicole Schweizer, “La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción”, en Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, p. 34.

lo que su obra intenta hacer visible este “sonido del silencio”. Si bien la instalación no busca reconstruir la situación vivida por el reportero en el desierto de Sudán, al menos, como dice Rancière, sí pretende

Construir un dispositivo espacio-temporal de visión [...] que comprometa por sí mismo una experiencia sensorial excepcional, [...] un espacio y un tiempo apropiados para hacer resonar en silencio esa imagen, [...] para hacernos considerar de otro modo el peso de una fotografía, para transformar una imagen sensacionalista en ocasión para un ejercicio espiritual sobre el tiempo de la mirada, para la experiencia sensorial de aquello que significa el esfuerzo por hacer ver la violencia del mundo.¹⁹

En su momento, se pensó que la fotografía de Carter era un montaje ejecutado por el propio fotógrafo, poniendo en duda la evidencia del acontecimiento. Las imágenes sobre el horror han sido criticadas por *estetizar* el sufrimiento humano tanto en la práctica artística contemporánea como en el fotoperiodismo. El filósofo e historiador del arte, Georges Didi-Huberman, recuerda las palabras de Jean Galard, quien ha dicho que en la fotografía, en tanto huella mecánica de algo que tuvo lugar, “no se debe, frente a la realidad del sufrimiento, adoptar la mirada estética que se permite e incluso es obligatoria frente a una obra de arte”.²⁰ Para Didi-Huberman, el problema de dicha declaración consiste en pensar que la fotografía únicamente garantiza la verdad de lo que muestra, olvidando que la foto

por una parte *verifica*, por la otra *falsifica*, y porque se puede justamente tener ante los ojos la “prueba” irrefutable de un acontecimiento, su evidencia, [...] sin que se sepa sin embargo de qué, de qué realidad, de qué acontecimiento es prueba esa imagen.²¹

De este modo, en un mundo donde los medios de comunicación como la televisión o el internet han asumido la función de documento, la fotografía –particularmente en el ámbito del fotoperiodismo– parece

¹⁹ J. Rancière, *ob. cit.*, pp. 87-89.

²⁰ Didi-Huberman, Georges, “La emoción no dice ‘yo’”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, p. 42.

²¹ *Ibidem*, p. 56.

estar “obligada a transformar profundamente su propia *vocación por el documento*”.²² Así, no es fortuito que reporteros y corresponsales de guerra generen composiciones fotográficas que van más allá del registro del acontecimiento, desviando sus *documentos* hacia lo *imaginario*, tal como ocurre en el trabajo de Luc Delahaye o Enrique Metinides.

Por su parte, en la práctica artística, como lo pone en evidencia el trabajo de Alfredo Jaar, el carácter documental de la fotografía ha desempeñado un papel fundamental en la historia visual de nuestra época, de tal modo que, en el arte actual, la fotografía *deviene documento*. Para Didi-Huberman este devenir documento se produce en dos sentidos: por un lado, los artistas utilizan y trabajan con documentos de la historia pero, por otro, también los producen enteramente, “con lo que no solo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen, en contacto con él”.²³ De cualquier manera, continúa el autor, los artistas que recurren a la fotografía como documento suelen hacer de ella un instrumento crítico y político. Mientras que los fotorreporteros al desplazarse al dominio del arte buscaban “recuperar cierta libertad en *el tenor de la exposición de sus imágenes*”,²⁴ los artistas, al introducir lo documental en sus obras, parecen incidir directamente en el terreno de la crítica política.

No obstante, estos devenires entre el arte y el reportaje gráfico han radicalizado los opuestos entre lo real del acontecimiento y la forma estética, como si fuera imposible su reconciliación. Didi-Huberman afirma que dicha oposición entre realismo y formalismo resulta insuficiente puesto que nos obliga “a escoger entre el punto de vista fenomenológico del ‘esto-ha-sido’ y el punto de vista semiológico de la ‘ilusión referencial’”,²⁵ por ello, para el autor lo más conveniente es marcar la dialéctica de tales oposiciones, siendo la obra de Alfredo Jaar un caso paradigmático al respecto, ya que su trabajo se sitúa en “el proyecto político común de continuar la lucha contra la tiranía política”.²⁶

Ahora bien, este devenir constante de las imágenes, aunado al influjo de “la ‘conciencia social’ y la capacidad de ‘denuncia’ de las imágenes de los fotógrafos documentales”²⁷ abre paso, así nos dice

²² *Ibidem*, p. 58.

²³ *Ibidem*, p. 62.

²⁴ *Ibidem*, p. 63.

²⁵ *Ibidem*, p. 66.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Rodrigo Zúñiga, *Restos de paisaje. Escritos sobre arte*, p. 52.

Rodrigo Zúñiga en su texto *Alfredo Jaar: visualidad y expropiación de la ceguera*, a nuevas consideraciones en torno a las imágenes, las cuales hoy se mueven a toda velocidad en el paisaje mediático. Para Zúñiga, tal “paisaje” se abre a “toda la carga simbólica o referencial de las imágenes como mera eficacia de un sistema automatizado, y que, en el impenitente *continuum* de ese tránsito, parece encarnar la lógica exponencial de la equivalencia hasta su máximo grado de efusividad”.²⁸ En este sentido, el paisaje mediático funge como un “espacio sacrificial que nunca encuentra consumación, y por el cual cada imagen representa la recurrencia de un cuerpo efímero”.²⁹

La constitución de dicho paisaje, en el cual siempre intersectan las fotografías documentales, pone en juego la supervivencia de la imagen, apuntando así hacia “el dramático declive de la eficacia interpeladora y afectiva que llegó a formar parte de una especie de fianza legitimante de la imagen”.³⁰ Para Jaar, esto significa la pérdida del poder profundamente inquietante y a la vez emotivo de la estética documental; sin embargo, Zúñiga se cuestiona si acaso los modos de circulación de las imágenes en el entorno mediático no implican el declive de la figura del artista. De cualquier manera, ante un contexto que amenaza continuamente con el derrumbe de las imágenes, Jaar busca generar dispositivos de visión con la intención de “desactivar las estrategias disponibles, y naturalizadas, de enmarcación; es decir, aquellas que producen el estatuto normalizado de la presentación de una imagen”.³¹ En consecuencia, el artista, a través de sus obras compone una *puesta en escena* que le permite, por así decirlo, impedir que las imágenes se hundan en la intrascendencia.

Rodrigo Zúñiga apunta que Jaar recurre a tácticas de enmarcación y protección con el fin de retener la mirada, “de modo de asegurar, hasta donde sea posible, el enlace aurático entre el espectador y la imagen –con el riesgo cierto, en todo momento, de esa diseminación circular que entraña la *muerte* de la imagen, su *muerte* por ceguera”.³² Para Jaar, sin este entorno protector, sin esta *puesta en escena*, las imágenes no sobrevivirían en un contexto mediático que las amenaza constantemente. Es así como las obras de Jaar logran desestabilizar nuestra

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 53.

³⁰ *Idem*.

³¹ *Ibidem*, p. 55.

³² *Ibidem*, p. 58.

mirada, produciendo “fracturas y dislocaciones, refracciones especulares y trizaduras entre imágenes, que socavan cualquier maniobra de totalización contemplativa”.³³

Frente a la pérdida del poder perturbador y afectivo de la imagen, el artista se ve en la necesidad de construir un marco protector para la misma; de tal modo, dice Zúñiga, se entiende “la persistencia del marco como problema fundamental de la estética documental y crítica”,³⁴ asunto que, a su vez, permite mantener el desfase entre la experiencia del acontecimiento representado en la fotografía documental y la representación tal cual, así como vincular el *esto-ha-sido* barthesiano con el carácter imaginativo de las imágenes. Lo anterior lo encontramos presente a lo largo del trabajo artístico del artista chileno; sin embargo, *Proyecto Ruanda* constituye un caso especial al respecto.

III. A raíz del genocidio ocurrido en Ruanda en 1994, Alfredo Jaar viaja en agosto de ese mismo año a Kigali, junto con su ayudante Carlos Vázquez y con el apoyo de las Naciones Unidas. En Kigali, la ciudad donde había comenzado el genocidio, Jaar y Vázquez no solo empezaron a investigar y fotografiar el lugar, sino también se dedicaron a conocer y a escuchar las historias de los sobrevivientes. A pesar de que durante sus diversos viajes a Ruanda el artista tomó más de 3000 fotografías, en su obra hay muy poco que *ver*, pues Jaar, escéptico sobre el poder de la imagen, prefiere evocar o sugerir, en vez de mostrar la crudeza del acontecimiento. Así, *Proyecto Ruanda* consta de más de 20 obras o propuestas estéticas que pretenden reflexionar sobre el silencio y la invisibilidad del genocidio ruandés ante los ojos del mundo; sin embargo, el artista decidió no exhibir ningún tipo de imagen desgarradora, recurriendo a la oclusión de la mirada como estrategia de concientización.

La obra se inscribe “en un modelo de representación donde gran parte de [la] fuerza expresiva radica, de manera paradójica, en la oclusión y ocultación de los contenidos visuales”.³⁵ El artista utiliza la obstrucción visual para denunciar, a través de lo invisible, prácticas políticas, económicas, sociales o represivas con la intención de volverlas

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibidem*, p. 64.

³⁵ David Moriente, “Los dioses tienen sed: reflexión sobre Proyecto Ruanda de Alfredo Jaar”, en *AISTHESIS*, p. 222.

aún más visibles (o audibles) en la experiencia del espectador y, con ello, pretende no solo descentrar la mirada del público, sino también mostrar su insuficiencia. El artista decide no mostrar las fotografías como espectáculo, pero tampoco recurre a la negación de lo ocurrido, sino que, más bien, se decanta por el fuera de campo y por la dislocación del estatuto objetivo de la fotografía. De este modo, la potencia se centra en la expresión contenida, en la sugerencia, en la manifestación de un *pathos* que posee cierto efecto de verdad.

Un ejemplo de lo anterior en donde la atrocidad de lo ocurrido se da como una *puesta en escena* del horror es una de las primeras obras del proyecto, la cual lleva por nombre *Signs of life* (Imagen 5). Dicha pieza fue la única creada *in situ* durante el viaje que realizó Jaar a Ruanda. En una oficina de correos en Kigali, el artista adquirió una serie de postales turísticas con imágenes clichés que exhiben el imaginario de *lo africano* construido por la visión occidental, tales como animales en estado salvaje (leones, cebras, antílopes), paisajes y vistas paradisíacas (selva, sabana, lagos) o escenas de las danzas tradicionales ruandesas. En la parte posterior de cada postal el artista escribió el nombre de algunos de los supervivientes acompañado de la frase “Is still alive”. Así, podemos leer al reverso de las postales: “Jyamiya Muhawenimawa is still alive!” o “Justine Nudrarungu is still alive!”.

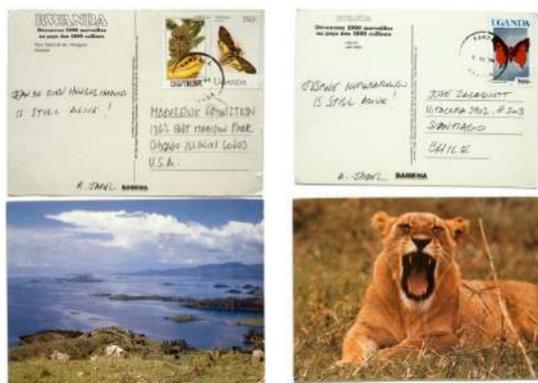


Imagen 5. Alfredo Jaar, *Signs of life* (Proyecto Ruanda), 1994.

El artista envió las postales a amigos y colegas alrededor del mundo como prueba o testimonio de vida de los supervivientes ruandeses. Sin

duda, la obra nos recuerda el trabajo del artista conceptual On Kawara, quien desde la década de los setenta comenzó a utilizar la postal como soporte artístico. Kawara envió postales a sus amigos y conocidos alrededor del mundo con la intención de transmitir señales de vida, por lo cual solía escribir en ellas frases como “I am still alive” o “I got up at...”. Sin embargo, a diferencia de la autorreferencialidad empleada por On Kawara, la obra de Jaar se orienta hacia el ámbito de lo socio-político. La postal funciona como un documento singularmente *poético*: las palabras escritas son prueba de vida de algunos de los sobrevivientes, pero al chocar con el imaginario turístico nos hacen presente que hay un millón de personas muertas, lo cual corrobora que la dimensión sociohistórica es decisiva para el sentido de la obra en cuestión.

De este modo, el artista desplaza la historia de supervivencia de un individuo en particular hacia la historia de un genocidio que acabó con toda una colectividad. La postal no muestra la matanza en cuanto tal; no obstante, el gesto de enviar las tarjetas y señalar la supervivencia de algunos ruandeses permite visibilizar la matanza que nadie quería ver, al tiempo que acorta la distancia o el desfase entre la experiencia del acontecimiento y su representación. Para Rancière, *Signs of life* no recurre a “una estrategia ‘modernista’ de lo irrepresentable; al contrario, recurre a dos de las figuras clásicas del arte poética”:³⁶ la fábula, la cual habla de los animales para hablar de los humanos; y la litote, que permite mostrar que algunos miembros de una comunidad están vivos para decir que muchos más están muertos. Asimismo, resulta significativa la discordancia entre ambas caras de la postal: por un lado, el brillante colorido que imponen las fotografías de promoción turística, y por otro, el nombre de algunas víctimas de la matanza que dan signos de vida. La obra parece jugar así con la distancia, revelando la conexión entre dos realidades en un principio separadas: la construcción de un imaginario africano basado en la belleza de los paisajes naturales, contra la realidad que experimentan los sobrevivientes de la guerra.

El gesto de enviar las postales como documentos de vida a destinatarios que ni siquiera esperaban recibir tales noticias, por el simple hecho de que ninguno de ellos había tenido indicios de la existencia de los sobrevivientes que escribieron su nombre, le permite a Jaar hacer

³⁶ J. Rancière, *ob. cit.*, p. 76.

visible –sin una representación objetiva de por medio– el genocidio que nadie quería ver, con lo que logra transformar el horror del genocidio en un ejercicio sobre el tiempo de la mirada y sobre la distancia entre el sobreviviente (los habitantes de Ruanda) y el destinatario (los consumidores de imágenes). La obra en cuestión no se reduce al objeto-postal en sí mismo, sino a su desplazamiento espacio-temporal que va de un lugar a otro. Las fotografías y videos que se transmitieron por televisión sobre Ruanda no *traspasaron* la pantalla, por decirlo de alguna manera, en el sentido de que no afectaron ni movilizaron al espectador: el espectador conmocionado no hizo más que aceptar lo que veía. Aunque se trate del horror y el sufrimiento en otro lugar del mundo, la imagen televisada solo parece recordarnos de qué nos libramos, por ello, su efecto es atenuante.

De manera contraria, Alfredo Jaar genera un dispositivo de visibilidad, una *puesta en escena* que se estructura con aquellos elementos que se encuentran fuera de campo: la presencia de las palabras escritas por los sobrevivientes dando signos de vida sirven para hacer visibles todas las ausencias que dejó el genocidio; detrás de las imágenes paradisíacas de Ruanda, de aquel imaginario sobre *lo africano*, se esconde una historia de racismo, esclavitud, colonialismo, opresión y crueldad que condujo a la matanza de 1994; finalmente, el gesto de desplazar las postales por el mundo lo podemos entender como una forma de llevar la muerte de Ruanda a aquellos espacios que se creían protegidos por la pantalla de televisión, de tal manera que *Signs of life*, en un gesto de extraordinaria expresividad, termina por vulnerar al espectador-destinatario.

La fuerza estética y emocional de las postales no solo recae en los elementos sensibles que la componen, sino también en la mirada del espectador y en la posibilidad de imaginar lo que fue el genocidio de Ruanda pues, ante lo irrepresentable, a lo único a lo que podemos apelar es a las mediaciones o contradicciones de la imagen a través de los cuales la muerte solo aparece de manera esquiva. *Signs of life* elimina el espectáculo de la muerte, pues las imágenes sobre el horror, insertas en el torrente mediático, pasan tan velozmente que terminan por quedarse en el olvido, razón por la cual ya no parecen afectarnos tanto. Con dicha obra, Jaar hace una crítica a nuestra incapacidad de mirar, al mismo tiempo que pone de manifiesto cómo los medios de comunicación invisibilizaron el genocidio de Ruanda.

Bibliografía citada

- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2006.
- Didi-Huberman, Georges, “La emoción no dice ‘yo’ . Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en Georges Didi-Huberman, comp., *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.
- Diéguez, Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Documenta/Escénicas, Córdoba, 2013.
- Moriente, David, “Los dioses tienen sed: reflexión sobre Proyecto Rueda de Alfredo Jaar”, en *AISTHESIS*, núm. 52, Chile, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012, pp. 221-235.
- Schweizer, Nicole, “La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción”, en Georges Didi-Huberman, comp., *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.
- Rancière, Jacques, “El teatro de las imágenes”, en Georges Didi-Huberman, comp., *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.
- Rivas López, Víctor Gerardo, *Apareser. La poética de la configuración*, Biblos, Buenos Aires, 2021.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Colombia, 2003.
- Soulages, François, *Estética de la fotografía*, La Marca, Buenos Aires, 2001.
- Zúñiga, Rodrigo, *Restos de paisaje. Escritos sobre arte*, Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Col. Escritos de Obras, Santiago de Chile, 2009.

LA CONDICIÓN DE LA IMAGEN EN EL MEDIO DIGITAL

*Jesús Márquez Carrillo*¹
*José Jayro Bermúdez Martínez*²

Es un hecho que lo que circula y se difunde por doquier a través de las nuevas tecnologías son imágenes en su materialidad e inmaterialidad. Es justamente este debate el que aquí nos ocupa con el propósito de establecer su condición contemporánea. Respecto a la inmaterialidad, Juan Martín Prada aporta importantes ejemplos de cómo se inmaterializan los objetos al digitalizarse³ y cómo, a su vez, lo digital se materializa. Jacob Lillemose hace lo propio y trata de redimensionar el término de inmaterialidad a través de Jean Francois Lyotard.⁴ Sin embargo, lo que Lyotard plantea es la inmaterialidad en términos de una nueva materialidad: lo inmaterial como nueva forma de producir relaciones sociales desemejantes.

En estas breves líneas se pueden ver los dos polos de este debate, los que abogan por la inmaterialidad, cuando los objetos pierden sus características esenciales en favor de las que únicamente sirven para el reconocimiento, y los que abogan por la materialidad, es decir, que todo en la medida en que se percibe hacia los sentidos debe forzosamente tener un grado de especificidad tangible física. En este último punto,

¹ Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP. Historiador y doctor en Educación. Perteneció al Consejo Mexicano de Investigación Educativa y a la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación. Principales campos y líneas de investigación: historia política y cultural de la educación en México y en Puebla (s. XIX y XX), e historia social y cultural de las imágenes en el mundo hispánico de la España imperial. Mención honorífica por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en el premio Francisco Javier Clavijero, en 2013. Miembro activo del Seminario de Cultura Mexicana.

² Licenciado en Ciencias de la Comunicación y egresado de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2019.

³ Juan Martín Prada, "La condición digital de la imagen", en *Lumen-Ex. Premios de Arte Digital*, p. 4.

⁴ Jacob Lillemose, "Transformaciones conceptuales del arte", en *Privado-Textos*.

Howard S. Becker⁵ nos da un rápido repaso sobre lo que supone la materialidad en las prácticas artísticas actuales. Javier Rodríguez Casado intenta desechar completamente el término de inmaterialidad, a la vez que trata de convencernos de que es mejor usar cualquier otro concepto.⁶ Por su parte, José Luis Brea analiza por qué la imagen digital es una imagen inmaterial, una imagen fantasmal, sin tiempo, sin materia y sin espacio.⁷

A través de estos autores trataremos de establecer un punto medio entre lo que la *inmaterialidad* en las nuevas mediaciones tecnológicas debería suponer, hacia dónde nos debería llevar y, sobre todo, lo que dicha condición está haciendo posible; en pocas palabras, la conexión global y universalidad de la información a través de las imágenes digitales.

La inmaterialidad de la imagen y la materialidad digital

Prada sostiene que “la imagen digital no es realmente una imagen, son líneas de código, un archivo que ha de ser interpretado, leído como imagen, según lo indique su extensión –esa breve cadena de caracteres anexada a su nombre–”.⁸ Las pantallas táctiles muestran una representación visual de lo que acontece en el mundo, pero la imagen no es el hecho ni la cosa en sí, lo que está ante nosotros, a través de las pantallas, es una nueva condición de los objetos, una condición de inmaterialidad. Ahora bien, de gran interés para el desarrollo del concepto de inmaterialidad es el planteamiento de Lyotard, del que hace uso Lillemose, quien ve a la inmaterialidad como un designio de la nueva condición material con la que están tratando los artistas de la red –*network artist*–. El arte digital no es lo único que nos ocupa, sino también el arte que bajo un soporte material ha deslizado sus límites bajo el dominio del relato de la historia del arte y ha llegado a un medio masivo de comunicación y de dominio público:

Esta noción de la inmaterialidad como una materialidad se inspira en el término de Jean-Francois Lyotard [...]. Sin embargo el término de Lyotard no se refiere exclusivamente a un contexto digital. Por eso es

⁵ Howard S. Becker, “Art Worlds and Collective Activity”, en *Art Worlds*, p. 9.

⁶ Javier Rodríguez Casado, “Hacia una redefinición de la nada, o por qué la inmaterialidad solo puede ser un concepto inteligible”, en *Revista Bellas Artes*, p. 47.

⁷ Cfr. José Luis Brea, “Un arte sin materia, sin espacio y sin tiempo”, en *El País*.

⁸ J. M. Prada, *ob. cit.*, p. 4.

muy apropiado y útil en este caso, ya que ayuda a introducir la noción de *nuevos materiales* y, por lo tanto, una nueva comprensión de la materialidad [...], el término aclara que la inmaterialidad en este contexto designa una materialidad digital.⁹

Los objetos fuera de las nuevas tecnologías son materiales, una silla, una mesa, un lápiz, son perfectamente apreciables y palpables, poseen una dimensión y formas específicas que les caracteriza, tienen un color, una densidad y una textura. El arte en sus diferentes expresiones, de igual manera, es visible, presencial, palpable; tal es el caso de la escultura, la pintura y la arquitectura. Incluso el cine y sus procesos de realización son materiales, en el punto de su exhibición las salas cinematográficas, aunque regidas por una gran pantalla, son dependientes de un proyector y un proyeccionista.

Becker enuncia de manera específica cómo se concreta el arte en sus diversas manifestaciones y qué complementa la idea anteriormente expuesta:

Una vez concebida, la idea debe ser ejecutada. Toda idea artística toma una forma física: una película, una pintura o una escultura, un libro, un baile, algo que se puede ver, escuchar, sostener. Incluso el arte conceptual que pretende consistir únicamente en ideas, toma la forma de un texto escrito, una conversación, fotografías o alguna combinación de esas.¹⁰

Muchas de las imágenes que circulan en los nuevos medios son objetos del mundo que fueron convertidos a lo digital, esta conversión responde a la necesidad de que los objetos ahora convertidos en imágenes sigan siendo los mediadores de las interacciones humanas. En ese nuevo escenario se ajustan ya no a sus rasgos físicos que les distinguían y determinaban, sino a la especificación técnica de la pantalla en donde se generan; sus dimensiones, colores y modo de ser percibidos depende del rasgo técnico y calidad de las pantallas por donde se miran. Es aquí donde el principio de Lyotard prioriza la denominación de dicho fenómeno de la condición de la imagen en el ciberespacio:

⁹ J. Lillemose, *ob. cit.*, p. 10.

¹⁰ H. S. Becker, *ob. cit.*, p. 9.

inmaterialidad o materialidad digital, pero es necesario enfatizar que inmaterialidad no en el sentido literal:

Como la materialidad digital, la inmaterialidad no se refiere a las propiedades físicas, sino que se refiere a la comunicación humana en el sentido más amplio. Por lo tanto, como Lyotard destaca también en su texto, la inmaterialidad no es simplemente otra nueva materialidad, sino un nuevo tipo de materialidad que fundamentalmente transforma las relaciones entre los seres humanos y la materialidad, y que genera nuevas condiciones sociales, culturales y económicas; *los nuevos materiales*, en un amplio sentido del término, no son simplemente materiales que son nuevos.¹¹

Entonces, la inmaterialidad o materialidad digital es una nueva forma de conocimiento y de apreciación, pero también una condición de variabilidad de la imagen sujeta a una especificidad técnica del medio donde se proyecta y no tanto a una cualidad propia, es decir, lo digital tiene sus características como los píxeles, tamaños y colores, pero es completamente mutable dependiendo de la pantalla y medio donde se manifiesta. Prada expone la condición de la imagen digital como:

En la impresión la imagen digital se fija espacialmente, se determina en un formato. Antes de ese momento la imagen era solo visible en la pantalla, aún era un puro sistema numérico y virtual, como un arcoíris –visible pero no tangible–. Con la impresión la imagen entonces se fija como materia quedando asociada para siempre a un determinado soporte.¹²

Lo material y lo inmaterial, lo analógico y lo digital... Raramente la fotografía digital se imprime, pero sí es frecuente que se digitalice la fotografía impresa. Normalmente lo que se mira en la pantalla se queda incrustado en ella; las memorias internas o externas de los dispositivos o las nubes son el nuevo e ideal formato de almacenamiento y resguardo de las imágenes. Hal Foster aduce muy importantes ideas

¹¹ *Idem.*

¹² J. M. Prada, *ob. cit.*, p. 12.

respecto al estatuto de la imagen, la constitución de lo visual y lo que acontece ante ella:

Así como los supuestos antropológicos y los imperativos sociales rigen el cambio de la historia a la cultura, por lo que los supuestos psicoanalíticos y tecnológicos, los imperativos rigen el cambio del arte a lo visual. Aquí la imagen es para la cultura visual lo que era el texto para las prácticas posestructuralistas: una analítica que revela el objeto de nuevas maneras, pero a veces en detrimento de la materialidad y la historicidad. Especialmente en la cultura visual que se desarrolla a partir de estudios de cine y medios, la imagen a menudo se trata como una proyección: en el registro psicológico del imaginario, el registro tecnológico de lo simulacro, o ambos, es decir, como doblemente inmaterial fantasma.¹³

El primer aspecto sobre las nociones de Foster es cuando habla de cómo los supuestos antropológicos e imperativos sociales rigen el cambio de la historia a la cultura, en tanto que los supuestos psicoanalíticos y los imperativos tecnológicos rigen el cambio del arte a lo visual. Sobre el desplazamiento del arte a lo visual, este se manifiesta cuando en algún medio donde circulan imágenes creadas fuera de su ámbito, estas se traducen al lenguaje o códigos del propio medio. Por ejemplo, cuando en una película vemos una pintura cubista pegada en el techo y nos la presentan en un ángulo nadir o vista de pájaro, estamos viendo a la imagen, la pintura bajo la conversión a la que fue puesta o adaptada en el lenguaje cinematográfico para poder transmitirla según las intenciones del director; así respectivamente, hace lo propio cada medio.

El segundo aspecto, de acuerdo con Foster, es que la imagen en la cultura visual se revela de nuevas maneras, aunque a veces en detrimento de la materialidad y la historicidad. ¿Por qué sería problemática la pérdida de historicidad y materialidad? Respecto al arte canónico, si bien son imágenes que están asociadas a un relato histórico, hoy estas imágenes las encontramos en playeras, afiches, tazas, y en los nuevos medios se utilizan, incluso, en memes que relatan situaciones absurdas

¹³ Hal Foster, "The Archive without Museums", en *October*, p. 106.

o para poner en cuestión cosas que dicho relato da por sentado. ¿Qué perdemos con eso? Quizá, al borrar ese contexto histórico se olvida y se marginan los modos de producción insertos en su historicidad, cómo se produjo tal o cual imagen y en qué circunstancias.

La mediación visual podría permitir ciertos análisis materiales que no necesariamente están ligados a un contexto histórico. Se puede decir que son imágenes sin historia, sin pasado, que están sujetas al aquí y al ahora, al momento en que se manifiestan. Implica, además, que los significados se puedan ver reducidos, pues se olvida la visión bajo la que fueron concebidas, solo se pueden leer en un código presente; por esa misma fugacidad con la que se mueven se olvida inscribirlas en otros contextos. El énfasis en el presente dificulta la posibilidad de articular relaciones sociales con imágenes que no sean de nuestro campo o de nuestra afinidad. Bajo este marco, las imágenes pierden historicidad, pero ¿qué ganan? Tal vez conexión simbólica, alegórica o de otro tipo, pero no histórica, según lo analizado anteriormente. La historia tiene que ver con una secuencialización, pero la cultura visual no se sujeta a ello, más bien refiere a una memoria de las imágenes en las que domina un carácter simbólico.

En un tercer aspecto, Foster reconoce que la imagen en la cultura visual es una proyección en el registro psicológico del imaginario, mientras que en el registro tecnológico es un simulacro y posee una doble condición, es inmaterial y fantasmal. Foster utiliza los términos *inmaterial* y *fantasma* aludiendo a que la imagen en tanto proyección es *inmaterial* y, en tanto simulacro, *fantasma*. La imagen, si bien es semejanza de una cosa, no es esa cosa; se concibe en una superficie, en una pantalla, mas no está ahí. No obstante, es perceptible; así, un fantasma no es lo que solía ser, pero se reconoce cuando se manifiesta, es perceptible, pues de otra manera no se le denominaría como tal. ¿Estamos hablando, entonces, de imágenes fantasma? ¿O de una fantasmicidad en la imagen?

Lo digital, el arte canónico y contemporáneo

Hasta aquí con lo que se ha dicho pareciera que la *inmaterialidad* es un concepto con multiplicidad de significados, pues por una parte sugiere la no materia en los nuevos medios, pero a su vez insinúa una nueva forma de materialidad digital, y una materialidad que transforma las

relaciones ente seres humanos. Aunque contradictorio y paradójico, cabe el uso de este concepto, menciona Lillemose, “el *software* y los datos digitalizados están remplazando las dimensiones físicas tradicionales de las obras de arte”.¹⁴ El concepto de *inmaterialidad* se vuelve relevante, pues señala amplios cambios de importancia en el arte contemporáneo. Sin embargo, no podemos ignorar que es un concepto polémico y que hay quien argumenta que el arte digital está bajo un soporte completamente material: el ordenador. Todo arte digital e imagen digitalizada tiene en sí un cúmulo de materialidad impregnado, pues la pantalla es materia y, como se citó en Prada, dichas imágenes se fijan al imprimirse en un determinado soporte material.

Es necesario traer a debate las nociones de Rodríguez Casado, quien busca dejar la *inmaterialidad* en un plano de inteligibilidad, no funcional para el ámbito teórico académico. Demuestra que aquello que es visible o consciente a través de nuestras facultades sensoriales, no es una percepción directa de lo real, sino una información hecha legible por el cerebro. Así como también sostiene que es inviable alcanzar un estado de inmaterialidad:

La última posibilidad para la inmaterialidad quizá se diera en el caso de que cortase con todo tipo de transmisión, provocando que el hecho artístico permaneciera para siempre en la mente de quien lo ideó, con la consecuencia de que nunca se podría tener constancia de su existencia. Esto significaría presuponer que las ideas carecen de materia a pesar de encontrarse retenidas en la corporeidad del cerebro y de sus impulsos; o, como mucho, que las ideas son lo más cercano que puede llegarse a estar de la inmaterialidad, la cual, tras todo lo expuesto, queda cada vez más próxima a no poder identificarse más que con una idea y como tal, sujeta a las mismas leyes que rigen el mundo material.¹⁵

No obstante, a pesar de desestimar el término de *inmaterialidad* a lo largo de su texto, Rodríguez Casado propone, sutil e inferidamente, el uso de otros términos menos problemáticos o deterministas. A través de los aportes de Tino Sehgal, propone el término de *desproducción*

¹⁴ J. Lillemose, *ob. cit.*, p. 10.

¹⁵ J. Rodríguez Casado, *ob. cit.*, p. 47.

como una alternativa a *inmaterialidad*; dicha noción se describe como un proceso de producción donde la transformación de acciones desaparece cuando se ejecutan sin generar residuos tangibles, es decir, que terminan *desproduciéndose*.¹⁶ La *desproducción* también podría verse en un sentido desmesurado como la autodestrucción de la pieza, donde en un momento se atestiguó su existencia y en otro queda fijo en alguno de nuestros sentidos perceptivos a través de la memoria.

En este mismo apartado, Rodríguez Casado concluye: “desde el momento en que se efectúa el desplazamiento de lo artístico a un lugar donde ya no importa cómo se produzca, la dicotomía material-inmaterial deja de tener sentido”.¹⁷

Cabe abordar el asunto del arte en los medios digitales. Célia Riboulet detalla bien el papel de lo digital en el arte:

Si lo digital es capaz de proyectar imágenes sobre bailarines, el arte digital solamente empieza cuando estas imágenes se vuelven componentes del cuerpo del bailarín o del actor. Este arte no consiste en complementar prácticas ya clásicas, sino en proponer situaciones expresivas y semióticas inéditas. Si puede ponerse al servicio de otros tipos de arte, tales utilizaciones no constituyen, por lo tanto, un arte digital. Del mismo modo que lo digital puede, a partir de ahora, complementar todos los aspectos de las actividades humanas, también puede ser un instrumento y un dominio artístico particular.¹⁸

No es que no importe realmente cómo se produce el arte digital, sino que este parece ir más bien adherido a las prácticas clásicas de arte o es visto como un componente, un elemento agregado, como si lo digital estuviera al servicio de lo que es material y no tuviera esencia ni autonomía propias. Lo que nos dice Riboulet es que el arte digital puede ser las dos cosas: un complemento de nuestras actividades cotidianas, donde por supuesto se encuentran las prácticas tradicionales del arte; así como instrumento y práctica singular. Luisa Bellido Gant habla de un arte digitalizado y un arte digital:

¹⁶ *Ibidem*, p. 44.

¹⁷ *Ibidem*, p. 49.

¹⁸ Célia Riboulet, “Sobre el arte de los nuevos medios”, en *Calle 14*, p. 55.

Este medio permite la digitalización de obras creadas fuera de su ámbito y traducida a códigos binarios. Esta replica es susceptible de ser modificada, alterada, fragmentada [...] para luego ser reelaborada como creación digital, o bien conservar esa imagen intacta. En este sentido, y aunque resulte una obviedad, se debe recordar que las obras digitales se realizan en y para un entorno informático, utilizando programas de ordenador específicos, mientras que una imagen digitalizada es la resultante del proceso mecánico de captura de una imagen externa mediante cámaras de video o fotográficas digitales o por un escáner.¹⁹

La autora señala que es gracias a las nuevas tecnologías que se da una reproducción masiva y sin control de imágenes digitalizadas, dando paso a una democratización de las imágenes. También dice que en esta era digital se ha perdido la frontera entre original y copia. Cabe preguntarnos: ¿realmente en el medio digital hay una ausencia de interés sobre el carácter ontológico de las imágenes?, si bien es cierto que la inmediatez con la que aparecen y la inmensa diversidad con la que fluyen en el medio puede desembocar en una trivial, insustancial y vana interrelación entre el receptor y el mensaje. Asimismo, es importante cuestionar si con el arte digital ocurre lo mismo: ¿en realidad no interesa al receptor? ¿Es lo fugaz y perecedero de la imagen lo que caracteriza esta forma de arte? De ser así, el arte, al ser digitalizado o nacer como arte digital en el ciberespacio, no logra trascender. ¿El arte canónico está condenado también a este desinterés? ¿O será que estas imágenes, por su propio peso histórico, invitan a la reflexión de las audiencias? Y por su significado, ¿no pasan desapercibidas?

Rodríguez Casado concluye:

El concepto de inmaterial debería quedar entonces descartado [...]. El término se ha usado de forma indiscriminada para referirse a metodologías muy diversas. Tras excluir opciones con las mencionadas *arte de la idea* o *no arte* pudieran buscar alternativas en cualidades como *invisible*, *intangible* o *virtual*, ya que son aspectos compartidos con el

¹⁹ María Luisa Bellido Gant, "Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital", en *Ars Longa*, p. 130.

sentido de la noción de inmaterialidad que, al contrario que esta, pueden ser perfectamente aplicados en casos cuya fenomenología está por encima de las cualidades físicas del hecho artístico sin que ello suponga negarlas.²⁰

Hasta el momento, Rodríguez Casado representa un contrapeso a las ideas y nociones de Prada y Lyotard, bajo las cuales se busca una dirección de sentido sobre el término de *inmaterialidad*, aplicado en el contexto de los nuevos medios y tecnologías de la información y las nuevas condiciones que ha impulsado la digitalización de las prácticas artísticas y culturales en general.

En las vías de la inmaterialidad como una condición de la circulación, reproducibilidad y producción del arte en los soportes tecnológicos digitales, Brea aporta tres aspectos fundamentales, tres dimensiones en las que el desarrollo actual de las tecnologías de producción y distribución de la imagen están afectando a toda la técnica de las artes, y muy particularmente a su *materia, espacio y tiempo*. En lo relativo a la *materia*, específica:

La desmaterialización de las imágenes tiene que ver con el hecho de que ahora ellas no dependen para existir en el mundo de cristalizar materialidades en soportes estables, sino que flotan fantasmizadas en el que ahora es su nuevo escenario de habitación natural, las pantallas.²¹

Sin embargo, cabe resaltar que dicha condición en la que flotan las imágenes en ese escenario habitual que son las pantallas, no sería facultativo si la imagen no se precediera a sí misma por su concreción material en un soporte estable. Respecto del *espacio*, argumenta:

El hecho de que para ser distribuidas ellas ya no requieren la mediación de un espacio, de un establecimiento-lugar –sea un museo, galería, espacio privado o público–. Su potencial de distribuirse ubicuamente, a través de redes que, como anunciaba Benjamin, salen al encuentro de su espectador, de su receptor.²²

²⁰ J. Rodríguez Casado, *ob. cit.*, p. 49.

²¹ J. L. Brea, *ob. cit.*

²² J. L. Brea, *ob. cit.*

Dichas redes de distribución de las imágenes superan los límites de cómo y cuándo interactuar, salen al encuentro de su receptor estableciendo identidad, flexibilidad y anonimato. Las redes de distribución informáticas de nivel mundial, que conciben el ciberespacio, dan lugar a la existencia de objetos e identidades con condiciones, dinámicas, celeridad y experiencias distintas a las inmediaciones habituales.

Finalmente, dice sobre el *tiempo*: “merced a las tecnologías de producción, las imágenes no solo han aprendido a existir en el mundo temporalmente –flotando efímeras en sus pantallas–, sino que han conseguido además introducir la temporalidad en su propio espacio de representación”.²³ No hay vigencia ni fecha de caducidad a través de las pantallas, se fijan e instauran en un tiempo determinado a través de ellas; no obstante, ese tiempo no les es inherente, ese período en el que la imagen se incrusta frente al espectador no es más que lo fugaz, momentáneo y perecedero de ese emerger y sobrenado de las imágenes. Por tanto, brota la reflexión sobre el confluir de más de una temporalidad en un espacio, o bien que haya ausencia o irrelevancia del tiempo, pues la imagen ha de precisarse por sí misma, dependiendo del contexto en el cual se halle.²⁴

Brea formula tres grandes transformaciones que no pueden dejar intacta nuestra concepción del arte ni las repercusiones en distintos ámbitos en donde trastocan estos cambios. Estos cambios fueron fundamentales para la economía de la visualidad, de las prácticas simbólicas y de producción cultural asociadas a nuestra relación con ella. Brea cree que este proceso no está alejado de lo que ocurrió en el campo de la música y lo que describió como *napsterización del arte*, es decir, un fenómeno de la reproducibilidad infinita de las imágenes de arte en redes, que se da y ocurre de forma gratuita: no hay implícito ningún gasto para que estas imágenes digitales puedan reproducirse sin límite.

El autor también sugiere que estas cualidades crean la posibilidad de dejar atrás la economía de escasez –y opulencia– que presidía la lógica de su valor social, y que esto es cada vez más un hecho insoslayable.²⁵ ¿El fenómeno de la reproducibilidad de las imágenes en el

²³ *Idem*.

²⁴ François Hartog habla de esta noción en su experiencia en Berlín en 1990, cuando percibe que, a pesar de que el muro ha sido derribado, se puede observar que hay dos temporalidades en un mismo espacio, se perciben dos formas de tiempo en un mismo lugar.

²⁵ Cfr. J. L. Brea, *ob. cit.*

medio digital es napsterización? En el caso de la música, Violeta Torres Medina explica el fenómeno en sus marcos culturales y jurídicos, pero no es difícil hilar lo similar en los acontecimientos que se suceden en el arte.²⁶ Internet se ha esforzado por tratar de preservar la autoría tanto intelectual como de producción a través de infracciones y cancelación de los contenidos. Sin embargo, este mundo tan poblado de imágenes deja poco lugar a la importancia de la autoría, pues lo que realmente importa es que el mensaje se difunda, debe llegar a interceptar al espectador, a interrumpir en las pantallas.

La reproducción de las imágenes, su materialidad digital y sus nuevos usos
Inmaterialidad, desproducción, napsterización, invisibilidad, intangibilidad, virtualidad, posiblemente no podemos concluir con qué término se describe mejor la condición de la imagen en el medio digital, pero estamos conscientes de que las características y cualidades de estas dan lugar a otro tipo de prácticas, fenómenos y cambios en las dinámicas territoriales, económicas, culturales y artísticas. Queremos subrayar que, como sea que pueda llamarse dicha condición, es importante dado que es esta la que da lugar a la reproducibilidad infinita, remediación y reappropriación. No puede ser de otra forma cuando las imágenes en la red alcanzan el nivel de viralización y universalización. Sabemos que el arte canónico se ha difundido por mucho tiempo a través de las academias e instituciones; sin embargo, los medios masivos de comunicación –a lo largo del siglo XX y hasta día de hoy– han contribuido a la difusión y conocimiento no solo de ese arte, sino también del nuevo arte, aquel que está siendo producido fuera de las academias e instituciones. En la actualidad, las muestras de arte se valen de fotografías y videos personales difundidos masivamente por los nuevos medios tecnológicos.

La digitalización no solo ha favorecido la conversión de los objetos a imágenes, ha facilitado el acceso a ellas; objetos y sucesos que se encontraban fuera de nuestro alcance ahora son visibles y de nuestro conocimiento. Esta era la función de los medios masivos de comunicación, pero las imágenes fijadas en periódicos y complementadas por texto, o las fugaces imágenes de la televisión son poco apreciables

²⁶ Violeta L. Torres Medina, “El caso de Napster, archivos MP3 y similares, viaje de campo por el ciberespacio”, en *Educación y Biblioteca*, p. 101.

para el análisis, no son tan envolventes como se ofrecen en los nuevos medios. La relación dominio-poseción de la imagen digital, así como la forma que se dispone de ella para manipularla, es un proceso de apropiación, reapropiación y remediación que solo es posible en las nuevas tecnologías, pues el medio lo hace factible. Podemos llamar a lo anterior como la *reproducción de las imágenes en el medio digital*.

La reproducción de las imágenes es posible gracias a su condición de inmaterialidad o materialidad digital. Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, puso los cimientos para pensar este problema. En la introducción a dicha obra, Bolívar Echeverría apunta: “en los comienzos del arte occidental el polo dominante en las obras de arte fue el del *aura*, el *valor para el culto*. Pero este hecho ha cambiado a lo largo de la historia”;²⁷ *aura* entendida como la originalidad de una obra, su unicidad e irrepetibilidad. El hecho de que exista una única pieza de una obra la vuelve aurática, le da esa esencia, esa singularidad y autenticidad para que resida en ella el *valor para el culto*. No obstante, tiene una contraparte: la obra de arte profana es aquella en la que predomina el *valor para la exhibición*. Este tipo de obra tiene una doble cualidad, no deja de ser única y auténtica, y al mismo tiempo es reproducible y repetible. Aquí se menciona la obra musical, en la cual, desligada de su valor al culto, prepondera su valor exhibitivo, esto es, se ejecuta una vez y es siempre cambiante; cada vez que se presenta, si bien es la misma, se nos presenta de manera diferente, es siempre reactualizable, repetible: es única, pero distinta.

Por otra parte, la arquitectura, aunque pareciese estar hecha de una vez y para siempre, en realidad está siempre exhibida, a la vista, mostrándose y cambiando a medida que el ambiente lo haga; ya sea por la mañana, la tarde, la noche, la posición del sol o la lluvia, cambian las condiciones de visibilidad, estéticas o estructurales de la obra.²⁸

Cuando Benjamin se refiere a la decadencia o destrucción del aura, puede sonar catastrófico, pero en realidad está siendo optimista:

Benjamin trata de convencerse a sí mismo y [...] a sus lectores de que la manera en que la experiencia estética se ha alcanzado gracias a la

²⁷ Bolívar Echeverría, “Introducción”, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 15.

²⁸ *Ibidem*, pp. 15-17.

obra de arte aurática está por ser sustituida por una manera mejor, más libre de hacerlo, una manera capaz incluso de redefinir la noción misma de lo estético.²⁹

La reproductibilidad técnica, el hecho de que las obras se puedan hacer en serie y comercializarse, no es el único factor para el declive del aura, pues las masas también están implicadas. La masa busca un papel más protagónico en lo que respecta a su posición como agente social y en su satisfacción personal. Gracias a la reproductibilidad técnica la relación dominio-poseción de las obras de arte, por primera vez, hace a las masas ser parte del proceso, pues la relación sujeto-objeto las había mantenido al margen, como espectadores ausentes, como entes que únicamente perciben, desconectados por completo de los procesos de producción; ahora se vuelven partícipes y obtienen el objeto a cambio.

A partir de esta experiencia, lo que queremos decir es que una de las características de esta era digital –que no está a discusión– es la inmediatez. Estamos en la era de la hipercomunicación, donde todo es rápido y en tiempo real, los mensajes, las llamadas, los eventos, las reuniones, todo tipo de relación social y actividad humana se ha visto trastocada por esta condición de rapidez, de aceleración, de apresuramiento. El arte que circula en los nuevos medios es un arte con un *valor para la interacción*; su fin ya no es el culto o la ritualización, la exhibición o provocar una experiencia estética; su potencialidad es ahora establecer una interrelación, un intercambio o acción recíproca con quien reproduce la imagen de arte en el menor tiempo posible.³⁰ Esto se debe en parte a que las imágenes que circulan se apropian y reproducen con el propósito o la intención de configurar una suerte de identidad del usuario en el medio, una identidad con valor de despliegue, un accionar fuera de dicha tecnología de mediación, pues hay una repercusión social por lo que acontece en los medios digitales y otra por lo que acontece fuera de ellos. Sin embargo, no estamos dando por hecho que *el valor para la interacción* sea el único que esté vigente. Echeverría afirma que el arte aurático se presentó con el teatro en la época del cine y con el cine en la época de la televisión. El arte

²⁹ *Idem.*

³⁰ Muchas de las programaciones de las imágenes duran solo 24 horas, otras son permanentes o tienen una durabilidad según el tiempo que se desee mostrar a otras personas.

aurático sigue existiendo de manera paralela junto al arte posaurático.³¹ Lo interesante aquí es la idea de la *no superposición*. La llegada de uno no desplaza al otro, no lo elimina ni lo suprime, así como el cine no extinguió al teatro ni la televisión al cine; así también los medios digitales no desplazaron a la televisión, a la radio, a la prensa, o al cine. Trabajan, incluso, en conjunto, y podríamos decir que absorbieron a los medios tradicionales de comunicación masiva, o que estos se unieron a los medios digitales, puesto que hay prensa, radio, televisión digital, plataformas VOD, etc. Los valores *de culto*, *de exhibición* y *de interacción* coexisten de manera paralela. Sería interesante averiguar si *el valor para la interacción*, de alguna forma u otra, incluye en su práctica y fin de interrelación comunicativa, el culto y la experiencia estética.

Una consideración final

La condición de inmaterialidad o materialidad digital de la imagen hace posible su reproducción, teniendo como resultado mayor difusión y conocimiento de la misma, no solo en su convergencia digital –*remediación*– y reapropiación, sino también en lo que en el nuevo medio se conoce como *viralización* o *universalización*, entendidas una y otra como la capacidad de reproducirse por cuenta propia, de forma exponencial y universalmente. Por consiguiente, para la universalización de la imagen es necesaria su condición de inmaterialidad. La interacción social, por medio de dicha condición, detona su apropiación, reapropiación, remediación y reproducción. Por ello, la noción de Lyotard sobre la inmaterialidad parece ser más concreta y acertada, pues en el sentido más amplio es referida a la comunicación humana, que transforma las relaciones sociales, y no a propiedades físicas. Se ve a la inmaterialidad como condición, como nueva materialidad, nueva forma de conocimiento y de apreciación.

Por último, se trató de develar el estatuto de la imagen digital a través de la voz de varios autores que se han pronunciado al respecto; se definieron cualidades importantes de la imagen y del medio, de los usuarios, del valor de la circulación, la mediación y la apropiación sobre las nuevas formas que toma la información en los nuevos medios, misma que ha predominado en la configuración cultural del siglo XXI: una sociedad regida por la imagen y lo visual.

³¹ Cfr. B. Echeverría, en *ob. cit.*, p. 27.

Bibliografía citada

- Becker, S. Howard, "Art Worlds", en *Social Forces*, vol. 61, Berkeley, University of California Press, junio, 1983, pp. 1268-1269.
- Bellido Gant, María Luisa, "Arte digitalizado y arte digital: las manifestaciones artísticas en la era digital", en *Ars Longa. Cuadernos de arte*, núm. 12, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, pp. 129-132.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Introd. de Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2003.
- Brea, José Luis, "Un arte sin materia, sin espacio y sin tiempo", en: www.elpais.com/diario/2006/10/21/babelia/1161387553_850215.html (último acceso: 26 de abril de 2020).
- Foster, Hal, "The Archive without Museums", en *October*, vol. 77, Massachusetts, MIT Press, verano, 1996, pp. 97-119.
- Lillemoose, Jacob, "Transformaciones conceptuales del arte: de la desmaterialización del objeto a la inmaterialidad en las redes", en: www.privadotextos.wordpress.com/2012/11/05/transformaciones-conceptuales-del-arte-de-la-desmaterializacion-del-objeto-a-la-inmaterialidad-en-las-redes/ (último acceso: 26 de abril de 2020).
- Prada, Juan Martín, "La condición digital de la imagen", *Lumen-Ex. Premios de Arte Digital*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 2010, pp. 42-53.
- Riboulet, Célia, "Sobre el arte de los nuevos medios", en *Calle 14*, núm. 10, Bogotá Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2013, pp. 54-57.
- Rodríguez Casado, Javier, "Hacia una redefinición de la nada, o por qué la inmaterialidad solo puede ser un concepto inteligible", en *Revista de Bellas Artes*, núm. 12, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 37-50.
- Torres Medina, Violeta, "El caso de Napster, archivos MP3 y similares, viaje de campo por el ciberespacio", en *Educación y Biblioteca*, núm. 123, Madrid, TILDE 2001, pp. 101-107.

LA TRANSICIÓN DE LO ANÁLOGO A LO DIGITAL EN LOS PROCESOS CREATIVOS DEL ILUSTRADOR ÁNGEL CHÁNEZ

Alberto J. L. Carrillo Canán¹
Ana Gabriela Carrera Hernández²

La ilustración tiene como objetivo la creación de imágenes. Es una práctica que se encuentra entre el diseño y el arte³ porque, en primer lugar, “creció a partir de una rama del diseño conocida como arte publicitario”⁴ y, en segundo, porque dicha práctica también se apoya en técnicas artísticas tradicionales –de ahí la relación que le adjudican con el arte–, llamadas así debido a la utilización de medios materiales, principalmente el dibujo y el lápiz, y de algunos otros como la acuarela, las tintas, el acrílico o el óleo, por mencionar algunos. Asimismo, la ilustración se nutre de técnicas digitales mediante el uso de diversos tipos de *software* o programas de edición de imagen, como Photoshop e Illustrator, y de herramientas digitales como el escáner o la tableta de diseño. Esto último deja ver que hay dos maneras generales de crear una ilustración: por medios análogos o por medios digitales. Sin embargo, es importante aclarar que los medios digitales también permiten la utilización de medios análogos –mismos que pueden manipularse gracias a herramientas como el escáner–. Así que podemos hablar también de ilustraciones mixtas, esto es, de creaciones que son producto del uso de medios, técnicas o herramientas tanto análogas como digitales.

Lo anterior nos lleva a distinguir entre un tipo de ilustración y otra. Para empezar, la ilustración análoga requiere de un soporte físico, ya sea

¹ Profesor-Investigador de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

² Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2016.

³ En esta primera parte de la investigación utilizaremos el término *arte* para referirnos al arte tradicional que abarca los géneros de la pintura, la escultura, el grabado, entre otros.

⁴ Lawrence Zeegen, *Principios de ilustración*, p. 44.

papel, madera o tela, del uso de técnicas pictóricas o de grafito y, sobre todo, de un trabajo manual. El tipo de técnica o técnicas que se usen en una ilustración dependerá del soporte a utilizar, pues existen algunos tipos que no resisten la combinación de técnicas mixtas, provocando que el material se destruya o se deteriore. Además, dichos materiales pueden presentar un desgaste, ya sea con el paso del tiempo o debido a las condiciones climáticas del lugar en el que la obra se encuentre. Cabe mencionar, también, que en este tipo de ilustración –análoga– es más fácil identificar entre un original y una copia, pues, si bien existen los medios para duplicar las obras mediante fotocopiadora, escáner o cámara fotográfica, en la ilustración análoga siempre hay una textura que resalta dependiendo del soporte y las técnicas usadas en la misma.

La ilustración digital, por su parte, al requerir el uso de la computadora y de otras herramientas digitales para ser creada, permite la posibilidad de que todo medio, análogo o digital, confluya y se mezcle gracias al *principio de transcodificación de los nuevos medios*, que a su vez es posible a partir del *principio de representación numérica*, ambos enlistados por Lev Manovich.⁵ En otras palabras, los medios de los que puede valerse la ilustración, análogos o digitales, son compatibles entre sí gracias a que pueden ser digitalizados para ser manipulados por un mismo lenguaje mediante la computadora. Por esto, se puede decir que una de las principales características de la ilustración digital es que con estas tecnologías se permite la combinación de técnicas tanto análogas como digitales, así como la reproducción de las producciones en un número ilimitado de veces. Además, con la aparición de la ilustración digital fue posible reducir los tiempos de trabajo –aspecto beneficioso para ilustradores que generalmente reciben encargos por parte de editoriales, pues estas trabajan con plazos de entrega mínimos–. Ahora bien, gracias a las múltiples opciones de uso que ofrecen programas como Photoshop, el cual permite trabajar

⁵ El *principio de transcodificación* de Lev Manovich expresa que “la informatización convierte los medios en datos de la computadora que, según se mire, siguen presentando una organización estructural que tiene sentido para sus usuarios humanos: las imágenes muestran objetos reconocibles; los archivos de texto constan de frases gramaticales; [...] [p]ero desde otro punto de vista, su estructura obedece ahora a las convenciones establecidas de la organización de los datos por una computadora” (p. 45). Por otro lado, el *principio de representación numérica* dice que “[t]odos los objetos de los nuevos medios, ya se creen partiendo de cero en la computadora o sufran una conversión a partir de fuentes analógicas, se componen de código digital. Son representaciones numéricas”. L. Manovich, *The Language of New Media*, p. 27.

por capas (*layers*), es posible realizar cambios y variaciones de color o iluminación de manera sencilla y sin dañar el trabajo realizado, o al menos no de manera permanente. Tal es la situación que menciona el ilustrador Darren Hopes, quien explicó su método de trabajo para la revista *Ilustración*:

Yo utilizo mucho Photoshop, sobre todo con pinceles a medida que creo a partir de pinceles reales, para conseguir un estilo más natural. De esta manera puedo trabajar bastante rápido, sobre todo cuando el plazo de entrega es mínimo. Lo mejor de Photoshop y sus capas es que permiten hacer cambios y variaciones de color de una manera rápida y sencilla.⁶

Las tecnologías digitales también modificaron otros aspectos dentro de la práctica de la ilustración: provocaron que los ilustradores tomaran el mando en lo que producían y en cómo lo hacían. Dichas tecnologías ocasionaron cambios en los modos en los que los ilustradores se relacionan socialmente en su ámbito laboral, pues al tener acceso a una computadora, a las redes sociales digitales y a cuentas de correo electrónico, pudieron volverse *gestores de su propio trabajo*, haciendo autodifusión en redes sociales, estando en contacto con clientes, directores de arte, agencias de ilustración, etc. Del mismo modo, los ilustradores pudieron tomar los roles de diseñadores o directores de arte, dentro de las distintas etapas de un proyecto. Esto sucedió principalmente porque, según Eva Figueras, autora de “La comunicación artística en la cultura digital”, una de las premisas del internet “es dar voz a todos”,⁷ lo cual quiere decir que el trabajo en red parte de la idea de que cada elemento, componente o agente involucrado tiene tanta importancia como cualquier otro. La consecuencia inmediata de esto, nos dice, es “[l]a difusión de límites entre el profesional y el amateur”,⁸ como efecto directo de la *cibercultura*. Lo que significa que, en la actualidad, “no es la autoridad la que confiere la posición académica o el estatus profesional [...] sino la recepción y la evolución de estas propuestas en la ciber-comunidad”.⁹

⁶ Darren Hopes, “Ilustración editorial”, en *Ilustración*, núm. 1, p. 8.

⁷ E. Figueras, “La comunicación artística en la cultura digital”, en *Actas de Diseño*, núm. 23, p. 74.

⁸ *Idem*.

⁹ *Idem*.

Al profundizar en este tema, Figueras nos dice que la evolución de las prácticas culturales tuvo su auge entre los años 1997 y 2008, período en el que las *prácticas culturales amateurs* se vieron incrementadas, y si bien algunas de estas han presentado una disminución significativa, “han aparecido nuevas formas de práctica amateur en música, escritura, artes plásticas y diseño gráfico. La emergencia de nuevas plataformas y la facilidad en la distribución de *software* han sido factores clave para potenciar [...] la participación en algunos lenguajes artísticos”.¹⁰ Estas plataformas permiten la creación de cuentas individuales y admiten propuestas sin importar si provienen de personas egresadas de alguna universidad o pertenecientes a alguna institución. Como evidencia de esto tenemos a las plataformas DeviantArt, LinkedIn o Instagram, las cuales presentan facilidad en la distribución, difusión y posicionamiento de nuevos agentes en el mercado, “rompiendo la autoridad, el poder prescriptivo de las industrias culturales y también cierta idea del canon”.¹¹ Así, esta nueva generación de creadores trabaja a partir de nociones como *creatividad colectiva* y *trabajo colaborativo*, y con la disposición de compartir su trabajo de manera abierta, como bien lo dicen Fossati y Gemetto, autores del libro *Arte joven y cultura digital*.

Los nuevos creadores en la cultura digital son amateurs apasionados que [...] tienen disposición a trabajar juntos y a compartir su trabajo gratuitamente. Son capaces de trabajar en modelos de producción abierta y participativa. Cuentan con herramientas y tecnologías que los ayudan a trabajar colaborativamente y a extraer la riqueza de la creatividad colectiva.¹²

Si bien las tecnologías digitales han modificado los modos en que los ilustradores se relacionan en el ámbito laboral con colegas, clientes y empresas, también se han presentado cambios en las formas en las que se conciben las obras, esto es, actualmente los ilustradores que trabajan para el ámbito comercial ven el proceso creativo como una manera de desarrollar los conceptos e ideas que una ilustración en particular deberá transmitir pero, de fondo, el fin principal será el de lograr un objetivo: vender un producto. También observamos que la ilustración se

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² Fossati y Gemetto, *Arte joven y cultura digital*, p. 25.

ha desplazado hacia otro tipo de prácticas, como la del arte y, aunque es bien sabido que arte e ilustración tienen puntos de convergencia, normalmente esta afirmación solo se refiere al hecho de que la ilustración hace uso de técnicas artísticas tradicionales como la pintura. Otra de las consecuencias de la cultura digital para la ilustración, y también para la gráfica en general, es que ha logrado salir de su contexto comercial o tradicional, acercándose hacia procesos que forman parte del llamado arte contemporáneo, donde lo importante ya no solo es la técnica ni la producción de imágenes, sino el desarrollo del proceso, de las ideas, los conceptos y el discurso, como bien lo señala Figueras:

la creación artística que se da en la cibercultura [...] lleva implícita nuevas formas de producir obras caracterizadas por constituir procesos y no resultados definitivos, y de aquí la dificultad en encerrar un sentido a aquello que no está delimitado ni en el espacio ni en el tiempo (el aura benjamiana). La existencia de estas obras es el resultado del proceso, de su experimentación. El *proceso* predomina sobre el objeto y el sujeto, importando no los contenidos estéticos, sino el trabajo desarrollado sobre las imágenes.¹³

Por esta misma razón, José R. Alcalá Mellado, autor de “La condición de la imagen digital. Estudios iconográficos para su análisis y clasificación”, afirma que, en lo que hoy conocemos por creación artística se ha llevado a cabo una “evolución desde la imagen-objeto [...] hasta la imagen-proceso”,¹⁴ lo que significa que “las prácticas culturales [han dejado] de estar asociadas necesariamente a un soporte físico (como el papel) o a un espacio (como el teatro o el cine)”.¹⁵ En otras palabras, una obra ya no requiere presentarse como una obra terminada o fija de una vez y para siempre, en un soporte físico, pues la imagen-proceso es justamente eso, un proceso que está siempre en constante cambio y desarrollo; y el presentar una imagen en un soporte físico provocaría justamente lo contrario, ya que la obra se mostraría como algo terminado, fijo o inamovible. En cambio, estos

¹³ E. Figueras, *ob. cit.*, p. 75.

¹⁴ José R. Alcalá Mellado, “La condición de la imagen digital. Estudios iconográficos para su análisis y clasificación”, en *Icono 14*, p. 134.

¹⁵ E. Figueras, *ob. cit.*, p. 76.

nuevos procesos están vinculados al trabajo en red, es decir, al uso del internet y de la computadora, encontrándonos así con “un arte más efímero, difuso y fragmentado. Cuando la producción cultural ya no tiene forma de cadena lineal sino de red, por esta red circula todo tipo de contenidos generados por una multitud de usuarios”.¹⁶ Es por este motivo que se considera al entorno digital como un mecanismo que tiene la capacidad de eliminar fronteras entre distintas prácticas, sean artísticas o no, que en principio parecían irrompibles.

Ahora bien, al respecto de esta diseminación de fronteras entre distintas prácticas encontramos el caso del artista plástico Ángel Chánez, cuya práctica artística se caracteriza principalmente por la creación de personajes, mismos que ha representado en distintos formatos, géneros y técnicas como la pintura, la ilustración, el cómic, la animación, el *art toy*, la música, el *performance*, etc., además de que ha fungido como docente en materias de creatividad, diseño y cine. La formación universitaria de Chánez fue totalmente tradicional, es decir, la enseñanza que recibió se basaba en el uso de técnicas análogas o convencionales pictóricas, pero fue en 2007, una vez que ya había egresado de la universidad, cuando introdujo el uso de medios digitales a su obra, utilizando una tableta Wacom y un equipo de cómputo. Es a partir de ese año que en su obra se comienza a notar una transición técnica que comprende desde procesos creativos análogos hasta procesos creativos mixtos, ya que comenzó a utilizar medios análogos y digitales y, en algunos casos, incluso recurrió únicamente a medios digitales, ya fuera para la creación o para la difusión de sus trabajos.

Así pues, mediante la realización de una serie de entrevistas, de documentación de obra y de una visita a su casa estudio, nos dimos a la tarea de identificar los cambios que se han dado en la obra de Ángel Chánez con la introducción de los medios digitales a sus procesos creativos y detectamos que dichos procesos han presentado cambios en términos de *soportes materiales*, *modos de trabajo*, *estética* y *narrativa* de sus personajes y en la *transmisión de conocimientos* con respecto a su práctica artística. De modo que ahora nos disponemos a analizar su obra según los términos mencionados, tanto en sus procesos creativos con medios análogos como en sus procesos creativos con medios digitales.

¹⁶ Fossati y Gemetto, *ob. cit.*, p. 12.

Análisis del proceso creativo de Ángel Cháñez en términos de modos de trabajo, soportes materiales, estética y narrativa y transmisión de conocimientos

Modos de trabajo con medios análogos

En cuanto a los modos de trabajo, describiremos brevemente cómo se conforma el proceso creativo de Cháñez en términos de tiempo. En primer lugar hay que recalcar que, desde hace más de 10 años, Cháñez ha recurrido al uso de medios análogos y digitales, o mixtos, para la producción de sus ilustraciones. La elección de uno u otro medio, según él, depende del tipo de proyecto que se encuentre realizando. En un ejemplo que nos ofrece sobre un proyecto reciente para la realización de un calendario de mujeres pin-up,¹⁷ mismo que se encuentra realizando en colaboración con otro ilustrador, nos comenta que está llevando a cabo un proceso creativo en el que tiene que desarrollar aspectos tanto conceptuales como técnicos. La primera etapa, que consiste en la elaboración de bocetos y en el desarrollo conceptual, le toma aproximadamente un mes. Posteriormente, ha tenido que seleccionar y entintar estos bocetos con tinta china, mediante la utilización de una caja de luz para poder calcarlos a lápiz, en una hoja de papel de algodón, y ya una vez entintados procede a escanearlos; este proceso le toma aproximadamente de una a dos horas por dibujo. En total, entonces, este proceso le toma aproximadamente tres días. Por último, recurre al uso de medios digitales para la aplicación del color, tomándole aproximadamente entre tres y cinco horas por cada ilustración.

En segundo lugar hablaremos de una de sus obras creada únicamente con medios análogos, titulada *Bitácora del conejo muerto*, del año 2012. Esta obra se conforma de un libro viejo intervenido manualmente mediante la utilización de técnicas gráficas y pictóricas, como el grabado y la tinta china. Para este trabajo, el proceso de creación fue principalmente exploratorio y no tuvo fines narrativos, lo cual quiere decir que en ningún momento Cháñez tuvo la pretensión de mezclar las historias del texto con sus propias ilustraciones, ni que sus ilustraciones se adaptaran a la narrativa,¹⁸ aunque sí podemos observar un propósito claro

¹⁷ Datos obtenidos de una entrevista realizada el 2 de noviembre de 2017.

¹⁸ Datos obtenidos de una entrevista realizada el 21 de julio de 2017.

por apropiarse e invadir el libro. Pero algo que detectamos al revisar la obra es que, en algunos casos, debido a la manera tan precisa en que se realizaron y ubicaron las ilustraciones, efectivamente el conejo muerto parece formar parte del libro original. En la obra también pudimos percibir un uso de transparencias u opacidades con los materiales pictóricos, para lograr el efecto de que el personaje principal es parte del paisaje o la escena. Esta situación nos recordó de manera parcial el trabajo en capas realizable en Photoshop, ya que en la obra existe un trabajo de superposición de elementos, pero con la diferencia de que en Photoshop las capas cumplen la función de permitir ediciones no destructivas sobre la imagen con que se trabaja; y para el caso de esta obra de Cháñez es distinto pues, una vez realizados los cambios a la imagen, esta permanece fija y sin la posibilidad de volver a su estado anterior, a menos no sin presentar daños irreversibles.

Si nos fijamos en la segunda ilustración, vemos al conejo detrás de unas ramas observando a una niña; pero estas ramas son parte de la imagen original del libro. Entonces, para dar el efecto de que el personaje está detrás de las ramas, en un segundo plano, se requirió de un proceso de observación minucioso que le permitiera a Cháñez ubicar los distintos planos de profundidad de la imagen, para así decidir en qué plano situar a su personaje y entonces proceder a dibujarlo.



Ilustración 1. Libro intervenido, Ángel Cháñez, Bitácora del conejo muerto, 2012.



Ilustración 2. Libro intervenido, Ángel Cháñez, *Bitácora del conejo muerto*, 2012.

Modos de trabajo con medios digitales

En esta sección pondremos como ejemplo los primeros bocetos que Cháñez realizó con medios digitales de su personaje del conejo muerto, de 2007. El proceso que a continuación describimos lo ha realizado desde ese entonces, y se llevó a cabo de la siguiente manera: en primer lugar, Cháñez recurrió al plumón como herramienta de dibujo, usando papel marquilla y papel china; esto le sirvió para trabajar con transparencias, mismas que ayudan a conseguir efectos de profundidad sobre el boceto. Posteriormente, escaneó los bocetos para poder trabajarlos en el *software* Corel Painter, y así otorgarle una mejor definición y acabado a los dibujos –aunque, actualmente, previo al escaneo de sus dibujos, Cháñez entinta sus bocetos con tinta china para que al momento de trabajarlos en Corel Painter solo sea necesario aplicar color y algunos efectos de iluminación–.

Ahora bien, este ejemplo de los bocetos mencionados corresponde a un proceso creativo mixto y, según Cháñez, en términos generales, le toma aproximadamente de tres a cuatro días hacerlo, a pesar de que los tiempos también varían dependiendo del detalle y de la cantidad de ilustraciones que tenga que realizar. Estos tiempos, según nos comenta, están pensados para una serie de aproximadamente seis ilustraciones, en tamaño carta cada una.¹⁹ Cabe mencionar que aquí no se está contabilizando el tiempo que le toma realizar el trabajo conceptual de un personaje.

¹⁹ Datos obtenidos de una entrevista realizada el 2 de noviembre de 2017.



Ilustración 3. Boceto hecho a mano.



Ilustración 4. Boceto intervenido por herramientas digitales.



Ilustración 5. Proceso creativo mixto.

Por otro lado, cuando se trata de trabajar únicamente con medios digitales, en términos de tiempo, Cháñez nos dice que este trabajo se

reduce prácticamente a la mitad de lo que le requiere hacerlo en modo mixto. En formato digital, le toma entre uno y dos días elaborar una serie de seis ilustraciones, y entre tres y cinco horas por cada una, lo que se traduce en una cantidad de hasta tres ilustraciones por día.²⁰ Un ejemplo de esto lo encontramos en su serie de fotografías intervenidas digitalmente, en donde mediante el uso de capturas de lugares como estacionamientos, aeropuertos o terrenos baldíos, dibuja al conejo con la intención de integrarlo a esos paisajes echando mano de la tableta de diseño y del programa de diseño Corel Painter.

Soportes materiales análogos

Respecto a los soportes materiales análogos detectamos que, en primer lugar, se dio un desplazamiento en el uso de soportes bidimensionales a soportes tridimensionales, por lo que en este apartado daremos algunos ejemplos en el uso de unos y otros, comenzando con los bidimensionales. Como primer ejemplo se muestra una pintura que nos presenta al conejo muerto, titulada *Selfportrait*. En esta obra se utilizó como soporte principal un marco entelado, el cual es parte integrante de la pieza y está customizado con plastilina epóxica, que sirvió para ejecutar los detalles de las figuras de la luna, los conejos y los gusanos alrededor de la imagen.



Ilustración 6. Ángel Cháñez, *Selfportrait*.

²⁰ *Idem.*

Ahora bien, en cuanto al uso de soportes tridimensionales tomaremos dos ejemplos: el primero es el *puppet* del conejo muerto y el segundo son las máscaras tanto del conejo muerto como del Capitán Tsunami. Para la realización de ambos *puppets*, Cháñez utilizó un muñeco Max Steel como base, un poco de plastilina epóxica para moldear el cuerpo, y alambre y esponja para las orejas. Para la cabeza, Cháñez tomó como estructura una máscara de carnaval, volvió a utilizar plastilina epóxica, esponja y alambre, y eligió una banda elástica para poder sujetar las orejas al rostro.



Ilustración 7. Proceso de elaboración del *puppet* del conejo muerto.

Soportes digitales

Este primer desplazamiento a soportes tridimensionales ocasionó un segundo desplazamiento hacia el uso de soportes y formatos digitales. Realizar el *puppet* del conejo le permitió a Cháñez explorar nuevas formas y, entonces, poder encontrar una amplia variedad de posibilidades en los formatos digitales. Es así que nos encontramos con la serie fotográfica que realizó en colaboración con el fotógrafo Leonardo Flores, en donde observamos al conejo transitando por distintos lugares del paisaje urbano. Otro ejemplo de este desplazamiento también es observable en las series de intervención fotográfica con medios digitales, en donde a partir de la utilización de fotografías de sitios como aeropuertos, puentes, calles, etc., Cháñez interviene dichas fotos con ayuda de Corel Painter y la tableta de diseño, con el fin de integrar al conejo al entorno.



Ilustración 8. Ejemplo de la serie fotográfica realizada en colaboración con el fotógrafo Leonardo Flores. Edición de Ángel Cháñez.



Ilustración 9. Ángel Cháñez, *Train*, intervención digital sobre fotografía.

Estética y narrativa con medios análogos

La estética del conejo muerto de Cháñez, como ya vimos, se puede apreciar en una amplia variedad de formatos análogos. De modo que en este caso mencionaremos dos ejemplos para referirnos a la estética y la narrativa de sus creaciones con este tipo de medios. El primero es uno de los bocetos del conejo, de 2008, realizado en una bitácora destinada a la creación de personajes. En dicho boceto podemos observar ciertos elementos característicos del personaje, como las cuencas de los ojos vacías –las cuales indican ceguera–, la gabardina y lo que parece ser un guiño a una pistola en su mano izquierda, además de que los trazos en tonos oscuros a su alrededor nos dejan ver que está rodeado por cierta penumbra. Si bien estos tres elementos estéticos son constantes en la narrativa del conejo que Cháñez utiliza hasta hoy, en este boceto aún no se indica un contenido o que se esté contando una historia.

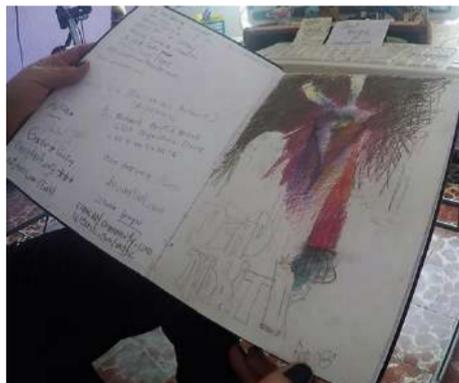


Ilustración 9. Boceto análogo del conejo muerto, 2008.

En segundo lugar tenemos un cómic hecho a mano y sobre papel. En este ejemplo podemos observar elementos similares a los del boceto mencionado líneas atrás –el conejo con las cuencas de los ojos vacías y la gabardina–, también se encuentran algunos otros, como el de la cuarta viñeta de la segunda hoja, en donde podemos apreciar la inmersión en la escena de una especie de demonios, mismos que se asocian con la oscuridad y el inframundo. Ahora bien, para este caso, y debido a la disposición de la obra en viñetas, a lo largo de las hojas que componen la novela gráfica ya es posible detectar que se está contando una historia, pues hay una distinción clara entre una y otra escena, entre una acción y otra.

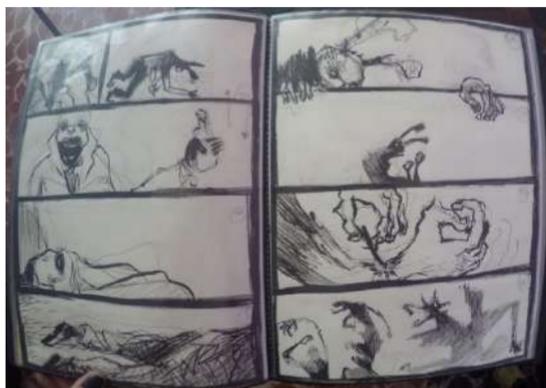


Ilustración 10. Ángel Cháñez, detalle de novela gráfica hecha con medios análogos.

Estética y narrativa con medios digitales

Aquí mencionaremos el video realizado en *stop motion* con los *puppets* del conejo muerto, en cuya estética se sigue manteniendo la misma esencia que con medios análogos y en donde podemos observar los mismos elementos ya presentados en el apartado anterior –la gabardina, el rostro, la ceguera de los ojos y la pistola–.

Ahora bien, en cuanto a la narrativa de este video, y aun sabiendo que Cháñez no tuvo la intención de contar una historia como tal, sí podemos observar que la combinación entre los *puppets*, el escenario, la iluminación, la cámara utilizada para la captura de las fotografías, así como el uso del *software* adecuado para editar estas fotografías y el uso de la computadora, nos permite identificar ciertos aspectos que normalmente se encuentran en una narrativa. Por ejemplo, en la obra se puede detectar un tema, pues al observar el escenario notamos elementos como el cielo oscuro, la luna y ciertos edificios que hacen referencia al paisaje urbano nocturno; también vemos al conejo muerto, el personaje principal, presentado en dos versiones distintas; asimismo, se tiene un tiempo de duración del video, el cual es de cinco segundos; y, por último, aunque no existe una trama explícita, la secuencia de fotos nos muestra al conejo realizando una acción, es decir, lo vemos apuntar su pistola hacia la cámara y, después, vemos cómo el escenario se oscurece para ocultar al personaje –además de que vemos al segundo *puppet* realizar una serie de movimientos con las manos mientras mira hacia la cámara–. Esta sucesión de hechos, sumada a la combinación de herramientas digitales utilizada (fotografía, imágenes, cámara, *software* y computadora), permiten a Cháñez realizar un tipo de narración que no es posible, por ejemplo, en las novelas gráficas que vimos anteriormente, ya que, además, este video tiene la posibilidad de presentarse y difundirse mediante el uso de plataformas digitales.²¹

En la siguiente y última categoría, entenderemos el término *transmisión de conocimientos* como los distintos modos que se han manifestado en la práctica artística de Cháñez para transmitir sus propios conocimientos, antes y después de la incidencia de lo digital, por ejemplo, en el aula, en talleres, plataformas digitales, presentaciones o entrevistas.

²¹ El video puede verse en el blog darkosfera.blogspot.mx.



Ilustración 11. Ángel Cháñez, capturas de video en *stop motion*.

Transmisión de conocimientos antes de la incidencia de lo digital

Aquí haremos mención de una anécdota contada por Cháñez. Se trata de un momento en el cual se encontraba presentando avances sobre su proyecto del conejo muerto ante el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Mientras Cháñez exponía y presentaba sobre su obra, entre los artistas reunidos que presenciaban el acto se encontraba el escultor Antonio Pimentel, quien, al conocer al conejo muerto y lo que Cháñez hacía con él, decidió pedirle autorización para realizar su propia versión del conejo muerto. Chanez aceptó y el resultado fue la elaboración de una máscara y de un *puppet* articulado, ambos de cerámica.²² El punto que queremos resaltar en este apartado es que, antes del uso de plataformas y medios digitales, Chanez recurría a este tipo de presentaciones y exposiciones en físico, o a la impartición de talleres, para hablar y hacer difusión sobre su práctica artística y también para mostrar las aplicaciones de sus conocimientos adquiridos en otros contextos; pero, como veremos a continuación, la utilización de medios digitales modificó estas maneras de impartir y transmitir conocimientos.

²² Datos obtenidos de una entrevista realizada el 11 de julio de 2017.

Transmisión de conocimientos con la incidencia de lo digital

Con la introducción de los medios digitales a los procesos creativos, detectamos en Chánez una evidente serie de cambios en los modos de transmitir y difundir su obra y en los conocimientos sobre su práctica artística. Así, encontramos que en 2013 crea su primer blog (darkosfera.blogspot.mx), y a partir de este momento comenzó a hacer uso de otras plataformas digitales como Instagram. De este modo, Chánez aprovecha dichas plataformas principalmente para hacer difusión de su trabajo, ya sea para subir a la red imágenes de sus obras o para hacer difusión sobre exposiciones, pláticas o entrevistas de las que ha formado o formará parte.

Un ejemplo de esto lo podemos ver en una publicación de su autoría titulada *Hecho en Puebla*. Se trata de una antología de cómic que tiene como fin documentar el tema de la gráfica en Puebla, a partir de la presentación de portafolios de artistas gráficos poblanos y no poblanos pero que residen en la ciudad. Con esta publicación, el fin de Chánez fue compilar y hacer visible la obra de algunos artistas locales.

Asimismo, otro ejemplo lo detectamos cuando Chánez comenzó a usar la figura del conejo para presentarse en entrevistas y pláticas o en exposiciones propias en donde se mostraba su obra; también comenzó a impartir talleres artísticos en escuelas a nivel primaria, secundaria, preparatoria y licenciatura. Estas experiencias le dieron a Chánez la idea de crear otro personaje, el Capitán Tsunami (2013), y con este también se dio a la tarea de realizar una máscara. Es así que el personaje fue pensado principalmente para impartir clases, porque la idea del capitán es una estrategia pedagógica de Chánez: se trata de la metáfora de un guía y tiene la finalidad de llamar la atención de sus alumnos, pero también de llevar a cabo dinámicas que los ayuden (tanto a él como a sus alumnos) a entender su profesión fuera de la escuela. En otras palabras, como el interés primario de Chánez es hacer que sus alumnos entiendan la importancia de realizarse como profesionales desde el mismo momento en que se entra a una institución universitaria, él se ve a sí mismo como un guía, y de ahí que haya decidido que el personaje idóneo para llevar a cabo esta tarea fuera un capitán.



Ilustración 12. El Capitán Tsunami.



Ilustración 13. El Capitán Tsunami impartiendo un taller.

A modo de resumen, diremos que estos términos bajo los cuales se ha analizado el proceso creativo de Chánez nos muestran cambios no solo a nivel técnico, ya que no solo observamos el uso de los medios digitales para la reproducción de una obra –por ejemplo, el escaneo de una pieza para volverla archivo digital–, sino que también observamos un remplazo de ciertas herramientas y técnicas análogas por otras digitales, mediante la utilización de *software* que permite emular técnicas de dibujo y pintura, y también la modificación de sus tiempos de trabajo, haciéndolos más rápidos. Del mismo modo, detectamos que dentro de los distintos desplazamientos que se han dado en sus procesos, de una práctica a otra o de un formato a otro, estos se corresponden con un proceso creativo de traducción –traducción de un formato a otro o de una

práctica a otra— por el que atraviesa el conejo muerto, es decir, vemos una transición del boceto análogo al boceto digitalizado e intervenido por medios digitales. Además, vemos también cómo Cháñez se desplaza de soportes bidimensionales al uso de soportes tridimensionales; y si bien esto podría suponer un regreso a los medios y herramientas análogas, debido a los materiales requeridos para realizar los *puppets* y las máscaras, fueron estos los que le permitieron dar el paso más significativo para la introducción de su obra a los medios y a las narrativas digitales, pues con ellos comenzó a hacer uso de la fotografía, de la intervención digital y del video. Por último, observamos otro desplazamiento hacia actos performativos en la transmisión de sus conocimientos, para los cuales también ha requerido del uso de plataformas digitales. Con esto ha comenzado a generar otras dinámicas en las aulas de clases, mismas que han tenido la intención de motivar a los alumnos a no conformarse con las herramientas que proporciona la universidad, a buscar otros modos de profesionalizar su práctica artística y a modificar las maneras en las que se relacionan en ámbitos laborales.

Es así que podemos decir que de este modo Ángel Cháñez pone en marcha su proceso creativo, con la utilización de formatos y prácticas heterogéneas, mismas que impiden la categorización y la definición tanto de su personaje como de su práctica artística, y que también le permiten adaptarse a los distintos ambientes en los que se desarrolla. Por último, estas transiciones y saltos entre formatos y prácticas a su vez han enriquecido la obra de Cháñez, pues cada uno ha aportado algo nuevo a sus procesos, impidiendo así tanto el estancamiento de sus personajes como de sus posibilidades creativas.

Bibliografía citada

- Alcalá Mellado, José Ramón, “La condición de la imagen digital. Estudios iconográficos para su análisis y clasificación”, en *Icono 14*, vol. 12, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 113-140.
- Figueras Ferrer, Eva, “La comunicación artística en la cultura digital”, en *Actas de Diseño*, núm. 23, XII Encuentro Latinoamericano de Diseño “Diseño en Palermo”, VIII Congreso Latinoamericano de Enseñanza del Diseño, Buenos Aires, Universidad de Palermo, julio 2017, pp. 72-77.

Fossatti, Mariana y Jorge Gemetto, *Arte joven y cultura digital*, [s. l.], Ártica, Centro Cultural 2.0, 2011.

Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001.

Hopes, Darren, “Ilustración editorial”, en *Ilustración*, núm. 1, en: <https://issuu.com/isabel816/docs/revista:ilustracion> (último acceso 19 de marzo de 2018).

Zeegen, Lawrence, *Principios de ilustración*, Barcelona, Gustavo Gili, 2013.

LO POLÍTICO EN LAS PELÍCULAS DE SUPERHÉROES

Víctor Gerardo Rivas López¹
Iván Alejandro Sandoval Quiroz²

El propósito de este texto es exponer la manera en que el concepto del *inconsciente político* se manifiesta en un tipo de obras de arte que puede comprenderse como “comercial” o “de consumo”, en particular en las películas de superhéroes. La propuesta consiste en establecer el papel de la obra de arte en un contexto posmoderno, explicar qué es *lo político*, presentar el inconsciente político y describir el viaje del héroe como estructura narrativa de análisis para rastrear dicho inconsciente.

Para esto es necesario aclarar algunos puntos acerca del papel de la obra de arte en un entorno de creación posmoderno. La posmodernidad y su relación con la creación cultural solo pueden comprenderse a partir de la premisa de que la expansión del capitalismo ha provocado una crisis de los valores de legitimación del discurso artístico. La unificación de los procesos de producción de cultura “alta” y “popular” provoca que una distinción técnica sea imposible, mientras que toda forma de arte se trata como una mercancía.

“Arte popular” es un término ahistórico. Si pensamos acerca del arte popular como el arte de las clases bajas, entonces probablemente cualquier cultura en la que hayan tenido efecto las divisiones de clase ha tenido alguna forma de arte popular. Por otro lado, si pensamos en el arte popular como arte que muchas personas en una cultura dada disfrutan, entonces es de esperarse que toda cultura tenga arte popular. Pero lo que llamamos arte masivo no ha existido en todos lados a través

¹ Licenciado, maestro y doctor en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es Profesor-Investigador de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II.

² Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2019.

de la historia humana. El tipo de arte –del cual las películas, la fotografía y el *rock and roll* son ejemplos– que desborda la cultura contemporánea tiene una cierta especificidad histórica. Ha surgido en el contexto de la sociedad moderna, industrial, de masas, y está expresamente diseñado para el uso de esa sociedad empleando, de la manera en que lo hace, las fuerzas productivas características de esa sociedad, las tecnologías masivas, con el fin de hacer llegar arte a públicos de consumo enormes.³

De acuerdo con Jameson, la situación de la que hablamos provoca que las producciones culturales se parezcan a una “parodia sin ironía”, una versión desdentada de crítica e imitación que carece de las herramientas para realizar una verdadera crítica social o artística. A esto le llama *pastiche*, y señala una carencia de profundidad en la creación artística contemporánea:

Nos encontramos, en otras palabras, ante la “intertextualidad” como rasgo deliberado e intrínseco del efecto estético, que opera una nueva connotación de “lo pasado”, y de la profundidad pseudohistórica, en la cual la historia de la estética pasa a ocupar el lugar de la historia “real”.⁴

Con esto se refiere a que el texto no apunta más que a sí mismo. Sin embargo, Jameson destaca la presencia de un rastro o rastros que, durante la creación de la obra, demuestran la naturaleza de la sociedad productora en donde se gestó y que, por lo mismo, puede ser identificada por medio del análisis estético. Es decir, a pesar de la superficialidad, la forma de la obra de arte refleja valores y situaciones sociales en el entorno que la contiene. Esto es un proceso complejo que tiene que ver con la colonización de múltiples aspectos de la existencia por parte del desarrollo capitalista. Con la necesidad expansionista del capital, de mercantilizar y poner en términos de mercado todo aquello que tiene lugar en una sociedad, es inevitable que el entorno del arte se convierta en industria cultural, y que el mercado del arte determine la forma de aparecer de sus mercancías. Si bien no hacemos necesariamente un juicio de valor sobre este proceso y sus consecuencias, no podemos

³ Noël Carroll, *Minerva's Night Out: Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures*, p. 11.

⁴ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 58.

ignorar que son las condiciones las que determinan las dinámicas en todos los ámbitos de la vida social. Por ejemplo, una obra tiene que responder a determinadas demandas de mercado para satisfacer a un público y venderse de la mejor manera posible. Otro claro ejemplo se puede apreciar en la creciente apelación a las sensibilidades asiáticas que tienen las películas norteamericanas (pensemos en *Transformers: Age of Extinction* o el *remake* de *Mulan*, las cuales construyen su historia teniendo en cuenta la cultura china), en las que se intenta apelar al creciente mercado cinematográfico chino y a los grandes niveles de capital que se mueven en la industria de ese país.

Las viejas y heredadas maneras de hacer las cosas se separan en las partes que las componen y se reorganizan con una visión en favor de una mayor eficiencia de acuerdo a la dialéctica instrumental de los medios y los fines, un proceso que produce una segregación o suspensión de los fines en sí mismos y de esta manera abre la ilimitada perspectiva de una instrumentalización completa del mundo: las instituciones culturales difícilmente podrían esperar resistirse a este proceso universal que separa al sujeto del objeto y coloniza a cada uno por separado, produciendo jerarquías de función de acuerdo a su uso técnico.⁵

Como complemento, Lipovetsky indica que esto únicamente representa una nueva forma de estética. Plantea que la estética como discurso referido a una producción cultural “elevada” ha muerto, y por ello se refiere únicamente a la manera en que se había planteado la estética hasta la llegada de la posmodernidad. Reconoce que nos encontramos frente al nacimiento de nuevas estructuras de validación e integración de formas de arte que antes resultarían inconcebibles, y que el enfoque que se debe tomar al abordarlas debe mantener una distancia crítica de conceptos como “alto” y “bajo” arte.⁶

De la misma manera, cabe mencionar que Jameson determina que “el filme es aquel medio que pronto se convertirá en la forma hegemónica de expresión en la sociedad del capitalismo tardío”.⁷ Con esto en mente, surge la necesidad de abordar tal forma de expresión hegemónica des-

⁵ F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, p. 209.

⁶ G. Lipovetsky y J. Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, p. 189.

⁷ F. Jameson, *ob. cit.*, p. 146.

de un enfoque crítico, y qué mejor modo de acercarse a la hegemonía que por aquellas cintas que representan una hegemonía *dentro* de otra.

Lo político

¿A qué se refiere este trabajo al mencionar *lo político*? Es importante mencionar que *aquello que trata de la dialéctica entre distintos grupos de organización humana, principalmente cuando se implementan dinámicas de poder o dominación (como división de clases, género) basadas en ideologías opuestas y la incidencia que esto tiene sobre la vida pública es lo que puede entenderse como “lo político”*. Esta definición es propia, porque si bien Jameson hace un buen trabajo al exponer las formas en que estas fuerzas se desempeñan dentro de la obra de arte, suele dar por sentado que el lector entiende a lo que se refiere con *lo político*, aunado con *lo inconsciente*, y aborda directamente manifestaciones de este y describe su contexto sin definir cada término por separado. En este trabajo se toman en cuenta particularmente tres presencias sociales: el individuo (o la agrupación de los mismos que actúa como uno solo), el sector privado (que tiene que ver con las dinámicas de mercado y capital) y el sector público o gubernamental (usualmente representado en las películas del corpus por agencias de espionaje, el gobierno americano o la ONU). Estas distinciones entre organismos ponen sobre la mesa los sectores de la vida social que entran en relación dialéctica dentro de las obras del corpus, con el fin de entender la manera en que reflejan realidades sociales.

Desde el punto de vista institucional respecto a la política, la división más común entre sectores de población en una cultura dada es la que tiene que ver con el gobierno de un sector general de la población y el cuerpo legislador. Es decir, la política usualmente se basa en la relación entre un “Estado” y un “pueblo” o, más bien, una “sociedad” (términos problemáticos que se usan sin mayor precisión). El Estado determina las líneas de acción posible para pueblos o sociedades, mientras que estos (en teoría) determinan la composición del primero de acuerdo a sus necesidades. En esta dinámica, y debido a la sociedad capitalista en la que vivimos, también tiene que considerarse la influencia del poder del capital, que aparece en la forma del sector privado. Estos tres componentes interactúan para determinar la vida pública de una cultura determinada, y cada uno tiene diferentes niveles de influencia

sobre los otros. En un mundo ideal, los tres sectores mantendrían una armonía que a su vez permitiría la condición óptima de la vida de cada uno de los individuos que se orientan en el entorno social, pero resulta obvio que, históricamente, las interacciones suelen tener un cierto sesgo hacia uno u otro sector, vulnerando a los otros o, al menos, forzándolos a aceptar ciertos límites para su acción.

Sin embargo, de la misma manera en que el capitalismo erosiona el poder del Estado a favor de los derechos y capacidades de organizaciones civiles privadas, es necesario entender que existen sistemas de poder que regulan la vida de sectores jerárquicamente inferiores de acuerdo con ciertos códigos de comportamiento, morales, culturales o económicos. Como ejemplo de esto podríamos denominar la compleja situación que han experimentado las minorías oprimidas a lo largo de la historia dentro de la cultura occidental. George Yúdice lo expone de la siguiente manera, hablando del lugar de las minorías en el espacio cultural:

Los grupos subordinados y minoritarios ocupan un lugar en este esquema en calidad de obreros no calificados que aportan servicios y en calidad de proveedores de “vida étnica” y de otras experiencias culturales. Así pues, el progreso económico implica necesariamente el manejo de las poblaciones a fin de reducir el peligro de violencia en la compra y venta de experiencias.⁸

La relación entre las instituciones que promueven, con conocimiento o sin él, políticas públicas que resultan beneficiosas para los sectores privilegiados de la sociedad y aquellos individuos o grupos determinados por marginación histórica son las que dan forma a la vida social y que establecen las dinámicas de acción, resistencia, reacción y opresión que se dan en un contexto dado.

Es decir, este trabajo considera a la política como cualquier interacción social que involucre al poder institucionalizado, ya sea entre organismos que se disputen el poder en esferas de influencia ajenas a la población mayor, o el ejercicio de este mismo hacia los gobernados. Por lo tanto, nos interesan aquellas dinámicas de opresión, agresión,

⁸ George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, p. 9.

tensión y dialéctica que surgen como resultado de fuerzas contrapuestas. Como ejemplo, dentro de una de las obras analizadas, *Iron Man 2*, podemos encontrar dos agentes: el gobierno de los Estados Unidos, como entidad legisladora unificada, y los intereses particulares del capital privado, que se encarnan en Tony Stark. A lo largo de la cinta, los organismos instituidos en el poder legal intentan apoderarse de la avanzada tecnología que ha desarrollado el superhéroe/empresario, con el fin tácito de la implementación militar. Como fuerza contraria, Stark representa el interés particular, la propiedad privada, que se defiende ante los deseos de expropiación de su gobierno. Esta tensión, este enfrentamiento, muestra imágenes de subjetividades reales, representadas como personajes por medio de la significación y codificación en un producto artístico, y es precisamente lo que resulta relevante de las películas en cuestión. Se proyectan las tensiones propias de la realidad mediante el símbolo estético, como una forma de mediación que busca la comunicación de ideas, si bien simplificadas, que cuentan con un soporte real en el mundo de lo tangible.

El inconsciente político

Como hemos dicho, el *inconsciente político* es un término creado por Fredric Jameson, que sostiene que la obra de arte está vinculada a un trasfondo político. Este fondo político oculto expresa un conflicto, usualmente de clases, que se expresa en el texto de una manera compleja. La función de la obra de arte, según Jameson, es reconciliarnos estéticamente con el conflicto que no se puede salvar en el nivel material-histórico. Un análisis formal de un texto puede descubrir su inconsciente político y detectar “síntomas” de la condición histórica, con base en elementos estéticos de la forma de aparecer de la obra y su manera de interactuar dentro del texto. Esto se logra a partir de un proceso. En primera instancia, el análisis narrativo nos muestra los puntos clave o de flexión de la historia. El siguiente paso es el de interpretar los elementos simbólicos que aparecen en estos puntos de flexión, con el objetivo de esclarecer el vínculo con aquello que comunican. Conforme con Jameson, esta simbolización apunta siempre a un contexto político. Por otro lado, el autor menciona que la superficialidad que caracteriza toda obra de arte que se crea dentro de la sociedad capitalista, en su fase posmoderna, no es un impedimento para

encontrar una connotación o discurso que aborda un conflicto social en el que se ve envuelta la sociedad productora. Esto se ve acentuado con la constante expansión de la lógica cultural correspondiente, en la que los relatos de legitimación se ven igualmente enfrentados por la crítica. Si la modernidad hizo prevalente una lógica positivista, la posmodernidad tiene el potencial tanto de fortalecer sus narrativas como de desarmarlas, de acuerdo con la manera en que los discursos se articulan en las dinámicas sociopolíticas.

En *El inconsciente político: la narrativa como un acto social y simbólico*, Jameson propone ver al texto como una imagen, un vehículo de significación que funciona en la brecha entre significante y significado, lo que implica rastrear la relación entre la imagen y el contenido social oculto, de manera similar a lo que ocurre con el inconsciente individual según lo enfoca el psicoanálisis freudiano:

La idea es, en otras palabras, que si la interpretación en términos de causalidad expresiva o de narrativas alegóricas maestras permanece como una tentación constante, es porque dichas narrativas maestras se encuentran inscritas tanto en los textos como en nuestras formas de pensar acerca de ellos; tales significados narrativos alegóricos son una dimensión persistente de textos literarios y culturales precisamente porque reflejan una dimensión fundamental de nuestro pensamiento colectivo y nuestras fantasías colectivas acerca de la realidad y la historia.⁹

De esta manera se corrobora que el análisis formal de la obra de arte es similar al psicoanálisis de Freud: lo político se encuentra oculto bajo la superficie, pero es posible encontrarlo haciendo un análisis de los elementos que lo componen. Aclaramos que esto no es un trabajo de psicoanálisis formal, ya que este se refiere al inconsciente humano, y para Jameson lo importante es la manera en que los elementos constitutivos de una obra de arte (en el caso del cine, narración y signos) connotan un mensaje político.

Cabe mencionar que la forma en que las imágenes manifiestan el inconsciente político de Jameson es similar, en cierta medida, a la función estética del arte descrita por Walter Benjamin en *La obra de arte en la era*

⁹ F. Jameson, *ob. cit.*, p. 19.

de su reproducción técnica. La obra de arte trata de resolver simbólicamente las tensiones y conflictos sociales y, por lo tanto, los contiene:

Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos. El cine resuelve esta tarea no solo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con la ayuda de este, se hace una representación del mundo circundante. Al hacer ampliaciones del inventario de este último, al subrayar detalles escondidos de utensilios que nos son familiares, al investigar ambientes banales bajo la conducción genial del lente, el cine incrementa, por un lado, el reconocimiento de las inevitabilidades que rigen nuestra existencia, pero llega, por otro, a asegurarnos un campo de acción inmenso e insospechado.¹⁰

Debido a esto, la herramienta de pensamiento que implica el concepto de *inconsciente político* resulta central para un análisis en el que se busca la dimensión sociopolítica e histórica de una obra de arte.

¿A qué nos referimos concretamente con un contenido político en una obra de arte? A la manifestación, en sus diversas formas de existir, de aquello a lo que apunta el símbolo cinematográfico en cuanto a una forma de gobierno, una problemática social, una lucha por derechos civiles, un movimiento o una ideología. Este símbolo puede consistir en un diálogo, un cuadro, una acción, es decir, un elemento compositivo formal de la obra terminada, que apunta a un significado sintetizado, a partir de las formas del aparecer de lo sensible. Al respecto, es conveniente mencionar las connotaciones de la palabra *ideología* como las propone Engels:

La ideología es un proceso logrado por el llamado pensador conscientemente, sí, pero con una falsa consciencia. Las verdaderas fuerzas de motivación que lo impulsan permanecen ajenas a él, de otro modo no sería un proceso ideológico. De esta manera, se imagina falsas o aparentes fuerzas de motivación.¹¹

¹⁰ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 84.

¹¹ Friedrich Engels, "Carta a Franz Mehring" [14 julio 1893], *Correspondencia de Marx y Engels*.

En esta cita podemos ver claramente una alusión a un proceso que escapa al proceso crítico del pensador. Es decir, Engels propone que el proceso ideológico responde a impulsos inconscientes (sin necesariamente mencionar la palabra “inconsciente”) y que el pensador entonces toma decisiones basándose en *fuerzas de motivación* que ha adoptado o inventado.

Esto podríamos interpretarlo, para los efectos de esta investigación, como cuando un artista (en este caso los directores de las cintas que estudiamos) toma una decisión acerca de su producto final. Si bien responde a razones estilísticas, estas mismas preferencias se articulan por un trasfondo psicológico particular del que el autor en turno es inconsciente. Es decir, la elección de uno u otro plano, por ejemplo, en una toma, corresponde a la necesidad de la adecuada comunicación de un sentimiento o idea, y las nociones de en qué consiste el marco para una comunicación adecuada se encuentran en la experiencia y en la mente del artista, misma que ha sido construida histórica y vivencialmente, aun cuando no lleguen a ponerse de manifiesto en un plano psicológico. De esta manera podemos vincular claramente las fuerzas que han tenido lugar en la formación de un artista en particular o, en nuestro caso, las de una sociedad productora, que entran en juego al momento de la producción de un artefacto cultural. Los elementos en los que se manifiesta este inconsciente son tan diversos como tantas formas de expresión artística hay. Ahora bien, a lo largo de esta investigación podemos vislumbrar que, al menos en las películas pertenecientes a este corpus, el diálogo resulta un elemento primordial para ser considerado al querer descubrir el inconsciente político. Sin embargo, esto podría cambiar en otras formas de manifestación artística. En una obra de teatro podría tener más que ver con la escenografía, o en la música con la instrumentación o el ritmo. Incluso en el cine podría haber variaciones. Tal vez el inconsciente podría manifestarse en un encuadre o en el diseño de producción. No obstante, en esta investigación en particular, debido al enfoque narratológico que nos interesa, la manifestación más clara surge en el diálogo y en el desarrollo dramático de la historia. Cabe mencionar que, si el inconsciente puede interpretarse desde otro aspecto estético de la obra, no haría más que complementar la lectura narratológica, ya que la obra puede considerarse como una unidad cuyas múltiples dimensiones componen un discurso.

Por estos motivos nos interesa únicamente la exposición o significación de un contexto político durante el acto dialéctico que se realiza en la obra. Es decir, nos interesa el punto de mayor tensión en el que las fuerzas opuestas se vean enfrentadas, pues este es el momento en el que se presentan los argumentos o ideas que proponen ambas partes al diálogo social. En un momento posterior es posible ver a qué conduce el conflicto para tener una idea de cómo se aborda el inconsciente político en el desarrollo de la obra.

El viaje del héroe

Ahora bien, con base en lo anterior es necesario, además, profundizar en la manera en que se aplica la estructura de análisis narrativo del *monomito* o el *viaje del héroe*, lo que nos permitirá mostrar la utilidad de la noción de *inconsciente político*. En pocas palabras, esta es una forma de contar una historia por medio de la cual el protagonista (no necesariamente un “héroe” en el sentido popular de la palabra en que lucha por el bien o la justicia) atraviesa una serie de procesos que constituyen un cambio en su vida, forma de ser o pensar. El viaje del héroe fue concebido en un primer acercamiento al estudio estructural general del relato mítico por parte de Joseph Campbell a partir del entendimiento jungiano del mito, como lo deja en claro en su libro *El héroe de las mil caras*. La premisa del estudio era que cualquier narrativa heroica o mítica sigue una lógica de sucesión de acciones en las que se ve involucrada la figura central de la historia, en la que cada etapa representa un cambio en el *statu quo* del mundo del héroe, y que ambas pueden ser fácilmente reconocibles. Cualquier forma de narración que siga los lineamientos de esta estructura se considera como un monomito, sin importar si es un relato oral, escrito, una novela de cualquier duración, película, serie o videojuego. Así que podemos pensar en el monomito como el arquetipo del mito. Por supuesto, el mito antecede en un plano empírico al monomito, pues este es una estructura narrativa pensada para encontrar patrones de reconocimiento en narrativas posteriores. Es decir, el monomito no es en realidad un mito, sino solo una estructura que se postula a partir de él con el fin de comprender la coherencia narrativa de una historia. Es una estructura cronológica con secciones claras que pueden delimitarse por cambios de escena o secuencia en una obra fílmica.

Campbell fijó 17 etapas del viaje del héroe: la llamada a la aventura, el rechazo de la llamada, la ayuda sobrenatural, el cruce del umbral, en el estómago de la ballena, el camino de pruebas, el encuentro con la diosa, la mujer como tentación, la expiación con el padre, apoteosis, el máximo botín, el rechazo al regreso, el vuelo mágico, el rescate desde fuera, el cruce del umbral de vuelta, el amo de dos mundos y la libertad de vivir.

Esta es la estructura monomítica original, pero a lo largo de los años ha cruzado por iteraciones por parte de David Adams Leeming, Philip Cousineau y Christopher Vogler, como se ve en *El viaje del escritor*. Para fines de este estudio se utilizará la versión de Vogler, debido a que es la que contiene una versión sintetizada de la original, y no elimina tantas etapas como las de Leeming y Cousineau. A continuación se explican con mayor detalle las etapas que lo componen, mencionadas con anterioridad, y que son las siguientes:¹²

- *Primer acto: fase introductoria*

- *Mundo ordinario*: es la introducción al microcosmos del protagonista. Aquí se presenta el contexto al que está acostumbrado el héroe, la zona de comodidad que le permite desempeñarse sin mayor esfuerzo. Hay un problema latente bajo la superficie, que dará forma al conflicto de la historia, pero en esta etapa solo se presentan síntomas vagos del mismo.
- *Llamado a la aventura*: suceso incitador de la acción. El protagonista se encuentra con un elemento foráneo, extraño, que pone su mundo en un cuestionamiento existencial y lo arroja a la primera crisis de la historia.
- *Rechazo a la llamada*: el héroe se rehúsa a formar parte de la acción. Con su mundo en crisis, el protagonista se repliega en su mundo normal. Trata de alejarse del incidente que lo colocó en una situación de incomodidad y hace todo lo posible por evitar el viaje que está por venir.
- *Encuentro con el mentor*: el héroe se encuentra con una figura que le mostrará la manera de desempeñarse a lo largo de la acción. El mentor estereotípico es el personaje de un viejo sabio que

¹² Christopher Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, pp. 6-10.

pretende enseñarle al protagonista el funcionamiento de aquello a lo que se enfrentará: un villano, una situación, un mundo entero. Sin embargo, no es necesario que el mentor sea mayor que el protagonista, únicamente que esté familiarizado con el mundo que le parece ajeno al héroe.

- *Cruce del umbral*: el héroe entra en acción, cruza al mundo nuevo. El héroe toma la decisión de acercarse al mundo extraño y atraviesa el punto sin retorno. Este es el final del primer acto porque termina con la fase explicativa e introductoria a la historia. El planteamiento ha sido presentado, así que la acción y el desarrollo comienzan.
- *Segundo acto: fase de aprendizaje*
- *Pruebas, aliados y enemigos*: el héroe se encuentra con aquellos que lo ayudarán o se opondrán a él. Las pruebas son situaciones extrañas, ajenas, que ponen en cuestionamiento las habilidades del protagonista; los aliados son aquellos que prestarán algún tipo de apoyo con valor positivo y beneficiarán o facilitarán el desarrollo del personaje; mientras que los enemigos son aquellos obstáculos menores que representan un síntoma de las fuerzas opuestas al protagonista que pueden ser derrotados sin mayor problema, pero que anuncian la llegada de un mal mayor.
- *Acercamiento a la cueva interior*: la preparación ante la primera gran prueba. El héroe se prepara para el primer enfrentamiento trascendental, se arma de equipo, se apoya en sus aliados y se dirige física y emocionalmente a un verdadero conflicto.
- *Ordalía*: un gran conflicto en el que el héroe fracasa. A pesar de la preparación del héroe, este falla en su enfrentamiento con las fuerzas opositoras. Con “fallar” nos referimos a dos posibilidades: que el héroe literalmente salga derrotado o que emerja victorioso, pero con un refuerzo de una conducta negativa que le provocó el problema en primer lugar. En ambos casos, la consecuencia es un impacto psicológico negativo que lo coloca en una crisis y en posición de debilidad ante los siguientes enfrentamientos.
- *Recompensa*: el aprendizaje de la derrota. Por medio de la resiliencia, el héroe obtiene una enseñanza que lo ayudará a derrotar finalmente a la fuerza opositora. Obtiene la redención por fallar y

se decide a triunfar. La recompensa termina con el segundo acto porque es la última enseñanza que debe adquirir para consolidarse como la fuerza que puede adquirir la victoria final.

- *Tercer acto: fase de resolución*

- *El camino de vuelta*: preparación del héroe ante el enfrentamiento o lección final. Su identidad se consolida y se encuentra listo para usar todo lo que ha aprendido para reafirmar sus valores, postura o misión.
- *La resurrección*: conflicto y triunfo o fracaso final. Aquí es en donde se presenta el llamado *clímax* de la historia. El conflicto alcanza su punto álgido, la tensión se encuentra en el nivel más elevado posible. El héroe enfrenta a la fuerza opositora y adquiere un desenlace definitivo en el que puede ganar o perder, pero que al final tiene un valor total. El valor triunfante se enaltece.
- *Regreso con el elixir*: último aprendizaje, regreso a la normalidad. La última etapa consiste en que el héroe, vivo o muerto, presenta una conclusión dramática a la historia. El mundo a su alrededor regresa al estado primordial, con un único cambio que consiste en la ausencia de la tensión latente que se presentaba al inicio de la historia. Se muestra la enseñanza o moraleja, y la historia termina.

La estructura narrativa del monomito resulta relevante para la investigación, ya que es una manera clara y concreta de dividir las secuencias y escenas para su observación individual, así como para identificar los puntos de mayor tensión dramática en los sucesos narrativos de la historia para, a partir de ello, sacar a la luz el inconsciente político. Con *tensión dramática* nos referimos a aquellos puntos de inflexión en los que se expone un número crítico de elementos pertinentes a la construcción de la historia: una escena de acción pura no resulta tan dramáticamente relevante como una conversación en la que dos opuestos exponen sus puntos de vista, o una imagen establece claramente una iconología que puede ser deconstruida por medio de la interpretación. Por supuesto, aquí se propone que eso solo tiene sentido en la medida en que da pie para plantear las cuestiones ideológicas que la dialéctica cultural capitalista genera, sin que el artista singular se haga cargo de ellas al momento de producir su obra.

Conclusión

Una vez establecido el marco teórico que presenta un contexto, lo que se busca dentro del mismo, sus formas de manifestarse y una estructura de análisis narrativo que permita visualizar etapas significativas dentro de las cintas, es posible proponer una forma de lectura que no recaiga en un nivel de lectura superficial, sino que permita acceder a una dimensión específica de contenido que está oculto en el texto cultural. Es decir, la selección de escenas clave a partir del viaje del héroe permite percibir los momentos más significativos en cuanto a importancia narrativa, en los cuales se encuentran los símbolos y las dinámicas que mejor resumen la carga ideológica de las películas. Al encontrar estas escenas, es posible realizar una decodificación simbólica para definir exactamente a qué situación del mundo político/real están aludiendo y de qué manera resuelve de manera estética las contradicciones del mismo.

La relevancia de un estudio como este se pone de manifiesto con el elevado volumen de cine comercial que se produce en la actualidad. Los contenidos ideológicos se encuentran presentes en los productos culturales, y este inconsciente político tiene impactos y repercusiones en el pensamiento del espectador. Por lo tanto, es necesario desarrollar la capacidad crítica que lleva a un “alfabetismo” cultural e ideológico, por así decirlo, que sirva para *liberar* lo político. Con esto nos referimos a una capacidad de lectura que trasciende el simple consumo del drama o la historia como un mero relato pasajero, como una historia que uno podría escuchar de la boca de un amigo o conocido.

Los artefactos culturales no se crean en un vacío y contienen rastros de las condiciones de producción en las que se encuentran inscritos. Solo siendo capaces de reconocer e identificar estos rastros es que sería posible aprehender una dimensión adicional en la obra de arte, sin importar de qué maneras esté inscrita en el mercado y sus dinámicas. El inconsciente político se presenta en cualquier obra de arte, ya que toda obra de arte cuenta con un contexto histórico, social y político que, para bien o para mal, le da forma.

Bibliografía citada

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Introd. de Bolívar Echeverría, México, Ítaca, 2003.

- Carroll, Noël, *Minerva's Night Out: Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures*, New Jersey, Wiley-Blackwell (an imprint of John Wiley & Sons Ltd), 2013.
- Engels, Friedrich, "Carta a Franz Mehring" [14 Julio 1893], *Correspondencia de Marx y Engels*, Londres, International Publishers, 1968.
- Jameson, Frederic, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC, Duke University Press, 1991.
- _, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1981.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- Vogler, Christopher, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Third Edition, San Francisco, Michael Wiese Productions, 2007.
- Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.

LA FRONTERA EN EL CYBERPUNK. DEBATES PENDIENTES

Emilia Ismael Simental¹
Juan Pablo de Santos Loreto²

La frontera en el cine cyberpunk ha sido ya objeto de estudio, tanto en la forma en la que se construyen fronteras físicas que separan territorios como en la forma en la que se construyen fronteras alrededor de los cuerpos. Como ejemplos introductorios podemos citar textos como el artículo de Mocke Jansen van Veuren, “Tooth and nail: anxious bodies in Neil Blomkamp’s *District 9*”, que explora la construcción de fronteras corporales que marcan y separan al otro, según se muestra en la película cyberpunk *District 9*, y donde cuerpos fronterizados aparecerían delimitados por significadores de diferencia,³ manifestados como estructuras sociales, legales, ideológicas dentro de una ambientación distópica. También tenemos el ejemplo de Sharada Balachandran Orihuela y Andrew Carl Hageman en “*Maquilapolis and Sleep Dealer, Virtual Realities of US/Mexico Border Ecologies*”, en el que exploran las relaciones de los individuos con las fronteras físicas y las relaciones económicas y sociales que se construyen alrededor de la frontera entre México y EE. UU. en una Tijuana del futuro.

En el presente texto profundizaremos en una revisión historiográfica de trabajos académicos como estos, desde el ámbito del cine cyberpunk, con el propósito de valorar los alcances de la investigación sobre frontera desde el cine de ciencia ficción e identificar algunos de los debates pendientes. El trabajo de autores como Suzie Gibson y Carlos Moreno Zaconeta, que exploran problemáticas fronterizas y territoriales en las

¹ Profesora-Investigadora Titular de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

² Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2019.

³ Mocke Jansen van Veuren, “Tooth and nail: anxious bodies in Neil Blomkamp’s *District 9*”, p. 572.

películas de Neil Blomkamp, resulta de gran importancia para delinear el estado actual de este campo investigativo. Más allá de utilizar textos que busquen encontrar la generalidad sobre el tratamiento de las temáticas que corresponden a las problemáticas de frontera en el cine cyberpunk, nos disponemos a abordar textos que puntualmente tratan casos particulares de películas cyberpunk con temática de fronteras constituyentes.

En este ámbito encontramos textos de reciente publicación que abordan directamente el tema de frontera en casos de películas de ciencia ficción. Estas producciones académicas tienen en común la exploración de las relaciones entre las fronteras y los individuos que las habitan en textos cinematográficos cyberpunk a través de los estudios culturales. La literatura en cuestión se centra principalmente en dos películas de Neil Blomkamp, *District 9* (2009) y *Elysium* (2013), y la película cyberpunk ubicada en Tijuana del director Alex Rivera, *Sleep Dealer* (2008) –aunque citan otros casos, como el de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott–.

Los textos son “Tooth and nail: anxious bodies in Neil Blomkamp’s *District 9*” (Jansen van Veuren, 2012), “The Hysterics of *District 9*” (Kapstein, 2014), “*Maquilapolis* and *Sleep Dealer*, Virtual Realities of US/Mexico Border Ecologies” (Orihuela y Hageman, 2011), “Exploring Citizenship through Arts Practice, una conversación entre Alex Riviera y Katarzyna Marciniak” (Marciniak, 2014), “Stop the Ships. *Elysium*, asylum seekers and the battle over sovereign borders” (Gibson, 2015) y “*Elysium* o el clamor por salud de los inmigrantes indocumentados” (Moreno, 2016).

A partir de estos textos exploraremos el estado actual de la discusión, primero, alrededor del tema de las fronteras corporales como cuerpos fronterizados, haciendo hincapié en el trabajo de Mocke Jansen van Veuren y Helen Kapstein. Seguido de esto, discutiremos la forma en la que se aborda la relación entre poshumanidad, un elemento esencial dentro de las narraciones cyberpunk, y las configuraciones fronterizas. El capítulo cierra con la propuesta de dos debates. Uno, *fronteras soberanas*, discutiendo las medidas a menudo violentas para defender un país –a partir de la forma en la que lo aborda Suzie Gibson en su artículo sobre la batalla por las fronteras soberanas en la película *Elysium*–. Otro, partiendo del análisis de Carlos Moreno para hablar de las motivaciones de los migrantes ilegales para cruzar la frontera según se plantea en la película de *Elysium*. Esta revisión historiográfica permitirá reconocer cuáles son los elementos actualmente presentes

en los debates sobre las problemáticas de la frontera desde el cine de ciencia ficción, en particular el cyberpunk, e identificar los vacíos donde todavía hay trabajo por realizar.

Cuerpos fronterizados

El cuerpo aparece delimitado de diferentes formas en el cyberpunk. Para hablar de cómo la frontera atraviesa los cuerpos, tenemos que entender diferentes delimitaciones corporales que son abordadas por los estudiosos de la ciencia ficción y el cyberpunk. En su libro *Blade Runner. Modernidades múltiples en el cine futurista*, Fernando Vizcarra habla de cómo el cuerpo natural es trascendido por medio de la interacción humano-máquina y de cómo la actividad humana se reconfigura alrededor de la forma en que la máquina y el humano se vuelven uno. Vizcarra utiliza el cyberpunk y las lógicas poshumanas del *cyborg* para explicar condiciones actuales de nuestra sociedad en un sentido que viaja de lo metafórico a lo práctico.⁴

De acuerdo con Vizcarra, ya los cuerpos de nuestra realidad presente encuentran sus delimitaciones físicas superadas por medio de relaciones en las que opera la lógica poshumana del *cyborg*.⁵ Para hablar de lo que significa una existencia *cyborg* se remite principalmente a dos autoras, Katherine Hayles, quien en su artículo “How we became Posthuman” propone que el estado cibernético-orgánico o *cyborg* es aquel en el cual las barreras corporales se atraviesan por medio de interacciones de cuerpo orgánico a terminales computacionales de silicio;⁶ y a Lars Schmeink, quien en su *Biopunk Dystopias* utiliza el término *cyborg* para describir al producto de procesos de ingeniería genética, es decir, información que de forma artificial configura lo biológico.⁷

Vizcarra utiliza la idea de las limitaciones del cuerpo humano trascendidas por medio de su relación con la máquina para explorar la forma en la que el trabajo, las profesiones y las identidades laborales mismas se configuran:

No solo la producción industrial, la idea misma del trabajo están asociadas a los acoplamientos del humano y la máquina. En la actualidad,

⁴ Fernando Vizcarra, *Blade Runner, Modernidades múltiples en el cine futurista*, p. 32.

⁵ *Idem*, p. 32.

⁶ Katherine N. Hayles, *How we became Posthuman. Virtual Bodies in cybernetics, Literature and Informatics*, p. 2.

⁷ Lars Schmeink, *Biopunk Dystopias, Genetic Engineering, Society and Science Fiction*, p. 21.

la computadora ha configurado nuestra identidad laboral y es una extensión de nuestro pensamiento y acción. La identidad profesional y la práctica de un médico, por ejemplo, están articuladas a la implementación de tecnologías específicas. La integración del soldado y su equipo bélico lo convierte en un organismo cibernético modelado para eliminar al enemigo. Es decir, el médico no es médico sin su equipamiento. Ya no digamos la adaptación de diferentes prótesis en los cuerpos de las personas, que traslada la identidad del cyborg más acá de la metáfora.⁸

Vizcarra ubica los cuerpos actuales en una condición similar a la poshumana que encontramos en el cyberpunk. Las prácticas humanas convierten a la máquina, no en un accesorio que aparece en una actividad, sino como una extensión del humano que vuelve posibles dichas prácticas.

Esto no se limitaría a actividades productivas y comerciales, sino que, según Vizcarra, la máquina es mediadora en las actividades humanas, pero no como extraño, sino en síntesis con el humano y la práctica misma:

La información, la comunicación y el ocio, por citar otros ejemplos, son ya inconcebibles sin la mediación de las máquinas. Pero esta perspectiva, a diferencia del determinismo tecnológico, no sitúa al sujeto frente al aparato, sino que lo sintetiza. La tecnología se vuelve una dimensión y componente de lo humano, y es capaz de mediar las interacciones sociales y sus sentidos.⁹

La tecnología es, así, un componente de lo poshumano, de una forma de humanidad que ha trascendido sus limitaciones corporales. La condición poshumana aparece ya en la sociedad actual dentro de prácticas habituales, aun si no lo parece al grado en que nos los aseguran muchas de las proyecciones que vemos en el cine.

Cuando Vizcarra habla de cyberpunk habla de fronteras transgredidas y de identidades migrantes. Ambas ideas están estrechamente relacionadas, ya que la construcción de identidades se da dentro de la condición de integración de espacios virtuales y físicos y se mueve entre ambos tipos de espacio.¹⁰ Existirían tres formas de transgresión

⁸ F. Vizcarra, *ob. cit.*, p. 32.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibidem*, p. 33.

de la frontera que ocurrirían en el paso a una actualidad con el sello poshumano: “la disolución de las fronteras entre lo humano y lo animal, lo biológico y lo tecnológico, y entre la realidad física y la realidad virtual”.¹¹ La primera nos hablaría de un reconocimiento del humano como animal más allá de una ruptura naturaleza-cultura;¹² la segunda, del cuerpo superado por la lógica *cyborg*, la del ser cibernético-orgánico y, finalmente, la tercera forma de disolución de fronteras habla de la integración de espacios virtuales y espacios físicos. De tal forma que un espacio no supe a otro, sino que coexisten y permiten formas de existir únicas. Mientras que los espacios físicos cuentan con limitaciones materiales de tránsito y de ubicación, los espacios virtuales permiten la simultaneidad de ocupantes. Un humano puede habitar tanto el espacio físico como espacios virtuales que son posibles gracias al intercambio de información a través de artefactos de silicio y operaciones que utilizan líneas de texto. Ambos espacios serían componentes de la misma cotidianidad¹³ y, como parte de esta doble forma de estar, se realiza una configuración de identidades que corresponde a la forma en que las interacciones son mediadas. Los cuerpos aparecen fronterizados por medio de una negociación de lo físico y lo virtual.

Vizcarra utiliza el lenguaje del cyberpunk para comentar la sociedad actual y analizar la película *Blade Runner* (1982) trabajando diferentes formas del ser en la modernidad. La forma en la que nos acerca a lo *cyborg* y lo poshumano, desde lecturas tanto metafóricas como prácticas, nos permite abordar la forma en la que se transgreden y reconfiguran las fronteras corporales desde una arena de proyecciones particular del cyberpunk.

Por su parte, en el artículo “Tooth and nail: anxious bodies in Neil Blomkamp’s *District 9*”, Mocke Jansen van Veuren se encarga de examinar la forma en la que los cuerpos son representados en la película *District 9* (2009) de Neil Blomkamp. Jansen relaciona estas representaciones con la construcción de la frontera en la película, primero con una forma física con una relevancia geográfica: “Here borders are physically erected in the form of walls, shells or fences, and are maintained through structural

¹¹ *Ibidem*, p. 30.

¹² *Ibidem*, p. 31.

¹³ *Ibidem*, p. 33.

reinforcement, guarding and policing”,¹⁴ es decir, poseen una dimensión como una delimitación territorial tangible; y luego como una estructura ideológica, legal y social que separa a los individuos entre sí.

La frontera corporal, propone Jansen, se encuentra rodeada no solamente de valores estéticos, sino de relaciones desiguales de poder con los otros. Para tratar esta fronterización de los cuerpos, Jansen habla de la aparición de cuerpos institucionales en la obra de Blomkamp:

The *institutional body* is present in the form of social orders, and also comes to the fore as the commercial organization (the multinational MNU of which Wikus is a functionary or appendage), as well as nationality, the family and marriage. The borders of these bodies are defined and maintained through contracts of belonging, codes of conduct, laws and taboos. The many groupings of difference (self/other, race, class, nationality, species) presented in *District 9* can be seen as *bodies of classification*. The borders of these bodies are defined and maintained through the identification (or manufacture) and reification of signifiers of difference, and systems of classification and control.¹⁵

Las fronteras, según Jansen, aparecen como formas de identificar al otro dentro de un marco de distinciones y crear estructuras de soporte para reforzar la identificación de la diferencia.



Captura 01. Wikus presenta orgulloso la foto de su esposa, y con ella, su condición de ser humano sujeto a un conjunto de delimitaciones específicas que lo separan de quienes poseen la forma del otro.

¹⁴ M. Jansen van Veuren, *ob. cit.*, p. 572.

¹⁵ *Idem.*

En *District 9*, el otro, el transgresor, el incómodo, cuya existencia es mantenida aparte por medio de barreras tanto visibles como invisibles, es representado por los “camarones” (*prawns* en el inglés original), los alienígenas que viven en Sudáfrica y cuyos cuerpos se encuentran marcados por la diferencia. Los camarones no pueden participar de los beneficios legales de los humanos y su otredad los atraviesa ya desde la distancia en sus cuerpos cubiertos de caparazones.



Captura 02. Wilkus trata de expulsar a Christopher de su vivienda para conducirlo a un campo de concentración, justo después de sugerir que todos los camarones deberían abortar.

Según Jansen, las fronteras corporales de Wilkus, el estelar de la película (un humano interpretado por Sharlto Copley) se ven atravesadas violentamente por un líquido que rompe las estructuras que le dan la forma humana a su cuerpo y lo convierten en el otro, tomando la forma de un camarón: “This same liquid, which Wilkus accidentally sprays in his face, causes his visceral body to mutate and become hybridised with the body of an alien, rupturing the borders of his skin”.¹⁶ Jansen identifica esto como un proceso de construcción de nuevas fronteras, en tanto que las antiguas colapsan. Cuando el líquido transgrede y destruye las fronteras corporales que le protegen del otro, aparecen nuevas delimitaciones que convierten a Wilkus en el otro:

Once Wikus becomes infected with alien DNA, he falls outside of this scheme of classification and his body poses a threat to its very order. His

¹⁶ *Ibidem*, p. 575.

physical, visceral body becomes a microcosmic theatre –paralleling the tensions, anxieties and contradictions at play between the classificatory, social, urban, and institutional bodies listed above– as he metonymically enacts the horror of the collapse of obsessively maintained borders.¹⁷

De modo que Jansen propone esta metamorfosis de humano a *xenomorfo* como un paralelo de los miedos a la destrucción de las fronteras corporales. Este punto resultaría de suma utilidad al explorar las posibilidades de reconfiguración de frontera en el marco del cyberpunk y la poshumanidad, en la que el flujo de información existe en un estado de variada regulación entre la máquina y la conciencia. Si bien en este caso la poshumanidad no se representa estrictamente de acuerdo con la definición propuesta por Hayles, sí presenta una forma de reconfiguración biológica que se acerca a una de las formas de entender al *cyborg* como lo describe Schmeink, es decir, como producto de ingeniería genética.



Captura 03. Wilkus va tomando la forma del otro.

Con esto, Jansen señala dos formas principales de manifestaciones fronterizas. Por un lado, una frontera física y, por otro, una frontera ideológica, legal y social. Ambas permiten la construcción de cuerpos fronterizados, marcados por significadores de diferencia y barreras soportadas por estructuras de índole legal-policial. *District 9* aparece como una película que utiliza las características propias del cyberpunk para crear escenarios en los que se proyecten condiciones históricas

¹⁷ *Ibidem*, p. 576.

de nuestra realidad inmediata (en este caso enfocándose en las condiciones de exclusión en Sudáfrica durante el *apartheid*) y permitan estudiar las configuraciones relevantes que aparecen en la proyección.

En su análisis de la construcción de barreras corporales y cuerpos fronterizados en *District 9*, Jensen habla de barreras que corresponden a la geografía cyberpunk sudafricana y que funcionan como alegoría de la distribución de población de Sudáfrica durante el *apartheid*,¹⁸ sin embargo, no habla de cómo una forma de frontera incide sobre la otra. Los cercos, los muros y las estructuras legales y policiales que los vigilan y que separan a los camarones de los humanos operan de manera simultánea con los significadores sociales de diferencia, pero Jansen no señala algún tipo de interacción o retroalimentación entre estas formas de delimitación. Dicho de otra forma, Jensen no se detiene a señalar cómo es que la delimitación del cuerpo del camarón modifica o da forma a las fronteras de securitización y cómo estas últimas, a su vez, construyen la frontera física del camarón.

Ahora bien, Helen Kapstein, profesora del John Jay College of Criminal Justice en Nueva York, se ha enfocado durante años al estudio de literatura y cultura sudafricanas, así como estudios culturales y de medios. En su texto “The Hysterics of *District 9*” habla de la relación entre la película *District 9* (2009) de Neil Blomkamp y la histeria. Kapstein asegura que Sudáfrica estaba en un estado de pánico durante el *apartheid* y que los ciudadanos blancos temían un completo caos social al ver las demostraciones públicas contra el régimen:

If, under apartheid, South Africa was in a state of panic, with professional agitators and members of the Third Force planted to spur on violent protests against the regime so as to be able to represent black South Africans as out of control and with whites worrying about a “total onslaught”, then postapartheid South Africa is a nation in hysterics.¹⁹

De esta forma, Kapstein utiliza el período de incertidumbre, miedo y preocupación por parte de muchos sudafricanos blancos, antes, durante e inmediatamente después del *apartheid*, para señalar a Sudáfrica como

¹⁸ *Ibidem*, p. 577.

¹⁹ Helen Kapstein, “The Hysterics of *District 9*”, p. 156.

un país en histeria. Es importante señalar que cuando Kapstein dice 'histeria' se refiere a diferentes formas de histeria, lo históricamente cómico, la ansiedad histérica y la histeria colectiva, y utiliza la película *District 9* para examinar las relaciones entre estas formas de histeria:

District 9 allows us to examine the distinctions between, and the overlaps among, the hysterically funny, hysterical anxiety, and mass hysteria not only as they pertain to a South African sensibility and setting but to an emerging, specifically South African, breed of science fiction.²⁰

Este período *posapartheid* y el estado de histeria en la sociedad llevó a muchos creadores a trabajar los temas relevantes de este momento histórico de cambio a través de la ficción, en tanto que el género preferido para realizar sus textos fue la ciencia ficción. Tanto escritores de ficción como directores de cine encontrarían en la ciencia ficción una forma de capturar las visiones, absurdos y extremos poscoloniales.²¹

Kapstein añade que la ciencia ficción presenta posibilidades particulares que le convierten en un recurso importante para los creadores. Este género, asegura, tiene la capacidad de exponer lo que ya es fantástico en lo mundano²² y le defiende frente a comentarios expresados por personajes como el director de cine Tchidi Chikere,²³ quien asegura que África no necesitaba ciencia ficción, sino que las preocupaciones de África se centraban en procurar esenciales, como el acceso a agua limpia y resolver la crisis alimentaria. Kapstein asegura que, de darle razón a esta afirmación, habría que aceptar no solamente que la ciencia ficción no tiene lugar en África *posapartheid*, sino que la ficción en general está fuera de lugar.

Aunque el enfoque específico del texto de Kapstein no es en la representación de la frontera en *District 9*, sí se encarga de justificar el uso de la ciencia ficción para tocar problemáticas que corresponden a ordenamientos geográficos y distribuciones de población, con el fin de construir una visión amplia de frontera que no se limite a una barrera física, sino que considere la forma en la que los cuerpos son fronte-

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibidem*, p. 157.

²² *Ibidem*, p. 159.

²³ *Ibidem*, p. 157.

rizados. Es sumamente relevante entender la fronterización como el reforzamiento de la diferencia que permite crear barreras invisibles. Tanto en su dimensión legal, social, ideológica, la frontera presenta elementos que, si hacemos caso a Jansen, podemos reconocer en las obras de ciencia ficción, y lo hacemos por medio de exageraciones y proyecciones que llevan en sí preocupaciones y ansiedades de quienes ven la frontera a su alrededor y crean producciones audiovisuales.

Poshumanidad y frontera

Cuando hablamos de condiciones de poshumanidad en el cine cyberpunk podría entenderse que hablamos de que todos los habitantes de una historia cyberpunk se relacionan de la misma forma con las lógicas *cyborg*, pero no es así. Cuando, además, agregamos las problemáticas específicas de fronteras territoriales, el caso se vuelve aún más específico, pues nos acercamos a individuos que se encuentran en relaciones particulares con espacios reales y virtuales fronterizos.

En el artículo “Virtual Realities of US/Mexico Border Ecologies in *Maquilapolis* and *Sleep Dealer*”, Sharada Balachandran Orihuela y Andrew Hageman ponen a conversar dos textos cinematográficos de naturaleza muy distinta que tratan problemáticas específicas de la frontera entre México y Estados Unidos. Por un lado, *Maquilapolis* (2006) es un documental de Vicky Funari que presenta la vida de trabajadoras de maquiladora en el lado mexicano de la frontera. Por otro, *Sleep Dealer* (2008), película dirigida por Alex Rivera, es un texto de ciencia ficción que presenta un futuro distópico donde los migrantes son explotados desde el lado mexicano de la frontera para que manipulen robots que se encargarían de realizar diferentes trabajos en el lado estadounidense.

Balachandran Orihuela y Hageman resaltan un elemento importante de las posibilidades de narración del cyberpunk. Al comparar los dos textos cinematográficos, *Maquilapolis* y *Sleep Dealer*, resalta el hecho de que tanto el documental como la ficción cyberpunk se encargan de dibujar situaciones de vida que escapan de una generalidad, de recordarnos que no todos viven en *el mismo ahora*. Existen miembros de la sociedad que coexisten de manera aparente, superficial, pero que se encuentran sujetos a distintas condiciones de vida. Este retrato de marginalidad es una condición persistente en los textos del cyber-

punk.²⁴ Será esta misma condición la que crea el ambiente propicio para el surgimiento de aquellos “ciberterroristas, justicieros y aventureros con almas de hackers”²⁵ de los que habla Fernando Vizcarra, los *héroes* cyberpunk que nacen en los márgenes y que amenazan el *statu quo*, en tanto que buscan superar sus limitaciones corporales, atravesar fronteras para obtener cierto grado de agencia. La cualidad de *agencia* a la que me refiero es aquella que “afirma la capacidad de los seres humanos de dar forma a las circunstancias en la que viven”, como señalan Mustafa Emirbayer and Ann Mische, en su artículo “What Is Agency?”.²⁶

La forma en la que Balachandran Orihuela y Hageman abordan el análisis de ambas películas es desde una perspectiva ecocrítica que permite obtener una perspectiva amplia por medio de la utilización de tres ejes:

Much of the scholarship on films representing the US/Mexico border analyzes the space and the texts about the border through single critical approaches, whether feminist, Marxist, national/transnational concerns, or race and ethnicity. In contrast, our ecocritical approach is a mode of analysis and argument that works in a three-part structure comprising Ecotones, Machines, and Gender.²⁷

Esta perspectiva ecocrítica parte de la idea de que naturaleza y cultura van de la mano²⁸ y no son categorías mutuamente exclusivas, por lo que combina elementos de crítica ecológica con teoría de las ciencias humanas y sociales, en este caso, ecología y estudios de género.

Por un lado, resulta significativo el hecho de que los autores tratan de abordar la complejidad de un fenómeno como la frontera entre México y Estados Unidos desde perspectivas que integran diferentes elementos que se encuentran en la frontera y que combinan geografía,

²⁴ B. Orihuela y Hageman, “Virtual Realities of US/Mexico Border Ecologies in *Maquilapolis* and *Sleep Dealer*”, p. 184.

²⁵ F. Vizcarra, *ob. cit.*, p. 97.

²⁶ Mustafa Emirbayer y Ann Mische, “What is Agency?”, en *American Journal of Sociology*. Traducido del inglés original: “affirmed the capacity of human beings to shape the circumstances in which they live”.

²⁷ B. Orihuela y Hageman, *ob. cit.*, p. 168.

²⁸ Howarth William, “Some Principles of Ecocriticism”, en *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, pp. 69-71.

tecnología y sociedad. Por otro lado, nos resulta sumamente importante observar el hecho de que en su análisis se colocan en una posición simétrica lo mismo un texto documental que una ficción. Esto último aparece de manera recurrente en este tipo de análisis: el reconocimiento de que la ciencia ficción facilita un escenario para la discusión de problemáticas que corresponden a realidades inmediatas. No analizan la ciencia ficción por la ciencia ficción misma, sino que se analiza en tanto que permite conocer nuestra realidad.

En uno de los capítulos del libro *Immigrant Protest*, Alex Rivera y Katarzyna Marciniak abordan la corporalidad en la relación de trabajo y migración indocumentada en *Sleep Dealer*, asegurando que el trabajo aparece en una condición poshumana, posibilitado gracias a que se atraviesan las barreras corporales:

[t]he narrative engages the politics of the Mexico-U.S. border, highlighting the intersecting themes of migration, labor, and technology. It offers a dystopic vision of the future where a coyote is transformed into a ‘coyotek’, where crossing the border on foot is perceived as obsolete: “[My uncle] crossed the border in the old days by foot. Before nodes that’s how they used to do it. Unbelievable”.²⁹

La forma en la que se atraviesa la frontera no es como inmigrante indocumentado, sino como un trabajador a distancia, siendo el trabajo lo único que atraviesa la frontera. El coyote, que en otro momento llevaba los cuerpos migrantes a través de barreras territoriales físicas, ahora atraviesa hacia espacios duales virtuales y físicos. Por medio de implantes cibernéticos, mencionan Rivera y Marciniak; el trabajador es capaz de conectarse con robots y controlarlos desde el lado mexicano de la frontera. De esta manera, la mano de obra barata produce dentro del territorio de Estados Unidos sin que el gobierno tenga que lidiar con la corporalidad de los inmigrantes indocumentados.³⁰ Así, una forma de trabajo transfronteriza opera bajo la lógica *cyborg* propuesta por Katheryne Hayles, donde la actividad se vuelve posible por medio de las interacciones entre los cuerpos orgánicos y termina-

²⁹ Katarzyna Marciniak y Alex Rivera, “Border Disorder Exploring Citizenship through Arts Practice”, p. 81.

³⁰ *Ibidem*, p. 83.

les de silicio que permiten el flujo de información desde los cuerpos de los trabajadores en México hasta los robots que se encuentran físicamente en los Estados Unidos.³¹

Rivera y Marciniak aprovechan para comentar sobre los programas de trabajo transfronterizo con el programa *Cybracero*, en el que, a diferencia del programa Bracero con el que se conseguía labor mexicana barata para trabajar en el campo estadounidense,³² el migrante cybracero sería una especie de telemigrante³³ cuyo trabajo se separaría de su cuerpo al conectarse a nodos computacionales para controlar robots a distancia. En este texto la discusión se enmarca más claramente dentro del cyberpunk. La poshumanidad aparece representada en la forma que Katheryne Hayles define, ya que los trabajadores mexicanos literalmente utilizan formas de conexión con las computadoras que les permiten interacciones y transferencia de información orgánico-tecnológico.³⁴ El cuerpo del migrante, o bien, del telemigrante, sería valorado en tanto a su capacidad productiva, mas no por su condición humana. Esta concepción de un trabajador aparentemente incorpóreo ideal que no amenaza el *statu quo* de un país rico nos permitiría explorar más dimensiones en la forma en que se construyen fronteras sobre los cuerpos de los migrantes: el migrante es mano de obra deseable, pero no un cuerpo deseable.

Fronteras soberanas

Otro texto que aborda el tema de frontera en el cyberpunk es “Stop the Ships: *Elysium*, Asylum Seekers and the Battle Over Sovereign Borders”, de Suzie Gibson, el cual analiza de manera específica la película *Elysium* (2013), de Neil Blomkamp, como un texto que problematiza la frontera en su dinámica contemporánea. En esta publicación, Gibson parte del reconocimiento de dos clases sociales presentes en la película: los ciudadanos de *Elysium*, rodeados de riqueza, y la gente de la tierra, que vive en la miseria.³⁵ De acuerdo con Gibson, en *Elysium* la tierra se encuentra en un estado perpetuo de ley marcial:

³¹ K. N. Hayles, *ob. cit.*, p. 2.

³² K. Marciniak y A. Rivera, *ob. cit.*, p. 83.

³³ *Ibidem*, p. 91.

³⁴ K. N. Hayles, *ob. cit.*, p. 2.

³⁵ Suzie Gibson, “Stop the Ships: *Elysium*, Asylum Seekers and the Battle Over Sovereign Borders”, p. 81.

Indeed, this is how Elysium's ruling class imposes its will upon Earth's countless unfortunates. The planet is seen as one huge, polluted prison from which there is no escape. The idea of Earth being a large penitentiary is evocative of Australia's eighteenth and nineteenth-century penal colony beginnings.³⁶

Gibson utiliza esta configuración territorial para evocar condiciones históricas de algunos de los movimientos migratorios humanos hacia Australia. Desde ahí, Gibson aborda la problemática de los movimientos masivos de migrantes en búsqueda de asilo en Australia y los esfuerzos de este país por fortalecer su frontera. Gibson utiliza un continuo vaivén entre las condiciones planteadas en la película y la situación actual de Australia, como en el caso de la protección de las fronteras ante la "amenaza" de naves que transportan inmigrantes ilegales:

For instance, when the radar picks up on the approaching vessels, they are registered as a "security breach". The aircrafts are also dispassionately referred to as "undocumented vessels". One ship manages to escape the missiles and touches down on Elysium's terrain, only to be swiftly tracked and its occupants arrested. The situation is then effectively contained ("All illegals are in custody, ma'am").

Throughout the film, the language of bureaucracy buffers the murderous reality. In Australia, the term illegals has been used when referring to refugees, especially those seeking asylum via dangerous boat journeys, despite the fact that genuine refugees are not doing anything illegal.³⁷

Gibson no solamente se encarga de señalar un momento en el que la película presenta al sistema de seguridad que soporta la penetración de las fronteras de Elysium, sino que, inmediatamente, al hablar de la situación actual de Australia, señala la condición de los migrantes que buscan asilo y cómo el término 'ilegal', usado para designar el estado migratorio de una persona, no es congruente con el hecho de que estas personas no hacen nada ilegal.

³⁶ *Ibidem*, p. 80.

³⁷ *Ibidem*, pp. 81-82.

El tratamiento de los migrantes sería un punto importante para Gibson al analizar *Elysium*; por ello, se encarga de resaltar la posición del gobierno frente a las medidas de seguridad empleadas para evitar la penetración de estos llamados *ilegales* al territorio de Elysium: “the government has no sense of legal or moral responsibility towards Earth’s peoples: killing them is worrisome only because it is indiscreet”,³⁸ por lo que el gobierno, de acuerdo con Gibson, no reconoce a los inmigrantes ilegales como humanos cuya vida es valiosa, sino como un inconveniente de relaciones públicas en potencia.

Gibson compara la situación de la defensa de las fronteras de Elysium con la de Australia y sus políticas en Operation Sovereign Borders. Según Gibson, la forma rígida en la que operan los sistemas de seguridad de la estación Elysium, es muy similar a la forma en la que funciona Operation Sovereign Borders, principalmente porque funciona bajo el entendido de que se debe lidiar con los indeseables inmigrantes indocumentados de manera silenciosa, preferentemente interceptando las naves que transportan a los migrantes antes de que lleguen al territorio. De la misma forma en la que Elysium intercepta naves espaciales para evitar la llegada de gente de la tierra, la marina australiana intercepta navíos tripulados por personas que buscan asilo político y se dirigen a las costas australianas.³⁹ Además de este componente policial, señala el elemento de las jaulas en las que encierran a los migrantes que serían deportados bajo condiciones de hacinamiento insalubres, similares a los espacios de confinamiento que tiene Australia para encerrar a los inmigrantes ilegales y aquellos en busca de asilo político. La conclusión que Gibson obtiene del análisis de la película de Blomkamp es que funciona como un llamado de atención sobre múltiples problemas que enfrentan las sociedades modernas:

Elysium puts forward an important morality tale concerning the inhumane treatment of people, and inspires questions about the worldwide problems of poverty, homelessness, pollution and overpopulation. Our current planet may not be as diseased and destroyed as the one in this film, but the dystopian future it depicts presents several parallels to our society,

³⁸ *Ibidem*, p. 83.

³⁹ *Ibidem*, p. 85.

thus offering a warning of sorts and encouraging us to change our ways. While this includes environmental concerns—our industrial methods of plumbing the depths of the Earth for oil and coal are unsustainable, for example—it also highlights the inhumanity of current policies that see refugees, including children, locked up in detention centres.⁴⁰

Las políticas sobre el trato al migrante y al pobre, las crisis ecológicas y demográficas, se encontrarían en el centro de todo en *Elysium*, de acuerdo con Gibson, pero no solamente como estructuras que favorecen la narrativa en un mero texto de ficción, sino como una crítica y un llamado de atención hacia las sociedades modernas. Este comentario lo acercaría a las afirmaciones de Baudrillard sobre la construcción de realidades en la ciencia ficción, que se realiza por medio de proyecciones del mundo que la produce y utilizando para ello las posibilidades de este.⁴¹

Finalmente, si bien Gibson le reconoce valor a *Elysium* como herramienta de discusión en tanto a su desarrollo, no lo hace en cuanto a la forma en la que Blomkamp la concluye. Nos deja claro que la conclusión de la película se queda en una resolución típica occidental, como las que hemos visto en el cine hollywoodense, donde un héroe que opera en una dicotomía del bien y el mal se sacrifica para salvar a todos. El comentario de Gibson versa sobre la forma en la que se construyen las fronteras como mecanismos de seguridad y defensa contra el otro que proviene del exterior, y las estructuras legal y policial que lo soportan, pero lo más importante es que establece relaciones entre estas acciones de vigilancia fronteriza y la manera en la que se define al migrante como criminal o “ilegal”, extendiendo la frontera hacia el cuerpo del otro. Mientras que Gibson identifica elementos que le refieren directamente a la condición de Australia bajo Operation Sovereign Borders, no señala muchas otras condiciones que *Elysium* presenta al dibujar una frontera espacial. Algunos de estos elementos son los contrabandistas de personas, por ejemplo, que encuentran sí-miles en los coyotes que llevan migrantes ilegales a través de la frontera entre México y Estados Unidos y juegan un papel importante en las operaciones de tráfico humano.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Jean Baudrillard, *Simulacra and Science Fiction*, pp. 301-309.

Además de esto, existe una criminalización expresa del migrante ilegal desde los altos mandos políticos, que si bien sí menciona que en la práctica se trata al migrante como criminal, pareciera que esta no fuera la posición oficial del gobierno, puesto que aquellos que buscan asilo político legalmente merecen un trato *clientelary* no de invasores.⁴² Mientras que en el caso de la frontera entre Estados Unidos y México ha existido una posición abiertamente antimigrante de parte del presidente, que sería necesario abordar en estos debates de manera particular. La forma en la que Gibson termina los símiles es apenas en las aguas que rodean el territorio australiano, en tanto que Elysium tiene políticas en funcionamiento que fronteriza al humano en el territorio que se encuentre. La frontera lo alcanza y lo define aun antes de cruzar por medio de construcciones fronterizas subjetivas apoyadas por la ley. Para Gibson, la forma en la que la frontera de securitización opera junto con la frontera subjetiva para atravesar el límite territorial y entrar al territorio de procedencia de los migrantes es fundamental en el tratamiento de las problemáticas actuales de frontera, como es el caso de la frontera entre México y Estados Unidos, entre otras.

Elysium y las motivaciones de salud para cruzar la frontera

Cuando Jansen van Veuren nos habla de los cuerpos ansiosos en *District 9*, se refiere a cuerpos delimitados por *significadores de diferencia*.⁴³ Estos significadores de diferencia que separan al otro aparecen en la forma en la que los individuos se relacionan entre sí, pero también en la forma en la que los individuos interactúan con las instituciones y tienen acceso a derechos y contratos civiles. Carlos Moreno Zaoneta, en su texto “*Elysium* o el clamor por salud de los inmigrantes indocumentados”, aborda una de las condiciones que aparecen delimitando al otro, el valor de su cuerpo y de su salud. Moreno parte del análisis de la forma en la que *Elysium* presenta el acceso a los servicios de salud por parte de las dos clases mostradas en la película para hablar de las condiciones de desigualdad en la frontera, según las cuales, el cuerpo del migrante tiene que ponerse en riesgo en busca de la salud:

⁴² S. Gibson, *ob. cit.*, p. 83.

⁴³ M. Jansen van Veuren, *ob. cit.*, p. 572.

Si entendemos que salud no es solamente la ausencia de enfermedad, si asumimos que la educación, el trabajo y la libertad son esenciales para alcanzar la salud plena, podemos decir que las personas intentan entrar a los países ricos (o a Elysium) en busca de condiciones que les permitan alcanzar o recobrar su salud. Como diría el pedagogo brasileño Paulo Freire, son hombres y mujeres robados en su humanidad. Debido a su raza, religión, nacionalidad o simplemente a su localización geográfica, estos hombres perdieron sus derechos, sus oportunidades, su trabajo y sus familias. Viven sin techo, sin alimento y sin libertad. Les robaron su condición de seres humanos.⁴⁴

De acuerdo con Moreno, los cuerpos del *otro-migrante* están marcados con delimitadores que los identifican como seres de cualidades infrahumanas y les privan del acceso a la salud y el bienestar. Cuando hablamos de la forma en la que los cuerpos aparecen delimitados en el cyberpunk y de lo poshumano, hablamos de cuerpos que trascienden sus límites corporales para acceder a nuevas posibilidades de agencia. Moreno da un paso más e identifica la presencia de barreras adicionales que mantienen aún más alejado al otro de las posibilidades de acceso a algún tipo de agencia significativa, los pobladores de la tierra ni siquiera han cubierto necesidades de salud básica y se ven en la necesidad de atravesar barreras territoriales para tratar de cubrirlas. Moreno señala que la forma en la que *Elysium* presenta la búsqueda de salud como una razón de peso para la migración indocumentada responde a una realidad inmediata de nuestra tierra:

Las personas de los países con grandes crisis están en una circunstancia altamente desfavorable cuyo control muchas veces se les escapa de las manos. Sin embargo, existen allí personas que no renuncian al derecho de Ser. Son humanos que rehúsan existir como meros vegetales (cuya vida depende del medio fortuito en que les tocó vivir), que quieren Ser y que al no poder modificar su medio ambiente, su circunstancia, deciden cambiar de medio ambiente, para intentar Ser en otro lugar. [...] La esperanza de una vida mejor o la desesperación por sobrevivir, fuerzan a las personas a desplazarse de sus lugares de origen. Actual-

⁴⁴ Carlos Moreno, "Elysium o el clamor por salud de los inmigrantes indocumentados", p. 101.

mente existen cerca de 50 millones de personas desplazadas que huyen de guerras, dictaduras, miseria y desastres naturales.⁴⁵

Si observamos la forma en la que Moreno habla de la migración parecería que, para muchos migrantes, la idea de una poshumanidad *cyborg*, como la propone Vizcarra, pasa a segundo plano, ya que los migrantes están constreñidos en cuanto a la capacidad de operar dentro de las limitaciones corporales humanas y aun más limitados a acceder a formas que posibiliten superarlas. Cuando habla de la gran mayoría de los migrantes en *Elysium*, Moreno señala las similitudes entre la forma en la que son representados en la obra de ficción y las condiciones migratorias entre países con notables situaciones de asimetría económica.

Moreno no se detiene a comentar sobre la situación del protagonista Max Dacosta, más allá de mencionarlo como un elemento que mueve la historia, pero sí se encarga de pintar situaciones generales y establecer paralelos con nuestra realidad inmediata, como lo hace al hablar de la forma que la película presenta a las mujeres migrantes: “Las mujeres, como claramente se muestra en la película, sufren riesgos adicionales en las guerras y en los desplazamientos humanos forzados, como violencia, violaciones y el caer en redes de tráfico para comercio sexual”.⁴⁶

De acuerdo con Moreno, el cuerpo de las mujeres migrantes está delimitado de manera particular. Las mujeres migrantes no solamente poseen cuerpos que son marcados racialmente, económicamente, políticamente, sino que sobre sus cuerpos pesa el riesgo de convertirse en víctimas de agresiones sexuales durante la migración.

Como profesional de la salud, Moreno se encarga de presentar a *Elysium* como una herramienta para la discusión de la salud, como un motivo para los movimientos migratorios de territorios pobres o en conflicto hacia territorios ricos. No cuestiona la forma como se construyen las delimitaciones sobre los cuerpos, ni cómo la fronterización de los cuerpos y las fronteras como límite territorial podrían sostenerse mutuamente. Su artículo explora las razones de la migración en la película *Elysium* y las utiliza para señalar los motivos de raíz para los movimientos de migrantes indocumentados en la realidad inmediata.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Ibidem*, p. 102.

En los trabajos de estos autores encontramos la presencia de cuerpos delimitados y de territorios delimitados. Mientras que Jansen van Veuren habla de cuerpos delimitados por leyes y políticas, así como de concepciones en la subjetividad de la población hegemónica, es decir, de construcciones del otro fronterizado, Moreno asegura que estas construcciones intervienen como tema de salud pública en el grado de acceso a la salud de la gente en condiciones de pobreza y como una poderosa motivación para convertirse en migrantes ilegales. La forma en la que las limitaciones corporales acceden a cierto grado de negociación con su condición precaria de vida es, a través de la condición poshumana, la del *cyborg* de Schmeink, según la cual atraviesan sus barreras corporales para interactuar con sistemas computarizados, como en el caso de los obreros mexicanos en la película *Sleep Dealer*, analizada por Orihuela y Hageman.

Estos autores abordan puntos que resultan de suma importancia para entender cómo se fronterizan los cuerpos y los territorios en el cyberpunk y cómo este se utiliza para estudiar las fronteras en nuestra contemporaneidad. Desde aquí proponemos al cine cyberpunk, más que como texto cinematográfico, como una herramienta de análisis de las problemáticas específicas de las fronteras contemporáneas, como es el caso de la frontera México-Estados Unidos. Sin embargo, para estas posibilidades de debate son necesarios también recursos teóricos sobre frontera que nos permitan problematizar su proyección desde el cine cyberpunk. Estudios como aquellos de Roxana Rodríguez en los que las *fronteras de la securitización* y las *fronteras subjetivas*⁴⁷ como categorías epistemológicas permitirían trabajar el tema tanto como un fenómeno tangible y material como uno intangible que atraviesa y delimita individuos y la forma en la que inciden los diferentes tipos de frontera entre sí y sobre el individuo. Así, por medio de producciones como *Elysium* o *District 9* se puede generar conocimiento social y político sobre la construcción de las fronteras en lo legal, lo policial y lo material; sobre la seguridad del territorio y acerca de las barreras subjetivas que construyen al otro como migrante ilegal y lo delimitan como el otro transgresor y peligroso. En su capacidad de imaginar contextos poshumanos, el cine cyberpunk no solo abre posibilidades de debate, sino otros lugares de debate que el tema de la frontera necesita con urgencia.

⁴⁷ Roxana Rodríguez, *Epistemología de Frontera, Modelos de sociedad y políticas públicas*, p. 19.

Bibliografía citada

- Baudrillard, Jean y Arthur B. Evans, "Simulacra and Science Fiction", en *Science Fiction Studies*, vol. 18, núm. 3, EUA, SF-TH Inc., noviembre, 1991, pp. 209-313.
- Emirbayer, Mustafa y Ann Mische, "What Is Agency", en *The American Journal of Sociology*, vol. 103, núm. 4, EUA, University of Chicago Press, enero, 1998, pp. 962-1023.
- Gibson, Suzie, "Stop the Ships: Elysium, Asylum Seekers and the Battle Over Sovereign Borders", en *Screen Education*, núm. 78, EUA, septiembre, 2015, pp. 78-85, en: <<https://search.informit.com.au/documentSummary;dn=551186053204545;res=IELHSS>> ISSN: 1449-857X. (último acceso: 13 de agosto de 2019).
- Hayles, N. Katherine, *How we became Posthuman, Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1999.
- Howarth, William, "Some Principles of Ecocriticism", *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1996, pp. 69-71.
- Jansen van Veuren, Mocke, "Tooth and nail: Anxious bodies in Neil Blomkamp's *District 9*", en *Critical Arts*, vol. 26, Reino Unido, Routledge, 2012, pp. 570-586.
- Kapstein, Helen, "The Hysterics of *District 9*", en *ESC: English Studies in Canada*, vol. 40, New York, John Jay College of Criminal Justice, The City University of New York, 2014, pp. 155-175.
- Marcinak, Katarzyna y Alex Rivera, "Border Disorder", en Katarzyna Marcinak e Imogen Tyler, eds., *Immigrant Protest, Politics, Aesthetics, and Everyday Dissent*, Albany, NY, State University of New York Press, 2014.
- Moreno Zaconeta, Carlos, "Elysium o el clamor por la salud de los inmigrantes indocumentados", en *Revista de Medicina y Cine*, vol. 12, núm. 2, España, Universidad de Salamanca, junio de 2016, pp. 98-104.
- Orihuela, Sharada Balachandran y A. Hageman, "The Virtual Realities of US/Mexico Border Ecologies in *Maquilapolis* and *Sleep Dealer*", en *Environmental Communication* núm. 5, EUA, 2011, pp. 166-186.
- Rodríguez, Roxana, *Epistemología de la frontera: modelos de sociedad y políticas públicas*, México D.F., Ediciones Eón, 2014.
- Schmeink, Lars, *Biopunk Distopias, Genetic Engineering, Society and Science Fiction*, Londres, Liverpool University Press, 2016.

Vizcarra, Fernando, “El cine futurista y la memoria del porvenir”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. 9, núm. 18, México, Universidad de Colima, diciembre, 2003, pp. 87-101.

TINDER

*Alberto J. L. Carrillo Canán*¹

*Karla I. Hernández Flores*²

Tinder es una red social gratuita que surge el 12 de septiembre de 2012. Inicialmente, esta aplicación fue creada para dispositivos móviles, sin embargo, en el 2017 también se habilitó la aplicación en una versión web para poder hacer uso de ella desde la computadora.³ Esta red social promueve encuentros personales con la finalidad de conocer gente y ampliar la red de contactos, pero sobre todo se utiliza para tener citas y encuentros sexuales. Ahora bien, Tinder no es la única red de citas, ya que existen otras similares, tales como Grindr, la cual está destinada a hombres homosexuales y bisexuales, o Bumble, parecida a Tinder pero con la diferencia de que es la mujer quien debe iniciar la conversación, y en el 2020 Facebook también lanzó su aplicación para búsqueda de pareja. Así que a lo largo de esta investigación se analizará el funcionamiento de Tinder y se mostrará cómo este medio permite una reconfiguración en la forma de relacionarnos intersubjetivamente. Para esto nos apoyaremos en la teoría de los medios de Marshall McLuhan, misma que permitirá entender de qué manera la aplicación impacta y tiene una afectación en el ámbito cognitivo, conductual y moral, así como en las formas de experiencia que se desencadenan a través de su uso.

¹ Profesor-Investigador de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2020.

³ Según el portal *La Nación*, la versión web de la aplicación, llamada Tinder Online, a partir de 2017 estuvo disponible en Argentina, Brasil, Colombia, Indonesia, Brasil, Colombia, Italia, México, Filipinas y Suecia, con la idea de extender el servicio de manera global, y parte de las razones por las que surge esta opción se debe a que es una respuesta para los usuarios que viven en países con mala cobertura 4G o que poseen dispositivos poco eficientes; además, también se buscó que los usuarios que laboran en oficinas pudieran hacer uso de la aplicación.

El funcionamiento de Tinder

Antes de explicar el funcionamiento de Tinder se debe señalar que esta investigación parte del uso de dicha red social desde un dispositivo móvil y no desde una computadora, ya que las posibilidades y opciones de uso entre una y otra varían,⁴ pero lo que nos interesa en esta ocasión son los alcances e implicaciones para el dispositivo móvil. Para comenzar debe tomarse en cuenta que esta aplicación está basada en la ubicación LBRTD (*location-based real time dating*), lo que significa que es una red social que por un lado funciona en tiempo real y por otro emplea la distancia geográfica entre usuarios, elemento que es fundamental para encontrar a otros usuarios potenciales con los cuales interactuar. Tal como menciona Cohen, “las aplicaciones de citas basadas en GPS, más que las citas tradicionales, fortalecen la conexión entre *online* y *offline*, dando a los usuarios un incentivo para encontrarse en la vida real”.⁵

Ahora bien, para hacer uso de esta aplicación primero se debe instalar en el dispositivo móvil y después el usuario procederá a cumplir una serie de pasos que dividiremos en cuatro secciones.

- a. Para crear un perfil, el usuario debe proporcionar una serie de datos específicos: primero, debe facilitar el número de teléfono celular o, si se prefiere, la información del perfil personal de Facebook; después se procede a agregar la preferencia sexual, la edad, el rango de distancia que considera aceptable para pasar al nivel *offline*, así como el rango de edad de los usuarios con quienes se buscará interactuar.
- b. En el siguiente bloque de información, el usuario debe agregar: fotografías, intereses personales, empresa en la que labora, puesto de trabajo, escuela o estudios, ciudad de residencia y, por último, datos acerca de otras redes sociales que generalmente utilice (por ejemplo, Spotify, Instagram y Facebook). Aclaramos que gran parte de la información que el usuario agrega es opcional, ya que no se tienen que llenar todos los campos para hacer uso de la aplicación, aunque queda sobrentendido

⁴ Desde el ámbito de la movilidad hay un cambio notable, ya que el dispositivo móvil permite la condición de desplazamiento, mientras que la computadora limita el carácter de movilidad.

⁵ Cohen citado en Giulia Ranzini y Christoph Lutz, *Love at First Swipe? Explaining Tinder Self-Presentation and Movies*, p. 4.

que mientras más información se proporcione más completo quedará el perfil y mayor confianza generará.

- c. Para este tercer momento, el perfil ya estará elaborado, lo que permitirá comenzar la interacción social. El usuario entonces comenzará a ver en su pantalla las opciones de otros usuarios y podrá elegir con quién o quiénes quiere o puede interactuar, ya que de una en una aparecerán las respectivas imágenes de perfil, de acuerdo con las preferencias previamente proporcionadas. Ahora bien, si el usuario desea conocer o saber más sobre alguien, puede tocar la imagen de perfil de su interés y se mostrará la información personal proporcionada por ese usuario. Posteriormente, el usuario podrá aprobar o rechazar el perfil que haya seleccionado: si desliza la imagen de perfil hacia la derecha, se traduce como aprobación; si se desliza hacia la izquierda, se rechazará –a esta acción se le conoce como *swipe*-. Para el caso en que dos usuarios hayan deslizado la imagen del otro hacia la derecha, entonces se habrá logrado un *match* –un emparejamiento– y se habilitará un *chat* propio de la aplicación para entablar comunicación.
- d. Por último, cualquiera de los usuarios emparejados podrá tomar la iniciativa de establecer una conversación por medio del chat ex profeso del propio Tinder. De este modo, las opciones para entablar una conversación con distintos usuarios son múltiples, porque generalmente se logra hacer *match* con varias personas, y es así como se pueden concretar futuras citas.

Análisis de la aplicación

Ya que se ha explicado el funcionamiento de Tinder, se procede a analizar esta aplicación desde tres ejes centrales que permitirán dar un orden y estructura a la investigación. El primer elemento corresponde al uso de la aplicación; el segundo, a la interacción entre los usuarios, y el tercero, a la presencia y colaboración con otras redes sociales. Esto no significa que sean los únicos ejes, pues a lo largo del proceso de investigación surgieron elementos complementarios y dependientes unos de otros a considerar, de manera que a lo largo de este estudio se irá abordando cada complemento en la medida de lo posible. Los tres ejes centrales están relacionados mutuamente y cada uno brinda

tanto una complejidad distinta como formas de experiencia variadas, e incluso, dependiendo del momento y lugar de uso en el que se encuentre el usuario, la experiencia tenderá a ser modificada en cuanto a su propia estructura.

a) *Uso de la aplicación*

Tinder fue pensada principalmente y desde un inicio para el uso exclusivo del dispositivo móvil,⁶ por lo que la *movilidad* corresponde a su patrón de uso: “el usuario del teléfono inteligente sabe que no realizará tareas, ya que estas no requieren concentración sino acciones sobre la marcha y de manera ocasional”.⁷ Conviene subrayar que “sobre la marcha” se entiende como la realización de acciones en tiempo real y de manera delocalizada –McLuhan usa el término *ahoridad*–. Si se piensa en acciones que se llevan a cabo a través del uso de Tinder podemos encontrar dos momentos: en el primero, estas corresponden a la selección de posibles usuarios con los que se busca tener interacción, por lo que se trata de acciones que no requieren de mucha concentración. En el segundo momento, como ya se ha establecido cierta comunicación con algún otro usuario, las acciones sí requieren de mayor concentración y el tipo de interacción se torna de carácter dialógico.

Sean Rad, presidente y cofundador de Tinder, revela que esta aplicación surge a partir de la idea de encontrar una forma de crear un *double opt-in social*, término que designa un consentimiento en dos fases, lo cual quiere decir que a través de su uso es posible garantizar la interacción entre dos individuos con intereses mutuos.⁸ El dispositivo móvil permite este tipo de interacción debido a su flexibilidad para generar una cosituación, como lo señala Van de Wiele y Tong, es decir, para hacer posible “la existencia paralela de dos individuos en un lugar que es tanto físico como virtual”.⁹

⁶ Ashley Fetters, en su artículo titulado “The five years that changed dating”, señala que inicialmente Tinder fue lanzada para dispositivos móviles iPhone, pero no fue sino hasta que la aplicación se expandió a los dispositivos Android que se logró afianzar como una aplicación de citas, a partir de la cual surgieron más aplicaciones de este tipo en años posteriores.

⁷ Alberto Carrillo, “La portabilidad y la movilidad”, en *McLuhan y la subjetividad mediática trascendental. Las redes sociales y la decadencia de Occidente*, p. 208.

⁸ Sean Rad citado en Judith Duportail, *El algoritmo del amor. Un viaje a las entrañas de Tinder*, p. 37.

⁹ Van de Wiele y Tong citados en G. Ranzini y C. Lutz, *ob. cit.*, p. 3.

Continuando con esta idea, Schrock distingue cuatro posibilidades comunicativas que poseen este tipo de dispositivos móviles, en las cuales Tinder se ha basado: portabilidad, disponibilidad, localización y multimedialidad. La *portabilidad* de los teléfonos inteligentes permite una variedad de ubicaciones (espacios privados, públicos y semipúblicos). La *disponibilidad* posibilita la espontaneidad y la frecuencia del uso de la aplicación –la espontaneidad es también un elemento fundamental que surge como consecuencia de la movilidad, ya que al momento de seleccionar a los usuarios se necesitan juicios rápidos–. La *localización* permite la coincidencia, el envío de mensajes de texto y la posibilidad de reunión entre usuarios cercanos. Finalmente, la *multimedialidad* permite la comunicación por medio de mensajes textuales y el uso compartido de fotografías.¹⁰

La acción básica que se realiza en Tinder es la selección, lograda a partir del *swipe* o deslizamiento, con el objetivo central, inmediato y consistente de lograr hacer *match*. De modo que, desde 2017, Tinder ha habilitado la opción Tinder Gold,¹¹ en la cual el usuario paga una determinada cantidad de dinero a cambio de tener ciertas ventajas, entre las que se encuentra una mayor visibilidad en la zona de uso, tanto de su perfil como de otros –pues, se le da un *boost* al perfil, lo que significa que por media hora el usuario es mucho más visible para otros usuarios–, o la posibilidad de ver con antelación quiénes han aprobado su perfil de usuario. Esto se puede traducir como un aumento en los alcances de la aplicación, ya que hay más opciones de elección que pueden ser de agrado para el usuario y un incremento en la posibilidad de hacer *matches*.

Deslizar el dedo es una acción simple, pues lo que aparece en la aplicación son fotografías de otros usuarios. Como se señaló anteriormente, si algún usuario llama la atención se puede revisar su perfil, pero la información que se encuentra es limitada y la decisión de deslizar a la derecha o a la izquierda debe hacerse al momento, ya que, si la aplicación se cierra, lo más seguro es que el usuario que apareció en un inicio ya no aparezca nuevamente –y tampoco se tiene certeza de que vuelva a aparecer–. De manera que, si bien las opciones de uso que

¹⁰ Schrock citado en G. Ranzini y C. Lutz, *ob. cit.*, p. 6.

¹¹ Esta función colocó a Tinder como una de las aplicaciones más rentables de la Apple Store.

ofrece Tinder son demasiadas, podemos ver que las acciones deben realizarse “sobre la marcha”, pues las elecciones para interactuar deben hacerse al momento. También las opciones de usuarios que aparecen son demasiadas, aunque no ilimitadas, ya que se pueden agotar los perfiles activos de la zona y entonces el usuario deberá esperar un tiempo para poder deslizar el dedo nuevamente.

b) Interacción entre los usuarios

Cada vez que el usuario abre Tinder se lleva a cabo un patrón de conducta que corresponde a la expectativa, es decir, el usuario de esta aplicación es un sujeto expectante que se mueve entre la reacción y el estímulo. Dicha expectativa está presente en diversos momentos: 1) durante la acción de deslizar el dedo mientras se está a la espera de la siguiente opción de perfil a elegir, 2) en el momento en el que se lleva a cabo el *match* o 3) cuando la aplicación envía al usuario constantes notificaciones sobre usuarios con quienes ya existe una comunicación.

De acuerdo con Duportail, tanto mujeres como hombres poseen los mismos neurotransmisores que generan una descarga de serotonina en el neurotransmisor que corresponde al placer, y para el caso de Tinder esta descarga ocurre cada vez que se provoca un *match*.¹² En el uso de esta aplicación se genera una adicción debido a una excitación que surge en el cerebro, algo que sucede en general con las redes sociales, sobre todo con las que hacen uso de mecanismos psicológicos como la recompensa. ¿Qué es lo que espera el usuario? Una recompensa que puede ser aleatoria y variable,¹³ y que en el caso de Tinder puede ir desde hacer *match* con uno o varios usuarios hasta entablar comunicación u obtener una cita.

Según Duportail, con cada *match*, Tinder propone seguir una dinámica de juego, utilizando colores y códigos propios de los videojuegos, los cuales provocan pequeñas descargas de serotonina. Estas descargas también son producto de las constantes notificaciones que envía Tinder, pues sin importar la actividad que el usuario esté realizando en su cotidianidad, estos mensajes provocan que tarde o temprano se vuelva a abrir la aplicación. Además, la adicción que genera Tinder se

¹² J. Duportail, *ob. cit.*, p. 101.

¹³ Estudio realizado por Natasha Dow Schüll, antropóloga de la Universidad de Nueva York, autora del texto *Addiction by Design: Machine Gambling in Las Vegas*, 2012.

debe a que en la parte principal, en la sección de selección, “[se] nos presenta a las personas una detrás de otra, haciéndonos sentir que siempre habrá alguien más”.¹⁴ Sin embargo, la adicción no se genera solamente por las sustancias o reacciones en el cerebro, sino también por la interacción con las máquinas o, en este caso, con la tecnología y las redes sociales. Por ello, Natasha Dow Schüll sostiene que con el uso de las redes sociales existe una adicción que es resultado de la interacción entre humanos y máquinas –en una relación que es interdependiente pero no simétrica–. Para explicar esto utiliza la analogía de las máquinas tragamonedas:

mientras que las máquinas tragamonedas están diseñadas para colocar al jugador en un estado de productividad continua, con el fin de extraer el máximo valor de períodos prolongados de juego, los jugadores buscan estas máquinas para entrar en un estado psicossomático autoliquidante (zona), que es un fin en sí mismo. Esta relación perversa de colusión asimétrica se revela solo al final cuando los fondos del jugador se agotan. La máquina se vuelve inerte y no responde, y el jugador se ve obligado a economizar en la vida real para volver a entrar en la zona.¹⁵

Además, Dow Schüll señala que los expertos diseñan entornos y tecnologías para maximizar el “tiempo del dispositivo”, por lo que podemos hablar de que existe una constante interacción y uso de las redes sociales de forma compulsiva. Volviendo al caso de Tinder, vemos esta forma compulsiva cuando en determinado momento se han agotado las opciones de búsqueda dentro de la aplicación, ya que el usuario puede esperar un período hasta que surjan más opciones o tiene la opción de pagar para tener opciones ilimitadas. Sobre esto, Wood pone como ejemplo a los usuarios solteros que se quejaban de la falta de resultados que brindaba la aplicación para proporcionarles citas: en cuanto Wood les preguntaba sobre lo que hacían, ellos simplemente contestaban que se les pasaban en Tinder durante horas, todos los días.¹⁶ Esto se debe al diseño de la aplicación, que incluye una herramienta que “lleva a los usuarios a realizar acciones que en realidad no desean, pero atribu-

¹⁴ J. Duportail, *ob. cit.*, p. 39.

¹⁵ N. Dow Schüll, *ob. cit.*, p. 1.

¹⁶ Wood citado en A. Fetters, *ob. cit.*

yendo la responsabilidad de esas acciones a los propios usuarios, [...] lo que se llama un *dark pattern*, un patrón oscuro”.¹⁷

Para McLuhan, los cambios técnicos y de diseño implican cambios de hábitos de vida y de patrones de pensamiento y valoración, lo que afecta directamente la subjetividad.¹⁸ De esta manera, parece que los criterios de valoración de los usuarios de Tinder están en función de la aceptación o del rechazo, de acciones que se obtienen con lo poco que muestra el perfil a primera vista, lo cual determinará con quién se quiere y puede establecer una relación.

Por otra parte, McLuhan sostiene que existen actitudes mentales generadas tecnológicamente que configuran experiencias de carácter subjetivo; pero, según Carrillo, “McLuhan no se refiere a las experiencias sino a sus formas o patrones, no a estados mentales singulares”. Estas formas mentales llegan a ser consideradas como proposiciones flotantes o *temples* que constituyen un clima emocional. Un ejemplo de ello es un sentimiento indefinido de culpabilidad, ya que no hay una culpa específica, sino sencillamente un sentido de culpabilidad. Siguiendo estas nociones, ¿no sería, entonces, el mencionado sentido de recompensa de Tinder un temple? El usuario espera una recompensa, aunque no sabe cuál será. Esta espera es satisfecha frecuentemente por la aplicación, ya que el usuario no deja de recibir notificaciones, ya sea porque alguien seleccionó su perfil o porque inició una conversación o porque tiene mensajes nuevos en una ya iniciada.

Ahora bien, un patrón moral presente en la aplicación es la validación. Como el usuario de Tinder busca de alguna manera ser validado por otro usuario, de ahí se desprende que tanto la aceptación como el rechazo se convierten en dos conductas principales, aunque no sean las únicas. Thorsten Peetz, sociólogo alemán de la universidad de Bremen, se cuestiona sobre los motivos que se tiene para deslizarse a la derecha o a la izquierda de cierto perfil, y señala lo siguiente:

¹⁷ *Dark pattern* es un término inventado en 2010 por el diseñador británico Harry Brignul. J. Duportail, *ob. cit.*, p. 39.

¹⁸ La subjetividad es entendida por McLuhan no como forma, sino como la totalidad del complejo psíquico y social. De hecho, McLuhan no utiliza el primer término, sino los segundos. La subjetividad es empleada por Alberto Carrillo debido a que permite una mayor profundización en la teoría mediante la formalización filosófica, dándole así un carácter trascendental. A. Carrillo, “La ‘época eléctrica’, la forma moral y la forma política”, en *ob. cit.*, p. 355.

los estudios muestran que los usuarios se construyen una ficción sobre cada una de las posibles parejas que se encuentran en la aplicación, esta anticipación los empuja a presentarse de una manera determinada. Antes de deslizar, anticipan si podrán gustar a esa persona o qué opinión tendrá de ellos.¹⁹

El usuario tiene la opción de rechazar cualquier perfil si no siente ninguna atracción por esa persona —esta acción no genera ninguna represalia y puede hacerse incluso después de haber mantenido un diálogo con otros usuarios—. Aparentemente, la primera impresión es lo que cuenta y se trata de una impresión visual por la imagen presentada. Sin embargo, cada usuario puede elegir libremente, aunque no necesariamente se encuentre con una persona atractiva en términos físicos, bastando con que exista afinidad en intereses y gustos. Eso dependerá de cada usuario. Si el atractivo físico fuera siempre el factor determinante, muchos de los usuarios no tendrían éxito con la aplicación y no harían uso de ella, ya que sería únicamente para “personas atractivas”. Pero justamente lo que sostiene Tinder es que cualquiera puede obtener citas, por lo tanto, a mayor cantidad de datos que se reúnan de un usuario, más información tendrá la aplicación para encontrar a personas afines y así será más sencillo emparejar a unos usuarios con otros. Pero no por esto se debe descartar la idea de que hay una imagen idealizada entre lo que se busca encontrar y lo que se pretende mostrar. Así que, si la primera impresión es lo que cuenta, ¿qué se debe hacer para impresionar?

Para las redes sociales la autopresentación es fundamental. Según Ellison, Hancock y Toma, los sitios de citas presionan a los usuarios para que proyecten una identidad que sea deseable para los otros. Asimismo, señalan que, aunque la gestión de impresiones varía entre usuarios *online* y *offline*, se emplean estrategias similares para dirigir las identidades hacia cómo los individuos quieren que los vean los demás.²⁰ Según Ranzini y Lutz,

En el contexto de los sitios y aplicaciones de citas, la gestión de impresiones asume un papel aún más importante, ya que permite a los usuarios

¹⁹ Thorsten Peetz citado en J. Duportail, *ob. cit.*, p. 72.

²⁰ Ellison, Hancock y Toma citados en G. Ranzini y C. Lutz, *ob. cit.*, p. 10.

destacar información que puede ser deseable para socios potenciales. Los usuarios parecen estar empleando la autenticidad estratégica. En lugar de mentir abiertamente, los usuarios muestran su mejor cara, incluso literalmente alterando fotos personales para ocultar características que los hace sentir ansiosos o inseguros.²¹

Según este estudio, Ranzini y Lutz notan que entre las autopresentaciones existen ligeras diferencias entre los hombres y las mujeres. Mientras que las mujeres tienden a ser más estratégicas sobre su apariencia visual y mienten sobre su peso, los hombres son más engañosos en cuanto al estado de su relación y los objetivos que buscan. Esto no solo afecta en las maneras como se muestran unos y otros, sino también en las maneras de interactuar. Eva Illouz considera que las aplicaciones de citas han creado un mercado de transacción íntima, ya que todos los usuarios se encuentran tanto en una constante competencia como con la finalidad de atraer a otros, convirtiéndose así en mercancías: “los hombres usan sus proezas sexuales o el número de conquistas para sentirse validados. Las mujeres quieren ser amadas. Ellas son, por tanto, más dependientes de los hombres, ellas piden exclusividad cuando los hombres quieren cantidad”.²²

McLuhan considera que las tecnologías mecánicas generaron hábitos de individualismo, mientras que las tecnologías eléctricas, debido a su carácter inclusivo, generaron hábitos de involucramiento social. Esto se puede ver en redes sociales como Facebook o Twitter.²³ Pero a diferencia de estas dos, Tinder presenta a la individualidad como forma moral. ¿A qué nos referimos con esto? A que las acciones que toma el usuario se dan en función de sus propios intereses y no hay un sentido de responsabilidad social o compromiso con el otro usuario, al que ni siquiera se conoce. Por ello, en Tinder priva inicialmente una distancia, lo que parecería impedir la generación de vínculos emocionales; sin embargo, sí es posible generar este tipo de vínculos con los demás

²¹ G. Ranzini y C. Lutz, *ob. cit.*, p. 11.

²² Eva Illouz citada en J. Duportail, *ob. cit.*, p. 72.

²³ Carrillo señala que “si estamos interesados en la forma social moral, tenemos que concentrarnos en el subconjunto de aplicaciones que son las redes sociales, que dan paso a las formas dominantes de la política contemporánea, a saber, Facebook, Twitter, WhatsApp y YouTube. De hecho, Twitter es una red social que de facto fue diseñada por la intervención en asuntos públicos”, A. Carrillo, *ob. cit.*, pp. 378-379.

usuarios en la medida en que la interacción se vaya consolidando y se pueda concretar con el paso del tiempo en una situación real.

Ahora bien, para los usuarios cuya finalidad es el sexo casual o el mero entretenimiento, en cuanto el objetivo es logrado por lo general la comunicación puede perderse. Esto se debe, en parte, a que los usuarios se conocen a través de una pantalla, es decir, se encuentran fuera de contexto o en una especie de vacío de contexto. Al respecto, Madeleine Fugère²⁴ señala: “normalmente, si conocieras a alguien en la escuela o en el trabajo, probablemente ya tendrías mucho en común con esa persona”, sin embargo, continúa, “mientras que si te encuentras con alguien simplemente por su ubicación geográfica, definitivamente hay una mayor probabilidad de que sea diferente a ti de alguna manera”.²⁵

Es así como surge otro elemento que tiene que ver con la desconsideración o, por qué no, con la crueldad. Este comportamiento se ha experimentado sobre todo en este tipo de aplicaciones y no necesariamente en entornos sociales de la vida real. Según Fetters, la crueldad se facilita porque en las aplicaciones hay un relativo anonimato, es decir, una desconexión social entre la mayoría de las personas que coinciden en dichas aplicaciones. Pareciera, entonces, que el panorama de las citas hace que sea un lugar más rudo, extravagante y cruel.²⁶ Por su parte, Lundquist describe un escenario común que se da en Tinder, en donde una persona que va a una cita puede mantener comunicación con otros usuarios de la aplicación al mismo tiempo, sin dejar de verlos como lo que son, como otras oportunidades paralelas y abiertas. Ante esta situación, Lundquist señala que “por tanto, existe la voluntad de avanzar más rápidamente [...] pero no necesariamente un aumento proporcional en la habilidad para la bondad”.²⁷ Así, podemos ver que las aplicaciones de citas como Tinder propician actos de desconsideración ante la falta de información y de contexto social que pueda inhibirlos o sancionarlos. Esto se genera ya sea durante la interacción a través de la aplicación o en el encuentro en un entorno social y real pues, al final, cada encuentro no dejará de ser con un extraño que no cuenta con ningún entorno social protector.

²⁴ Madeleine Fugère, profesora de psicología en Eastern Connecticut State University, especialista en atracción y relaciones románticas.

²⁵ Fugère citada en A. Fetters, *ob. cit.*

²⁶ A. Fetters, *ob. cit.*

²⁷ Lundquist citado en A. Fetters, *ob. cit.*

c) *Relación con otras redes*

McLuhan señala que, “[...] los propietarios de los medios siempre se empeñan en darle al público lo que quiere, porque ellos sienten que su poder está en el medio no en el mensaje o programa”.²⁸ En *Tinder*, además de los anuncios publicitarios, hay quien considera que lo que se mercantiliza son las relaciones sociales. Alberto Carrillo hace referencia a los algoritmos de Facebook como claro ejemplo de una individualidad en donde a través de estos se satisface necesidades psicológicas. Por ello, afirma que:

los algoritmos dan a cada individuo en mayor medida contenidos que lo atraen. Eso hace atractivo al mismo medio, lo cual redundará en el crecimiento de su popularidad y de sus ganancias comerciales. No es que precisamente se esté cumpliendo con el dicho de que “al cliente lo que pida”, sino que se aplica una versión modificada: “al usuario lo que le interesa”.²⁹

Tinder también cuenta con sus propios algoritmos, e incluso la empresa ha sido criticada por la manera en la que el usuario ha sido clasificado utilizando el algoritmo Elo; sin embargo, es sabido que esta no es la única red social que lo utiliza. Sean Rad, cofundador y CEO de la empresa, señala que Tinder hace uso de algoritmos para evaluar la deseabilidad de un perfil y confirma que en los inicios de la aplicación sí se hacía uso de la puntuación Elo.³⁰ Esta puntuación es un nivel que se otorga a cada individuo en función de su historial de resultados. Por ejemplo, si un usuario logra hacer *match* con una persona que tiene mayor puntuación, entonces este usuario adquiere puntos; pero si, al contrario, el usuario es rechazado por alguien de menor puntuación que él, entonces baja de nivel. Desde luego, el hacer uso constante de la aplicación aumenta las probabilidades de incrementar el valor del perfil y, en consecuencia, ser más visible para los demás. No obstante, la

²⁸ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, p. 216.

²⁹ A. Carrillo, “Los chalecos amarillos y Facebook. Una forma social correlativa con una forma mediática”, en *ob. cit.*, p. 326.

³⁰ La puntuación Elo se llama así por su creador, un profesor húngaro de nombre Àrpád Elo. Esta puntuación se utiliza dentro de las ramas de las matemáticas, en específico en los juegos, y se basa en el estudio de las decisiones que toman los individuos en sus interacciones para obtener resultados concretos. Elo se ha utilizado para juegos de ajedrez, Scrabble y videojuegos de la FIFA.

empresa señala que ya no hace uso de este mecanismo, sino que utiliza el algoritmo 101, el cual toma en cuenta la descripción, la cercanía y los intereses, es decir, se basa tanto en las coincidencias que estén activas como en los usuarios activos en el momento de uso. Por esta razón son importantes todos los datos que se pueda obtener de un usuario al crear el perfil, ya que de esa manera habrá más posibilidades de que el perfil sea de los primeros en aparecer en la aplicación, se tendrán más opciones y más probabilidad de ser aceptados y podrá presentarse mayor afinidad con distintos usuarios. Además, por el funcionamiento del algoritmo 101, los usuarios deberán estar activos en la aplicación para propiciar con mayor facilidad la interacción –y así también aportan para que la empresa se mantenga activa–. De esta manera vemos que la aplicación se ajusta a la actividad reciente y frecuente, así como a las preferencias y la ubicación de los usuarios.

Tinder también comparte datos de sus usuarios con sus socios publicitarios, pues su “Política de privacidad” lo menciona:

También podemos compartir esta información con otras empresas de *Match Group* y terceros (principalmente anunciantes) para desarrollar y ofrecer anuncios personalizados en nuestros servicios y sitios web o en las aplicaciones a terceros, y para analizar y elaborar informes sobre los anuncios que ves.³¹

Todas estas configuraciones estructurales de Tinder serían consideradas por McLuhan como “subliminales”, ya que “no ocurren al nivel de las opiniones o los conceptos”³² y, sin embargo, dan forma a las relaciones humanas. En apariencia, las opciones de perfiles a elegir que se le muestran al usuario están presentes de manera aleatoria (se conoce a alguien por causas del “azar”, entre una multitud de opciones), pero hacemos énfasis en el término *subliminal* con la finalidad de mostrar que los efectos de las configuraciones de la aplicación sobre el usuario no son azarosas ni visibles para él.

Continuando con el análisis, arriba se mencionó la importancia de la información que el usuario da en su perfil, ya que mientras más datos

³¹ Fragmento de la *Política de privacidad* citado en J. Duportail, *ob. cit.*, p. 65.

³² M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 191.

tenga, más opciones tendrá el algoritmo de buscar a personas con las que se posea mayor afinidad. De manera que podemos ver que Tinder no impone perfiles, sino que muestra una amplia gama de posibles usuarios a manera de catálogo. Pero también se había mencionado, al inicio de esta investigación, que la información que se coloca en la aplicación es mínima y específica, ya que no es una red social que informe de acontecimientos o promueva opiniones. De hecho, Tinder pide datos muy específicos y la gran mayoría de los espacios que se tiene para agregar información son limitados en cuanto al número de palabras. ¿De dónde más obtiene información la aplicación? Tinder colabora con otras redes sociales: Facebook, Spotify e Instagram. Esto quiere decir que el usuario puede entrar a su perfil de Tinder a través de Facebook, pero también puede agregar un himno a su perfil, es decir, su canción favorita mediante Spotify; y, por último, puede ver las fotografías que aparecen desplegadas en los distintos perfiles, las cuales deben encontrarse previamente publicadas en Instagram –cabe mencionar que el perfil de Tinder solo permite poner un número limitado de imágenes–.

En la ya mencionada entrevista realizada a Sean Rad, al mencionar la colaboración con Spotify, el presidente y cofundador de Tinder considera que los gustos del usuario muestran una gran parte de su identidad, de sus gustos y, por tanto, de su personalidad, pues sostiene que conocer los gustos musicales de los usuarios se ha vuelto una de las herramientas clave para entablar una conversación. Sumado a esto, ante la pregunta respecto de si la aplicación mostrará primero los perfiles que tienen gustos musicales parecidos a los suyos, él contesta lo siguiente:

Sí. Nos valemos de una serie de datos, como las páginas de Facebook que los usuarios siguen, los amigos en común de Facebook, su posición geográfica y sus gustos musicales para mostrar primero los perfiles que más podrían gustarles.³³

Ahora bien, hasta este momento se puede notar que el tipo de información que aparece en Tinder es muy variado y concreto, pues

³³ Sean Rad citado en J. Duportail, *ob. cit.*, p. 60.

hay imágenes, textos breves, ligas a otras redes sociales, gustos musicales, todo ello de manera compacta para que el usuario pueda ver información de manera rápida. Para referirse a esto, McLuhan utiliza el término de *mosaico*, apuntando a cómo se muestran los contenidos, por ejemplo, en medios como la prensa y sus publicaciones. Para nosotros, lo importante es señalar que el mosaico no es visualmente estructurado, uniforme ni repetitivo, y tampoco es lineal, sino todo lo contrario, es decir, discontinuo, ya que la finalidad de este formato es generar y obtener un *interés humano*.³⁴ Sin embargo, hay que señalar que, si bien Tinder muestra sus contenidos siguiendo el formato de mosaico, no necesariamente se sigue que la finalidad de la aplicación corresponda al interés humano, ya que lejos de que se busque la participación colectiva, se centra en la individualidad y en los intereses personales, de manera que la información a la que el usuario tiene acceso no deja de ser limitada.

Dado que las acciones se dan de manera rápida y Tinder no es una aplicación cuyo uso implique un alto nivel de análisis y concentración, esta red social debe jugar con el diseño para poder captar la atención de los usuarios y tener el uso frecuente por parte de quien la usa. Quizás surja el cuestionamiento y comentario de que, al ver distintos perfiles, todos tengan el mismo formato o sean muy similares, lo cual es cierto pero, al prestar atención a cada perfil en tanto su contenido particular, es posible notar que queda descartado cualquier sentido de uniformidad o continuidad.

Algunas consideraciones

Existe otro patrón de uso de Tinder: la escritura. Poca atención se le ha prestado a este último momento de uso de la aplicación, el cual es el paso final o hasta donde llegan los alcances de Tinder y que implica la mayor interacción y comunicación con el otro. Como se mencionó en un inicio, esta comunicación se posibilita a través de un chat que

³⁴ McLuhan hace uso del término *interés humano* como el objetivo mediante el cual la prensa, a través del diseño de mosaico, puede provocar la participación comunitaria. El autor lo entiende como un término técnico que proporciona un “punto de vista” (Marshall McLuhan, *ob. cit.*, p. 226). Además señala que, a partir de esta participación comunitaria, hay una relación con la inmediatez de la participación en la experiencia de los otros, que ocurre como consecuencia de la información instantánea, de modo que la respuesta por parte del espectador puede ser de compasión o de furia dependiendo del tipo de información recibida (*Ibidem*, p. 276).

está integrado en la propia aplicación y que se genera automáticamente al hacer *match*. Los mensajes que aquí se escriben generalmente son breves, ya que este medio resulta poco práctico, además de que solamente se pueden enviar textos y no hay opción de mandar otro tipo de documentos como imágenes o audios. Si los usuarios deciden seguir conversando, usualmente hay un intercambio de números telefónicos y entonces se continúa el diálogo haciendo uso de otras plataformas.

Las opciones de comunicación que ofrece la plataforma le permiten al usuario entablar las primeras conversaciones y generar una lista de contactos, pero en caso de que no surja ningún interés se puede eliminar a cualquier persona en cualquier momento. Asimismo, el usuario recibe notificaciones cada vez que alguien le ha escrito un mensaje, además de que hay una opción en donde aparecen todos los cambios que alguno de los usuarios de su lista de contactos haya realizado. En este sentido, las acciones que se llevan a cabo en Tinder están *deslocalizadas*, es decir, no existe una barrera de tiempo ni de espacio, ya que es posible conversar con alguien en tiempo real desde cualquier lugar.

Para finalizar, se toma en cuenta el término *matriz tecnológica*³⁵ utilizado por Alberto Carrillo, que remite a la tecnología eléctrica según la definición de McLuhan. Se retoma este término porque tiene una implicación en la vida personal y en la vida pública, en tanto que este tipo de aplicaciones –que requieren de un dispositivo móvil para su uso– ha modificado en gran medida el modo en que la sociedad integra esta clase de recursos para relacionarse con otros individuos. Esto incluye la búsqueda de pareja, relaciones amistosas o simplemente encuentros casuales, pero que también conllevan una forma distinta de presentarse con los otros, con independencia de que se trate de una presentación real y lo más fidedigna posible, o bien de una presentación engañosa.

El concepto *matriz tecnológica* también permite dar cuenta de qué manera nos relacionamos con los dispositivos móviles y con aplicaciones como Tinder. Si el dispositivo móvil ya de por sí es una extensión de la persona, ahora abarca también las relaciones sociales mediadas por interfaces digitales, las cuales gradualmente van creando formas distintas de relacionarnos.

³⁵ A. Carrillo, *ob. cit.*, p. 325.

Parecería así que Tinder es una de tantas aplicaciones que poco a poco van imponiendo sus propias reglas para mediar la interacción social. Si la finalidad de su uso es el entretenimiento, la experiencia obtenida será de la misma naturaleza. De manera que los posibles problemas se presentan cuando los usuarios se confunden y buscan algo que implique más que un simple entretenimiento. Sin embargo, Tinder no hace promesa alguna respecto a este punto y, al final, como señala Finkel en un estudio que realizó sobre las relaciones románticas: “un siglo de investigación sobre las relaciones románticas, [nos ha enseñado] que predecir si dos personas son románticamente compatibles requiere el tipo de información que sale a la luz solo después de que realmente se conocen”.³⁶

Es así como a lo largo de esta investigación se pudo conocer Tinder no solo en su interacción y funcionamiento con el usuario, sino también desde su intervención para mediar y determinar cómo parecería que deben ser las relaciones en la actualidad: directas, breves y casuales.

Bibliografía citada

- Anónimo, “Tinder ahora se puede usar en la PC”, en: <https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/tinder-ahora-se-puede-usar-en-la-pc-nid2000310> (último acceso: 13 de junio de 2021).
- Carrillo Canán, Alberto J. L., *McLuhan y la subjetividad mediática trascendental. Las redes sociales y la decadencia de Occidente*, Editores y Viceversa, México, 2020.
- Dow Schüll, Natasha, *Addiction by Design: Machine Gambling in Las Vegas*, Princeton University Press, 2012.
- Duportail, Judith, *El algoritmo del amor. Un viaje a las entrañas de Tinder*, Barcelona, Ed. Contra, 2019.
- Fetters, Ashley, “The five years that changed dating”, en: <https://www.theatlantic.com/family/archive/2018/12/tinder-changed-dating/578698/> (último acceso: 13 de junio de 2021).
- Finkel, Eli J., “In Defense of Tinder”, en: <https://www.nytimes.com/2015/02/08/opinion/sunday/in-defense-of-tinder.html> (último acceso: 13 de junio de 2021).

³⁶ Eli J. Finkel, “In Defense of Tinder”, en *The New York Times*.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media, Government by News Leak*, London, England, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1994.
Ranzini, Giulia y Christoph Lutz, *Love at First Swipe? Explaining Tinder Self-Presentation and Movies*, Mobile Media & Communication, 2016.



3

REFLEXIONES
EN TORNO
A LA ESTÉTICA

EL PROBLEMA DE *LO SAGRADO*
EN *EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE*
DE MARTIN HEIDEGGER

Víctor Gerardo Rivas López¹
Yoan Miguel Parra Marrero²

La tesis general que propongo es la de que el arte auténtico de todos los tiempos, incluyendo el nuestro, conserva una cualidad potencialmente sagrada.

Louis Dupree

Lo sagrado como mundo circundante

Lo sagrado, ante todo, ha sido analizado por muchos autores (cuando se vincula al arte) como un mito. En términos estéticos lo sagrado ha sido, para dichos autores, el mito por excelencia de la modernidad. Y tienen razón. Frente al proyecto moderno de ordenamiento lógico-racional de la realidad, varios movimientos, entre ellos el romanticismo, le han concedido al arte valores absolutos, divinos. Desde esta perspectiva, la obra de arte mostraba un mundo oculto, mágico y de fuerzas invisibles, en contraposición a las formas tradicionales de representación de la realidad. Este mito se encarna en la figura del artista genial, que debería conducir a la masa irredenta y febril hacia la divinidad. Tal idea pasa por los románticos y el joven Hegel y llega, incluso, a Nietzsche. Es una idea que atraviesa la historia moderna.

Al contrario de este enfoque mítico-romántico, Martin Heidegger empleará con otras características el concepto de *lo sagrado*, como se verá a continuación. Para comenzar, introducimos una cita de *El origen de la obra de arte*, ya que en ella se condensa lo que se quiere definir:

¹ Licenciado, maestro y doctor en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es Profesor-Investigador de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II.

² Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2018.

Seiendes versagt sich uns bis auf jenes Eine und dem Anschein nach Geringste, das wir am ehesten treffen, wenn wir vom Seienden nur noch sagen können, daß es sei. Die Verbergung als Versagen ist nicht erst und nur die jedesmalige Grenze der Erkenntnis, sondern der Anfang der Lichtung des Gelichten. Aber Verbergung ist zugleich auch, freilich von anderer Art, innerhalb des Gelichteten. Seiendes schiebt sich vor Seiendes, das eine verschleiert das andere, jenes verdunkelt dieses, wenigstens verbaut vieles, vereinzelt verleugnet alles. Hier ist das Verbergen nicht jenes einfache Versagen, sondern: das Seiende erscheint zwar, aber es gibt sich anders, als es ist.³

Como se puede apreciar, Heidegger hace referencia al *anders* (el subrayado es nuestro), a ese desplazamiento a un lugar distinto gracias a la obra. Eso distinto es lo sagrado. Lo sagrado en la obra de arte significa lo lejano, lo aparte, pero lo lejano y distinto en tanto una ruptura con lo palpable o empírico. Se trata de una lejanía del mundo de lo disponible y utilitario. Lo sagrado o distinto es una fuerza que se presenta en el mundo no necesariamente a través de una forma o, vale decir, manifestación. Es más bien *lo otro* de la forma, una tensión que escapa a lo que puede ser representativo o representable.

Hay que decir que las distintas clases de comunidad religiosa tienden a confundir lo sagrado con lo trascendente, cuando, en realidad, se trata de dos fenómenos que no tienen nada en común. La religión se basa en el seguimiento de un rito que constituye a una comunidad, como bien expresara Durkheim en uno de sus textos más conocidos: “Una religión es un sistema solidario de creencias y prácticas [...] que unen en una misma comunidad moral, llamada Iglesia, a todos los que se adhieren a ellas”.⁴ Institucionaliza la unión de un grupo con algo sobrenatural y a través de ello consigo mismo y con la naturaleza. Por

³ “Lo ente se niega a nosotros hasta ese punto único, y en apariencia mínimo, que nos encontramos particularmente cuando ya no podemos decir de lo ente más que es. El encubrimiento como negación no es solo ni en primer lugar el límite que se le pone cada vez al conocimiento, sino el inicio del claro de lo descubierto. Pero, al mismo tiempo, dentro de lo descubierto por el claro también hay encubrimiento, aunque desde luego de otro tipo. Lo ente se desliza ante lo ente, de tal manera que el uno oculta con su velo al otro, que este oscurece a aquel, que lo poco tapa a lo mucho, que lo singular niega el todo. Aquí, el encubrir no es un simple negar: lo ente aparece, pero se muestra como algo diferente de lo que es”. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, pp. 91-92. (Mantenemos en el cuerpo del texto la versión original por la insistencia heideggeriana de la importancia del lenguaje para una comprensión filosófica del pensamiento).

⁴ Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, p. 98.

eso, Jean-Luc Nancy tiene razón cuando proclama que “en sí misma la religión no está unida a lo sagrado”.⁵

Lo sagrado existe desde esa distancia. Por ende, no está relacionado con la identidad y menos con la representación. Es importante recalcar, pues, que lo sagrado no es una actitud religiosa ni mucho menos, sino un ámbito de realidad que puede ser el fundamento de las nociones tanto de Dios como del hombre y de los objetos creados por él y donde él se mueve cotidianamente. Se trata de una dimensión que va al encuentro del hombre, mas no se agota en lo humano. No puede identificarse ni con los elementos objetivos por los cuales se expresa ni por rasgos subjetivos de un individuo particular. Como bien plantea Martín Velasco:

Lo sagrado se hace presente en realidades objetivas, pero ninguna de estas es lo sagrado o se confunde con ello. Lo sagrado tampoco se confunde con una especie de sexto sentido o de nueva “facultad del alma”, aunque se puede hablar de un “sentido de lo sagrado”, que no es otra cosa que la apertura del hombre a esa forma de ser de la realidad en su totalidad.⁶

Como se ve, es dable identificar *lo sagrado* con una suerte de ámbito fenoménico y existencial que, sin restringirse a un objeto mundano en específico, se hace presente en el mundo con un sentido especial, dentro de una vivencia originaria que no se reduce a una experiencia lógico-objetiva. Normalmente este fenómeno se explica como una realidad homogénea de orden muy distinto a las fuerzas naturales que, por otro lado, despliega una notable heterogeneidad de sus formas de manifestación.

Ahora bien, hay que añadir que la noción de lo sagrado que acabamos de plantear la estableció por vez primera el filósofo y teólogo alemán Rudolf Otto en su libro *Lo Santo: sobre lo racional e irracional en la idea de Dios* (1917) con algunos matices propios, pero conservando la idea principal dicha, por lo que se ha convertido en un centro de referencia para los posteriores estudiosos del tema, los cuales dan por sentado este concepto y articulan sus análisis a partir de él.

⁵ Jean-Luc Nancy, “La imagen. Lo distinto”, en *Revista Laguna*, p. 9.

⁶ Martín Velasco, *Fenomenología de la religión*, p. 88.

Para comenzar a fijar los límites, además de lo dicho sobre la diferencia entre lo sagrado y lo religioso, se debe señalar la diferencia con lo divino. No se trata de la existencia de un dios o de “Dios” creador; no se trata de un sentido último que se debe alcanzar ni tampoco de un sentido ontológico que determinaría a la divinidad o a la obra; de lo que se trata es de que en la obra acontezca la voz del Dios o (en palabras de Heidegger), los dioses, que no es otra cosa que la manifestación de ese espacio de lo distinto. La obra hace que los dioses sean y este acontecer o desocultar a su vez pone a la obra como obra (en su ser-obra, dirá Heidegger).

Lo que se debe tener en cuenta es que lo sagrado no es algo externo a la obra como algo abstracto y que luego se encarnara o concretizara en un ente particular. Más adelante veremos que no es acerca de una necesidad exterior ni una necesidad interior, lo cual se corresponde con el espíritu existencial y hermenéutico heideggeriano. Como indica Alberto Carrillo en su ensayo *La obra de arte y la presencia de la divinidad*:

lo divino no existe primeramente por sí de manera abstracta, para después ser tornado concreto (sensible) o adornado, hecho poético o bien procurarle respeto y sacralidad mediante el arte. Tal relación colocaría a la obra de arte en una mera exterioridad respecto de los dioses.⁷

Queda descartada, pues, cualquier pretensión de un *a priori* trascendental de lo divino y, principalmente, cualquier reflejo por parte de la obra de alguna divinidad. En numerosos pasajes Heidegger enuncia que la obra hace que “dios” mismo esté presente, lo que equivale a plantear que se trae a la presencia una visión de los hombres de sí mismos, un reconocimiento (*Aussicht*) de un pueblo histórico de sus propias acciones o destino (lo que indica no una autoconciencia, sino un saberse miembro de una comunidad histórica).

Es decir, surge una dimensión distinta que acoge al hombre y donde los objetos pueden aparecer. Una dimensión que integra al *Dasein* (gracias a que es “proyecto”), pero desde un plano negativo, de oposición, de salir al encuentro de algo distinto. Esta oposición es la condición de posibilidad del aparecer de las cosas. Esto otro no es cualquier cosa, ya

⁷ Alberto J. L. Carrillo Canán, “La obra de arte y la presencia de la divinidad”, p. 3.

que cualquier algo necesita ese horizonte para aparecer lógicamente. Esto otro es lo sagrado. La espacialidad circundante, la totalidad. Los animales carecen de esto, dice Heidegger. Solo al hombre se le revela el Ser, vale decir, solo el hombre se proyecta en la Nada, solo el hombre puede extraer lo infinito en el objeto finito. Lo que sucede es que al hombre se le escapa esta circunscripción, esta totalidad que proyecta y de la que es parte a su vez. Se pierde solo en los objetos finitos, o sea, en lo que Heidegger llama lo óntico. Nos movemos solo con astillas de la realidad y no percibimos lo sagrado, el todo circundante.

Por eso Heidegger no forma parte de ese mito de la modernidad que separa lo sagrado de lo profano y le añade rasgos sobrenaturales porque lo sagrado significa algo distinto, es cierto, pero no es algo exógeno, fuera de todo y distinto del mundo. Esa es la diferencia con el empleo de lo sagrado por otros autores y artistas, que no toman en cuenta el matiz claramente existencial del fenómeno. Acceder al ámbito de lo sagrado es descubrir los horizontes de significatividad y sentido ya dados de cierta manera. Dice Husserl al respecto:

El ser del mundo es de esta manera [...] trascendente a la conciencia y sigue siéndolo necesariamente; pero ello no cambia en nada el hecho de que sea únicamente la vida de la conciencia aquella en la cual todo lo trascendente se constituye como inseparable de ella y que ella, tomada especialmente como conciencia del mundo, lleve inseparablemente en sí el sentido mundo e incluso este mundo que realmente existe. En última instancia es únicamente el descubrimiento de los horizontes de la experiencia el que aclara la realidad efectiva del mundo y su trascendencia, y luego lo muestra como inseparable de la subjetividad trascendental que constituye el sentido y la realidad del ser [...]. Un objeto real del mundo y con más razón el mundo mismo son una idea infinita, referida a infinitudes de experiencias que han de ser unificadas de modo concordante —una idea que es el correlato de la idea de una evidencia perfecta de la experiencia, o sea, de una síntesis completa de las experiencias posibles.⁸

Lo sagrado, en una interpretación preliminar, tanto para Heidegger como para muchos autores que han tratado este tema, no se entiende

⁸ Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*, p. 82.

como un más allá al cual pudiéramos llegar en sentido fatalista del término, ni se halla caracterizado desde ese infinito que Hegel en la *Ciencia de la lógica* denominara como “malo”; sino que el punto de partida estriba en la consideración de lo sagrado como ese espacio originario que nos constituye ya de cierta manera, la totalidad del mundo circundante que nos permite alcanzar una infinitud que no se encuentra en otro lugar que en la finitud misma. Al referirse al estudio y análisis de esta noción, resulta esclarecedor lo expresado por Enzo Solari en su libro *La raíz de lo sagrado*:

un esfuerzo por analizar el momento más radical y elemental que se da en toda humana aprehensión, sentimiento y volición de las cosas, sin salir de los márgenes dentro de los cuales tal momento de reduplicativa alteridad está dado. Es la aprehensión primordial de la realidad, la cual, más que un acto, es un ingrediente de todo acto humano de afirmación o razonamiento, deseo o percepción, emoción o elección. Por esta aprehensión primordial es que el hombre es trascendente y habita el mundo puro y simple de lo real. Por ella también se comporta formalmente como real, es persona y se va realizando por esa apropiación de posibilidades que hace de él una realidad histórica y moral.⁹

Entonces, en resumen, lo sagrado desde esta perspectiva se comprende desde una pregunta fundamental: ¿cómo es el trato de un individuo con su situación en el mundo? ¿Cómo se relaciona él mismo con el Ser? Por ello, lo sagrado se encuentra asociado a un “mundo circundante” donde el hombre se proyecta, se pierde y es capaz a un tiempo de redescubrirse a sí mismo en la dimensión de lo total. En ese sentido, la obra de arte constituye para Heidegger el puente que unifica en el hombre lo finito y lo infinito.

Ahora bien, este proceso es posible gracias al desocultamiento de la verdad de la obra, pues es a través de la lucha entre lo que en el ensayo se llama “mundo y tierra”, “una lucha de dioses” expresa Heidegger (como analizaremos en el siguiente epígrafe), y es en medio de esta tensión que lo sagrado está presente. Se da, en este sentido, una relación estrecha entre la obra, la presencia de las cosas y la visión de

⁹ Enzo Solari, *La raíz de lo sagrado. Contribuciones de Zubiri a la filosofía de la religión*, p. 617.

los hombres de sí mismos. Tal confrontación del mundo y la tierra no se comprende del todo si no se toma en cuenta una vez más el juego dialéctico que, a nuestro modo de ver, se da entre *Schein* y *Erscheinung*, entre ocultación y desocultación.

Mundo y tierra

Ahora bien, ¿por qué elige Heidegger, para su ensayo de 1935, una famosa pintura de Van Gogh que consiste en un par de zapatos de labrador? La respuesta parece estar en que, precisamente, unos zapatos no deberían despertar nada en nosotros porque estamos tan familiarizados con ese útil que delante del cuadro no tendríamos que producir nada. No obstante, desde su carácter ontológico Heidegger nos muestra otra esencialidad.

Si se hablara de la representación de un par de zapatos real, la pintura de Van Gogh fracasaría ante la fotografía de unos zapatos de campesino. Pero Heidegger más bien quiere mostrar cómo se nos abre el ser de los zapatos, cómo se nos permite participar de cierto estar en el mundo. La obra revela esta dialéctica, pero ¿qué mundo se revela? ¿El del artista, o el mundo en que vivimos? ¿Cuál es ese mundo de la campesina según Heidegger? ¿Y cuál el de la tierra de los zapatos?

Lo primero a tomar en cuenta es que con el vocablo 'tierra' no se quiere hacer alusión a la naturaleza. De hecho, la tierra es más originaria que la naturaleza porque es histórica. Refiere todo el tiempo a la historia. El *mundo* también refiere a lo histórico. El mundo es el armazón estructural de la desocultación. Lo que actúa en el mundo es, aunque parezca un trabalenguas, el desocultante ocultarse de la desocultación, lo que se traduce en el *acontecer* de la verdad. Ahora bien, mundo no quiere decir *mundo en sí* ni tampoco para *alguien*. Mundo es el acontecer de la apertura del ente en el hombre. El poder de la apertura.

El concepto de *tierra* aparece por primera vez en el discurso del rectorado en 1933. La tierra, ya desde esa etapa, se entiende como el espacio que habitamos nosotros, los modernos, en el que ella se nos da de antemano como recurso de aprovechamiento y explotación sin ser experimentada como algo más, como algo vinculado a lo sagrado. Esta noción alberga el punto decisivo del pensamiento adoptado en *El origen de la obra de arte*. El final del discurso de rectorado plantea prác-

ticamente el mismo cuestionamiento que al final del ensayo de 1935. El espíritu de la pregunta en el discurso del 33 revela que un pueblo se halla en la decisión de saberse “un pueblo histórico-espiritual” en tanto pueda autoafirmarse como tal pueblo (retornar al origen), lo cual encontramos en el ensayo del 35. Todo el ensayo consiste en una búsqueda más profunda de lo que parece. Se busca liberar la tierra, eso debajo del plano de nuestro mundo moderno y en el cual este último tiene sus raíces. En la segunda parte del ensayo se nos dice que la obra, por ejemplo, un templo griego abre *un mundo* y, al mismo tiempo, devuelve este mundo a la tierra que lo llama. Es menester subrayar que *mundo* no se entiende aquí como el mero conjunto de cosas contables y no contables. No se trata de un conjunto imaginado por nosotros y que podamos agregar a esa suma de elementos dados. Mundo, aquí, como ya había sido expuesto en *Ser y tiempo*, es un horizonte de sentido, un espacio de significatividades que determina la forma en que los seres humanos van al encuentro de objetos y otros seres humanos. Esta comprensión del mundo le permite a Heidegger expresar que:

Der Stein ist weltlos. Pflanze und Tier haben gleichfalls keine Welt.; aber sie gehören dem verhüllten Andrag einer Umgebung, in die sie hineinhängen. Dagegen hat die Bäuerin eine Welt, weil sie sich im Offenen des Seienden aufhält. Das Zeug gibt in seiner Verlässlichkeit dieser Welt eine eigene Notwendigkeit und Nähe. Indem eine Welt sich öffnet, bekommen alle Dinge ihre Weile und Eile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge. Im Welten ist jene Geraumigkeit versammelt, aus der sich die bewahrende Huld der Götter verschenkt oder versagt. Auch das Verhängnis des Ausbleibens des Gotles ist eine Weise, wie Welt weltet.¹⁰

Esta cita es importante porque ya deja entrever la *estética de lo sagrado* que se quiere delinear aquí. Una estética que se dibuja en esta dialéc-

¹⁰ “La piedra carece de mundo. Las plantas y animales tampoco tienen mundo, pero forman parte de la velada afluencia de un entorno en el que están insertas. Por el contrario, la campesina tiene un mundo, porque mora en el espacio abierto de lo ente. Con su fiabilidad, el utensilio le proporciona a este mundo una necesidad y aproximidad propias. Desde el momento en que un mundo se abre, todas las cosas reciben su parte de lentitud o premura, de lejanía o proximidad, de amplitud o estrechez. Cuando el mundo hace mundo se reúne esa espaciosidad a partir de la cual se concede o se niega el favor protector de los dioses. Hasta la fatalidad de la ausencia del dios es una de las maneras en las que el mundo hace mundo”. M. Heidegger, *ob. cit.*, p. 74.

tica mundo-tierra. En tal dialéctica se pone en existencia un mundo distinto, un tipo de lucidez que nos pone en otro lugar, pero para comprender el propio lugar donde estamos. Fenomenológicamente sería una puesta entre paréntesis, un distanciamiento, el nacer de algo distinto (sagrado) para acercarnos a la propia realidad o a nuestra historicidad. En tal *consagración*, como la nombra Heidegger, aparece el mundo que ya hemos mencionado.

Wenn ein Werk in einer Sammlung untergebracht oder in einer Ausstellung angebracht wird, sagt man es werde aufgestellt. Aber dieses Aufstellen ist wesentlich verschieden von der Aufstellung im Sinne der Erstellung eines Bauwerkes, der Errichtung eines Standbildes, des Dargestellens der Tragödie in der Festfeier. Solche Aufstellung ist das Errichten im Sinne von Weihen und Rühmen. Aufstellung meint hier nicht mehr das bloße Anbringen. Weihen heißt heiligen in dem Sinne, daß in der werkhafte Erstellung das Heilige als Heiliges eröffnet und der Gott in das Offene seiner Anwesenheit hereingerufen wird.¹¹

Volviendo a la dialéctica antes mencionada, aunque esta idea del mundo ya se encuentra en *Ser y tiempo*, la noción de tierra es novedosa y nos lleva a otra dimensión de análisis. Sus rasgos se introducen por primera vez en este fragmento:

die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingen, das Wort zum Sagen. All dieses kommt hervor, indem das Werk sich zurückstellt in das Massige und Schwere des Steins, in das Feste und Biegsame des Holzes, in die Härte und den Glanz des Erzes, in das Leuchten und Dunkeln der Farbe, in den Klang des Tones und in die Nennkraft des Wortes.¹²

¹¹ “Cuando se lleva una obra a una colección o exposición también se suele decir que se instala la obra. Pero este instalar es esencialmente diferente a una instalación en el sentido de la construcción de un edificio, la erección de una estatua o la celebración de una tragedia con ocasión de una fiesta. Ese instalar es erigir en el sentido de consagrar y glorificar. Instalar no significa aquí llevar simplemente a un sitio. Consagrar significa sacralizar en el sentido de que, gracias a la erección de la obra, *lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a ocupar el espacio abierto de su presencia*”. *Ibidem*, p. 72, el subrayado es nuestro.

¹² “[L]os metales se ponen a brillar y destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo ello empieza a destacar desde el momento en que la obra se retira y refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y brillo del metal, en la luminosidad y oscuridad del color, el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra”. *Ibidem*, p. 77.

Este párrafo resume, en definitiva, este concepto. Es decir, eso que se “retira” es la tierra, aquello hacia donde la obra se retira y donde emerge (en ese abandono) el poder de los útiles y las cosas. El propio Heidegger lo piensa desde el concepto griego de *physis*. Vale decir, aquello que posibilita la sustentación del ente, de todo lo que existe. Es algo cerrado, pero es condición de posibilidad del mundo al tiempo que el mundo hace emerger la tierra. La tierra, como bien expresa Hans G. Gadamer, “no es materia, sino aquello de lo que todo surge y a lo que todo vuelve a integrarse”.¹³

Con tal cerrazón lo que quiere decirse es que el material de la obra trasciende los marcos meramente materiales o de cálculo. El color no es tal porque midamos su textura o vibraciones a la luz óptica, más bien es tal cuando el pintor lo hace enigmáticamente brillar y nosotros lo dejamos ser en su brillo. Así, un tanto como el peso de la piedra en la estatua, la palabra en la novela o el sonido en la música. Los materiales surgen ellos mismos cuando se integran en la obra y es, pues eso, el llamado *refugio* de la tierra. La tierra hace la diferencia entre fabricación y creación. Cuando fabricamos algo (*Anfertigtsein*) el material empleado desaparece en la utilidad del objeto, una función o servicio. Al contrario, en la creación de la obra de arte (*Geschaffensein*) no hay tal desaparición, ya que la finalidad no tiene nada que ver con el uso. En este plano estaríamos considerando un modo especial de extracción de la naturaleza. En esta dimensión se da la imposibilidad de desciframiento lógico y mensurable de la pieza. Pero es esta misma imposibilidad lo que posibilita el emerger de la verdad. Es lo imposible de lo posible.

Sobre el mundo debemos entender que se está haciendo alusión a una estructura de significatividad (como en *Ser y tiempo*), a una unidad de referencias determinadas. En el caso del templo griego, nos dice Heidegger, se abre un mundo de vías y experiencias como el nacimiento, la muerte, la bendición, la humillación, la victoria o la decadencia. Formas vividas por esa comunidad y tal mundo muestra cierta tierra donde el mármol se presenta en tanto tal, la roca en que descansa y el color se presenta como color, etc. Este mundo no es la suma de esos elementos que mencionamos, sino que al abrirse el mundo todas esas

¹³ Hans Georg Gadamer, “La verdad de la obra de arte”, en *Los caminos de Heidegger*, p. 103.

cosas reciben esas determinaciones y adquieren su cercanía, lejanía, su amplitud, estrechez, etcétera.

Ahora bien, aparece constantemente la frase “el mundo que hace mundo”. Pudiera tratarse de una tautología o algo incoherente, pero realmente surge del ser de la historia y su despliegue. Dice Heidegger:

Indem eine Welt sich öffnet, stellt sie einem geschichtlichen Menschentum Sieg und Niederlage, Segen und Fluch, Herrschaft und Knechtschaft zur Entscheidung. Die aufgehende Welt bringt das noch Unentschiedene und Maßlose zum Vorschein und eröffnet so die verborgene Notwendigkeit von Maß und Entschiedenheit.¹⁴

Dicho en otros términos, el mundo abre la posibilidad de la historia. En esta apertura se revelan las decisiones esenciales para el establecimiento del destino de un pueblo. Estas cuestiones rodean una y otra vez el espacio de lo sagrado que hemos venido definiendo de una u otra forma. El establecimiento del mundo y la tierra son los aspectos esenciales del ser-obra de la obra. Establecimiento que no solo es un contrajuego, sino una lucha, una batalla dialéctica donde acontece la verdad. El mundo se basa en la tierra y ella se adentra en un mundo, generando una aperturidad en tensión constante. Sobre este juego de tensión donde acontece históricamente la verdad nos dice el ensayo:

Die Welt ist die sich öffnende Offenheit der weiten Bahnen der einfachen und wesentlichen Entscheidungen im Geschick eines geschichtlichen Volkes. Die Erde ist das zu nichts gedrängte Hervorkommen des ständig Sichverschließenden und dergestalt Bergenden. Welt und Erde sind wesenhaft voneinander verschieden und doch niemals getrennt. Die Welt gründet sich auf die Erde, und Erde durchragt Welt. Allein, die Beziehung zwischen Welt und Erde verkümmert keineswegs in der leeren Einheit des sich nichts angehenden Entgegengesetzten. Die Welt trachtet in ihrem Aufruhen auf der Erde, diese zu überhohen.

¹⁴ “En la medida en que se abre, un mundo le ofrece a una humanidad histórica la decisión sobre victoria y derrota, bendición y maldición, señorío y esclavitud. El mundo en eclosión trae a primer plano lo aún no decidido y lo que aún carece de medida y, de este modo, abre la oculta necesidad de medida y decisión”. M. Heidegger, *ob. cit.*, p. 109.

Sie duldet als das Sichöffnende kein Verschlussenes. Die Erde aber neigt dahin, als die Bergende jeweils die Welt in sich einzubeziehen und einzubehalten.¹⁵

En esta confrontación del mundo y la tierra, la obra de arte, por ejemplo, las famosas ruinas del templo griego tan citado por Heidegger, no solo nos permiten mirarlo tal como es en sí mismo (ver su material o su forma), sino su lugar en el paisaje. El templo se separa de la tierra que lo sostiene para mostrar la tierra, aunque suene paradójico. Al tiempo que nos muestra nuestro *lugar en el mundo*, pero desde esa distancia respecto a nosotros, desde eso otro distinto que aquí se ha nombrado como *lo sagrado*. He aquí pues, lo que hemos determinado nombrar como *estética de lo sagrado*.

Comentarios finales

Cuando Heidegger habla de la famosa dialéctica mundo/tierra piensa en una vía más directa para explicar lo que luego más oscuramente aparecerá en los *Aportes a la filosofía*: el *Ereignis*, es decir, el acontecimiento de la verdad del Ser. Y *lo bello*, justamente Heidegger lo identifica con ese desocultamiento de la verdad en la obra de arte. No es algo que se alcanza o una verdad basada en el cálculo o la epistemología. Es la verdad como la apertura de un tipo de espacialidad o ámbito. Se trata de un acontecer de la verdad. Se deduce, pues, que el arte entendido aquí como sagrado no tiene que ver con el hecho de que una pieza contenga alguna simbología religiosa o se intente transmitir algún mensaje sobre lo absoluto. Ni estamos en presencia de un campo religioso *per se*. Más bien se trata de la inmanencia especial de lo real y de que el arte en general haga visible la raíz misma del ser y saque a la luz lo que se nos escapa en el mundo. Ponernos en el mundo desde algo distinto del mundo (*anders*, como lo llama Heidegger).

¹⁵ “El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es la aparición, no obligada, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por lo tanto acoge dentro de sí. Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, nunca están separados. El mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo. Pero la relación entre el mundo y la tierra no va a morir de ningún modo en la vacía unidad de opuestos que no tienen nada que ver entre sí. Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que acoge y refugia, la tierra tiende a englobar al mundo y a introducirlo en su seno”. M. Heidegger, *ob. cit.*, p. 82.

La *estética de lo sagrado* en Heidegger apunta, pues, a la comprensión de un fenómeno que no ha sido generado por nuestro entendimiento racional, sino que se trata de una estética como fuerza, como un aprehender una cierta experiencia que nos es dada en su totalidad. Una experiencia integral de las cosas que obviamente es algo distinto de lo representado o simbolizado y que tiene lugar en la obra de arte como un fenómeno de apertura.

Para Heidegger, la tarea del arte (la esencia del arte) es hacer acontecer y abrir la verdad del ente. Y esta operación es lo que varios autores y el propio pensador alemán llamarán más tarde “Poesía” (*Dichtung*). La *Poesía* con mayúscula hace nacer el lenguaje como tal. La *Poesía* no toma el lenguaje ya dado para realizarse ella, ella lo crea. Y esta creación es de un carácter violento. Aunque esto suene extraño para algunos heideggerianos. Porque el llamado “poner-en-obra-la-verdad”, muy peculiar de Heidegger, consiste en la violencia de arrancarnos de lo habitual y situarnos en eso que ha sido abierto por la obra. Cuando ocurre esto, la obra es real, es verdadera. Es decir, la *Poesía* no es un género literario ni mucho menos, más bien aquí está tomada en el sentido de la *poiesis* griega, de desocultar algo que antes estaba oculto, pero no se trata de un revelar un ente de la nada, sino del desocultamiento de algo que ya de alguna manera estaba ahí. La *Poesía* es un movimiento de determinación del ser. La obra de arte, en este sentido, es el puente para esto. Por eso, la *estética de lo sagrado* alberga un elemento poiético en su constitución y se sale de los marcos de una mera disciplina autovalorable y medible entre tantas. Más bien está relacionada a las actitudes, a las acciones, al saberse parte de una comunidad, al develamiento del velo de Maya, como diría Schopenhauer. Pero no el develar algo nuevo, sino que en última instancia se trata de un abrir los ojos y generar un sentido para algo que ya ha estado ahí previamente. Un comprender como habitar poético que ya no se considera una operación cognoscitiva, sino una modalidad de existencia por la que la vida humana articula su mundo y su historia.

Tales ideas podrían aportar otro grano de arena a los estudios sobre el pensamiento de Heidegger en el área de la estética y de lo sagrado, puesto que ambos campos no se dejan ver en toda su amplitud y dedicación en los estudios académicos *in extenso* acerca del pensador alemán. En tal camino se abren futuras líneas investigativas en el cam-

po sobre la teoría del arte y posibles mostraciones de lo sagrado en la arquitectura, la literatura, etc., en el sentido fenomenológico en que ha sido expuesto aquí. Y, pertinentemente, los estudios sobre lo sagrado y el arte resultan cruciales dado el panorama alienante y tecnificado de nuestra sociedad contemporánea que necesita volverse hacia el hombre y su esencia. Hacia el pensamiento y la poesía. Un carácter no trascendental, sino justamente desde el plano de lo Real. Esto se expresa en la famosa frase de Heidegger en la entrevista con *Der Spiegel* en 1966: “Ya solo un Dios puede salvarnos”.¹⁶

Bibliografía citada

- Carrillo Canán, Alberto J. L., “La obra de arte y la presencia de la divinidad”, en *Revista A Parte Rei*, núm. 16, Madrid, 2001.
- Dupree, Louis, “El enigma del arte llamado religioso”, en *The Review of Metaphysics*, vol. XXIX, núm. 1, 1975.
- Durkheim, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Gadamer, Hans Georg, “La verdad de la obra de arte”, *Los caminos de Heidegger*, Trad. de Angela Ackermann, Barcelona, Herder, 2002.
- Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Ed. bilingüe, Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Barcelona, La Oficina Ediciones, 2016.
- , *Entrevista Der Spiegel*, Trad. de Ramón Rodríguez, Madrid, Tecnos, 1996.
- Husserl, Edmund, *Meditaciones cartesianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Nancy, Jean-Luc, “La imagen. Lo distinto”, en *Revista Laguna*, núm. 11, septiembre, ULL Tenerife, 2002.
- Solari, Enzo, *La raíz de lo sagrado. Contribuciones de Zubiri a la filosofía de la religión*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2010.
- Velasco, Martín, *Fenomenología de la religión*, Madrid, Ediciones Cristiandad S. L., 1978.

¹⁶ M. Heidegger, *Entrevista Der Spiegel*, p. 14.

RELACIÓN ENTRE VALOR ECONÓMICO
Y VALOR ESTÉTICO EN LA OBRA DE ARTE
CONTEMPORÁNEA. UNA APROXIMACIÓN¹

*José Ramón Fabelo Corzo*²
*José Manuel Figueras Corte*³

En la sociedad de principios de siglo XXI y, particularmente, en el territorio mexicano, mismo que se encuentra notablemente influenciado por los movimientos del imperio económico estadounidense y del capital mundial conglomerado en esta zona geográfica, los problemas del valor son esenciales en las investigaciones sociales. Es el valor económico de los objetos el que parece regir los destinos de la sociedad actual. Las mercancías, que fluyen en el mundo a través de las relaciones sociales, aparentan ser un reflejo del progreso humano. El intercambio mercantil –lo sabemos desde Marx– es una relación social, muchas veces percibida como relación entre cosas, ajenas a la voluntad humana. Tal percepción fetichizada hace ver al valor económico de las cosas como independiente de cualquier marco social y como prueba infalible de su valor axiológico en general. Esta identificación que, a nivel de conciencia común en una sociedad capitalista, se da entre el precio o valor económico de una mercancía y su valor humano o axiológico conduce, a su vez, a una identificación, en el caso del arte, entre el valor mercantil de una obra y su valor estético.

Pero ¿es así en realidad? ¿A mayor precio económico necesariamente corresponde mayor valor humano o mayor valor estético cuando se

¹ El presente trabajo reúne sintéticamente las ideas teóricas básicas que fundamentan el proyecto de investigación desarrollado como tesis de posgrado por José Manuel Figueras Corte, bajo la asesoría de José Ramón Fabelo Corzo, en los marcos de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

² Investigador Titular del Instituto de Filosofía de Cuba; Profesor-Investigador Titular, responsable del Cuerpo Académico y coordinador de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

³ Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2018.

trata de una obra de arte? Sabido es que el valor económico de un objeto puede estar acorde a la cantidad y calidad de trabajo empleado para su elaboración, o puede variar según la necesidad que de este objeto se tenga y el estado de la relación oferta-demanda, puede incluso no corresponderse con ninguna necesidad humana o, a la inversa, puede ser nulo para cosas en sí mismas muy necesarias.

El capital es ajeno por naturaleza a una conciencia axiológicamente universal y actúa en el terreno internacional no por buena voluntad, no buscando plasmar en la práctica determinados valores universales, sino por cálculo puro, aspirando a obtener las mayores ganancias posibles.⁴

El problema que se nos presenta podría enunciarse, entonces, de la siguiente manera: ¿cuáles son los fundamentos propios del valor económico de una obra de arte contemporáneo, qué relación tienen estos con los fundamentos del valor estético de esa misma obra y cómo se expresa esa relación en la obra particular de uno y otro artista? Las reflexiones que a continuación compartimos tienen el propósito de aproximar una respuesta general a estas preguntas.

Económicamente hablando, como sabemos, el valor abstracto de las mercancías está dado por el tiempo de trabajo socialmente necesario empleado para su elaboración, la cantidad de energía que se ocupa para fabricar cierto objeto, ya sea como fuerza de trabajo o como desgaste de los medios técnicos de producción. Si bien es esta la esencia del valor de cambio de una mercancía, la cual se presenta “como relación cuantitativa, proporción en que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase”,⁵ socialmente, el valor económico o el precio de un objeto ya en el mercado –como mercancía– se configura por medio de diferentes factores y relaciones sociales complejas. Ello quiere decir que no es únicamente su valor de cambio el que determina su precio. Ni tampoco lo determina unívocamente “la utilidad de una cosa [que es lo que] hace de ella un valor de uso”,⁶ es decir, su capacidad de satisfacer necesidades humanas. Valor de uso y valor de cambio –categorías de la economía política clásica– no son suficientes para explicar

⁴ José Ramón Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, p. 107.

⁵ Karl Marx, *El Capital*, T. I, p. 45.

⁶ *Ibidem*, p. 44.

los desproporcionados precios que adquieren ciertas mercancías, sobre todo hoy, cuando la *reproductibilidad técnica de las imágenes*⁷ ha dado lugar a un desarrollo impetuoso de la *industria cultural*⁸ que confluye en una sociedad *espectacularizada*.⁹ Bajo esas condiciones se precisa un desarrollo crítico de la economía política que incluya otras categorías como las de *valor/signo*¹⁰ o la de *capital simbólico*.¹¹

Tenemos aquí, entonces, tres categorías necesarias para el estudio económico del valor del arte: *valor de uso*, *valor de cambio* y *valor simbólico*. Pero en este estudio se pretende analizar el valor del arte no solo económicamente, sino también axiológicamente, es decir, más allá de la producción, circulación, distribución y consumo del objeto como mercancía. En tal sentido axiológico del término, el valor se da de tres maneras o en tres dimensiones:¹² una *objetiva*, dependiente de las relaciones de significación social o humana que adquiere cualquier objeto al incorporarse mediante la praxis en el sistema de relaciones sociales; otra *subjetiva*, donde el ser humano, individual o colectivamente, valora el objeto según su necesidad y gusto; y aun otra, *instituida*, en la que los valores responden de diferentes maneras a las relaciones de poder prevalentes en el universo humano de que se trate. Todo ello muestra la complejidad y multidimensionalidad del tema que se aborda.

El problema a analizar, primeramente, es demostrar que el objeto artístico o la obra de arte, aun sin dejar de serlo, se convierte en una simple mercancía cuando se integra al mercado, sometándose a una lógica –la lógica mercantil– que, en buena medida, le es ajena a su artisticidad. Siendo una mercancía, su valor económico fluctúa por valuaciones monetarias que son determinadas por factores de mercado. Por tanto, este objeto puede analizarse, como cualquier otro, juzgándolo por el simple hecho de que es producido, intercambiado y consumido, así como ocurre con otras mercancías. Dentro de la lógica mercantil, la obra de arte sería, entonces, un bien cuantificable según el tiempo de trabajo socialmente necesario empleado en su producción. Pero aquí

⁷ Cfr. Walter Benjamin, “La reproductibilidad técnica”, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

⁸ Cfr. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, “La industria cultural”, *Dialéctica de la Ilustración*.
Cfr. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

⁹ Cfr. Jean Baudrillard, “Aportaciones a una teoría general”, *Crítica de la economía política del signo*.

¹¹ Cfr. Pierre Bourdieu, “Capital simbólico y clases sociales”, *Las estrategias de la reproducción social*.

¹² Cfr. J. R. Fabelo Corzo, “Sobre la naturaleza de los valores humanos”, *ob. cit.*

nos acercamos a otro problema, el de la valorización económica, según la cual el capital variable o la fuerza de trabajo artística es diferente a aquella que participa en la simple manufactura de celulares que se producen en serie. En el primer caso desempeña un papel excepcional la actividad creativa del artista, cuyo valor tiende incluso a ser sobredimensionado económicamente por la carga simbólica que porta. Si se igualara todo tipo de trabajo, se estaría reduciendo a un solo nivel las habilidades humanas y no se diferenciaría entre la creatividad e imaginación de cada artista en singular. Ello, por supuesto, no quiere decir que el peso específico de esa creatividad singular o particular sea equiparable cuantitativamente a lo que ello significa en precio de la obra de arte.

Dentro de la esfera de la circulación de mercancías, la obra de arte se vuelve aún más compleja para nuestro estudio. Es aquí donde se encuentra la clave para valorar económicamente este objeto de consumo cultural. Fuera de las manos del artista creador, su obra ya no es suya, como objeto inalienable, sino que ahora forma parte de una sociedad que le reconoce un determinado valor simbólico, como un objeto donde se posa irrevocablemente la cultura y, en tal sentido, su valor económico podría llegar a ser incalculable. Hay que tomar en cuenta que una de las características del sistema capitalista es su ambición por dar un precio a todo, hasta al aire que se respira. Su vocación natural es que ese precio sea lo más alto posible para obtener una ganancia cada vez mayor. La valoración de una mercancía en el mercado, fuera de su fábrica, gremio o taller de producción, ahora está a cargo de mercaderes que buscan incorporar a esta un valor agregado lo más alto posible, cuya magnitud dependerá del alcance simbólico que en la sociedad logre tener esta mercancía. El mercado la transforma en capital cultural, según su valor objetivo (de uso) pero, sobre todo, por la carga simbólica que la dimensión instituida le incorpora, fundamentalmente a través de la fetichización del objeto artístico, que permite una inflación extraordinaria de su precio, muy conveniente a los intereses del capital.

A la construcción de ese fetiche que termina siendo la obra de arte de un autor reconocido, contribuyen las instituciones artísticas, los grandes críticos de arte y la autoridad alcanzada por el propio artista en procesos de fetichización previos. Que el mundo del arte, y tras él la sociedad toda, sobrevaloren una parte importante de los productos del

arte contemporáneo, es la condición *sine qua non* de su capitalización como producto mercantil altamente rentable.

Ello explica el sobredimensionamiento de ese tipo de capital variable que es el trabajo creativo del artista. Sin menoscabar su importancia, ¿podría decirse que es cien o mil veces más valioso (como a veces lo que se paga por él podría indicar) que el trabajo de un científico que crea vacunas contra enfermedades o del médico altamente profesional que salva cotidianamente decenas de vidas humanas? Bien miradas las cosas existen necesidades básicas concretas que la sociedad debe resolver antes que valorar una pieza de cerámica, pero la ambición del poder hegemónico y la centralidad que este le otorga a la maximización de las ganancias aprovechan en favor propio la *función cultural*¹³ que el arte siempre ha tenido, dotándolo de una suerte de existencia trascendental que, como capital cultural, busca el incremento de su valor por medios no estrictamente económicos. El arte ofrece un capital que tiene la particularidad de no depreciarse, sino de crecer con el paso del tiempo. La originalidad y la autenticidad de un producto artístico tiende a ser más valorada en la medida en que mayor distancia temporal existe en relación con su nacimiento. De ahí que tienda a propinarle un cada vez mayor capital simbólico a su poseedor. Todo ello lo convierte en un ámbito privilegiado de inversión.

Pero el ámbito del mercado no agota la importancia del arte como valor, aun siendo el arte, en la sociedad contemporánea, una mercancía. Más allá del valor económico está el valor estético, humano general, axiológico, de la obra de arte. Este valor estético al que nos referimos aquí no se reduce a un cierto cúmulo de cualidades formales en el objeto, sino a una especie de síntesis de otros valores extraestéticos,¹⁴ pero también axiológicamente positivos. En tal sentido, el valor estético de una obra de arte dependerá de las diversas funciones positivas (pedagógicas, epistemológicas, identitarias, etc.) que esta pueda cumplir. El objeto del arte es una de las pocas mercancías que entra y sale del mercado de valores económicos sin tener alguna transformación material. La obra de arte, que cuenta con un valor agregado por su historia y su significación, se vuelve un patrimonio para la sociedad por

¹³ Cfr. W. Benjamin, "Valor de culto y valor de exhibición", *ob. cit.*

¹⁴ Cfr. Jan Mukarovsky, "Función, norma y valores estéticos como hechos sociales", *Signo, función y valor.*

lo que aporta a la misma o por lo que es valorada. Es esta una especie de ventana de salida de la mercancía artística del mercado capitalista. Su *reposo* con respecto a la circulación mercantil la convierte en un objeto inalienable que deja de reflejar su valor en otro objeto de cambio; su valor original se ha elevado incalculablemente y tiene tanto significado cultural que ya no se puede alienar por ningún factor. En cierto sentido, sale del mercado. ¿Qué precio tiene el *David* original de Miguel Ángel? ¿Cuánto vale, económicamente hablando, una pirámide de Egipto? Esta es una contradicción del propio sistema capitalista, el cual, a pesar de que valoriza todo económicamente para su intercambio, no puede evitar que los objetos, sobre todo los culturales y artísticos, valgan por sí mismos de acuerdo a su significación humana, valor que no siempre es expresable en términos de dinero ni por necesidad ha de corresponderse con el que económicamente el mercado pudiera otorgarle.

Para entender esto es importante comenzar por reconocer que la existencia de un valor económico con ciertos niveles de contraste con la utilidad de las cosas ha existido desde los tiempos en que la humanidad comenzó a intercambiar objetos con un significado diferente a su uso utilitario, objetos, por ejemplo, con funciones mágicas, rituales, religiosas, es decir, objetos fetichizados en los que el valor de cambio de lo creado se diferenciaba de su uso. Los valores-fetiches no son un producto reciente asociado exclusivamente al capitalismo, sino generados a lo largo de la evolución histórica. El reconocimiento de este hecho exige analizar la fetichización de la obra de arte en la sociedad capitalista contemporánea como caso particular e históricamente concreto de cierta tendencia general registrable en la historia de la humanidad.

Los casos del intercambio simbólico de valor se pueden investigar desde la ciencia antropológica, como se hizo con los estudios del intercambio como el *potlach* o el *don*, ya argumentados por el antropólogo Marcel Mauss.¹⁵ Este análisis nos lleva al campo del intercambio puramente simbólico, sin la transacción de ningún bien económico utilitario, solo en función del prestigio de los interactuantes entre los que opera la relación de intercambio. En vínculo con este tipo de situaciones puede traerse a colación los conceptos de *valor signo* y *capital simbólico* de autores como Jean Baudrillard y Pierre Bourdieu, respec-

¹⁵ Cfr. Marcel Mauss, "Ensayo sobre los dones", *Sociología y antropología*.

tivamente, los cuales retoman la posibilidad del intercambio como un proceso de gasto suntuario o consumo ostensible, posibilidad que ya había sido tomada en cuenta por Thorstein Veblen en su *Teoría de la clase ociosa*.¹⁶ Este intercambio simbólico que se da en la sociedad genera una relación basada en el *carisma*, como lo veía Max Weber.¹⁷ Aun en la actualidad, estos términos, que describen el intercambio fuera del área estrictamente económica, nos ayudan a analizar el juego de la circulación de la obra de arte contemporánea, campo hacia el cual aún no se han aplicado del todo estos conceptos y análisis.

Las mercancías artísticas, con todo y que lo son, forman un universo de valor complejo, donde confluyen los valores materiales intrínsecos del objeto, la fuerza de trabajo humana aplicada para su elaboración, los valores axiológicos correspondientes a su relación de significación con la sociedad y el valor cultural o simbólico del que, de una u otra forma, se ha hecho acreedor. No deberíamos dejar de lado ninguno de estos factores que componen el valor de la obra artística si pretendemos acercarnos a una noción sobre el verdadero valor del arte con toda la complejidad que este implica. Un abordaje complejo del tema del valor del arte ha de superar las fracturas que en este sentido han existido entre la economía política y la estética en el estudio del tema.

Tal enfoque complejo, que agrupe lo económico y lo estético, no es el resultado de una aleación caprichosa que se le quiera imponer al objeto de estudio. Por el contrario, busca reproducir la propia complejidad intrínseca de la obra artística contemporánea, que responde simultáneamente a dos lógicas: la del mercado en la que está inserta como mercancía, por un lado, y por el otro, la asociada a su función vital, autopoietica, como producto generador de una reproducción ampliada de la vida humana y propiciador de un crecimiento espiritual en sus usufructuarios.

No se trata de dos lógicas desconectadas entre sí. Sin ser reductibles ni identificables, ambas dimensiones de la obra artística contemporánea —la económica y la estética— se interceptan y condicionan mutuamente. Por un lado, el valor estético de una obra puede o debe (aunque lejos estamos de que así ocurra siempre) condicionar su valor económico. Si

¹⁶ Cfr. Thorstein Veblen, "Consumo ostensible", *Teoría de la clase ociosa*.

¹⁷ Cfr. Max Weber, "Carisma", *Economía y sociedad*.

el precio de un valor cultural dependiera más de su valor de uso que de su valor de cambio, así debiera ocurrir y, aun cuando frecuentemente no ocurra, no puede obviarse esa perspectiva posible y deseable en la que uno y otro valor se correspondan. Por otro lado, si la realización concreta del valor estético de una obra depende, entre otras cosas, del público al que llegue y, hoy por hoy, el principal mecanismo de distribución social de los productos culturales es el mercado, pues no hay duda de que el valor mercantil que se le reconozca a una obra incidirá directamente en su nivel de realización como valor estético.

Los factores que inciden en el valor económico de una obra de arte no necesariamente coinciden con los factores que la hacen valiosa desde el punto de vista estético. Esa no coincidencia puede ser por defecto o por exceso, debido a que ambos tipos de valor responden, como señalábamos, a lógicas relativamente distintas, la lógica mercantil, en el primer caso, y la lógica de las demandas espirituales de la vida humana, en el segundo. Aun así, esta dualidad lógica podría tender a suprimirse bajo determinadas condiciones sociales y siempre que la lógica mercantil (valor de cambio) se acerque, responda o se subordine a la lógica humana (valor de uso) de la obra artística. Para que ello ocurra, lo simbólico tendría que dejar de ser una barrera entre valor económico y valor estético, para convertirse en un puente entre ellos.

Está claro que esta relación idílica entre mercado y arte pertenece más al reino de las utopías que al de las realidades concretas. Lo que más puede hoy apreciarse es un mercado cultural encerrado en su propia lógica capitalista, ceñido a la maximización de la ganancia y no regido por las verdaderas necesidades espirituales de la sociedad. Al responder más a una demanda inflada –las más de las veces fabricada por el propio mercado– que a las reales necesidades de crecimiento espiritual de la gente, los productos culturales son más preciados por la respuesta que ofrezcan al mercado que por el enriquecimiento humano que puedan propiciar. El arte como mercancía es una muestra clara de la alienación y enajenación del ser humano en el capitalismo.

Sin embargo, de que ello sea así hoy no se deriva que así deba ser, mucho menos para siempre. El análisis crítico de esta relación compleja entre arte y mercado hoy prevaleciente es premisa necesaria para *modelar* una manera distinta en la que pueda darse este vínculo. El hecho de que no coincidan entre sí los factores que condicionan

el valor económico y el valor estético nos plantea la necesidad de abo-
carnos a un análisis comparativo entre ellos y a la búsqueda de algún
mecanismo de acercamiento, lo cual precisa enfrentar críticamente
el desfase propio del sistema capitalista entre el valor estético real
de las obras de arte y su apreciación mercantil, así como referirnos a
posibles vías de solución o minoración de este desfase. El estudio de la
función que el arte, más allá de lo económico, desempeña dentro de
la sociedad contemporánea, nos remite a su valor para la humanidad.
En los tiempos de un anunciado *fin del arte*¹⁸ se requiere una vuelta a la
raíz originaria del arte como un objeto estético, cuya principal razón
de existencia está en las necesidades humanas que satisface y no en los
dividendos que pueda acarrear al capital. Se hace hoy más necesario
que nunca confrontar lo que el arte significa para la humanidad con
lo que de él ha hecho el mercado.

Bibliografía citada

- Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Ed.
Siglo XXI, 2007.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*,
Trad. de Andrés E. Weikert, México, Ed. Ítaca, 2003.
- Bourdieu, Pierre, *Las estrategias de la reproducción social*, México, Ed.
Siglo XXI, 2011.
- Danto, Arthur Coleman, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el
linde de la historia*, Barcelona, Ed. Paidós, 1999.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Trad. de José Luis Pardo, Va-
lencia, Ed. Pre-Textos, 2002.
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, México,
Ed. BUAP, 2001.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Frag-
mentos filosóficos*, Madrid, Ed. Trotta, 1998.
- Marx, Karl, *El Capital. Crítica de la economía política*, México, Ed. Siglo
XXI, 2001.
- Mauss, Marcel, *Sociología y antropología*, España, Ed. Tecnos, 1979.

¹⁸ Cfr. Arthur C. Danto, "Relatos legitimadores y principios críticos", *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*.

Mukarovsky, Jan, *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*, Colombia, Ed. Plaza & Janés, 2000.

Veblen, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2005.

Weber, Max, *Economía y sociedad*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2014.

UNA APROXIMACIÓN AL UNIVERSO ESTÉTICO DE LOS NAHUAS

*Fernando Huesca Ramón*¹

*Daniela González Castillo*²

Tonhuian tonhuian, tioxochitehte-
quizque; nican mania nican mania
Tlachinolxochitl, chimalxochitl,
teihicolti huel tetlamachtli.³

La primera mitad del siglo XVI representa un cambio profundo en las condiciones que integran la percepción de la cultura náhuatl. El presente trabajo es parte de una investigación más amplia que busca analizar el proceso mediante el cual se constituyó un nuevo orden de percepción de las flores durante el período de 1460-1560, en el contexto del altiplano central mexicano.⁴ Nuestro estudio se centrará, específicamente, en manifestaciones como *Xochipilli* y el *in xochitl in cuicatl*, las cuales nos permiten establecer la magnitud de dicho cambio atendiendo a su dimensión estética.

¹ Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

² Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2018.

³ "Vayamos, vayamos a buscar y a cortar flores. Aquí están, aquí están: son flores de fuego, flores de escudo, que despiertan el deseo y prodigan dicha".

⁴ Edmundo O'Gorman aclara, en un primer momento, que la determinación del orden espacial responde a dos factores fundamentales: la existencia de una unidad cultural en el altiplano central mexicano, caracterizado de manera directa por el náhuatl hablado en esta región y por una serie de manifestaciones artísticas que signaban la vida cotidiana de los habitantes de esta amplia demarcación geográfica; pero también responde al proyecto evangelizador trazado por los primeros 12 frailes, quienes a su llegada eligieron cuatro puntos estratégicos para cumplir con su objetivo: México, Texcoco, Tlaxcala y Huejotzingo. Si bien posteriormente la delimitación jurídica del reino de la Nueva España comprenderá los territorios actuales de la Ciudad de México, Estado de México, Morelia (Valladolid), Tlaxcala, Querétaro, Puebla, Hidalgo y Guerrero, únicamente investigaremos los fenómenos artísticos propios de los territorios donde se asentaban poblaciones nahuablantes. De manera más particular, enfocaremos este estudio en las locaciones del altiplano central, a saber; lo que actualmente es el territorio de Ciudad de México, Puebla y Tlaxcala, es decir, Tenochtitlan, Texcoco, Huejotzingo, Cholollan y Tlaxcallan. Cfr. Edmundo O'Gorman, *Historia de las divisiones territoriales de México*, pp. 13-14.

En primer lugar se presenta un breve acercamiento al universo florido del posclásico tardío (a partir de 1460 a 1519), las flores como correlato de la vida, el corazón de los guerreros y la poesía. En el siguiente apartado nos concentramos en la figura de Xochipilli para efectuar una primera aproximación semántica y etnobotánica que derive en una comprensión amplia del *xochicemanáhuac* (universo florido).

Así, centraremos nuestra atención en un acercamiento al universo de las flores en la cosmovisión nahua, de modo que intentaremos realizar una síntesis de la importancia de la figura del *in xóchitl in cuicatl* y de Xochipilli. Ello se efectuará con el fin de poder mostrar, más adelante dentro de la investigación, un contraste de los discursos y de las prácticas específicas de las flores que fueron dispuestas para adecuar su percepción indígena a los parámetros establecidos por conquistadores y evangelizadores, como complemento y correlato del sometimiento militar.

El universo florido

Para los pueblos nahuas la relación con la naturaleza era sumamente importante, vivían en cercano contacto con ella y tenían un profundo interés por plantas, flores y semillas. Las condiciones geográficas del altiplano central mexicano permiten el crecimiento de una gran variedad de plantas y hongos que, precisamente, se convirtieron en la base de muchos dones y tributos dedicados a los dioses, pues era el sustento de su alimentación y medicina. Con el paso de los años, esta relación se volvió tan estrecha que las diversas plantas y flores adquirieron un rol fundamental en sus prácticas cotidianas y en su pensamiento.

Los pueblos del altiplano central mexicano otorgaban a las flores un gran número de símbolos, de los cuales destacamos el uso de la flor como parte constitutiva de su cosmogonía, pues encontramos registros de la flor en la concepción del *cemanáhuac* (cosmos, universo, mundo). De acuerdo con Eduardo Matos Moctezuma,⁵ este se ordenaba en cuatro regiones diferentes: norte, sur, poniente y oriente, en cada rumbo del universo regía algún dios y tenían un árbol con flores, en

⁵ En su libro *Vida y muerte en el Templo Mayor*, Matos Moctezuma realiza un acercamiento a la concepción del mundo nahua a través de sus diferentes mitos: teogónicos, cosmogónicos, antropogénicos, necrogénicos, que nos sirven para entender el pensamiento y la forma de vida de aquellos antiguos pueblos nahuas.

específico, que los acompañara. Cabe mencionar que el universo fue plasmado plásticamente en forma de una flor de cuatro pétalos. Este puede ser nuestro punto de partida para comprender la importancia estética de la flor.

Las flores no solo emanaban su importancia a través de su asociación con la concepción del mundo. Raúl Fuentes Aguilar, en su obra *De la guerra florida al combate de las flores*, insiste:

[Las flores] con sus colores brillantes, su fragilidad y su aroma, eran símbolo de la belleza, la inspiración del artista, la personificación misma de la poesía, “la flor y el canto”, y con esta de la filosofía y la verdad que puede conocer el hombre. Eran metafóricamente, el brote hermoso, aunque débil, que descansaba en la verdad recia, profunda y oculta, que los nahuas nombraban “la raíz de las cosas”. En fin, las flores eran parte esencial de la vida del azteca, y lo seguían siendo aún después de la muerte, cuando era sembrado sobre su tumba *cempasúchil*, la flor de los muertos.⁶

Es así que podemos encontrar un acompañamiento continuo de las flores a lo largo de la vida de los mexicas: en las fiestas, el cómputo calendárico, en el sacrificio y en sus sitios anhelados como el Tamao- chan y el Xochitlalpan, lugares llenos de flores donde habitaban ciertas divinidades o quienes morían en la guerra o en la piedra de los sacrificios, o bien las mujeres muertas durante el parto que acompañarían al sol en jardines llenos de flores, ahí repetirían sus luchas y al paso de cuatro años bajarían a la tierra para convertirse en *huitziquitl* (colibrí) y otras aves que se alimentan del néctar de las flores.⁷ El hombre nahua al valorar la flor se reconoce y se refleja en ella, el ciclo del tiempo y la vida. León-Portilla lo comenta de la siguiente manera:

Las flores son metáfora, se convierten en verbo y adjetivo, y permean el espacio y el tiempo en que viven los nahuas. Hay *oceloxóchitl*, flores del jaguar, y *cuauhxóchitl*, del águila. Y también hay del escudo, *chimalxóchitl*, y del dardo, *tlacoxóchitl*. A lo largo de la vida pueden ser flores

⁶ Raúl Fuentes, *De la guerra florida al combate de las flores, Simbolismo de las flores entre los pueblos autóctonos*, p. 13.

⁷ Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, p. 78.

de la amistad, *icniuhxóchitl*, o de la guerra, *tlachilxóchitl*, y de la muerte florida, *xochimiquiliztli*. Pero siempre serán ellas, “nuestra riqueza en la tierra”, *zan xóchitl tonecuiltonol talticpac*.⁸

En otro orden, las flores no solo formaban parte de la lengua, sino que eran la lengua misma, pues los nahuas consideraban que esta última era un puente que los unía con los dioses, de ahí que *in xóchitl in cuicatl*, la flor y el canto, la poesía de los que saben es un canto de flores, y se refiere a los que tomaban la palabra del interior del cielo, y a través de ella remontaban su linaje hasta la dualidad simbolizada por Ometéotl, el dios originario. Los nahuas consideraban *in xóchitl in cuicatl* como espejo de dios en la Tierra. El *cuicatiani* era el artista de la lengua, que mantenía una relación directa con la divinidad, ya que tiene *yoltéotl* (corazón endiosado, corazón pleno de dios o con dios en el corazón); además, funcionaba como un puente entre los *tlatlaca* (hombres) y el *cemanáhuac* (universo).⁹

De acuerdo con Birgitta Leander (1972), *in xóchitl in cuicatl* designaba la poesía en los pueblos nahuas. Por medio de este difrasismo¹⁰ enfatizaban la unión entre lo sutil y lo efímero de la vida, la posibilidad de sobrepasar lo cotidiano, pues las flores representaban lo más sublime y lo más estimado de la cultura nahua. Estos pueblos tenían una gran apreciación a “la fragancia y delicadeza de las flores y la musicalidad de canto de las flores”.¹¹ Además su glifo es una voluta, muchas veces de color turquesa, que representa la palabra, ornamentada con flores, dando como resultado un conjunto plástico y semántico que refiere a “la palabra florida”.

Por su parte, los poetas enlazaban con palabras turquesa al hombre dentro de su entorno natural e, incluso, con el universo (*ináhuac cemanáhuac*). Así, las flores se abrían y derramaban su color, mientras

⁸ Miguel León-Portilla, “Las flores en la poesía náhuatl”, p. 42.

⁹ M. León-Portilla, “Universo de las flores. La palabra de Mesoamérica”, p. 5.

¹⁰ El difrasismo es un recurso estilístico que consiste en enlazar metáforas. Las metáforas yuxtapuestas expresan un pensamiento o un símbolo; más aun, nos muestran una relación entre el lenguaje y el pensamiento nahua. Además, a través de ciertas imágenes usadas en los difrasismos se expresa un sentido de dualidad y de complementariedad de opuestos, noción que resulta fundamental para comprender tanto la forma de ver el mundo como la configuración del pensamiento nahua. Cfr. Ángel María Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, p. 19; Osiris González, “Sabiduría, lenguaje y cosmovisión en el pensamiento náhuatl”, p. 320.

¹¹ Birgitta Leander, *In xóchitl in cuicatl, Flor y canto. La poesía de los aztecas*, p. 3.

eran el correlato de la vida: de su intensidad y su belleza, pero también de su fragilidad y de su brevedad. De esta manera, el poeta reconocía el ritmo de la vida a través de las flores: *Zan yuhqui nonyaz in ompolihui xóchitl ah?*,¹² no solo la vida del hombre se refleja en las flores, sino la naturaleza misma discurre en otro registro. Así el *cuicatiani* cantaba: *teotl, xochiatl, atl tlachinolli*,¹³ poniendo en cuestión una fuerza o un principio vital que hermana todas las cosas a través de la imagen de las flores.

Como se ha dicho, “la flor y el canto” era una de las expresiones habituales para señalar la relación entre las flores, la vida y la divinidad. Los *cuícatl* (cantos) y la poesía que aquí se refieren agrupan grandes temáticas, por ejemplo: la sabiduría y los *tlamatinime*, la fugacidad del tiempo en el *cuahuítl*, la brevedad de la vida en *Tlaltipac* (tierra), el pasaje hacia el *ximoa* (inframundo), y los pormenores de la región de los *quenonamican*, abordaban también la trascendencia del hombre a través de la flor y el canto que se llegaba por medio de las *teotlatollin*, y muchos otros temas que nos permiten dimensionar la relación estética entre la flor, el canto y la divinidad.

En cuanto al culto de la muerte y la relación hombre-flor destaca la idea de que los guerreros nahuas tenían un sitio determinado después de la muerte; es decir, quienes morían en la guerra o en la piedra de los sacrificios, acompañarían al sol en jardines llenos de flores, ahí repetirían sus luchas y al paso de cuatro años bajarían a la tierra para convertirse en *huitziquitl* (colibrí) y otras aves que se alimentan del néctar de las flores.¹⁴ Por otro lado, en el mito cosmogónico del Quinto Sol se hace patente la vida desde la muerte. El sacrificio de los hombres hace posible la existencia del universo. Jacques Soustelle señala: “Nada nace, nada vive si no es por la sangre de los sacrificados”.¹⁵ En consecuencia, las flores estaban en los templos con la sangre (*chalchihuatl*, es decir, agua preciosa o agua de jade) derramada, pues *yoloxóchitl*, el corazón de los guerreros, era la flor más estimada, ya que en las *xochiyaotl* o guerras floridas se capturaban hombres para su sacrificio y de esa forma se podían ofrecer sus corazones a los dioses. Por tanto,

¹² “Solamente me iré, tal como las flores que se van muriendo”. Cfr. Antonio Peñafiel, ed., *Cantares mexicanos*, f. 35, lin. 28 a 36.

¹³ “Líquido divino, agua que florece, agua que calienta como hoguera”.

¹⁴ A. Caso, *ob. cit.*, p. 78.

¹⁵ Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la Conquista*, p. 102.

podemos afirmar que “se trataba de un regalo que ayudaría a perpetuar la lucha eterna del cosmos”. De la misma manera, cada hombre debía vivir esta lucha en su interior para que su alma floreciera, para que le brotaran flores del cuerpo.¹⁶

El xochicemanahuac a través de Xochipilli

En el caso de los dioses asociados con las flores encontramos al “dios de las flores” o en su nombre náhuatl: Xochipilli. Este dios está íntimamente relacionado con Centéotl (dios del maíz), es decir, implica una relación que pretende dar cuenta de los ciclos en la naturaleza, con lo cual casi podemos percibir la siembra, el crecimiento, la madurez y la cosecha del maíz y la renovación de los campos al ritmo de la temporalidad que guardaban los nahuas. Xochipilli era considerado el patrón de los bailes, los juegos, del amor y, también, representante del verano. Podemos encontrar su figura adornada con flores y mariposas o con hongos y flores enteógenas. Diversos autores¹⁷ comparan esta deidad con Macuilxóchitl (dios cinco-flor), y proponen que podría ser su nombre calendárico, y bajo esta advocación adquiere carácter de patrono de los juegos y bailes. Debido a la importancia de Xochipilli y Macuilxóchitl al interior de la cultura nahua del altiplano central, asumimos como principal arista de esta investigación la relación de esta deidad con la naturaleza y el universo estético que deriva de la misma.

El registro histórico que dejó Xochipilli es importante para establecer un acercamiento más amplio al universo estético de las flores en el altiplano central mexicano, durante el período posclásico tardío (1200-1521). En este sentido, los testimonios de frailes y adelantados, así como los cantos recopilados por Sahagún, junto a las esculturas y representaciones pictográficas en los códices Florentino (sumario f. 11v), Fejérvary-Meyer (p. 35), Matritense (f. 266r) y Telleriano-Remensis (f. 22v) constituyen el fundamento material del conocimiento que tenemos acerca del “mediador de las flores”. Para abordar el estudio del orden estético de las flores, a partir de su personificación en Xochipilli, podemos distinguir diversos niveles de análisis, como arqueológico, etnobotánico, histórico, lingüístico, simbólico, estético, entre otros.

¹⁶ Dominique Dufétel, “Cortar flores para Huitzilopochtli”, p. 17.

¹⁷ Entre ellos, fray Bernardino de Sahagún, Alfonso Caso y Vicente Riva Palacio.

En este apartado pretendemos realizar una primera aproximación semántica y etnobotánica a Xochipilli, problematizando, en todo momento, las implicaciones estéticas derivadas de su denominación y de las especies florales que lo distinguen. Nos apoyamos en las investigaciones, ahora clásicas, de Gordon Wasson, Hoffman Schultes, Justino Fernández, y otros de los estudiosos del así llamado “príncipe de las flores”. Desde la perspectiva semántica abordamos la problemática de la palabra Xochipilli y sus implicaciones, y para este efecto la recopilación de fray Bernardino de Sahagún será fundamental. En cuanto a la perspectiva etnobotánica enfatizaremos dos aspectos: de manera general, enunciaremos las especies de flores asociadas con Xochipilli; posteriormente, analizaremos las especies de flores que aparecen, de manera concreta, en la efigie de Xochipilli encontrada en Tlalmanalco.¹⁸

En un primer momento podemos afirmar que la raíz (*xoch-*), que distingue al nombre de esta deidad, es una de las más prolíficas en lengua náhuatl.¹⁹ A partir de ella se abre un universo semántico que puede encontrarse en topónimos, nombres propios e, incluso, en una variedad de sustantivos comunes, adjetivos y verbos, como se mencionó en el apartado anterior. Ello nos señala el carácter radical del nombre del dios dentro de la cosmovisión azteca. Como más adelante veremos en uno de sus cantos, se sugiere que el dios se transformaba en múltiples manifestaciones, como si quisiera enfatizarse el dinamismo que le era inherente, al tiempo que se refleja en el dinamismo de la naturaleza, el ir y venir de las flores, y ese estado que nos sitúa entre la vida y la muerte, la guerra y la paz, el sueño y la vigilia, el éxtasis y el dolor, el horror y lo sublime. Considérense los siguientes versos provenientes de la recopilación hecha por Bernardino de Sahagún y que se refieren a Xochipilli: *Xoh! Zan niuallacic ohtli nepaniuian... Campa nonyaz...campa ohtli nictocaz?*²⁰ Las palabras del dios, recreadas en la *xochilhuatl*, reflejan un orden semántico que va más allá de la

¹⁸ Cfr. Bertina Olmedo Vera, “La escultura de Xochipilli, príncipe de las flores”, en María del Pilar Cuairán, coord., *Xochipilli. El señor de las flores*, pp. 27 y 30. Olmedo añade: “Antigua provincia de Chalco ubicada en las faldas del volcán Iztaccihuatl. El conjunto perteneció al historiador Alfredo Chavero (1841-1906), quien lo donó al entonces llamado Museo Nacional de México, en cuyas colecciones ha permanecido desde finales del siglo XIX”.

¹⁹ Cfr. A. Peñafiel, *Catálogo alfabético de los nombres de lugar pertenecientes al idioma náhuatl*, pp. 240-242; ahí se describen los nombres de lugares que llevaban la raíz *xochi-*. Ver, además, Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, pp. 772-775.

²⁰ “Oh solo yo llegué, a donde el camino se divide, a dónde yo iré, a dónde el camino me lleva”.

traducción “príncipe de las flores”; por el contrario, refleja esa tensión y ambigüedad propia de la naturaleza y de las flores.

En esta deidad se manifiesta la flor como representación metafórica de la vida y la muerte; de la fragilidad de la vida y del sorprendente renacer de la naturaleza. Las fragancias, los colores, el fluido y la savia discurren sobre su complejidad que, en rituales descritos por los españoles, también exigía sangre, pieles y sacrificios. Las flores y los hongos asociados a él son capaces de provocar el sueño, el placer, la embriaguez o un sopor análogo a la muerte, cumpliendo así un viaje que pretende describir todos los registros de la vida.²¹ “His face is in ecstasy, as though seeing visions in an intoxication; his head is slightly tilted, as though hearing voices”, afirman Albert Hofmann y Evan Schultes.²² De esta misma manera, Gordon Wasson lo señala como el dios del éxtasis,²³ absorto en el *temicxoch* (sueño de flores). Por ende, la versión de un príncipe de las flores se debilita al reflexionar estos elementos, pues salta a relucir una caracterización excesivamente occidental: ¿es posible pensar en un príncipe que no es dueño de nada?, ¿cuyo mandato no existe? O en todo caso, ¿sería mejor pensar en una fuerza que se manifiesta en la vida y en la muerte, en la flor marchita y en el botón que se abre?

Bernardino de Sahagún afirma que Xochipilli también era conocido como Macuilxóchitl. Según el testimonio del fraile se trata de un dios menor para los aztecas y le dedica el capítulo XIV del primer libro de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*.²⁴ No es casual que la primera referencia de Sahagún sea meramente etimológica, el fraile afirma que *macuilxóchitl* significa cinco flores, en tanto *Xochipilli* significa ‘dador de flores’, o el ‘encargado’ o ‘principal que da las flores’. En un desafortunado giro, la posteridad ha conocido a esta deidad como el “príncipe de las flores”, noción que es equívoca, pues indica

²¹ “Thus Xochipilli undoubtedly represents not simply the Prince of Flowers but more specifically the Prince of Inebriating Flowers, including the mushrooms that, in Nahuatl poetry, were called ‘flowers’ and ‘flowers that intoxicate’”. Cfr. Albert Hofmann y Richard Evan Schultes, *Plants of the Gods*, p. 162.

²² *Ibidem*, p. 161.

²³ Por otra parte, Wasson concluye que “*xóchitl* podía significar, de manera figurada, los enteógenos y el incomparable mundo de maravillas que nos invitan”. Cfr. Gordon Wasson, “Xochipilli, príncipe de las flores. Una nueva interpretación”, pp. 15 y 17.

²⁴ Cfr. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, pp. 40-41. Por su parte, M. León-Portilla afirma que se trata de su nombre calendárico (*Totecáyotl*, *Aspectos de la cultura náhuatl*, p. 455; y en p. 145), además, agrega que es el dios de la danza, el canto y el juego.

una cierta relación jerárquica y estática –sentido que se movería dentro del universo monárquico occidental– entre la deidad y las flores. Como ejemplos relevantes podemos mencionar los casos de Wasson (1983), Miguel León-Portilla (que lo interpreta como “príncipe de la flor”),²⁵ Justino Fernández (1959), Schultes (2001), de igual manera Élodie Dupey lo traduce como “príncipe de las flores”²⁶ y Carmen Aguilera señala que es el “noble de las flores”.²⁷ Por el contrario, si bien Xochipilli es el que tiene el cargo de entregar las flores, no hay una relación vertical entre él y las flores, sino una relación de mediación que es expresión del dinamismo y la persistencia de la naturaleza. El busto encontrado en Tlalmanalco da cuenta de este aspecto, pues las flores son parte de él mismo, las lleva encarnadas en piernas y brazos como en el pedestal donde reposa. Así, las flores no son entidades distintas ni tampoco puede establecerse una relación de sumisión entre la flores y su supuesto señor. En este sentido, concordamos con Wasson, pues podemos decir que ellas atesoran la clave del significado de la estatua y, además, el significado metafórico de *flores* en la cultura nahua y de Mesoamérica.²⁸

Desde la literatura pueden verse estos elementos en el canto en honor al dios, que Sahagún recogió, sin traducir, en su *Historia general*. Sobre todo, en los últimos versos se revela la condición de dador de flores y alimentos que el dios tenía dentro de la cosmovisión azteca. Si bien los versos nos presentan a un *tecuhtli*, también nos dejan reconocer la precisión de su labor, pues se trata de un señor que ordena y manda, dialoga y conversa, avisa y aconseja (*tlanahuatia*); pero también es un proveedor de maíz, el alimento por excelencia del universo mesoamericano. Los matices de *tlanahuatia* desbordan la interpretación que hace de Xochipilli un príncipe. Veamos el canto y nuestra versión en español:

²⁵ Justino Fernández, “Una aproximación a Xochipilli”, p. 35.

²⁶ Élodie Dupey, “De pieles hediondas y perfumes florales. La reactualización del mito de creación de las flores en las fiestas de las veintenas de los antiguos nahuas”, p. 19.

²⁷ Carmen Aguilera, “Xochipilli, dios solar”, p. 72.

²⁸ G. Wasson, *ob. cit.*, p. 11.

Náhuatl	Español
Nitlanahuatia in Tlalocan	Ordeno y mando en el Tlalocan
Tlamacazqui nitlanauatia...	Yo proveo y ordeno...
...Tlalocan tlamacazqui	...en el Tlalocan yo proveo
nitlanauatia...	yo ordeno y mando...
Xoh! Zan niuallacic	oh, solo yo llegué
ohtli nepaniuian	a donde el camino se parte
zan ni Centeutl a	solo yo soy dios Maíz
Campa nonyaz,	¿a dónde iré?
campa ohtli nictocaz?	¿a dónde me llevará el camino?
Tlalocan tlamacazqui ²⁹	el proveedor del Tlalocan

El fraile afirma que su fiesta era conocida como *xochilhuitl* (fiesta de las flores), la cual, de acuerdo con Vicente Riva Palacio y Alfredo Chavero, se celebraba el día 6 de octubre.³⁰ Esta fiesta implicaba una serie de ayunos y prácticas corporales asociadas a la abstinencia sexual. Especialmente se abstenían cuatro días de comer *chilli* o *axi*, comiendo solo al mediodía pan ázimo. Los ornamentos de la mesa se distinguían con los colores rojo (*chichiltic*) y negro (*tliltic*). Además, en ese día las flores eran el único adorno de hombres y mujeres. Cabe mencionar que la fiesta se hacía en honor a Xochipilli y Xochiquétzal, pues existe un mito que señala que Xochipilli es hijo de la Xochiquétzal y Piltzintecuhli, tal como lo apunta Jacques Soustelle. Este autor sostiene que Xochipilli, príncipe de las flores, es compañero de la diosa Xochiquétzal: “es un dios de las flores, de la vegetación tierna, del amor, idéntico a Macuilxóchtli y a Piltzintecutli”.³¹ Xochiquétzal también es considerada como el aspecto femenino del ‘dador de flores’.³² Sin embargo, si nos apegamos a la versión del mito que encontramos registrado en el Có-

²⁹ Es importante recalcar que, para el fraile franciscano, los cantos a los dioses aztecas, que él habría recuperado a través de sus informantes, son “un bosque o arcabuco” plantado por el Diablo para hacer sus escondrijos y para confundir a los indios. “Nuestro enemigo en esta tierra plantó un bosque o arcabuco, lleno de muy espesas breñas, para hacer sus negocios desde él y para esconderse en él, para no ser hallado, como hacen las bestias fieras y las muy ponzoñosas serpientes. Este bosque o arcabuco breñoso son los cantares que en esta tierra él urdió que se hiciesen y usasen en su servicio”. *Cfr.* B. de Sahagún, *ob. cit.* p. 159.

³⁰ Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, t. II, p. 240.

³¹ J. Fernández, *ob. cit.* p. 36.

³² Mercedes de la Garza, *Sueño y éxtasis*, p. 68.

dice Magliabechiano,³³ Xochiquétzal era la madre de Xochipilli, pues esta divinidad dio la simiente arrancada por un murciélago para que nacieran las flores. Este ser nocturno llevó el pedazo que le arrancó a la diosa al Miclantecuhtli y de ahí nacieron las flores olorosas, por esta razón el nombre de Xochiquétzal.

Por ello, encontramos necesario recurrir a Sahagún, quien describe los atavíos (*iinechichiuh*) del dios de la siguiente manera:

La imagen de este dios era como un hombre desnudo que está desollado, o teñido de bermellón, y tenía la boca y la barba teñida de blanco y negro y azul claro; la cara teñida de bermejo; tenía una corona teñida de verde claro, con unos penachos del mismo color; tenía unas borlas que colgaban de la corona hacia las espaldas; tenía a cuestras una divisa o un plumaje, que era como una bandera que está hincada en un cerro, y en lo alto tenía unos penachos verdes; 13.- tenía ceñida por el medio del cuerpo una manta bermeja, que colgaba hasta los muslos; tenía en los pies unas cotaras o sandalias, muy curiosamente hechas; en la mano izquierda tenía una rodela, la cual era blanca, y en el medio tenía cuatro piedras puestas de dos en dos juntas; tenía un cetro hecho a manera de corazón, que en lo alto tenía unos penachos verdes y de lo bajo colgaban también otros penachos verdes y amarillos.³⁴

Asimismo, encontramos diversas descripciones realizadas en el siglo XX. En primer lugar, la de Justino Fernández, quien se apega a la descripción anterior. Fernández, incluso, nos invita a imaginarla pintada con su escudo y bastón en mano, se concentra en la posición cruzada de las piernas, destaca las uñas o colmillos que cuelgan de las tobilleras y el cuello, mismos que tienen diferentes significados, el primero relacionado con el sol y el segundo con Tláloc. Por otro lado, Fernández resalta la máscara que cubre su rostro y considera que el gesto es de una tensión dramática y de ternura; la mirada, concentrada y fija, evoca algo más allá, la boca entreabierta revela un canto. Por último, opina que las cuencas de los ojos tenían, con anterioridad, algún tipo de piedra preciosa.

³³ Códice Magliabechiano, folio 61v.

³⁴ B. de Sahagún, *ob. cit.*, p. 40.

Gordon Wasson, por su parte, se concentra en la expresión de éxtasis en la que se envuelve la efigie. Él resalta las siguientes expresiones corporales: la máscara, la inclinación de la cabeza, la mirada hacia el cielo, mandíbula saliente, las manos suspendidas en diferentes niveles, las piernas cruzadas, los pies que apenas tocan el piso. Wasson, además, pone un énfasis especial en el dedo pulgar del pie derecho, ya que se encuentra contraído. Este autor concluye que estos rasgos son el resultado de la misma expresión de éxtasis. Sin duda, consideramos que la visión de Wasson es una de las interpretaciones más interesantes.

En la misma línea está Élodie Dupey, quien hace referencia a la iconografía de Xochipilli y señala que el cuerpo de la escultura se halla cubierto por la piel de un desollado. Sobre esa piel surgen diversas flores, la autora toma en cuenta que “la degeneración de la piel simboliza el resurgimiento de lo vivo, pero este brotar de la vida requiere una serie de acciones centradas en la idea de desollar, de rapar, de pelar, etcétera”.³⁵ Desde esta perspectiva podríamos plantear, al menos, que la estética inscrita en la efigie de Xochipilli es una estética vital *in extremis*. En el carácter extremo de su percepción del señor de las flores se refleja la configuración estética del mundo azteca.

En otro orden de ideas y a partir de las diversas descripciones en códices, crónicas y bustos, podemos realizar un ejercicio de reconocimiento general de las flores que se asociaron con el dios Xochipilli. En efecto, desde la efigie de diorita del dios que ahora se conserva en la sala A1 del Museo Nacional de Antropología e Historia, podemos realizar un inventario de las plantas que, de manera particular, contiene el busto encontrado en Tlalmanalco (lugar de tierra revuelta o revoloteada). Hemos decidido proceder de esta manera, porque esta efigie de Xochipilli es la versión más íntegra de una representación del dios;³⁶ sin embargo, las crónicas y los códices nos presentan una serie de elementos más amplios que completan a la efigie (colores, nombre en náhuatl, piedras preciosas, animales asociados, fragancias y aromas).

Es importante mencionar que una de las identificaciones más precisas es la que realizó el etnobotánico Gordon Wasson en 1983. Él identificó a nivel de especie cuatro flores y un hongo. Se debe tener

³⁵ É. Dupey, *ob. cit.*, p. 19.

³⁶ En su estado actual presenta un daño en la nariz.

en cuenta que, para la cosmovisión náhuatl, tanto flores como hongos pertenecían a una misma categoría *xochime*. A continuación presentamos todas las que distingue: *Psilocybe aztecorum*, *Nicotina tabacum* (tabaco), *Turbina corymbosa* (ololiuhqui), *Heimia salicifolia* (sinicuichi), *Quararibea funebris* (cacahuaxóchitl). Por su parte, la clasificación que presenta Schultes es deficiente, ya que no fue capaz de identificar a nivel de especie el *mushroom cap*,³⁷ cuestión que sí solventó Wasson. Por otra parte, la revista *Arqueología Mexicana* presenta un análisis de las flores que contiene la efigie, llegando a las mismas conclusiones.³⁸ Sin embargo, estudios más recientes ponen en cuestión la identificación que Wasson realizó, pues Bertina Olmedo comenta que Xochipilli no encarnaba exclusivamente flores enteógenas, sino todas las flores. Es por esta razón que Aurora Montúfar amplió el estudio taxonómico del portento chalca e identificó a nuevos géneros asociados como: *Dahlia*, *Helianthus*, *Tagetes*, *Tithonia* y algunas *Asteraceae* como el cempoaxóchitl.³⁹

Asimismo, se asocian con Xochipilli, de manera general, el maíz (*cintéotl*), una gran gama de hongos; además de mariposas, aves, sol, los colmillos de jaguar, las garras de águilas, las plumas de quetzal, las piedras preciosas, los colores rojo y blanco. Por su parte, Laurette Séjourné nos recuerda que los adornos que distinguían al señor del Tlalocan eran metáfora del alma: las mariposas, el pájaro y las flores, simbolizando la liberación de las trabas del mundo a través de los actos de penitencia que se llevaban a cabo en las fiestas dedicadas al dios.⁴⁰ De acuerdo con Alfonso Caso, Xochipilli y Xochiquétzal eran adorados por los xochimilcas, en especial por los que trabajaban en las chinampas, ya que eran quienes cultivaban las flores en jardines flotantes. Las mismas se llevaban a los palacios y templos de Tenochtitlan.⁴¹

Desde el punto de vista del uso de estos elementos podemos destacar el caso de las *teoxóchitl* y *teonanácatl* que eran utilizadas tanto para provocar un trance en el desarrollo de diversos ritos, como para curar enfermedades; por ejemplo, la gota, enfermedad que se creía enviada por Tláloc y era tratada con los *teonanácatl e in toloatzin*. De acuerdo

³⁷ Cfr. A. Hoffman y R. Schultes, *ob. cit.*, p. 63.

³⁸ Cfr. "Los antiguos dioses y las flores", p. 47.

³⁹ Cfr. Aurora Montúfar, "Las flores de Xochipilli, un acercamiento taxonómico", en M. P. Cuairán, *ob. cit.*, pp. 37-44.

⁴⁰ Laurette Séjourné, *El universo de Quetzalcóatl*, p. 162.

⁴¹ A. Caso, *ob. cit.*, pp. 66-67.

con Mercedes de la Garza, las plantas más utilizadas en la cultura nahua eran: *in picietl*, *peyotl*, *ololiuhqui*, *tlitiltzin*, *toloatazin*, *tlapal*, *iztauhyatl*, el *yahutli*, *cacauaxóchitl*, *quetzalaxóchitl*, *tecomaxóchitl* y, por supuesto los *teonanácatl*, curiosamente aquellas relacionadas con Xochipilli. Siguiendo a esta autora, muchos ritos en los que usaban flores, hongos y hierbas enteógenas se siguieron utilizando durante la Colonia. Sin embargo, los españoles reprobaban y condenaban su uso, tanto así que Julio Glockner señala que, debido a la conquista y al período colonial se “destruyeron y arrojaron al olvido el culto de estas deidades [Xochiquétzal y Xochipilli]. Las figuras de Xochipilli y Xochiquétzal, como las de tantos otros dioses, fueron mutiladas y sepultadas bajo la tierra”.⁴²

Conclusiones

Es preciso mencionar que el registro histórico que dejó Xochipilli y las noticias que tenemos sobre el *in xochitl in cuicatl*, resultan de gran relevancia para establecer una aproximación al universo estético de las flores en el altiplano central mexicano durante el período posclásico tardío. De esta manera podemos mostrar el horizonte de visibilidad y de enunciabilidad de las flores para, posteriormente, realizar una contrastación en la percepción de estas con la llegada de los españoles, tal como intentamos demostrar con el apartado de Xochipilli, en donde observamos que la denominación occidental “príncipe de las flores” es equívoca, pues la acepción de príncipe o noble emerge del horizonte de su lugar de enunciación. Por otro lado, el inventario de las flores asociadas con Xochipilli nos permite reconocer el carácter principal de las mismas dentro de la cosmovisión y la cultura nahua. Ello nos posibilita distinguir la importancia y centralidad de esta deidad, más allá de la noticia de Sahagún, quien lo habría considerado secundario. Concluimos con las sugerentes palabras de Wasson, quien insiste sobre este punto: “Nuestra cultura de Xochipilli nos sirve como una piedra de toque, como una piedra Rosetta cultural que supera el obstáculo de los frailes inhabilitados por sus prejuicios teológicos, que nos habla directamente con la voz de los aztecas prehispánicos”.⁴³

⁴² Julio Glockner, “El señor de las flores”, p. 70.

⁴³ G. Wasson, *ob. cit.*, p. 16.

Bibliografía citada

- Aguilera, Carmen, “Xochipilli dios solar”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 35, México, UNAM, 2004, pp. 69-74.
- Caso, Alfonso, *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Códice Magliabechiano, Ed. facs., [Austria, Akademische Druck und Verlagsanstalt] México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Cuairán, María del Pilar, coord., *Xochipilli. El señor de las flores*, México, INAH, 2018.
- Dufétel, Dominique, “Cortar flores para Huitzilopchtli”, en *Artes de México*, núm. 47, México, 1999, pp. 16-23.
- Dupey García, Élodie, “De pieles hediondas y perfumes florales. La reactualización del mito de creación de las flores en las fiestas de las veintenas de los antiguos nahuas”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 45, México, UNAM, 2013, pp. 7-36.
- Fernández, Justino, “Una aproximación a Xochipilli”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 1, México, UNAM, 1959, pp. 31-58.
- Fuentes Aguilar, Raúl, *De la guerra florida al combate de las flores. Simbolismo de las flores entre los pueblos autóctonos*, México, EDAMEX, 1994.
- Garibay Kintana, Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, 2007.
- Garza, Merced de la, *Sueño y éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Glockner, Julio, “El señor de las flores”, en *Elementos*, vol. 4, núm. 27-28, México, 1997, pp. 69-71.
- González, Osiris, “Sabiduría, lenguaje y cosmovisión náhuatl”, en Bily López, coord., *Filosofía del lenguaje. Horizontes y territorios*, México, Colofón, 2018, pp. 316-345.
- Hofmann, Albert y Richard Evans Schultes, *Plants of the Gods*, EE.UU., Healing Arts, 2001.
- Leander, Birgitta, *In xóchitl in cuicatl, Flor y canto. La poesía de los aztecas*, México, Conaculta-Instituto Nacional Indigenista, 1972.
- León-Portilla, Miguel, “Las flores en la poesía náhuatl”, en *Arqueología Mexicana*, núm. 78, 2006, pp. 42-45.
- , *Totecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- , “Universo de las flores. La palabra mesoamericana”, en *Artes de México*, vol. 47, México, 1999, pp. 8-15.

- Matos Moctezuma, Eduardo, *Vida y muerte en el Templo Mayor*, 3.^a ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- O’Gorman, Edmundo, *Historia de las divisiones territoriales de México*, Porrúa, México, 2000.
- Peñafiel, Antonio, ed., *Cantares en idioma mexicano*, México, Secretaría de Fomento, 1904.
- , *Catálogo alfabético de los nombres de lugar pertenecientes al idioma náhuatl*, México, Secretaría de Fomento, 1885.
- Revista Arqueología Mexicana, “Las flores en el México prehispánico”, en *Arqueología Mexicana*, núm. 78, México, 2006.
- Riva Palacio, Vicente, *México a través de los siglos*, t. II, México, Cumbre, 1987.
- Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, 11.^a ed., México, Porrúa, 2016.
- Sejourné, Laurette, *El universo de Quetzalcóatl*, México, Gráfica Panamericana, 1962.
- Siméon, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo XXI, 2010.
- Soustelle, Jacques, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la Conquista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Wasson, Gordon, “Xochipilli, príncipe de las flores. Una nueva interpretación”, *El hongo maravilloso Teonanácatl. Micolatría en Mesoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 10-19.

AXIOLOGÍA DECOLONIAL Y VALORACIÓN ARTI-ESTÉTICA DE LA ARTESANÍA MEXICANA

*José Ramón Fabelo Corzo*¹

*Ramón Patiño Espino*²

*Lorena García Solar*³

A lo largo de la historia, toda sociedad se ha enfrentado a la compleja disyuntiva de elegir, entre varias opciones, una determinada forma de actuar, sentir, pensar o hacer. Ese acto de elección ha estado íntimamente relacionado con una conciencia sobre lo que es o debe ser mejor (o más valioso) para nuestro desarrollo como especie humana.

Sin embargo, como se irá viendo a lo largo del presente trabajo, dicha conciencia valorativa que, en teoría, vela por un bienestar genérico para el ser humano y sus creaciones, hoy se encuentra en gran medida distorsionada por un velo moderno-capitalista-colonial que ha tendido a la universalización de un determinado sistema de valores (el occidental-europeo). Ello ha significado dejar de lado una gran cantidad de expresiones humanas que, al no entrar dentro de las concepciones hegemónicas que constituyen oficialmente lo *valioso*, suelen ser eliminadas o bien, en el mejor de los casos, sobreviven, pero siempre bajo una condición de inferioridad que les acarrea algún tipo de subvaloración. Más que una universalización real, se ha fomentado la imposición de los valores de una determinada cultura al resto del universo humano —algo que Marshall Sahlins, entre otros, ha identificado y combatido como *La ilusión occidental de la naturaleza humana*—. ⁴ Como resultado de

¹ Investigador Titular del Instituto de Filosofía de Cuba; Profesor-Investigador Titular, responsable del Cuerpo Académico y coordinador de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

² Doctor en Psicología Evolucionaria y Ecología de la Conducta por la Universidad de Liverpool, Reino Unido. Profesor-Investigador Titular de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, e integrante del Cuerpo Académico de la Maestría en Estética y Arte.

³ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2019.

⁴ Cfr. Marshall Sahlins, *La ilusión occidental de la naturaleza humana*.

ello se extiende también por doquier una visión prejuiciada hacia todo aquello que no forme parte de la cultura hegemónica.

Lo anterior puede ser concebido como una consecuencia de lo que el filósofo Enrique Dussel describe como *centralidad auto-atribuida*. En su obra *1492, el encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*,⁵ el fundador de la Filosofía de la Liberación explica cómo, tras el descubrimiento y colonización que realiza la cultura occidental-europea sobre el continente americano, esta se fue autodefiniendo como cultura central, superior y *más desarrollada* frente a cualquiera otra; de tal modo que sus categorías, conceptos y perspectivas fueron impuestas a las sociedades colonizadas como las únicas formas válidas, objetivas y universales a tomar en cuenta.

Siguiendo la postura de Dussel encontramos que, en el campo de la estética y la teoría del arte, dicha imposición de categorías, conceptos y valores (que hoy han sido introyectados como parte de la conciencia valorativa de las culturas dominadas) ha condenado lo generado por el *otro (la periferia)*, a no ser más que algo *premoderno, bárbaro* y, por tanto, concebido como algo que debe ser trascendido o superado. Tal es el caso de la producción artística de los pueblos colonizados: la llamada *artesanía*, expresión artística históricamente asociada a una alteridad indígena-popular que suele ser analizada y valorada bajo los estándares axiológicos que sostiene dicho sistema occidental de valores.⁶

Al respecto hay que decir que, dado que este sistema de ideas está basado en una conciencia valorativa eminentemente eurocéntrica, carece en gran medida de una mirada particular hacia la producción artística de los pueblos *otros*. Es por esa razón que, tomando en cuenta lo dicho hasta aquí, partimos de la premisa que aboga por concebir a la llamada *artesanía mexicana* como un tipo de obra artística autóctona con técnicas, materiales e iconografía propias que no puede seguir siendo analizada estéticamente desde aquella perspectiva axiológica exclusivamente extranjera que ha impuesto su conciencia valorativa particular como universalmente verdadera. Antes bien, consideramos que su análisis y valoración debe realizarse desde una mirada más amplia (plural e incluyente; pancultural, pues) que permita su adecuada

⁵ Cfr. Enrique Dussel, *1492. El encubrimiento del otro: hacia el origen del "mito de la Modernidad"*.

⁶ Cfr. Lorena García Solar, *Análisis para re-pensar las artesanías en México: Hacia un nuevo sistema de valoración de las artes (un enfoque evolucionista y decolonial)*, pp. 5-6, 18.

justipreciación estética,⁷ y no como se ha mostrado hasta ahora, con una perspectiva sesgadamente universalizada (un oxímoron) que tiende a generar vacíos o falsas conceptualizaciones que muchas veces buscan opacar, por prejuicios (quizá coloniales), las creaciones que son propias.

Es por lo anterior que el presente trabajo pretende reflexionar sobre la importancia de la incorporación de un análisis axiológico decolonial para el estudio de la valoración *arti-estética*⁸ de la artesanía en México, pues consideramos que dicho análisis ayudará en la generación de una nueva concepción del arte y la estética que sea tanto decolonial como pluralista hacia las expresiones artísticas que se han generado en diferentes épocas, países y culturas alrededor del mundo y que, por tanto, cuentan con distintas intenciones y funciones, sin por ello dejar de ser estética y artísticamente valiosas.

A fin de cuentas, lo que pretendemos aquí, a partir de diferentes referentes teóricos, es acercar una respuesta a la siguiente pregunta: ¿por qué es importante que los análisis teórico-estéticos sobre la artesanía mexicana se realicen desde una postura axiológica decolonial?

Sobre la falsa universalidad del sistema (occidental) de valores

Para poder dar respuesta a nuestra interrogante, es fundamental mostrar, en primera instancia, la falsedad que tiene tras de sí la universalidad del sistema occidental de valores y el porqué de sus carencias para poder generar una correcta justipreciación axiológica de las prácticas y objetos que se encuentran fuera de este.

⁷ Término que se ha utilizado ya en otros trabajos y que hace referencia a la apreciación justa del valor estético de un objeto, independientemente de su categorización. La palabra *justipreciar* implica apreciar justamente en su valor una cosa, con toda la flexibilidad y relatividad que implica la verdad valorativa. Cfr. José Ramón Fabelo Corzo, "Nuevas tesis sobre los valores estéticos (Elaboradas a partir del análisis del ensayo de Jan Mukarovsky 'Función, norma y valor estético como hechos sociales')", tesis 31 y 36.

⁸ Al usar el término *arti-estético* hacemos referencia a uno de los modos posibles de manifestación estética (aquella asociada al arte en su más amplia expresión que no se encasilla en las nociones hegemónicas sobre las bellas artes). Debemos recordar que lo estético (como sensibilidad y no como disciplina filosófica) abarca muchos campos de la vida del ser humano que van más allá del ámbito artístico (desde la naturaleza hasta la política, la moda, la comida, entre otros ámbitos de la vida social y cotidiana del hombre). Cfr. L. García Solar, *ob. cit.*, p. 7. Sin embargo, también es cierto, como se ha señalado en otros lugares, que "el arte necesariamente incluye a la estética [...] que arte y estética son las dos caras de una misma moneda; y que no hay una sin la otra". (Ramón Patiño Espino, "El arte, la ciencia y su relación estética", en *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*, p. 199). Sin duda alguna, buena parte de los análisis sobre lo estético se enfocan en analizar al arte como una de sus caras más destacadas de expresión, de modo que no quisimos dejar de lado ninguna de las partes que componen la expresión: *lo estético* como sensibilidad, y *lo artístico* como manifestación material, práctica, de dicha sensibilidad.

En primer lugar debemos recordar que el cuestionamiento sobre cómo discernir entre lo que debe ser aceptado como bueno, justo, bello o útil, frente a lo que sería malo, injusto, feo o perjudicial, ha sido fundamental en la historia del ser humano, pues es a partir de estos conceptos valorativos que las sociedades han orientado sus vidas y han guiado sus actividades y conductas, tanto individuales como colectivas. Sin embargo, tal como se ha planteado en otro lugar,⁹ no ha sido fácil establecer los criterios que determinen dichas diferencias desde un consenso colectivo pues, en la mayor parte de los casos, las escalas de valores o las conciencias valorativas de determinados individuos o grupos se enfrentan entre sí, a veces desde posiciones totalmente contrapuestas. Al mismo tiempo, como tendencia, cada grupo o individuo está convencido de la veracidad de sus respectivos juicios de valor.

En este sentido es importante señalar que dicho convencimiento en la veracidad de una determinada convicción valorativa es lo que ha llevado a las diversas sociedades a lo largo del tiempo a tratar de imponer sus propios criterios valorativos ante cualquiera otra, llevando a cabo esta dinámica incluso a nivel global, como vemos en la actualidad. Los valores que se han impuesto no han sido necesariamente los que mayor dosis de verdad han tenido, sino aquellos que han tenido más poder beligerante tras de sí. Para ello se han valido de lo que hoy conocemos como la política, el Estado, el derecho, así como la moral, la crítica de arte y la conciencia religiosa; instrumentos sociales que han permitido a las sociedades no solo organizarse y funcionar sobre la base de un sistema de valores oficialmente reconocido,¹⁰ sino también buscar imponerlos a otros conjuntos humanos sobre los que ejercen todo tipo de dominio.

Hay que reconocer que para cada momento histórico y para cada sociedad concreta han existido fuentes sociales propias sobre las que se sustentan distintos sistemas de valores, resultado de los diversos itinerarios históricos que los diferentes pueblos han recorrido. Pero tras la arrancada del proceso de universalización histórica y el inicio de la era moderna,¹¹ asociados ambos a la conquista del continente

⁹ Cfr. J. R. Fabelo, *Los valores y sus desafíos actuales*.

¹⁰ El sistema instituido u oficial de valores es una de las dimensiones en que existen los valores, aunque no la única. Desde una comprensión axiológica multidimensional se reconoce, al menos, otras dos dimensiones, la objetiva y la subjetiva. Cfr. *Idem*.

¹¹ Cfr. E. Dussel, "Europa, modernidad y eurocentrismo", en *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 24-33.

americano, aparece también, lógicamente, una idea globalizadora de la humanidad que termina siendo homogeneizadora a partir de la conciencia valorativa europea. Surgieron así imposiciones, en muchos casos extremas, que pretendían evaluar toda expresión humana desde un rasero único con el cual imponer, en las relaciones entre culturas, una escala de valores que no se corresponde, incluso en la actualidad, con el sistema de valores de los distintos pueblos involucrados, y que más bien responde a los intereses y escala de valores de aquellos que se han proclamado como los más *avanzados*.

Resulta un gran error intentar medir la validez de las culturas y sus productos utilizando un mismo patrón, cual lecho de Procusto. Y, mucho más incorrecto aún, juzgar sobre esta base la superioridad de una cultura u otra.¹² Esto se debe en gran medida a que cada una de las culturas alrededor del mundo tiene su propio sistema objetivo de valores,¹³ y sus correspondientes escalas subjetivas¹⁴ (tanto individuales como colectivas); mismas que, a su vez, son reguladas a partir del establecimiento de un determinado modo oficial de valoración social. Cuando una de esas escalas particulares busca implantarse forzosamente en otros universos humanos, lejos de resolver los problemas de exclusión y desigualdad económica, sociocultural y política entre pueblos y naciones, los agudiza. Discursivamente, por lo general, ese proceso de imposición se presenta como justo y atendido a valores universales en pro del bien común. Pero en la práctica suele ser el resultado de imposiciones discriminatorias y racistas de las que se valen determinados individuos o grupos que ostentan el poder, para la conversión de su propia escala de valores en oficial e instituida para los marcos sociales a los que extienden su poder. Desde su etnocentrismo, estos individuos decretan: “*l’espèce, c’est moi: yo soy la especie*”,¹⁵ para pasar a suplantar a todo el género humano.

¹² J. R. Fabelo, *Los valores y sus desafíos...*, p. 85.

¹³ En su dimensión objetiva, los valores son entendidos como parte constitutiva de la propia realidad social, como aquella relación funcional de significación positiva que para el universo concreto humano de que se trate adquieran ciertos objetos al insertarse mediante la praxis en el sistema de relaciones sociales.

¹⁴ Por su parte, la dimensión subjetiva (o sistema subjetivo de valores) hace referencia al modo en que el sujeto particular (ya sea individual o colectivo) valora al objeto o fenómeno en cuestión. Es decir, es la manera en que la conciencia individual o colectiva asume la significación del objeto, de acuerdo con sus propios gustos, aspiraciones, deseos, necesidades, intereses e ideales.

¹⁵ M. Sahlins, *ob. cit.*, p. 20.

Así, aunque el sistema oficial de valores siempre se presenta a sí mismo como universalmente valioso, no siempre, ni mucho menos, lo es en realidad. Sabemos que, para intentar darle legitimidad a su escala propia, el poder recurre a distinciones conceptuales que entrañan, de por sí, una semántica discriminatoria en relación con los productos culturales a los que se le aplica. Tal es el caso del extendido uso de los conceptos de *Arte*¹⁶ y *artesanía* para diferenciar lo que se considera verdaderamente artístico de lo que es tildado como un producto cultural menor. De ahí la importancia del análisis crítico que la sociedad debe hacer en relación con esos conceptos.

Por ello es importante señalar que la proclamación de ciertas culturas como ejes rectores para el establecimiento de un sistema de valoración universal (como lo es actualmente en Latinoamérica el modelo europeo y norteamericano en mayor medida) conduce a serias consecuencias negativas. Si bien ha traído consigo elementos positivos que han permitido el desarrollo de no pocos bienes para la humanidad (como lo han sido, a manera de ejemplo, los avances científico-tecnológicos en el sector salud), también ha generado el despliegue de grandes males, como son el calentamiento global y los diversos problemas en el ecosistema que vivimos en la actualidad.

Es por ello que el término *universal* que se adjudica a un determinado sistema de valores no puede ser comprendido como algo supranacional, supraclasista o suprahumano, sino como existente siempre a través de lo particular y lo singular. Por tanto, no se trata de que cada sujeto, cultura o nación, en cada época histórica, escoja arbitrariamente el contenido de sus conceptos valorativos y los asuma como inamovibles y válidos para todo espacio y todo tiempo, sino, más bien, que se actúe desde el reconocimiento y la convicción de que ese contenido cambia objetivamente en concordancia con las exigencias del desarrollo social, ajustándose así a las variaciones que se operen en el sistema de relaciones sociales a partir de la praxis del ser humano con su entorno.¹⁷

Finalmente, respecto al caso que nos compete, no debe obviarse el hecho de que este espacio geocultural que hoy llamamos América La-

¹⁶ *Arte* con 'A' mayúscula hace referencia al que hemos denominado para el presente estudio como *arte occidentalizado*, presentado y asumido de manera generalizada como el "gran y verdadero arte universal".

¹⁷ Cfr. J. R. Fabelo, *Los valores y sus desafíos...*, pp. 89-91.

tina nunca tuvo un desarrollo autónomo; más bien, como resultado de una intervención colonizadora externa, nace plagada de una conciencia dependiente. Es por ello que sus luchas por el progreso, la independencia y la liberación son, al mismo tiempo, una lucha por lo propio, por lo autónomo, lo auténtico, lo genuino, oponiéndose así a lo colonial y neocolonial que se disfraza de una supuesta universalidad.¹⁸

De la deuda colonial en los conceptos y las valoraciones estéticas

Tomando en cuenta lo dicho hasta aquí, hay que agregar que el sistema de valoración arti-estético, que prevalece actualmente en el campo del arte en México, toma como base los cánones artísticos que la narrativa occidental-europea estableció para la categorización del arte (*arte occidentalizado*),¹⁹ instaurando de esta manera la diferencia entre lo que debía ser considerado como Arte y lo que sería artesanía.

En este sentido debe recordarse que “no todas las cosas que hoy se consideran Arte han sido así siempre y no todo lo que actualmente se considera como artesanía ha sido visto como *un arte menory decorativo*”.²⁰ La diferencia entre lo que hoy denominamos *Arte* y lo que es *artesanía* puede rastrearse, desde el territorio desde el que hoy la estudiamos, a partir de la colonización de Mesoamérica por parte de los españoles. Fueron ellos (desde su conciencia valorativa particular) quienes, así como impusieron una doctrina ideológica al pueblo conquistado, también establecieron que

lo que era hecho por manos indígenas era artesanía y lo que se hiciera con valores europeos era arte. Y de alguna manera seguimos pensando así. A la artesanía se le ha dado la connotación de menosprecio, de que es una obra inferior a otras obras que se identifican más fácilmente con la idea europea del arte.²¹

¹⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 208.

¹⁹ El término *arte occidentalizado* u *obra de arte occidentalizada* hace referencia al tipo de manifestaciones artísticas cuyos valores estético-artísticos y económicos se basan en los cánones del arte occidental-europeo, cánones que fueron impuestos y difundidos en las diversas sociedades conquistadas a lo largo del tiempo. Entre este tipo de Arte encontramos a las denominadas Bellas Artes. Cfr. L. García Solar, *ob. cit.*, pp. 11, 22 y 26.

²⁰ Vanessa Freitag, *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*, p. 132.

²¹ Manuel Velázquez citado en B. C. Valencia, *Lo sagrado, el arte; lo profano, la artesanía. Reflexiones acerca de la economía y estética en la obra de Manuel Velázquez*, p. 89.

Al respecto es importante señalar que, del mismo modo en que el colonizador español nombró *artesanía* a la obra artística del pueblo mexicano, el término *folklore* fue utilizado por los ingleses para designar las manifestaciones artísticas y culturales de los pueblos colonizados que no seguían el patrón dominante de la cultura inglesa. Tanto *folklore*, para los ingleses, como la *artesanía*, para los españoles, fueron, entonces, los conceptos de los que se valieron los colonizadores para designar –y de paso inferiorizar– el *arte del otro*.²² De ahí que autores como la antropóloga Victoria Novelo se refieran a la artesanía, a modo de sátira, como la “hermana bastarda”²³ del arte culto y de las clases dominantes.

Tal inferiorización de la cultura del otro ha de ser comprendida como parte de la lógica colonizadora que sobrevino después del llamado “descubrimiento” de América y el supuesto “encuentro” de dos mundos. Lo que en realidad se produjo a partir de 1492 en estas tierras fue un choque tanto de culturas como de distintas escalas de valores, cuyo resultado no podía ser otro que la aniquilación y –cuando esta no fuera posible– la denigración de las culturas autóctonas y sus correspondientes sistemas de valores. En palabras de Dussel, “hablar de *encuentro* es un eufemismo [...] porque oculta la violencia y la destrucción del mundo del Otro, y de la otra cultura. Fue un *choque*, y un choque devastador, genocida, absolutamente destructor del mundo indígena”²⁴ que descarriló los procesos de evolución cultural que cada pueblo llevaba a cabo.

Así, ese *Otro*, el indio americano (y, más tarde, el negro africano) se vio sometido a una relación asimétrica donde su mundo fue excluido de toda racionalidad y validez, de modo que no solo se enfrentó a una colonización física, sino, sobre todo, a una suplantación de valores propios por ajenos, de los que aún hoy se siente excluido.

Como ya se ha señalado, los supuestos valores universales (sobre todo aquellos provenientes de Europa y Norteamérica) se han utilizado como imposiciones de poder frente a los valores latinoamericanos (es decir, frente a aquellos valores que emanan de nuestra realidad e historia propias), “han sido presentados ante los ojos latinoamericanos,

²² Cfr. L. García Solar, *ob. cit.*, p. 28.

²³ Victoria Novelo, “La expropiación de la cultura popular”, en *Culturas populares y política cultural*, p. 78.

²⁴ E. Dussel, *1492. El encubrimiento del otro...*, p. 62.

en distintas épocas y por diversas razones, como la máxima expresión de la universalidad humana”.²⁵ Sin embargo, al tratarse de una construcción valorativa que parte de tomar lo europeo y norteamericano como ejes rectores de una universalidad preconcebida en sus lecturas axiológicas, se promueve una universalidad radicalmente excluyente o, lo que es lo mismo, un universalismo en verdad no-universal que niega toda praxis y saber diferentes a lo sostenido por este.

Cabe reiterar que si bien

no siempre el latinoamericano ha salido convencido de esta imagen que se le trata de imponer, [...] incluso en aquellos casos en que ha ido a buscar en otro lado la *universalidad* real, lo ha hecho en contraposición con ese patrón foráneo que pretende inculcársele.²⁶

Ello significa que esa forma de valorar ya ha sido introyectada como vara insoslayable con la cual medir cualquier valor. Y lo peor ocurre cuando ni siquiera se es consciente del velo moderno-capitalista-colonial que guía el uso de tal patrón valorativo de comparación. Ello se manifiesta, para el caso específico que nos ocupa aquí, en la aceptación de facto de los términos y valoraciones correspondientes que se les ha dado, desde tal perspectiva, al arte y a la artesanía.

Al reconocer dicha problemática, Jan Mukarovsky, en su obra *Función, norma y valor estético como hechos sociales*,²⁷ hace algunas anotaciones sobre el menosprecio del arte popular y la artesanía que se emparenta con los prejuicios todavía existentes en relación con el arte no occidental a partir de una exclusión e intolerancia hacia lo diferente.

Haciendo alusión específicamente a las normas y valores estéticos de las culturas no hegemónicas, Mukarovsky señala que “la norma estética no debe ser concebida como una regla que funcione *a priori*, sino que debe ser entendida como una energía viva”,²⁸ al tiempo que “el valor estético debe ser deducido de la relación entre el arte y la sociedad”.²⁹ Para el pensador checo no es posible determinar, de una vez y para siempre, lo que es arte y lo que no lo es. Lo estético (constituido por

²⁵ J. R. Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos...*, p. 205.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. Jan Mukarovsky, *Función, norma y valor estético como hechos sociales*.

²⁸ *Ibidem*, pp. 79-80.

²⁹ *Ibidem*, p. 101.

la norma, la función y el valor estético) es un hecho completamente social e histórico y, por ello, “apenas tenemos delante de nosotros un producto vinculado por su origen a una sociedad que nos aparece lejana en el tiempo y en el espacio, ya no podemos aplicarle nuestra propia escala de valores”.³⁰

Al llevar lo señalado aquí por Mukarovsky al análisis de la *intolerancia estética* que por parte de los colonizadores españoles se hacía presente hacia los objetos artísticos producidos por los colonizados, nos es fácil detectar la deuda colonial en los conceptos y las valoraciones estéticas que emergen tras la imposición de una conciencia valorativa particular y ajena a las prácticas y objetos artísticos de sociedades tan distintas como lo eran las de estos confines en comparación con las europeas. Lo más notable es que aún hoy esas maneras de ver y juzgar siguen rigiendo una buena parte de las actuales concepciones valorativas sobre la artesanía mexicana.

Axiología decolonial para los análisis teórico-estéticos sobre la artesanía en México
Una vez que hemos mostrado (al menos de manera genérica) la falsedad que tiene tras de sí la “universalidad” del sistema occidental de valores y el porqué de sus carencias para poder generar una correcta justipreciación axiológica de las prácticas y objetos que se encuentran fuera de este, procederemos a evidenciar la importancia que tiene la incorporación de una postura axiológica decolonial en los análisis teórico-estéticos sobre la artesanía mexicana.

Más arriba se señaló que el sistema de valoración occidental-europeo que prevalece en la actualidad como eje rector de nuestra conciencia valorativa en Latinoamérica –y particularmente en México– ha fomentado una cierta exclusión e intolerancia hacia los productos que no encajan dentro del sistema hegemónico de valoración arti-estético, como es el caso de las artesanías.

Esta exclusión e intolerancia no solo tiene tras de sí una concepción cerrada e inflexible del valor artístico, sino que se trata en gran medida de una especie de fundamentalismo artístico que acompaña a las relaciones de dominación y de explotación económica de unos pueblos sobre otros. Es decir, detrás de la constitución de una imagen

³⁰ *Ibidem*, p. 49.

de “superioridad” artística por parte de una cultura (específicamente la occidental-europea, que se ha enfocado en posicionar las manifestaciones artísticas que mejor se adaptan a su sistema de valoración arti-estético) podemos encontrar una caracterización ideológica que ha servido no solo para reforzar la convicción etnocéntrica propia, sino como pretexto ideopolítico para la exclusión y la dominación de la conciencia valorativa ajena.³¹

Ahora bien, dado que el uso del término *artesanía* para caracterizar y valorar los objetos artísticos de las culturas *otras* lleva tras de sí una cierta carga de colonialidad que –como se argumentó más arriba– fomenta la noción de un carácter atrasado o inferior en comparación con el Arte de Occidente, parece evidente la necesidad de resolver dicho sesgo axiológico discriminatorio. En este sentido consideramos que los fundamentos en los cuales se basa la teoría estética decolonial que defienden autores como Enrique Dussel, Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Nelson Maldonado, Fernando Coronil y otros, son fundamentales para resolver dicho sesgo.

Sumado a lo anterior, cabe recordar que “la problemática fundamental del valor estético consiste en su validez y alcance”³² y, dado que el valor estético aparece como un proceso multiforme y complejo, cuya variabilidad en el tiempo y el espacio es parte de su esencia misma, debemos asumir entonces que las nociones de lo artístico y lo artesanal requieren una necesaria flexibilización y resignificación que les permita, tanto en un caso como en el otro, la posibilidad de ser justipreciadas adecuadamente desde los análisis teórico-estético decoloniales que a estas se les pueda dar.

Brillantes expresiones artísticas en la música, en la danza, en el teatro, en la artesanía, han tenido un origen popular. El menosprecio del arte popular se emparenta con los prejuicios todavía existentes en relación con el arte no occidental [que] parten de la misma raíz: la conversión del gusto de los grupos dominantes en paradigma de la más alta jerarquía estética. Es cierto que, por lo general, a los integrantes de las masas populares les ha faltado tiempo y preparación artístico-profesional [...]

³¹ Cfr. J. R. Fabelo, “Nuevas tesis sobre los valores estéticos”, Tesis 29.

³² J. Mukarovsky, *ob. cit.*, p. 81.

Pero no es menos cierto que muchas veces a los representantes de las llamadas clases altas [entre ellos críticos y teóricos del arte], prejuiciados ante la posibilidad de una contaminación de su espiritualidad, les ha faltado sentido común para justipreciar la más genuina creación popular.³³

Si bien el menosprecio hacia el arte popular, y específicamente hacia la artesanía, puede encontrar su origen en la conversión del gusto de los grupos dominantes en paradigma de la más alta jerarquía estética, debemos recordar que se trata de una inercia jerárquica que se encuentra en continuo cambio. Hoy necesitamos que las concepciones históricamente asociadas a la *artesanía* y al *folklore* sean resignificadas en dependencia del contexto sociohistórico en el que vivimos actualmente. De modo que, de acuerdo con la función social real que el objeto cumpla en un determinado sistema de relaciones sociales (es decir, según el sistema objetivo de valores), es plausible que exista en lo posible una convergencia con la conciencia valorativa subjetiva de nuestras sociedades, así como con las valoraciones y normas instituidas que hoy en día rigen los criterios axiológicos del campo de la estética y la teoría del arte.

Ya no necesitamos de concepciones excluyentes que nos digan *esto es arte y todo lo demás no lo es*. Debemos abogar por concepciones suficientemente amplias que permitan incorporar y no sustituir, desde las diferencias contextuales de las que surge cada expresión cultural, tanto a aquellas manifestaciones artísticas que nos llegan del pasado como a las que encontramos en el presente, así como a aquellas que surgirán en el futuro (sin caer en el relativismo de *cualquier cosa es arte*); de no hacerlo así estaríamos adoptando una postura restrictiva de las posibilidades creativas, críticas o perceptivas.

Debemos admitir, de acuerdo con lo expuesto aquí, que los términos de *arte* y *artesanía* que hemos introyectado no se corresponden con esencias universales y eternas, sino que son productos culturales transformados por condiciones sociales e históricas. Por lo tanto se vuelve fundamental que la comunidad intelectual, sobre todo la especializada en estética y teoría del arte, reconozca dicho dinamismo y evolucione en sus concepciones teóricas y valorativas a la par de esos cambios socio-

³³ J. R. Fabelo, "Nuevas tesis sobre los valores estéticos", Tesis 33.

históricos. Si bien somos conscientes de que la necesaria legitimación y el imprescindible reconocimiento valorativo de la artesanía pueden no ser evidentes en este momento, es una cuestión que ya varios autores han planteado como fundamentales para épocas posteriores:

Al igual que ha sido una gran preocupación de los teóricos del arte del siglo XX encontrar una teoría en la que cupiesen obras de vanguardia, como *Fuente* de Duchamp, tratar de articular las formas de arte popular, puede ser la próxima preocupación fundamental de las teorías del arte.³⁴

Por tanto, podemos entender que el análisis de cualquier fenómeno artístico-cultural, como lo es el caso de la producción y apreciación de la artesanía mexicana en la contemporaneidad, necesariamente debe tomar en cuenta las cuestiones aquí señaladas.

Conclusiones

La noción de *valor* es muy antigua. Viene desde que el ser humano enfrentó la necesidad de emitir comentarios u opiniones sobre su entorno: lo que hoy llamamos *juicios de valor*. Lo cual quiere decir que prácticamente ha acompañado al ser humano desde siempre. Al confrontar los distintos tipos de significación que los objetos adquieren en su interacción práctica con los humanos, estos últimos se ven obligados a valorarlos. Es así que el mundo con ellos interactuante es clasificado valorativamente: lo bueno y lo malo, lo verdadero y lo falso, lo justo y lo injusto, lo bello y lo feo. Las valoraciones y sus criterios se graban en la conciencia colectiva, se transmiten de generación en generación, forman parte de la memoria histórica profunda o arquetípica. Esa manera de juzgar muchas veces permanece aun cuando desaparecen o cambian las condiciones sociales que la hicieron nacer. En este sentido debemos decir que, si bien tiende a ser apreciado por el ser humano aquello que discursivamente se asume con valor positivo como parte de la herencia cultural que recibe, ya sea que se trate de objetos materiales, animales, personas, hechos o ideas, es necesario tomar en cuenta desde dónde viene ese juicio de valor y desde qué dimensión

³⁴ Sixto J. Castro, "Reivindicación estética del arte popular", en *Contrastes, Revista Internacional de Filosofía*, p. 449.

valorativa se ha establecido. Todo ello en aras de estar capacitados para realizar una crítica justa.

Como acá hemos visto, la civilización occidental-europea avanzó hacia una teoría axiológica tendiente a suscribir lo suyo como universal. En tal sentido, siguió un discurso que no confrontaba conceptos y modelos axiológicos de otras civilizaciones que también habían construido una historia arti-estética, a menudo milenaria. En lugar de ello, se dedicó a devaluar e incluso borrar esa historia, sus productos y sus más altos valores.

Ser conscientes de ese hecho nos obliga a encarar el desafío de una revaloración de la artesanía mexicana desde una axiología decolonial. En consonancia con ello, por nuestra parte, nos declaramos a favor de las propuestas teóricas que promueven la necesidad de una justipreciación axiológica de las diversas manifestaciones artísticas, desde una enunciación local con derecho también a la universalidad, en vez de con aquellas que enjuician la producción artística desde un supuesto universal abstracto, ahistórico y eterno. Ello para dar paso a un nuevo sistema de valoración arti-estético que nos permita incorporar, desde la alteridad, formas no europeas (nuestras propias formas artísticas) y de este modo poder ampliar y enriquecer la conciencia valorativa en el campo del arte y la estética.

Bibliografía citada

- Castro, Sixto J., “Reivindicación estética del arte popular”, en *Contrastes, Revista Internacional de Filosofía*, vol. 27, núm. 2, España, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 2002, pp. 431-451.
- Dussel, Enrique, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, en Edgardo Lander, comp., *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, [2000] (Sur-Sur).
- Dussel, Enrique, 1492. *El encubrimiento del otro: hacia el origen del “mito de la Modernidad”*, Bolivia, UMSA, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Plural Editores, 1994 (Colección Academia número 1).
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, Lima, Perú, Educap- Instituto de Filosofía de La Habana, 2007.

- _, “Nuevas tesis sobre los valores estéticos (Elaboradas a partir del análisis del ensayo de Jan Mukarovsky ‘Función, norma y valor estético como hechos sociales’)”, Doc. inéd., México, 2020.
- _, “14 tesis sobre los valores estéticos”, en *Cuadernos Valeológicos*, núm. 7, México, 1999, pp. 1-42 (Serie: Valores) (actualización 2020).
- Freitag, Vanessa, “Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad”, en *El Artista*, núm. 11, Pamplona, Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014, pp. 129-143.
- García Solar, Lorena, *Análisis para re-pensar las artesanías en México: Hacia un nuevo sistema de valoración de las artes (un enfoque evolucionista y decolonial)*, Puebla, México, 2021, Tesis, BUAP, Facultad de Filosofía y Letras.
- Mukarovsky, Jan, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en Jan Mukarovsky y Jordi Llovet, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977, pp. 44-12.
- Novelo, Victoria, “La expropiación de la cultura popular”, en Guillermo Bonfil Batalla *et al.*, *Culturas populares y política cultural*, México, Conaculta, 1995, pp. 77-85.
- Patiño Espino, Ramón, “El arte, la ciencia y su relación estética”, en Mayra Sánchez Medina y José Ramón Fabelo Corzo, coords., *Coordinadas epistemológicas para una estética en construcción*, México, Colección La Fuente, BUAP, Instituto de Filosofía de La Habana, 2019, pp. 197-208.
- Sahlins, Marshall, *La ilusión occidental de la naturaleza humana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Valencia, B. C., *Lo sagrado, el arte; lo profano, la artesanía. Reflexiones acerca de la economía y estética en la obra de Manuel Velázquez*, Puebla, México, 2008, Tesis, BUAP, Facultad de Filosofía y Letras.

EXPERIENCIAS DECOLONIALES EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN AMÉRICA LATINA

*José Ramón Fabelo Corzo*¹
*Emma Hernández Rodríguez*²

Situar las prácticas artísticas implica reconocer que estas son interpeladas, atravesadas y, en muchos casos, condicionadas por las características económicas, políticas e históricas de la región de donde emergen.

En el caso de América Latina, además, habría que esclarecer el lugar geopolítico que ocupa en lo que Immanuel Wallerstein denomina el *moderno sistema mundial*. Para Wallerstein, el moderno sistema mundo se funda a partir de la incorporación de América a una economía capitalista mundial. Al respecto afirma que una economía mundo capitalista no hubiera tenido lugar sin América. Es a partir de 1492, con la llegada de los españoles al continente americano, que se origina un sistema mundial, en primer término, económico, que se organiza con países centrales y países (o continentes) periféricos.

En América Latina, esta condición periférica y colonialista ha producido en el ámbito del arte, a lo largo de más de cinco siglos, discursos hegemónicos que determinan qué es lo que puede y debe entenderse como arte. Las prácticas artísticas no han logrado emanciparse de las consecuencias colonialistas; al contrario, en su mayoría han contribuido a legitimar los discursos y prácticas desiguales en la sociedad latinoamericana.

Las problemáticas en torno a los discursos y prácticas hegemónicas en el ámbito del arte en América Latina habría que estudiarlas en su contexto histórico, económico, político y social. América, como continente, ha vivido largas luchas de emancipación y resignificación

¹ Investigador Titular del Instituto de Filosofía de Cuba; Profesor-Investigador Titular, responsable del Cuerpo Académico y coordinador de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

² Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2017.

identitaria ante las constantes intervenciones de dominación y reconquista, tanto de su territorio como de sus culturas.

Como una de las grandes formas de combatir esta realidad americana se buscó, desde el siglo XIX, una integración identitaria alternativa que tiene ya en Simón Bolívar uno de sus antecedentes más preclaros, tanto en lo práctico (en sus luchas independentistas) como en lo teórico, siendo uno de los primeros que se interrogó, desde una perspectiva emancipadora, por nuestra identidad.³ Desde aquellas luchas protagonizadas por Simón Bolívar, hay una idea de unificar la región para combatir el colonialismo europeo,⁴ primero, y el imperialismo norteamericano, después, idea que sigue desarrollándose y que lleva a dos pensadores como el chileno Francisco Bilbao y el colombiano José María Torres Caicedo a formular el concepto que hoy más nos identifica regionalmente. Son ellos quienes introducen el término 'Latina' para denominar la región sur del continente. La idea fundamental era unificar la región.

Durante toda la historia posterior, *lo latinoamericano* ha sido utilizado indistintamente en función emancipadora o recolonizadora. Así, más de un siglo después, a partir de las décadas de 1960 y 1970 del siglo XX surgen nuevas teorías que contribuyen al desarrollo de aquel ideal libertario que simbolizaba Bolívar. La teoría de la depen-

³ Cfr. "Nosotros somos un pequeño género humano, poseemos un mundo aparte, cercado por dilatados mares; nuevos en casi todos las artes y ciencias, aunque en cierto modo viejos en los usos de la sociedad civil. Yo considero el estado actual de la América, como cuando desplomado el Imperio romano, cada desmembración formó un sistema político, conforme a sus intereses y situación o siguiendo la ambición particular de algunos jefes, familias, o corporaciones; con esta notable diferencia que aquellos miembros dispersos volvían a restablecer sus antiguas naciones con las alteraciones que exigían las cosas o los sucesos; más nosotros, que apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte, no somos indios, ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país, y los usurpadores españoles, en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento, y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar estos a los del país, y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado". (Simón Bolívar, *Carta de Jamaica*, p. 16.)

⁴ "Es una idea grandiosa pretender formar de todo el mundo nuevo una sola nación con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo. Ya que tiene un origen, una lengua, unas costumbres y una religión, debería por consiguiente tener un solo gobierno que confederase los diferentes Estados que hayan de formarse; mas no es posible porque climas remotos, situaciones diversas, intereses opuestos, caracteres desemejantes, dividen a la América. ¡Qué bello sería que el Istmo de Panamá fuese para nosotros lo que el Corinto para los griegos! Ojalá que algún día tengamos la fortuna de instalar allí un augusto congreso de los representantes de las repúblicas, reinos e imperios, a tratar de discutir sobre los altos intereses de la paz y de la guerra con las naciones de las otras tres partes del mundo. Esta especie de corporación podrá tener lugar en alguna época dichosa de nuestra regeneración; otra esperanza es infundada; semejante a la del St. Pierre que concibió al laudable delirio de reunir un congreso europeo para pedir de la suerte de los intereses de aquellas naciones", *Ibidem*, p. 28.

dencia, la filosofía y teología de la liberación y más recientemente los estudios decoloniales. Derivado de estas teorías surge la noción o concepto de *colonialidad*.

La colonialidad se inició con la creación de un conjunto de estados reunidos en un sistema interestatal de niveles jerárquicos. Los situados en la parte más baja eran formalmente las colonias. Pero eso es solo una de sus dimensiones, ya que incluso una vez acabado el status formal de colonia, la colonialidad no terminó, ha persistido en las jerarquías sociales y culturales entre lo europeo y lo no europeo.⁵

A partir de este nuevo concepto comienza una serie de estudios que centran su interés en el análisis de la colonialidad, aportando nuevas formas de entender las relaciones de poder en el continente americano.

La colonialidad, dice Quijano,

se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la exigencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y se mundializa a partir de América.⁶

La colonialidad va acompañada de otro concepto que determina las relaciones desiguales: la *modernidad*, no como proceso histórico lineal, sino como proyecto económico y político que se desarrolla en el discurso eurocéntrico a costa de los países colonizados. Así, la modernidad lleva consigo la colonialidad como parte constitutiva. De esta aseveración surgen nuevos planteamientos para comprender las relaciones de dependencia y coloniales que se viven en el presente. Por un lado está la tesis de que la colonialidad se funda en la construcción imaginaria de la idea de raza. Por otro, ha de tenerse en cuenta también la idea de que la colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista y este se consolida solo a costa de las colonias.

⁵ Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein, *La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial*, p. 584.

⁶ A. Quijano, *Colonialidad del poder y clasificación social*, p. 93.

El capitalismo no podía garantizar una acumulación originaria en Europa sin las colonias y las colonias tenían que ser en primera instancia eso, colonias, y no simplemente nuevos territorios a los que se llevaran (cual si fuera históricamente posible) las condiciones socio-económicas de Europa.⁷

La colonialidad, aunque se desprende del colonialismo, no es lo mismo. La colonialidad se configura y se desarrolla más allá de los hechos políticos y económicos que determinaron el colonialismo; lo complementa y lo trasciende. En la colonialidad las formas organizativas propias del colonialismo son expandidas a los imaginarios sociales y culturales.

Estas teorías buscan un análisis más crítico para el entendimiento de la condición actual de América Latina como región, además plantean propuestas de acción para su mejoramiento. Pensar el ámbito artístico desde este marco teórico nos permite indagar aspectos como el racismo, la desigualdad implícita entre la dicotomía de *arte culto* y *arte popular*, el arte institucional con función reproductora del ejercicio del poder de unos pueblos sobre otros, etcétera.

De esta manera es imperativo reconocer la existencia de una matriz colonial predominante en la historia del arte en América Latina y de mostrar, al mismo tiempo, que ella es superable y de hecho se viene superando en algunas prácticas artísticas alternativas decoloniales, como son los casos de la fotografía de Maruch Santiz en México y el trabajo plástico de Herbert Rodríguez en Perú. Dos propuestas que desde su hacer artístico visibilizan, critican e intentan modificar la matriz colonial reinante en la mayoría de las prácticas artísticas. Maruch Santiz, por medio de la fotografía reconoce y le da lugar prioritario a los saberes locales, por ejemplo, el conocimiento herbolario que las mujeres de los pueblos mayas continúan preservando. Herbert Rodríguez logra mostrar, a través de las artes plásticas, cómo en su país, Perú, los museos son instituciones que perpetúan el racismo.

Investigar la colonialidad oculta en las prácticas artísticas contemporáneas es desmontar una parte de la estructura hegemónica que determina qué acciones son legítimas en la esfera del arte.

⁷ José Ramón Fabelo, "La colonialidad del poder y la lógica del capital", en *Revista Perspectiva*, p. 95.

El estudio de dicho ocultamiento permite la visualización del cómo esta colonialidad encuentra un aliado en algunas de las prácticas artísticas y culturales, es decir, de cómo el arte es un elemento más en la bien estructurada forma de dominación y desigualdad en la que se encuentra sumergida América Latina en relación con las grandes potencias mundiales actuales.

La decolonialidad, más allá de ser una construcción teórica, es también una propuesta práctica que invita a *descolonizar* las dimensiones que han sido colonizadas. Desde esta perspectiva el pensamiento y la práctica *descolonizadoras* no son nuevas, sino que nacen junto con el propio proceso de colonización. El pensamiento y la práctica decoloniales se pueden entender como esas acciones que son críticas a la colonialidad y que buscan promover un proyecto de emancipación, de liberación y de independencia.

Con la actual crisis del pensamiento y del proyecto de civilización europea, el pensamiento decolonizador se vuelve emergente, posibilitando lo que el grupo de estudios decoloniales ha llamado *el giro decolonial*. Nelson Maldonado Torres describe *el giro descolonizador* o *giro decolonial* como los conceptos que se refieren a cambios fundamentales en las coordenadas básicas del pensamiento.

El concepto de descolonización se refiere a procesos de irrupción o violencia simbólico, epistémica, y/o material a través de los cuales se intenta restaurar la humanidad del humano en todos los órdenes de la existencia de las relaciones sociales, de los símbolos y del pensamiento.⁸

Una forma de indagar en la matriz colonial en las prácticas artísticas en América Latina es analizar su contraparte; prácticas artísticas que estén denunciando, cuestionando o criticando esta matriz colonial; experiencias que buscan romper con esas herencias coloniales.

Los estudios decoloniales son recientes, aunque han tenido una importante resonancia en las ciencias sociales y humanidades. En el ámbito del arte, investigaciones sobre el tema las podemos encontrar en autores como Zulma Palermo, Joaquín Barriendos, Walter Mignolo, Adolfo Sánchez Vásquez, Juan Acha, entre otros. Estos autores han abordado el

⁸ Nelson Maldonado-Torres, *El pensamiento filosófico del giro descolonizador*, p. 3.

tema con contribuciones más bien teórico-generales, desde la filosofía, la sociología y antropología del arte. Sin embargo, el análisis de experiencias concretas en dos territorios diferentes en América Latina, a modo de estudio comparativo, puede dar luz para un mejor entendimiento de los procesos de colonialidad/decolonialidad en el ámbito artístico.

Sánchez Vázquez⁹ propone, por ejemplo, ampliar el concepto de *lo estético* para quitarle el privilegio que ostenta el arte occidental y buscar el reconocimiento de la experiencia estética en la artesanía, la técnica, la industria y la vida cotidiana no solo de Occidente, sino también de otros contextos humanos.

En un texto que le dedica a la obra del pintor cubano Wifredo Lam,¹⁰ Sánchez Vázquez nos dice que Lam mostraba en su obra el mundo africano, que había asombrado a la vanguardia, pero que sobre todo había mostrado el espíritu de ese mundo. Nos propone pensar el arte como lenguaje específico en el que se comunica un mundo peculiar, un mundo humano que rompe con la exotización de las culturas no-occidentales y que, por el contrario, es un arte que descoloniza.¹¹

Por eso, dice Sánchez Vázquez, es importante reconocer al hombre como ser creador, y estas posibilidades creadoras deben ser actualizadas, sin limitarlas al ámbito individual como tiende a hacer cierto arte, sino a escalas colectivas, sociales. Así la obra de arte dejará de ser un objeto a contemplar, será un medio que ayude tanto a la transformación individual como colectiva para contribuir y ampliar el área de la creatividad.

Esto exige, a su vez, no solo la abolición del arte minoritario y la dicotomía de arte minoritario-arte de masas, sino también superar la concepción del arte social, público (que considera el problema resuelto al pasar del cuadro de caballete al mural).¹²

Al respecto, Joaquín Barriandos, incluso, propone un nuevo término: la *colonialidad del ver*.¹³ Se refiere a la colonialidad que hay dentro

⁹ Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*.

¹⁰ Cfr. "El mundo y lenguaje de Lam", en A. Sánchez Vázquez, *ob. cit.*

¹¹ Cfr. Entrevista realizada por Gerardo Mosquera en *Exploraciones en la plástica cubana*. Esta palabra, 'descolonizar', es enunciada por el mismo Lam, según nos cuenta Sánchez Vázquez.

¹² *Ibidem*, p. 198.

¹³ Joaquín Barriandos, "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interespiético", en *Revista Nómadas* 35, pp. 13-29.

de la mirada occidental que construyó en la alteridad americana. Ideas como la del caníbal, el salvaje, el primitivo y el antropófago, apuntando que existen hoy mecanismos y tecnologías visuales donde operan la inferiorización, la objetualización y racialización del ser colonial. La llama *lógica etnocentrista*, encargada de poner en marcha los procesos de inferiorización racial y epistémica que han caracterizado a los diferentes regímenes visuales de la modernidad/colonialidad, por un lado, y por otro, de develar las mutaciones geopolíticas, ontológicas y cognitivas del capitalismo, impulsado tanto por *el hambre por los metales* como por *el hambre de alteridad*.

Zulma Palermo¹⁴ hace aportaciones desde sus investigaciones enmarcadas en la crítica cultural latinoamericana a partir de procesos locales. Cuestiona el *canon occidental* que rige los criterios de validación sobre la producción artística. Hace estudios que ponen en crisis los criterios diferenciados entre *arte* y *artesanía* gestados por el paradigma de la modernidad occidental. Tales categorías, dice, son consecuencia de un proyecto hegemónico cuyo poder se sostiene hasta nuestros días.

Walter Mignolo, junto con Pedro Pablo Gómez, crea el texto titulado *Estéticas decoloniales, sentir, pensar, hacer en AbyYala y la Gran Comarca*. En este marco apuntan hacia una desobediencia en las artes y la estética, desobediencia estética y epistémica, esto es, desobediencia a las reglas del hacer artísticas y las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo en el que tanto las obras de arte como la filosofía responden a los mismos principios.

Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices del arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: “la herida colonial”.¹⁵

La *aesthesis* es la propuesta de Mignolo para descolonizar la estética, es decir, para quitarle a la *estética* –como concepto filosófico elaborado durante el Renacimiento– su lado de colonización y dominación,

¹⁴ Cfr. Zulma Palermo, “Mirar para comprender: artesanía y re-existencia”, en *Otros Logos. Revista de estudios críticos*.

¹⁵ Pablo Pedro Gómez y Walter Mignolo, *Estéticas decoloniales*, p. 9.

ese lado que creó una normativa sobre el gusto y, cabe decir, sobre el gusto supuestamente “universal”. Este discurso impuso los cánones a los que obedecerían en adelante el hacer artístico, diferenciándolo principalmente de lo “no artístico” (artesanía, la cultura popular, los ritos mágico-religiosos, etcétera).

La propuesta de la descolonización de la estética radica, según Mignolo, en el hacer *aestético*. Este, para la teoría decolonial, es crear subjetividades desobedientes que revelen lo que la estética como concepto oculta, es una propuesta que no busca redefinir los conceptos del ámbito estético o del buen gusto, sino, dicho en sus propias palabras, “la liberación de los seres humanos de los diseños imperiales en sus variados rostros”.¹⁶

Una alternativa tanto investigativa como artística es buscar y estudiar los espacios donde se posibiliten nuevas formas creativas que interpeleen la colonialidad que nos constituye desde tiempos pasados y que se ahonda con las formas modernas de organizar el mundo.

De esta manera, el trabajo de Maruch Santíz, por ejemplo, puede contribuir en la indagación de una práctica artística que se enuncie desde otros lugares. Más allá de la imitación colonialista, March utiliza la fotografía como un ejercicio en el que se visibiliza el conocimiento y simbología indígenas, perseguido y criminalizado durante más de 500 años.

En exposiciones como “Creencias” y “El arte de la medicina ancestral”, Maruch Santíz retrata a la flora de su región, a la vez que comunica un conocimiento que ha sido transmitido por varias generaciones. Las fotografías van acompañadas de texto que, en primer término, aparece en tzotzil, para después aparecer la traducción al español.

Este conocimiento que ahora podemos ver en la obra de Maruch puede hoy ser reconocido, en principio, en una práctica artística. Para Silvia Federeci, la persecución del saber de las mujeres fue un proceso de dominación y control sobre los pueblos americanos que se entrelaza “con la destrucción del medio ambiente y conecta la explotación capitalista del mundo natural con la explotación de las mujeres”.¹⁷

Considerar estos aportes es cuestionar a la vez el planteamiento progresista del conocimiento científico, evidenciando la *colonialidad del saber* que queda implícita en el hostigamiento y desprestigio que

¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷ Silvia Federeci, *Calibán y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*, p. 276.

recae sobre los saberes medicinales de pueblos originarios como, en este caso, los pueblos mayas. Según Silvia Federeci:

en el Nuevo Mundo, la caza de brujas constituyó *una estrategia deliberada, utilizada por las autoridades con el objetivo de infundir terror*, destruir la resistencia colectiva, silenciar a comunidades enteras y enfrentar a sus miembros entre sí. *También fue una estrategia de cercamiento* que, según el contexto, podía consistir en cercamientos de tierra, de cuerpos o relaciones sociales. Al igual que en Europa, la caza de brujas fue, sobre todo, un medio de deshumanización y, como tal, la forma paradigmática de represión que servía para justificar la esclavitud y el genocidio.¹⁸

De esta manera resulta necesario vislumbrar las diversas prácticas artísticas que están interpelando las relaciones de poder que se ejercen desde la práctica colonial. Estas están abriendo el camino para reformular todo lo relacionado con el arte y su apropiación. Ello, al mismo tiempo, favorecerá una reconceptualización de las prácticas artísticas en América Latina.

Bibliografía citada

- Barriandos, Joaquín, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interesistémico”, en *Revista Nómadas* 35, Colombia, Universidad Central, octubre 2011, pp. 13-29.
- Bolívar, Simón, *Carta de Jamaica*, Venezuela, Colección Unidad Nuestramericana, 2015.
- Fabelo, José Ramón, “La colonialidad del poder y la lógica del capital”, en *Revista Perspectiva*, Cajamarca, ADN Comunicaciones, 2013.
- Federeci, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Ediciones Traficantes de Sueños, 2004.
- Gómez, Pablo Pedro y Walter Mignolo, *Estéticas decoloniales*, Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- Maldonado-Torres, Nelson, *El pensamiento filosófico del giro descolonizador*, [s.l.], [s.e.], [s.a.].

¹⁸ *Ibidem*, p. 286.

- Mosquera, Gerardo, *Exploraciones en la plástica cubana*, La Habana, Letras cubanas, 1983.
- Palermo, Zulma, *Mirar para comprender: artesanía y re-existencia*, en *Otros Logos - Revista de estudios críticos*, [s.l.], [s.e.], [s.a.].
- Quijano, Aníbal e Immanuel Wallerstein, *La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial*, [s.l.], [s.e.], 1992.
- Quijano, Aníbal, “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires, Clacso, 2014.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Wallerstein, Immanuel, *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*, México, Siglo XXI Editores, 2014.



4

ARTE:
ENTRE LA REPRESENTACIÓN
Y SU DESBORDAMIENTO

EL JUICIO FINAL Y LA NUEVA ERA. METÁFORA E IMAGEN EN LA OBRA DE JOSEFA DEL CASTILLO Y GREGORIO VÁSQUEZ, CA. 1670-1720

Jesús Márquez Carrillo¹
Nelson Ramiro Reinosa Fonseca²

Vi otro ángel que volaba por medio del cielo
y tenía un evangelio eterno para pregonarlo
a los moradores de la tierra
y a toda nación, tribu, lengua y pueblo.

Apocalipsis, 14: 6

Introducción

Las figuras de la poetisa Josefa del Castillo y Guevara (1671-1742) y el pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711) constituyen los dos referentes más destacados de la literatura y el arte colonial neogranadinos.³ Formados en las vertientes de la mística española, cuyos orígenes se remontan a Raimundo Lulio y Jan van Ruysbroeck, y de manera más cercana a santa Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz, san Ignacio de Loyola y el escritor ascético Pedro de Rivadeneyra, entre otros, sus obras responden a un canon de representación que,

¹ Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP. Historiador y doctor en Educación. Perteneció al Consejo Mexicano de Investigación Educativa y a la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación. Principales campos y líneas de investigación: historia política y cultural de la educación en México y en Puebla (s. XIX y XX), e historia social y cultural de las imágenes en el mundo hispánico de la España imperial. Mención honorífica por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en el premio Francisco Javier Clavijero, en 2013. Miembro activo del Seminario de Cultura Mexicana.

² Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2018. Asesor investigador del Politécnico Jaime Isaza Cadavid, Medellín-Colombia. Filósofo de la Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia. Miembro de la Red Latinoamericana de Filosofía Medieval-Centro de Estudios Medievales, Chile, y miembro del CESCLAM, Colombia.

³ Se entiende por *arte colonial* una categoría básica que permite reunir el arte realizado e importado al territorio del Nuevo Reino de Granada y al posterior Virreinato de la Nueva Granada desde los siglos XVI hasta la supresión del virreinato con la independencia en 1819. En la investigación histórica, una noción todavía a debate es la que se refiere al modo de definir la época de la presencia española en el continente americano durante los siglos XVI al XIX. Véase a este respecto el debate en: Jesús Márquez Carrillo, "Raíces y umbrales", en *Zacatelco. Patrimonio y memoria*, p. 38.

al tiempo que los une, los diferencia, pues cada quien –desde sus respectivas prácticas pictóricas o escriturarias– se apropió de las formas estéticas hegemónicas y les imprimió su sello característico, mediante un conjunto de imágenes, de figuras reales o ilusorias que aún hoy evocamos o producimos con la imaginación; de productos –en suma– imaginarios, pero no ajenos al contexto social. Para dar cuenta de este proceso particular nos apoyamos en el concepto de *apropiación* planteado por Roger Chartier, las *estéticas de re-existencia* que traza Adolfo Albán-Achinte y la idea de José Antonio Maravall en torno a la *cultura del Barroco* como un concepto de época.⁴

Según Octavio Paz, el poeta “utiliza, adapta o imita el fondo común de una época –esto es, el estilo de su tiempo– pero trasmuta todos esos materiales y realiza una obra única”. Pero además, una “tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho de palabras. La diversidad de las artes no impide su unidad. Más bien la subraya”.⁵ Sobre esta base, centrándonos en las imágenes icónicas (pinturas) y mentales (experiencias interiores, recuerdos, sensaciones, visiones, etc.), en este capítulo nos proponemos, por una parte, conocer y descubrir las formas estéticas que le dan unidad de sentido al discurso escrito y al programa visual de ambos creadores y, por otra, analizar la apropiación específica de los recursos retórico-visuales, junto con su entramado social y simbólico.

⁴ Según Chartier, el concepto de *apropiación* apunta a “una historia social de usos e interpretaciones relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscritos en las prácticas específicas que los producen. Prestar así atención a las condiciones y a los procesos que, muy concretamente, llevan las operaciones de construcción del sentido (en la relación de lectura, pero también en muchas otras) es reconocer, en contra de la antigua historia intelectual, que ni las inteligencias ni las ideas son desencarnadas y, contra los pensamientos de lo universal, que las categorías dadas como invariables, ya sean filosóficas o fenomenológicas, deben construirse en la discontinuidad de las trayectorias históricas”. Roger Chartier, *El mundo como representación*, p. 53. Para Albán-Achinte, las estéticas de la re-existencia “son las del descentramiento, las de los puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural, simbólica, económica, socio-política, las que se ubican en las fronteras donde a la institucionalidad le cuesta cooptar las autonomías que se construyen y en esos espacios liminares en que el poder se fractura y deja ver las fisuras de su propia imposibilidad de realizarse plenamente”. Adolfo Albán-Achinte, “Estéticas de la re-existencia: lo político del arte”, en *Arte y estética en la Opción Decolonial II*, p. 83. Finalmente, de acuerdo con Maravall, el Barroco es un concepto de época, un movimiento específico y un fenómeno estético complejo, vinculado a distintas dimensiones religiosas, políticas, sociales, económicas, etc. Por eso sostiene que no se puede “abstraer el Barroco como un período del arte, ni siquiera de historia de las ideas. Afecta y pertenece al ámbito total de la historia social, y todo estudio de la materia, aunque se especifique muy legítimamente en los límites de uno u otro sector, ha de desenvolverse proyectándose en toda la esfera de la cultura”. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, p. 48.

⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 17-18.

Para tal efecto consideraremos: del pintor Vázquez el *Símbolo de la Trinidad* (ca. 1685) y *El Juicio Final* (1673); mientras que de la poetisa Del Castillo abordaremos sus escritos *Mi vida* (1713-1724) y *Afectos espirituales* (ca. 1690-1724). No está por demás decir que, aunque atenderemos las imágenes conceptuales que componen su retórica visual a través de las metáforas, para el caso de la monja clarisa, y de los temas iconográficos, para el caso de Vázquez, fijaremos nuestro enfoque en la apropiación y el sentido de sus formas estéticas, sin obviar referencias a tipos iconográficos o literarios empleados cuando sea necesario. Ya que no contamos con estudios específicos que consideren su estudio de manera conjunta, este es un primer intento con el fin de establecer un punto de partida para subsecuentes investigaciones.

El lugar de enunciación: imagen y metáfora

Al investigar la iconografía y las figuras literarias en Gregorio Vázquez y la poetisa Del Castillo lo hicimos bajo la premisa de que lo más importante es estudiar su aprehensión social. En este sentido, trataremos de situar la analogía de las imágenes en sus contextos como fuentes “a través de las cuales podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de determinada época”.⁶ Pues, como escribió Octavio Paz: moral, “filosofía, costumbres, artes, todo, en fin, lo que constituye la expresión de un período determinado participa en lo que llamamos estilo”.⁷ Así, en un solo plano expondremos imagen icónica e imagen mental, concebidas como retórica visual, cuyo objetivo fue persuadir al lector y al espectador de que lo que se representaba allí era cierto, no solo en su sentido religioso o teológico, sino también pedagógico y moral.⁸ Esta retórica, este conjunto de imágenes interiores y exteriores configuraron una manera específica de cultura visual en el Nuevo Reino de Granada, que se asocia al Barroco como un concepto de época y como un modo de vida social con sus propios modos de ser en el tiempo.

⁶ Peter Burke, *Visto y no visto: uso de la imagen como documento histórico*, p. 13.

⁷ O. Paz, *ob. cit.*, p. 20.

⁸ No está por demás decir que la madre Del Castillo creó “un paradigma de vida y un texto ejemplarizante que en la Colonia leyeron no solo las compañeras de claustro, las muchachas que querían entrar al convento, sino otras mujeres virtuosas, y que siguió siendo leído en el siglo XIX”, después de ser impreso en 1817. Angela Inés Robledo, “Presentación”, en Josefa Francisca del Castillo, *Mi vida*, p. 13.

A través del Cuadro 1 ponemos tres elementos: al centro, *El Juicio Final* (1673) de Gregorio Vásquez alternando con el *Flos sanctorum* (1616) de Rivadeneyra y, debajo, un detalle ampliado del mismo cuadro del pintor Vásquez. A la izquierda, un fragmento de los *Afectos* (ca. 1690-1724) de la poetisa Del Castillo. Finalmente, a la derecha, una parte de los *Ejercicios espirituales* (1548) de san Ignacio de Loyola (negrita de los autores).

Cuadro de ejercicio comparativo

En este caso podemos apreciar cómo “las palabras configuran en la mente del lector una imagen tan fiel que lo convierten en espectador del suceso narrado”⁹ pero, a su vez, la imagen icónica cobra vida por medio de recursos retóricos sinestésicos que permiten vivenciar toda una experiencia de los sentidos.

Al respecto es muy útil tener presente que uno de los tipos de espiritualidad más importantes que impulsó la cultura barroca colonial fue la llamada *mística del corazón*, de la cual imágenes como la del *Juicio Final* o la de los *Afectos espirituales* son uno de los mejores ejemplos. Como Borja nos informa, la mística del corazón exaltaba el culto al Corazón de Jesús, su Pasión y la meditación sobre el cuerpo llagado de *Christo*. Prestaba una especial importancia a los santos con *cuerpos inscritos*; o sea, aquellos que, por sus virtudes y su capacidad de mortificación, habían recibido como recompensa en sus propios cuerpos las señales de las llagas. Por consiguiente, el mensaje de los textos icónico-figurativos era sencillo: el día del juicio final, solo aquellos que habían mortificado suficientemente sus cuerpos en vida se harían merecedores de la salvación eterna¹⁰ en el más allá, pero, agregamos nosotros, también en el más acá: en el campo del reconocimiento.

Para lograrlo, los artistas recurrieron al despliegue de una estrategia retórica de tipo visual que parte de una concepción espacial a través de las representaciones pictóricas que podemos ver por medio de la descripción hecha en el *Flos sanctorum* de Rivadeneyra, texto que circuló ampliamente en el Nuevo Reino de Granada y que era utilizado por catequistas y pintores para la formulación de sus sermones y obras.¹¹

⁹ Juan Camilo Rojas Gómez, “La *compositio loci* ignaciana en las *visiones* de *Vida* de Sor Francisca Josefa de la Concepción (1671-1742)”, en *Bibliographica*, p. 36.

¹⁰ Jaime Humberto Borja Gómez y Constanza Villalobos, “Interpretación de imágenes en *El Juicio Final* de Gregorio Vásquez”, en *Banrepultural*.

¹¹ Cfr. María del Rosario Leal del Castillo, *La iconografía neogranadina del siglo XVII y el miedo*, p. 17.

Cuadro 1

<p>Josefa del Castillo, <i>Afectos espirituales</i> (ca. 1690-1724)</p>	<p>Gregorio Vásquez, <i>El Juicio Final</i> (1673)</p>	<p>Ignacio de Loyola, <i>Ejercicios espirituales</i> (1548)</p>
<p>Por otra parte, <i>sentía en mi alma mucha alegría y gusto de leer</i>—verque podían las almas, aun en esta vida, <i>llegar a unirse y estrecharse con Dios</i>, y las dulzuras, suavidades y hermosura de este Divino Esposo de las almas, y <i>centro suyo</i>; y como <i>vía en mí esto</i>, y que <i>mi alma solo se inclinaba al amor</i>, como las cosas a su centro, aunque estaba atada con cadenas de tanto temor, me hacía temer más, haciendo un juicio de que no iba segura; [...] <i>Ayudábame a arraigar este temor</i>, lo uno, mi facilidad en caer y ofender a Dios, y lo otro, las cosas que siempre han dicho y sentido de mí los que me han conocido, por tenerme dentro de su casa y convento; pues muchas veces han dicho a voces: <i>que desde que este demonio entró en este convento, no se puede sufrir</i>; que soy revoltosa, cizañera, fingidora; que no sé quién es Dios; que hasta los huesos de los muertos desentierro con la lengua [...]. <i>El temor vinieron (sic) sobre mí, y las tinieblas me tejieron un lóbrego capuz, los lazos de la muerte y los dolores del infierno me cercaron</i>. Toda la composición interior de mi alma, y aun la exterior, me parece, del cuerpo, se descompuso. Parece que dió mi Señor permiso a aquellos leones infernales para que estremaran el rigor de sus furias; [...]; y entre aquel pavor y asombro, me parecía que estaba <i>cercada de todos cuantos pecados puede haber en el mundo o maquinarse en el infierno</i>.¹²</p>	<div data-bbox="433 264 674 443" data-label="Image"> </div> <p><i>Imagen 1. Gregorio Vásquez, El Juicio Final</i> (1673). Óleo sobre lino, marco en laminilla de oro, 2.82 × 4.63 cm. Templo de San Francisco, Bogotá.</p> <p>Pedro de Rivadeneyra, <i>Flos sanctorum</i> (1616) <i>Quatro senos, o concavidades ponen los doctores debaxo de la Tierra para las almas: la primera y más baja en el centro de la tierra, es la que llamamos Infierno, donde las almas de los condenados son atormentadas de los demonios. La segunda es, la que llamamos Purgatorio, porque en él las almas purgan sus pecados y se purifican y se limpian de toda la escoria que por ellos contraxeron; la tercera es el Limbo de los niños, que murieron sin bautismo con el pecado original; la cuarta, el limbo de los santos padres, que antes de Christo nuestro redemptor muriesse, por estar la puerta del Cielo cerrada, estaban allí deteido, y ahora... está vacío</i>.¹³</p> <div data-bbox="433 1086 674 1249" data-label="Image"> </div> <p><i>Imagen 2. Gregorio Vásquez, detalle de El Juicio Final</i> (1673).</p>	<p>Quinto ejercicio es meditación del infierno; contiene en sí, después de la oración preparatoria y dos preámbulos, cinco punto y un coloquio.</p> <p>1.º Preámbulo. El primer preámbulo composición que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno.</p> <p>2.º Preámbulo. El segundo, demandar lo que quiero: será aquí pedir interno sentimiento de la pena que padecen los dañados, para que si el amor eterno me olvidare por mis faltas, a lo menos el temor de las penas me ayude para no vivir en pecado.</p> <p>Primer punto: El primer punto será <i>ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos</i>, y las <i>ánimas como cuerpos ígneos</i>.</p> <p>El 2.º: <i>oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Christo nuestro señor y todos sus santos</i>.</p> <p>El 3.º: <i>oler con el olfato humo, piedra azufre, setina y cosas pútridas</i>.</p> <p>El 4.º: <i>gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia</i>.</p> <p>El 5.º: <i>tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas</i>.¹⁴</p>

¹² J. F. del Castillo, *Mi vida*, vol. 2, pp. 96-99.

¹³ Pedro de Rivadeneyra, *Flos sanctorum: nuevo año cristiano y vida de los santos*, p. 330.

¹⁴ Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, pp. 174-175.

Este texto, junto con los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola,

promueven una sinestesia barroca en la que el estímulo visual –pictórico– podría generar una experiencia olfativa. A nivel textual, sor Francisca Josefa describe en sus visiones otras experiencias sensoriales que no son estrictamente visuales, si bien el lector recurre a la imaginación para visualizarlas.¹⁵

Como cuando dice: “*El temor vinieron (sic) sobre mí, y las tinieblas me tejieron un lóbrego capuz, los lazos de la muerte y los dolores del infierno me cercaron*”.¹⁶

No obstante, su composición viene aparejada de la imagen del “*Infierno, donde las almas de los condenados son atormentadas de los demonios*”¹⁷ (ver Imagen 2), según describe Rivadeneyra y que Del Castillo vivió cuando “entre aquel pavor y asombro, *me parecía que estaba cercada de todos cuantos pecados puede haber en el mundo o maquinarse en el infierno*”,¹⁸ espacio desplegado que viene del motivo iconográfico del *Juicio Final* (ver Imagen 1) que pintó Gregorio Vásquez, muy conocido en el mundo barroco colonial. De hecho, como bien comenta Lavrín, las imágenes pictóricas y escultóricas estuvieron presentes en los conventos femeninos desde la Edad Media, proporcionando información a las monjas, por lo que no es extraño que las descripciones de las visiones místicas posean elementos icónicos¹⁹ como los aquí mencionados.

De ahí que, en toda esta estrategia retórica visual diseñada por los artistas neogranadinos encontramos que “las visiones místicas del Juicio Final, por mencionar un ejemplo, como las imágenes pictóricas que representan –auguran– el mismo episodio, tenían una fuente en común: el dogma católico que circulaba en distintos formatos y era *apropiado* (estéticamente) de diferentes maneras”.²⁰

Desde este punto de vista se puede pensar también que en el cuadro de Vásquez se retrata un espacio, pero que no queda reducido al mero “contexto” de la imagen –su lugar teológico–, sino que se constituye en

¹⁵ J. C. Rojas Gómez, *ob. cit.*, p. 40.

¹⁶ J. F. del Castillo, *ob. cit.*, p. 98.

¹⁷ P. de Rivadeneyra, *ob. cit.*, [s. p.].

¹⁸ J. F. del Castillo, *ob. cit.*, [s. p.].

¹⁹ Cfr. Asunción Lavrín, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*, p. 152.

²⁰ J. C. Rojas Gómez, *ob. cit.*, p. 43.

un espacio de simbolizaciones donde se concretan unas prácticas y unos relatos delimitados; se trata de un lugar que es espacio, pero también tiempo.²¹ Es decir, se trata de una *lugarización*²² sensitiva, pues a través de esta retórica visual el cuerpo adquiere particular significado, ya que se trata de un espacio pleno de significaciones para los neogranadinos de aquel entonces.

Esta retórica visual, como estrategia de los artistas neogranadinos, configura la apropiación estética no solo para celebrar su espiritualidad ni para comunicarla, sino también para denunciar y pro-*vocar* lecturas distintas de su situación y del lugar en el que vivieron, bordeando casi los límites de la herejía como una nueva lugarización o espacio disruptivo *otro*, porque su lectura se sitúa desde un punto de fuga creativo desenfocado para los parámetros visuales y retóricos barrocos empleados por Del Castillo y Vásquez. Ejemplo de ello lo constituye la base de los siguientes elementos: su fuente renacentista para la *re-elaboración* artística de sus obras y la conformación del tejido de sus formas.

Las presencias remotas. Imágenes y sociedad iku

Si bien es cierto que es muy útil seguir las correspondencias entre grabados y pinturas, o cotejar las influencias literarias para el estudio del origen y el desarrollo de las obras producidas por los artistas neogranadinos, ello no es suficiente pues, en el caso de la pintura de Vásquez,

[n]o siempre se trata de versiones derivadas directamente de las fuentes impresas, ni como podría pensarse, copias de los mismos. Según el talento personal, las necesidades, las circunstancias del medio, las exigencias y los propósitos de las personas o de las comunidades que encargaban las pinturas, los artistas introdujeron variaciones, modificaron o adaptaron los modelos y se sirvieron de ellos para desarrollar su propio estilo.²³

²¹ Al respecto, cada lugar está ligado a narrativas pasadas y presentes mayores. Cfr. Arturo Escobar, "La cultura habita en lugares: reflexiones sobre el globalismo y las estrategias subalternas de localización", en *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia*, p. 161.

²² Aquí la *lugarización* implica, de por sí, un posicionamiento vital y la asunción de una pertenencia. En este sentido, Albán-Achinte, concordando con Escobar, entiende que, de esta manera, "el lugar o lo local adquiere una dimensión política y disruptiva". Cfr. A. Albán-Achinte, *Sabor, poder y saber. Comida y tiempo en los valles afroandinos de Patía y Chota-Mira*, p. 30.

²³ Marta Fajardo de Rueda, "Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada", en *HISTOReLo*, p. 2.

Este hecho también se hizo patente en el caso de la escritura poética de Josefa del Castillo, por lo que, entonces, dentro del estudio de la cultura visual del mundo neogranadino barroco, las obras de estos dos artistas, en tanto objetos coloniales como fuentes de investigación histórica, no tiene por qué limitarse –parafraseando a Santiago Sebastián– a denunciar la dependencia de un lienzo de una fuente grabada o de un texto literario sobre otro, “pues con esto no se logra nada ni en favor de la comprensión artística ni en beneficio de la historia del arte. Las obras de arte deben ser juzgadas con perspectiva histórica”,²⁴ por lo que nos es lícito preguntarnos: ¿qué fue lo que les sedujo o impulsó individual y socialmente a ingeniar una retórica visual como estrategia creativa?, y, en ese sentido, ¿cómo aprovecharon las fuentes?

Para tratar de responder a estas preguntas será necesario volver a sus imágenes. En el caso de la poetisa Del Castillo veremos que la figura del renacentista Marsilio Ficino es clave para entender cómo se apropia estéticamente de la experiencia religiosa y la pinta con un supuesto lenguaje místico con el fin de trasponerlo poéticamente, evidenciando o, mejor, denunciando su entorno, pero en clave social. Otro tanto hace el pintor Vásquez, quien se atreve a criticar el dogma trinitario al trastocar su imagen representativa decretada por el Concilio, con el fin de hacer presente su adhesión al joaquinismo por vía de la pintura del monje renacentista Jerónimo de Cósida.

En la primera imagen que presenta la poetisa Del Castillo dice que:

Por otra parte, *sentía en mi alma mucha alegría y gusto de leer* (ver) que podían las almas, aun en esta vida, *llegar a unirse y estrecharse con Dios*, y las dulzuras, suavidades y *hermosura de este Divino Esposo* de las almas, y *centro suyo*; y como *vía en mí esto*, y que *mi alma solo se inclinaba al amor, como las cosas a su centro, aunque estaba atada con cadenas de tanto temor*, me hacía temer más, haciendo **un juicio** de que no iba segura.²⁵

Es decir, nos da dos señales de su composición visual, a saber, la lectura: “*sentía en mi alma mucha alegría y gusto de leer* (ver)”; y el desvarío que le produce el “*unirse y estrecharse con Dios [...], y centro suyo [...], aunque*

²⁴ Santiago Sebastián López, “La importancia de los grabados en la cultura neogranadina”, en *Anuario de Historia Social y de la Cultura*, p. 91.

²⁵ J. F. del Castillo, *ob. cit.*, [s. p.].

estaba atada con cadenas de tanto temor".²⁶ Lo que lee y ve la poetisa no se limita simplemente a lo que el canon oficial de la Iglesia le impuso. En efecto, Del Castillo, que no tuvo una verdadera formación académica o intelectual,²⁷ siente mucha alegría de leer entre los libros de oración y meditación, otros más quizá igual de "edificantes". Así lo deja entrever en otro de sus escritos, *Mi vida*, cuando la poetisa cuenta cómo una hermana de su padre, que también era religiosa del Real Convento de Santa Clara de Tunja, le prevenía de leer comedias y otros libros,²⁸ sugiriendo entonces que, a pesar de la prohibición, ella encuentra cierto placer que le confiere individualidad, pues se engolosina con "deleite, con fruición íntima",²⁹ con "alegría y mucho gusto de leer"³⁰ esa otra clase de libros en los que –quizá a partir de ellos– ha encontrado el recurso retórico más afín para expresar su visión, permitiéndole acreditarla como veraz.

Así, por la manera en que pinta su desvarío como recuso retórico con base en elementos antagónicos –estrecharse-atarse, amor-temor–, si bien son un lugar común dentro del repertorio descriptivo de las visiones místicas, obedecen a un orden compositivo afín al de la enajenación o del *furor divino* que Marsilio Ficino describe en su texto *Sobre el furor divino y otros textos*. Para él, este tipo de desvarío es producto de un arrebató, pues el poeta queda trastornado, por lo que "en estado de furor cantan muchos hechos, ciertamente admirables, que poco después, al sosegar el furor, ellos mismos no comprenden bien",³¹ como los hechos antagónicos que narra la poetisa.

Por otra parte, Del Castillo recurre al recurso retórico de la diatriba para pintar el escenario cruel que le toca vivir, donde

las cosas que siempre han dicho y sentido de mí los que me han conocido, por tenerme dentro de su casa y convento; pues muchas veces han dicho a voces: que desde que este demonio entró en este convento, no se puede sufrir; que soy revoltosa, cizañera, fingidora; que no sé quien es Dios; que hasta los huesos de los muertos desentierro con la lengua.³²

²⁶ *Idem*.

²⁷ Cfr. Darío Achury Valenzuela, *Análisis crítico de los afectos espirituales de Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo*, p. xxii.

²⁸ Cfr. J. F. del Castillo, *ob. cit.*, [s. p.].

²⁹ D. Achury Valenzuela, *ob. cit.*, pp. xxiii.

³⁰ J. F. del Castillo, *ob. cit.*, p. 98.

³¹ Marsilio Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, p. 55.

³² J. F. del Castillo, *ob. cit.*, pp. 96-98. Énfasis y resaltados nuestros.

Aquí se evidencia que se está re-elaborando una imagen por medio de la cual intenta denunciar parte del infierno –que pintara Vásquez (ver Imagen 2)–, en este caso conventual *ad intra* de la sociedad tunjana colonial, inframundo del Barroco.

Como contrapunto de estas imágenes, Gregorio Vásquez pinta *El Juicio Final* no solo para coadyuvar a patentizar este tipo de infierno al que se podrían ver abocadas las almas neogranadinas, sino para entronizar la imagen de *Christo* como aquel que “vendría por segunda vez a la tierra a establecer un reino mesiánico en el cual reinaría durante mil años y que cumplidos estos, vendría el Juicio Final”.³³ Para ello, Vásquez se apropia de la figura icónica pintada por el renacentista español Jerónimo de Cósida, con el fin de re-elaborarla en el *Símbolo de la Trinidad*.



Imagen 3. Gregorio Vásquez, detalle de *El Juicio Final* (1673). Óleo sobre lino, marco en laminilla de oro, 2.82 × 4.63 cm. Templo de San Francisco, Bogotá.



Imagen 4. Gregorio Vásquez, detalle de *Símbolo de la Trinidad* (ca. 1685). Óleo sobre lienzo, 66.5 × 47 cm. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

³³ M. Fajardo de Rueda, *ob. cit.*, pp.24-25.

En efecto, la posición sedente del joven Cristo que vemos en *El Juicio Final* (ver Imagen 3) parece traspuesta a la empleada en el *Símbolo de la Trinidad*, donde Vásquez nos muestra la imagen de un Cristo también joven y sentado en su glorioso trono y con la misma cantidad de ángeles (ver Imagen 4), solo que aparece pintado de una manera poco convencional o herética para sus contemporáneos.

Dejando de lado sus evidentes precedentes en los *vultus trifontes* galos, representaciones de una divinidad solar y omnividente, así como representaciones de Serapis, Cerbero y su hermana también tricéfala, la Quimera y Hécate,³⁴ podemos relacionar este precedente pagano con el sentido de la triple dimensión del tiempo –presente, pasado y futuro–, que aludirían a la repartición del antiguo calendario en las tres estaciones –otoño, primavera e invierno–. Pero es en la *Trinidad* trifacial, ubicada en el monasterio de Tulebras, cerca de Tudela en Navarra, España, realizada por Jerónimo Cósida (ver Imagen 5), donde podemos encontrar su más inmediato precedente: la figura de un Cristo trifacial joven con emblemas de los Evangelistas puestos en cada esquina, que permanece igualmente sentado en su trono glorioso y acompañado por cabecitas aladas de ángeles.



Imagen 5. Jerónimo de Cósida, detalle de *La Trinidad* (1592). Óleo sobre tabla. Monasterio de Tulebras, Navarra, España.

Aquí lo que nos importa destacar son dos cosas: primero, el sentido crítico con que Vásquez emplea el programa visual como una apropiación de índole herética del dogma, según el cual apoyaría

³⁴ Cfr. Musa Ammar Majad, "Breve historia de las representaciones trifaciales y tricéfalas en Occidente", en *Letralia*.

una posible conexión entre la *Trinidad* de Vásquez y el milenarismo joaquinista y, no menos importante, los elementos formales materiales que empleó para la realización de sus pinturas, como otra manera de apropiación estética.

Con respecto al primer punto, Marta Fajardo de Rueda asegura que: “Una de las manifestaciones más notables del pensamiento joaquinista se encuentra especialmente en las series de cuadros sobre las vidas de san Francisco y santo Domingo”.³⁵

En este sentido es necesario recordar que, en síntesis, el pensamiento joaquinista hace referencia a la propagación de una filosofía de la historia desde una concepción trinitaria, en la que se hace evidente una creencia en el milenarismo. Este consiste en “la creencia de algunos grupos cristianos en que Jesucristo vendría por segunda vez a la Tierra a establecer un reino mesiánico en el cual reinaría durante mil años. Cumplidos estos, tendría lugar el Juicio Final”.³⁶

De acuerdo con Joaquín de Fiore, Vásquez nos presenta una Trinidad conforme a la idea de las tres edades, pero representadas en la figura de un Cristo trifacial: la Edad del Espíritu es la edad de la justicia, una nueva Edad de Oro que verá la conversión por el fuego del amor de todos y que, en este caso, representa a través de los tres rostros refulgentes nimbados por un refulgente halo dorado. El hecho de que los tres rostros sean indistintos solo enfatiza la igualdad del poder divino en cada una de las tres personas del dogma trinitario.

Aquí, la concepción milenarista por lo demás es clara. Vásquez conecta una representación estructural, sincrónica, de la Trinidad con una representación temporal de la misma, porque nos presenta una imagen de esta corporeizada sobre la figura de Cristo. Su imagen, heréticamente compuesta, refleja las tres caras de la potencia del alma: la memoria, que mira al pasado (Edad del Padre); el conocimiento, que actúa en el presente (Edad del Hijo); y la voluntad, que se dirige al futuro (Edad del Espíritu Santo). Al pintarlas iguales acentúa su unidad sin anular sus diferencias, que el artista asume que son conocidas y aceptadas por todos. Y lo más importante –causa de su censura–, compone una imagen donde la figuración del tiempo moral y políti-

³⁵ M. Fajardo de Rueda, “Milenarismo y arte. La presencia del pensamiento de Joaquín de Fiore en la Nueva Granada”, en *Palimpsestus*, p. 40.

³⁶ *Ibidem*, p. 236.

co, según la configuración de la historia de los escritos joaquinistas, es expuesta como los tres rostros del tiempo que el artista reclama como ideal armónico: el tiempo vital y político, el tiempo histórico y el tiempo escatológico.

Se podría objetar que aquí la representación de los tiempos es indistinta; sin embargo, precisamente es esa la imagen que quiere mostrarnos Vásquez al adherirse a una nueva visión de la realidad histórica que necesita vivir la sociedad colonial neogranadina, pero que, a juzgar por el ambiente cultural y artístico de la Nueva Granada que “estaba controlado muy de cerca por el clero”,³⁷ no es posible ser asimilada iconográficamente por sus contemporáneos.

Sin embargo, parece que Vásquez logra salirse con la suya. La influencia del pensamiento del abad calabrés milenarista, Joaquín de Fiore –a quien le fueron condenadas todas sus obras en el concilio IV de Letrán (1215)–,³⁸ no solo puede verse en *El Símbolo de la Trinidad*, sino también en una serie de tres cuadros: *Vásquez entrega dos de sus obras a los padres agustinos*, *San Juan Evangelista y santo Domingo* y *Nacimiento de Santo Domingo*.³⁹

El puzzle barroco

Por último haremos énfasis en que esta forma compositiva no era un recurso privilegiado del pintor Vásquez. La poetisa Del Castillo también empleaba esa especie de *puzzle* a partir de los recursos retóricos que tuvo a la mano, como se evidenció. En este sentido, ambos artistas darían cuenta de una especie de conformación de *trabajo conjunto* que estaría dado por la misma estrategia compositiva de sus obras, con el fin no solo de erigirse en modelos de seguimiento, en el caso de la poetisa, o de posicionamiento social, para el caso del pintor, sino que ambos trataron de llamar la atención sobre su configuración social, política, religiosa y cultural. En tal sentido, la estrategia –hasta cierto punto *conjunta*– del *puzzle* les permitió re-armar una retórica visual que se apropió de las intrincadas piezas icónicas que conocieron en virtud del mismo dogma católico que vivieron –y padecieron–.

³⁷ Armando Montoya López, “Vásquez Ceballos y la estética de la contrarreforma”, en *Artes La Revista*, p. 41.

³⁸ Cfr. Pasquale Iacobone, *Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia nell'Italia medievale*, p. 113.

³⁹ M. Fajardo de Rueda, *ob. cit.*, p. 237.

Este tipo de apropiación estética, entonces, rebasa la simple concepción formalista, que se resiste a abordar lo visual en el mundo colonial hispanoamericano. Texto e icono, palabra y figura o metáfora e imagen se alimentan de un mismo entramado simbólico, aunque se expresan o manifiestan de manera diferenciada. Por lo mismo, como lo demuestra la producción de estos dos artistas neogranadinos, términos como *pintura* y *espectador* se alternan con los de *texto escrito* y *lector*, pues ambos configuran su propio discurso y auditor. Precisamente esa alternancia es lo que nos permite darnos cuenta de su estrategia retórico-visual elaborada a manera de *puzzle*. Al contrastar sus imágenes, nuestra percepción hace virtualmente posible todo lo que nos narra Del Castillo y, a la vez, muy palpable lo que nos muestra Vásquez, empujándonos a aceptar como cierto lo que se propusieron enseñarnos a través de sus obras.

Considerar el *puzzle* barroco –que estratégicamente idearon Del Castillo y Vásquez– nos permite, además, adentrarnos en la realidad compleja del período colonial neogranadina, en la que, parafraseando a Carlos Álvarez, se da un deslizamiento entre lo escrito, lo oral y lo figurativo que funde la letra y la palabra, el hablante y el libro, la iconografía, el dogma y el espectador en una imagen⁴⁰ experiencial, estéticamente hablando.

En últimas es una estrategia que irónicamente responde al concepto de *diseño*, tan sospechoso hoy por estar vinculado a la segunda vanguardia, conocida como *pop art*, pues denota, por medio del sustantivo adjetivado ‘diseño’, la idea tan desprestigiada, por la historia del arte, de producción frívola, hecha de copias o fragmentos prestablecidos de ellas; pero es un término que, lejos de ser banal, hoy está erróneamente empleado.

Con la estrategia retórica –que hemos denominado– del *puzzle*, Del Castillo utiliza la paráfrasis bíblica para re-crear sus escritos, mientras que Vásquez, uniendo con costuras sus dibujos de escenas, re-crea sus cuadros. En ambos casos responden, desde esta idea, a una metodología análoga, donde el diseño no se ve como algo despectivo, pues está al servicio del artista colonial para crear un programa retórico-visual basado en grabados o fragmentos o versículos como un método de apropiación significativo, una técnica estratégica del artista colonial neogranadino y que, a tres siglos de la pintura de Vásquez y de la escritura de Josefa

⁴⁰ Cfr. León Carlos Álvarez Santaló, “Algunos usos del libro y la escritura en el ámbito conventual: el ‘Desengaño de religiosos’ de sor María de la Antigua (1614-1617)”, en *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, p. 197.

del Castillo, nos permite relacionarnos con sus imágenes siempre que tengamos presente, parafraseando a Didi-Huberman, que tanto la poetisa y el pintor como sus lectores y espectadores de sus obras no están *ante* las imágenes allí expuestas, están *dentro* de ellas,⁴¹ clara alegoría para entender otros procesos de apropiación estética sucesivos.

Conclusión

A lo largo de estos cuatro apartados hemos constatado cómo la apropiación y el sentido de las formas estéticas de las obras producidas por Gregorio Vásquez y Josefa del Castillo emanan de un contexto histórico-cultural común: el del discurso del dogma católico y su expresión por medio de imágenes y símbolos regulados. En tal contexto, la producción de imágenes estuvo apegada en función de los preceptos que había establecido la tradición española, derivada, a su vez, de los requerimientos contrarreformados que se aunaron a la cultura del control del pálido Barroco emergente, lo cual generó un complejo discurso sobre el que se producía y se entendían las imágenes, en tanto arte *de y para* la fe.

Aun así, figuras como Gregorio Vásquez, en el campo de la pintura, y Josefa del Castillo, en el terreno de la poesía mística, lograron generar matices de visualización de ese discurso como estrategia de apropiación estética. Sus sentidos estuvieron, entonces, al servicio de una fe, pero también puesta al servicio de sus propios intereses visuales, por lo que re-elaboraron toda una retórica visual que resemantizaba toda su producción artística.

Dentro del estudio de la cultura visual del mundo neogranadino barroco, las imágenes producidas por Vásquez y Del Castillo, en tanto fuentes de investigación histórica, nos permitieron entender de qué manera aprovecharon sus fuentes literarias, icónicas y relacionales. Estos elementos fueron claves para tratar de interpretar sus sentidos y las formas en que lograron tales apropiaciones estéticas. Aun así, creemos que esta investigación si bien nos permitió interpretar las relaciones creativas en que se gestaron sus producciones a partir de sus imágenes, aún hace falta conocer qué papel jugaron los demás artistas contemporáneos en su quehacer para poder dar cuenta, de una manera más

⁴¹ George Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, p. 205.

detallada y precisa, de la construcción de las imágenes y sus alcances de apropiación a través de sus respectivas formas estéticas.

Bibliografía citada

- Achury Valenzuela, Darío, *Análisis crítico de los afectos espirituales de Sor Francisca Josefa de la Concepción de Castillo*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional (Biblioteca de Cultura Colombiana), 1962.
- Albán-Achinte, Adolfo, “Estéticas de la re-existencia: lo político del arte”, en Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, comps., *Arte y estética en la Opción Decolonial II*, Bogotá, Edición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- , *Sabor, poder y saber. Comida y tiempo en los valles afroandinos de Patía y Chota-Mira*, Popayán, Universidad del Cauca, 2015.
- Álvarez Santaló, León Carlos, “Algunos usos del libro y la escritura en el ámbito conventual: el ‘Desengaño de religiosos’ de sor María de la Antigua (1614-1617)”, en Carlos Alberto González y Enriqueta Vila Villar, comps., *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Borja Gómez, Jaime H. y Constanza Villalobos, “Interpretación de imágenes en *El Juicio Final* de Gregorio Vásquez”, en www.flickr.com/photos/banrepcultural/4583820553/ (último acceso: 13 de agosto de 2019).
- Burke, Peter, *Visto y no visto: uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Castillo y Guevara, Francisca Josefa del, *Mi vida*, en www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2873897/ (último acceso: 26 de enero del 2021).
- Didi-Huberman, George, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Cendeac, 2010.
- Escobar, Arturo, “La cultura habita en lugares: reflexiones sobre el globalismo y las estrategias subalternas de localización”, *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia*, Bogotá, Universidad del Cauca, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.
- Fajardo de Rueda, Marta, “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada”, en *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, Núm. 11, Bogotá, enero-junio, 2014, pp. 68-125.

- Fajardo de Rueda, Marta, “Milenarismo y arte. La presencia de Joaquín de Fiore en la Nueva Granada”, en *Palimpsestus* [sic.], núm. 4, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Ciencias Humanas, enero-mayo, 2004, pp. 236-258.
- Ficino, Marsilio, *Sobre el furor divino y otros textos*, selección de textos, Ed., bil., Trad. de Juan Maluquer & Jaime Sainz, Introd. y notas de Pedro Azara, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Iacobone, Pasquale, *Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia nell'Italia medievale*, Roma, Editricie Pontificia Università Gregoriana, 1997.
- Lavrín, Asunción, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Leal del Castillo, María del Rosario, *La iconografía neogranadina del siglo XVII y el miedo*. Bogotá, Universidad Javeriana-Centro de Investigación y Desarrollo, 2005.
- Majad, Musa Ammar, *Breve historia de las representaciones trifaciales y tricéfalas en Occidente*, en www.letralia.com/ed_let/trifaz/ (último acceso: 13 de octubre de 2019).
- Montoya López, Armando, “Vásquez Ceballos y la Estética de la Contrarreforma”, en *Artes La Revista*, núm. 8, Medellín, Universidad de Antioquia/Facultad de Artes, junio-diciembre, 2004, pp. 38- 50.
- Rojas Gómez, Juan Camilo, “La *compositio loci* ignaciana en las *visiones de Vida* de Sor Francisca Josefa de la Concepción (1671-1742)”, en *Bibliographica*, núm. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, junio-noviembre, 2018, pp. 13-49.
- López, Santiago Sebastián, “La importancia de los grabados en la cultura neogranadina”, en *Anuario de Historia Social y de la Cultura*, núm. 3, 1965, pp. 119-133.
- Loyola, Ignacio de, *Ejercicios espirituales*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 2004.
- Márquez Carrillo, Jesús, “Raíces y umbrales. Los orígenes de Zacatelco en la época colonial”, en Agustín Solano Andrade e Israel León O’Farril, coords., *Zacatelco. Patrimonio y memoria*. Puebla, BUAP, Facultad de Ciencias de la Comunicación, El Errante Editor, 2017.
- Rivadeneyra, Pedro de, *Flos sanctorum: nuevo año cristiano y vida de los santos. Vol. III*, Cádiz, Imprenta y Lit. de la Revista Médica 1863-1865, [1526-1611].

LA INFLUENCIA DEL TALLER DE GRÁFICA POPULAR EN LA OBRA DE MARIANA YAMPOLSKY

*Jesús Márquez Carrillo*¹

*René Padilla Quiroz*²

Mariana Yampolsky nació en Chicago, Illinois, el 6 de septiembre de 1925, hija única del matrimonio de Oscar Yampolsky y Hedwig Yampolsky. Estudió la licenciatura en Ciencias Sociales en la Universidad de Chicago, hasta que después de una conferencia sobre el trabajo de Taller de Gráfica Popular (TGP) decide viajar a México con tan solo 19 años de edad. Ese mismo año (1945) se convierte en la primera mujer en ingresar al Taller de Gráfica Popular, al lado de personajes como Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Alberto Beltrán, e ingresa en La Esmeralda para estudiar pintura y escultura.

Mariana Yampolsky organizó varias exposiciones nacionales e internacionales de las obras del TGP:

1950 - "Mexikansk Grafik", Kungshallen, Estocolomo, Suecia.

1955 - "Arte mexicano", Museo Nacional, Tokio, Japón.

1957 - Diseñadora y curadora de la "Gran muestra de la obra del Taller de Gráfica Popular", exposición retrospectiva del XX aniversario del TGP, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

1958 - "Grabados mexicanos contemporáneos", Musée Galliéra, París, Francia.

Mariana siempre demostró un gran cariño por el país que la recibió, regresando a su natal en muy contadas ocasiones, y por motivo de ex-

¹ Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP. Historiador y doctor en Educación. Perteneció al Consejo Mexicano de Investigación Educativa y a la Sociedad Mexicana de Historia de la Educación. Principales campos y líneas de investigación: historia política y cultural de la educación en México y en Puebla (s. XIX y XX), e historia social y cultural de las imágenes en el mundo hispánico de la España imperial. Mención honorífica por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en el premio Francisco Javier Clavijero, en 2013. Miembro activo del Seminario de Cultura Mexicana.

² Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2016.

posiciones o talleres relacionados con su obra solicitó su naturalización como mexicana, obteniéndola en enero de 1958.

Empezó a experimentar con la fotografía en 1948, como registro personal, durante diversos viajes y comenzó a exponer en 1960. Se ha difundido su obra fotográfica en alrededor de 15 libros, más de 50 exposiciones individuales y aproximadamente 150 colectivas. Sus fotografías forman parte de colecciones internacionales, públicas y privadas. Ha sido galardonada y reconocida por sus aportaciones al arte y a la cultura mexicanos por el Sistema Nacional de Creadores de Conaculta y con el premio “Miguel Othón de Mendizábal” por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en el 2000.

Mariana dedicó muchos años a la edición de libros de texto de nivel primaria y secundaria, así como a la edición de más de 18 títulos sobre diversos aspectos de la cultura y el arte. A la vez curó varias exposiciones, tales como la magna exposición sobre la historia de la fotografía en México para conmemorar el 150 aniversario de la fotografía, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Impartió conferencias sobre una amplia gama de temas –fotografía, color, arquitectura, grabado–, y participó en diversos talleres de fotografía y jurados para otorgar becas a jóvenes creadores.

Pocos días antes de su fallecimiento, la Academia Nacional de Arquitectura y el Instituto Nacional de Bellas Artes le otorgaron un reconocimiento por su labor fotográfica en torno a la arquitectura popular tradicional de México, y la nombraron Académica Honoraria.

Las características que convierten en único el trabajo de Mariana Yampolsky –como sucede con cualquier otro artista– provienen de una serie de circunstancias que la rodean y que, con el pasar de los años y debido a su influencia, moldean su visión, sus temas de interés y la forma en que se aproxima a dichos temas.

Es difícil entender el trabajo de un artista sin tomar en cuenta los diferentes factores que la llevaron a obtener la visión que plasma en su obra. En el caso de Mariana Yampolsky, sin duda de las más claras y mayores influencias en su obra fue su participación dentro del Taller de Gráfica Popular, primer grupo artístico al que pertenece y la razón de su llegada a México: “cuando supe que iban a hablar de Taller de Gráfica Popular fui a una plática de dos grabadores que habían estado seis meses en el Taller; todavía era una estudiante muy joven y decidí

venir a México e ir en busca del Taller”.³ El Taller de Gráfica Popular surge por un grupo de artistas provenientes de la sección del Taller Escuela de Artes Plásticas, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Al desintegrarse esta en 1938 generó el taller, siendo sus principales promotores Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins y Luis Arenal. Posteriormente se unieron Ignacio Aguirre, Francisco Dosamantes, Raúl Anguiano, Raúl Gamboa, Antonio Pujol, José Chávez Morado, Gonzalo de la Paz Pérez, Alfredo Zalce, entre otros.⁴ Este taller ha sido reconocido por su labor en pro de la cultura y la educación del pueblo. Continuando con los ideales que habían marcado a la LEAR, “el objetivo del Taller era ‘dar apoyo a las organizaciones populares de trabajadores y maestros, de grupos indígenas, así como manifestarse en los asuntos políticos y sociales, a nivel nacional e internacional’”,⁵ y son estos ideales representados en el Taller los que movieron a Mariana a cambiar de país y se convirtieron en una de sus mayores influencias:

Mi ingreso en el Taller de Gráfica Popular definió lo que sería mi vida porque el Taller era una cooperativa de pintores y artistas gráficos auténticamente interesados en las luchas sociales y políticas de los campesinos y los obreros. De veras ponían su talento al servicio de los que no tienen y se comprometían con ellos.⁶

Mariana se convirtió en la primera mujer en formar parte del TGP, siendo recibida de forma inmediata cuando llegó a tocar la puerta de la casa, en la calle de Regina, donde el Taller tenía su sede.

Me asombró lo rápido que me aceptaron y, si no recuerdo los detalles, sí recuerdo que fui la primera en sorprenderme de lo fácil que resultó ingresar, porque en Estados Unidos hablaban del Taller como de un lugar tan maravilloso, con artistas de primera.⁷

La forma en la que en el taller se abordaba la temática a representar sin duda dejó huella en Mariana, la cual se verá reflejada en sus trabajos

³ Elena Poniatowska, *Mariana Yampolsky y la buganvillia*, p. 18.

⁴ Humberto Musacchio, *El Taller de Gráfica Popular*, p. 3.

⁵ Claudia Rodríguez, *El Taller de Gráfica Popular y la expropiación petrolera*, p. 38.

⁶ E. Poniatowska, *ob. cit.*, p. 40.

⁷ *Ibidem*, p. 24.

posteriores, con este compromiso de realizar sus expresiones artísticas desde el pueblo y para el pueblo. “Si la obra estaba en función de un asunto concreto y se proponía llegar a amplias capas de la población, el lenguaje estético elegido era el del realismo para que las figuras y objetos representados fueran fácilmente identificables”.⁸ Podemos en esta cita encontrar el compromiso que tenía el Taller con la transmisión de un mensaje accesible que llegara a la gente, generando obras que pudieran ser apreciadas por el público en general. Esta sencillez de formas y de mensajes lo encontraremos de forma constante en el trabajo de Mariana, con este compromiso de trabajar para las personas, a través de una fotografía honesta: “la fotografía es un medio para comunicar. A través de ella deseo transmitir lo que me emociona, ya sea positiva o negativamente. Busco las emociones profundas del ser humano, no importa a qué sector social pertenezcan”.⁹

Mariana inicia su trabajo como grabadora en el Taller. Este medio es elegido por ella precisamente por sus cualidades democráticas, por su potencial para llegar a más personas de forma más económica y accesible, ya que el TGP constantemente trató “de integrar el arte a las necesidades populares y llevar la *estampa* al pueblo, para que la apreciación estética adquiriera importancia y le fuera más familiar a las personas”.¹⁰ Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Alberto Beltrán, Hannes Meyer son figuras legendarias que dejaron su huella dentro del Taller y en la historia de la gráfica mexicana, por lo que resulta necesario mencionar en esta investigación a aquellos de los que Mariana refirió como una influencia directa en su trabajo artístico.

Leopoldo Méndez

Nacido en la Ciudad de México en 1902, se convirtió en uno de los grabadores más importantes de nuestro país. En palabras de Elena Poniatowska, “Méndez es sin duda el grabador más prestigioso que ha dado México, después de José Guadalupe Posada. Pertenece al llamado Renacimiento Mexicano y su nombre bien puede añadirse al de los Tres Grandes y al de Rufino Tamayo”.¹¹ Leopoldo estudió en la Academia

⁸ Alma Lilia Roura, “El Taller de Gráfica Popular”, en *Wikiméxico*.

⁹ Beatriz Palacios, “Todo es lícito para el ojo de la cámara”, en *Tierra Adentro*.

¹⁰ A. L. Roura, *ob. cit.*

¹¹ E. Poniatowska, “Cien años de Leopoldo Méndez”, en *Jornada UNAM*.

de San Carlos, formó parte del movimiento estridentista y afiliado de la LEAR, por lo que al momento de ser cofundador del TGP era uno de los grabadores más experimentados del grupo y, por lo mismo, una de las mayores influencias en el trabajo de Mariana Yampolsky. “Si reflexiono de quién influyó sobre mí además de mis padres, no se me ocurre otra persona más que Leopoldo Méndez”.¹²

La obra de Leopoldo tiene una constante que después encontraremos en la de Mariana: mostrar una realidad común y hacer de esta un mensaje de protesta social.

Las incisiones y los trazos cobran fuerza y marcan la gestualidad de los personajes que Leopoldo Méndez nos presenta en su gráfica política, cargada de signos emotivos que nos inducen a una narrativa personal y al mismo tiempo a una protesta social.¹³

Estos trazos aparecen en los primeros grabados de Mariana, donde podemos observar la influencia clara de la estética de Méndez, pero aún más importante, la ideología que siempre acompañó el trabajo de este importante grabador. Trascendió el trabajo gráfico de Mariana acompañándola durante su labor como fotógrafa.

Aparecieron murales, fotografías, pinturas, grabados, películas que, al tiempo que denunciaban una realidad específica, mostraban una experimentación formal cargada de contenidos emotivos; así la fusión entre forma y contenido se convirtió en un interés presente en la narrativa visual de muchos artistas y también en la gráfica de Leopoldo Méndez, la cual se apoderó de la distorsión expresiva como producto del quebrantamiento de la realidad, como resultado de escarbar en el fondo de la emoción y del hombre y manifestar el drama no solo personal sino también social, su propuesta estética es una forma de representar la fragmentación de la existencia. Con estos principios, construyó nuevos esquemas de representación vinculados con espacios emotivos que transgredían las normas racionales del arte académico.¹⁴

¹² *Idem.*

¹³ Ana María Torres Arroyo, “El gesto expresivo en la gráfica de Leopoldo Méndez”, en *Journals OpenEdition*.

¹⁴ A. M. Torres Arroyo, *ob. cit.*

Esta búsqueda de la emoción, de manifestar el drama social de una realidad, es en definitiva una de las características más importantes del trabajo de Mariana Yampolsky, es su compromiso con la historia contada, el extraer el mensaje que desea transmitir a través de lo ordinario encarado con honestidad. “Cada fotografía de Yampolsky obliga a reconocer lo que debería de ser obvio: la mayor parte del tiempo y el espacio de las vidas transcurre en la invisibilidad social. En este sentido, la fotografía hace visible la memoria”.¹⁵

El uso de la memoria a través de sus imágenes como la voz que se le otorga a quien se haya perdido en la invisibilidad social, el extraerlo de dicha invisibilidad mostrando a través de ese drama personal, el drama social en el que se encuentran involucrados, son estas similitudes que encontramos en las estéticas de estos dos artistas que nos muestran la clara influencia que el trabajo al lado de Leopoldo Méndez tuvo en la forma de concebir el arte para Mariana, situación que podemos observar, entre otras, en el grabado de Méndez, *La carreta*, y en la fotografía de Yampolsky, *El puesto de naranjas*.

Pero no solamente en la cuestión ideológica encontramos referencias claras entre estos dos artistas, también en aquella temática que se repite de manera constante en Mariana descubrimos un precedente en la obra de Leopoldo Méndez.

Su obra tiene, además de sus cualidades propias y de una fuerza dramática de primer orden, un sentido político e histórico que le da profundidad; pero los temas de la vida popular, o las fantasías líricas, una y otra vez reaparecen en ella dándole alegría.¹⁶

Retratar la vida popular se convirtió en la temática principal de la labor fotográfica de Mariana, por ello es pertinente reconocer la influencia que la obra de Leopoldo Méndez tuvo en el trabajo de Yampolsky.

Pablo O'Higgins

Una de las primeras personas en recibir a Mariana en el TGP, al lado de Leopoldo Méndez, fue Pablo O'Higgins, pintor y grabador mexicano

¹⁵ Carlos Monsiváis, *Los Méxicos de Mariana Yampolsky: ritos y regocijos*, p. 26.

¹⁶ Justino Fernández y E. García Barragán, *Pensar el arte*, p. 202.

nacido en Salt Lake City, Utah, Estados Unidos, en 1900, y quien en 1961 solicitó y recibió la ciudadanía mexicana. Al igual que Leopoldo Méndez, O'Higgins participa en la creación de la Sección de Artes Plásticas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, para posteriormente fundar el TGP. Pablo es reconocido como parte del movimiento de muralismo mexicano, participando con Diego Rivera en los murales de la Secretaría de Educación Pública. Entre sus murales destacan *La lucha obrera*, obra que realizó junto con Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce en los talleres del rotativo *La Nación*. Para el Museo Nacional de Antropología realizó *Boda indígena, Paisaje Tarahumara y Dios del fuego*.¹⁷

Diversos autores coinciden en ciertos elementos particulares de la obra de Pablo, más allá de su nivel técnico que lo puso al nivel de los demás muralistas, que encontraremos también en la de Mariana, por lo que una revisión de estos resulta pertinente. El trabajo de Pablo

retrata la realidad con una gran fuerza expresiva. Representa la condición del desvalido, del pobre, del marginado, del trabajador, del pueblo. Esto para él no fue solo una actitud plástica, sino un compromiso, una toma de posición frente a las históricas desigualdades sociales, políticas y económicas de los mexicanos, compatriotas suyos por decisión propia.¹⁸

O'Higgins, dice Mariana Yampolsky, “vivía para pintar y lo demás le venía guango, [...] Había que pintar, luchar por los obreros, por los campesinos, por la gente pobre, aportar a México lo mejor de uno mismo”.¹⁹ Es este sentimiento de amor por el país que los recibió uno de los puntos en común con Mariana, pues ambos vinieron de Estados Unidos atraídos por el arte en México y ambos se volvieron mexicanos mostrando el amor por su país adoptivo a través de su obra: “si uno ama al pueblo, al país, también ama todo lo que rodea al ser humano. Creo que se tiene que amar mucho al país que miras”.²⁰ O'Higgins fue un virtuoso del color, pintaba todo el tiempo, inclusive cuando hablaba con la gente. Se dice que su pintura venía de la vida misma, dibujaba a los que vivían cerca de él. Esta predilección es muy

¹⁷ E. Poniatowska, “Pablo O'Higgins, uno de los grandes del muralismo”, en *Jornada UNAM*.

¹⁸ Leticia López Orozco, “Pablo O'Higgins”, p. 28.

¹⁹ E. Poniatowska, *Mariana Yampolsky y...*, p. 40.

²⁰ Blanca Ruiz, “Mariana Yampolsky. El gozo de mirar”, en *Reforma*.

clara en la obra de Mariana, quien dedicaba su tiempo a recorrer las comunidades. En sus propias palabras declaró que el campo era su pasión. Esta búsqueda de la expresividad en el campo, en lo cotidiano de las comunidades, es un punto importante de convergencia entre el trabajo de O'Higgins y Yampolsky.

O'Higgins se preocupó siempre por representar la figura humana trabajando y luchando por su sobrevivencia. Al campesino, al obrero, al cargador, a la tortillera, los pinta a partir de su actividad, sin metáforas o exaltación, solo en el trabajo, en la lucha, en la construcción –física y humana–, en la educación, en la toma de conciencia política, en la dignidad, en todo relacionado con el pueblo, en fin, la realidad más objetiva y sin disfraces, sin agregados psicológicos, palpable, comprobable, no solo imaginada o interpretada.²¹

Mariana buscó lo mismo el retratar con honestidad, sin pretensiones, buscando el espíritu de lo cotidiano, como bien lo expresa Carlos Monsiváis:

estos objetos que trascienden su cometido específico [...] son un fundamento de la estética de Yampolsky, que insiste en lo inadvertido porque, con el nombre que sea, proviene del homenaje de la belleza al espíritu cotidiano y porque, en este caso, los alfareros, los carpinteros, los artesanos en vidrio, sabían lo que hacían.²²

Mariana, al igual que Pablo, muestra la realidad sin metáforas o exaltación, sin una carga de sentimentalismo agregado, sino con la sencillez que viene de la cotidianidad:

en ningún momento en estas fotos hay las tentaciones al uso –el chantaje sentimental, la búsqueda de la adopción psicológica de los niños, la denuncia que descentre el sentido de la imagen–, sino nítidamente el deseo de extraer el ideal del horizonte de lo cotidiano.²³

²¹ L. López Orozco, *ob. cit.*, p. 26.

²² C. Monsiváis, *ob. cit.*, p. 28.

²³ *Ibidem*, p. 26.

Esta extracción del horizonte de lo cotidiano es sin duda una de las características que más demuestran la influencia que tuvo el muralista en la obra de Mariana, y también la importancia que la presencia de esta tuvo en el Taller de Gráfica Popular en su obra posterior. Por último encontramos una mención más sobre la temática de Pablo que podría ser prueba de la marca indeleble que deja en el trabajo fotográfico posterior de Yampolsky, pues entre las formas que pintaba se encuentran los marginados, campesinos, paisajes norestenses, mujeres y el simbólico maguey.

El trabajo de Mariana, como lo hemos mencionado, presenta claras similitudes con el de O'Higgins: "Su obra fotográfica [...] incluye retratos de campesinos e indígenas, abstracciones ocultas en los magueyes y las hojas de plátano, paisajes y viviendas rurales".²⁴ Nos topamos no solo con las similitudes ya previamente mencionadas, el campo y la vida rural, sino que también podemos apreciar la relación de ambas obras con una de las figuras más conocidas en la obra de Yampolsky: los magueyes, a los que tantas imágenes dedicó.

Alberto Beltrán

Cuando Mariana llega al TGP fue acogida de inmediato por Alberto Beltrán, quien recibió la indicación, de parte de Leopoldo Méndez, de encargarse de Mariana, de explicarle qué hacer, el horario del taller, etc. Alberto se tomó en serio ese papel, convirtiéndose en el maestro de Mariana e impregnando su labor artística con la forma tan particular que él tenía de ver a México.

Fue un gran conocedor de los personajes populares y las tradiciones de nuestro país. Atento a los problemas sociales, viajó por muchos rincones de la república, adentrándose en pueblos y barriadas, conociendo los trabajos de los artesanos, relacionándose con la gente y dibujando lo que veía. Era una especie de reportero gráfico de México. No pretendía ensalzar un modo ideal de vida, sino presentar una imagen real de lo que pasaba en el país.²⁵

²⁴ "Explorando la exposición 'Adoptando a México, Mariana Yampolsky, Vida y obra'", en *El Universal*.

²⁵ Catalina Durán, "Alberto Beltrán: un legado por descubrir", en *uam.mx*.

Alberto practicaba un arte que sacaba directamente de la fuente primaria. Caminador incansable recorría los caminos libreta en mano, haciendo bocetos que se convirtieron en la fuente estética de sus múltiples grabados e ilustraciones. Alberto, como protector de Mariana, comenzó a llevarla a estas exploraciones. “Es cuando aprendí a caminar, porque Beltrán era incansable y solo se detenía de vez en cuando para hacer un apunte. Estoico, nunca tenía sed ni hambre. Estas fueron mis primeras experiencias en dibujar del natural en dos minutos”.²⁶

Junto a Beltrán, Yampolsky recorrió diversos caminos y veredas de México: desde la Sierra Norte de Puebla, e inclusive llegando a pie hasta la Costa Chica de Oaxaca, ese caminar incansable se volvería un sello característico de la forma en que Mariana obtenía sus imágenes. “Llegó a ser una obsesión para Mariana viajar por muchos rincones del país para tomar fotografías de gente, paisajes, casas, fiestas y todo lo que toca las manos del hombre”.²⁷ Fueron estos viajes los que marcaron a Mariana en su amor por los caminos, en los temas que se volvieran recurrentes en su labor fotográfica, y es que “el asombro que causó en Mariana la vegetación, la gente, el arte popular de México nunca ha amainado, cae como una lluvia bienhechora y se le mete a los ojos”.²⁸ La mujer que caminó por más de 50 años obteniendo más de 60 mil negativos comenzó su caminar al lado de este importante artista, Alberto Beltrán.

Otra de las características de la obra de Alberto que hacen eco en la labor de Mariana la podemos encontrar no solo en la forma en que obtenía las imágenes, sino en la temática que abordaba a través de ellas:

Beltrán logra con la gestualidad corporal y facial de sus personajes comunicar toda una situación, al grado que el espectador puede imaginar hasta los diálogos de los retratados. Y describe con precisión miles de detalles característicos de una época, de un México que ya se fue: los adornos del camión, la ropa, los juguetes artesanales, las herramientas de trabajo, los objetos de uso cotidiano, de arreglo personal, etc.²⁹

²⁶ E. Poniatowska, *ob. cit.*, p. 27.

²⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁸ E. Poniatowska, “Mariana Yampolsky”, *Mariana Yampolsky, imagen y memoria*, p. 158.

²⁹ C. Durán, *ob. cit.*

Esta búsqueda por encapsular, por mantener los instantes, los recuerdos de este México cambiante, es una importante labor que Mariana realizó a través de su fotografía,

también permeados por su sensibilidad donde aparecen los personajes, poseedores y creadores de objetos, los productores de la rica cultura nacional en sus fiestas y fandangos, así como los mismos objetos artísticos producto de la enseñanza milenaria de nuestros pueblos. Esa fuerza expresiva y versatilidad de la obra de Mariana es lo que le confirió un lugar destacado entre los artistas de nuestra época.³⁰

Es así, por tanto, que el TGP fue la razón que trajo a Mariana a México. El descubrir este país a través de la mirada del grupo de artistas que ahí trabajaron no solo la hicieron quedarse, sino que dieron forma e inspiración al trabajo de una de las más prolíficas artistas que este país ha tenido. Mariana tomó la necesidad de generar un arte entendible y accesible, de la maestría de Leopoldo Méndez; la necesidad de colocar el talento al servicio de los que lo necesitan, de mandar un mensaje con sentido no solo de protesta social, de dignificación y de levantamiento de voz de quienes no la tenían, de la influencia del gran muralista Pablo O'Higgins; y de Alberto Beltrán, Mariana se quedó con el caminar incansable, el reconocer lugares a través de la experiencia directa y de capturar cada elemento de dicha comunidad como un verdadero tesoro de expresión cultural.

Bibliografía citada

Durán, Catalina, "Alberto Beltrán un legado por descubrir" en: www.uam.mx/difusion/revista/julio2002/duran.html (último acceso: 5 de mayo de 2020).

El Universal, "Explorando la exposición 'Adoptando a México, Mariana Yampolsky, Vida y obra'", en: archivo.eluniversal.com.mx/notas/426791.html (último acceso: 7 de mayo de 2020).

Fernández, Justino, *Pensar el arte*, México, UNAM, 2008.

Monroy Nasr, Rebeca, Fundación Cultural Mariana Yampolsky, A.C.

³⁰ Rebeca Monroy Nasr, Fundación Cultural Mariana Yampolsky, A.C.

- Monsiváis, Carlos y Francisco Reyes, *Los Méxicos de Mariana Yampolsky: ritos y regocijos*, Barcelona, Lunwerg, 2007.
- Musacchio, Humberto, “El Taller de Gráfica Popular”, en: www.revista-elbuho.com/texto/pdfs/193/193_el_buho_encarte.pdf (último acceso: siete de mayo de 2020).
- Poniatowska, Elena, “Cien años de Leopoldo Méndez”, en: www.jornada.unam.mx/2002/05/23/02aa1cul.php?printver=0 (último acceso: 7 de mayo de 2020).
- , *Mariana Yampolsky, imagen y memoria*, Suchiatepec, La Estrella, 1988.
- , *Mariana Yampolsky y la buganvillia*, México D. F., Plaza y Janés. México, 2001.
- , “Pablo O’Higgins, uno de los grandes del muralismo” en: <http://www.jornada.unam.mx/2015/12/31/cultura/a03a1cul> (último acceso: 7 de mayo de 2020).
- Rodríguez, Claudia, “El Taller de Gráfica Popular y la expropiación petrolera”, en *Diacronías*, núm. 3, México, D.F., primavera, 2009, pp. 37-51.
- Roura, A. Lilia, “El Taller de Gráfica Popular”, en: www.mexicodesconocido.com.mx/el-taller-de-grafica-popular1.html (último acceso: 1 de mayo de 2020).
- Ruiz, Blanca, “Mariana Yampolsky. El gozo de mirar”, en *Alquimia*, núm. 15, México D.F., otoño, 2002, pp. 34-35.
- Torres Arroyo, Ana María, “El gesto expresivo en la gráfica de Leopoldo Méndez”, en: journals.openedition.org/amerika/4060 (último acceso: 7 de mayo de 2020).

RE-PENSAR LAS ARTESANÍAS EN MÉXICO: UN ENFOQUE DE EVOLUCIÓN CULTURAL

Ramón Patiño Espino¹
José Ramón Fabelo Corzo²
Lorena García Solar³

Entre Arte y no-arte (o artesanía)

Mirko Lauer en su obra *Crítica de la ideología del arte*⁴ apunta que

el concepto *arte* no es una categoría del espíritu humano –como lo presenta el idealismo filosófico–, sino una creación cultural y de clase y, por tanto, un fenómeno históricamente determinado y susceptible de modificaciones a partir de las evoluciones de las sociedades.⁵

Partiendo de esta postura, compartida por autores como Larry Shiner en *La invención del arte: una historia cultural*,⁶ Adolfo Colombres en *Teoría transcultural del arte*⁷ y María Alba Bovisio en *Algo más sobre una vieja cuestión: “arte” vs “artesanías”*,⁸ es posible decir que la dicotomización que aún hoy separa al *Arte*⁹ de la *artesanía* puede y debe ser debatida.

¹ Doctor en Psicología Evolucionaria y Ecología de la Conducta por la Universidad de Liverpool, Reino Unido. Profesor-Investigador Titular de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, e integrante del Cuerpo Académico de la Maestría en Estética y Arte.

² Investigador Titular del Instituto de Filosofía de Cuba; Profesor-Investigador Titular, responsable del Cuerpo Académico y coordinador de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

³ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2019.

⁴ Cfr. Mirko Lauer, “Crítica de la ideología del arte”, en *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes peruanos*, pp. 19-35.

⁵ La crítica que hace Lauer sobre la noción occidental de lo que es *Arte* señala que dicho término suele limitarse a las nociones de las Bellas Artes como ese *principio vivificante en el alma* al que refiere Kant en su *Crítica del juicio*, según la cual: “*Espíritu*, en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma”. Desde nuestra perspectiva, y de acuerdo con la crítica de Lauer, se considera que ese *principio vivificante en el alma* no solo se presenta en la obra de arte occidental, sino también en las diversas manifestaciones artísticas de otras culturas, que autores como Ellen Dissanayake llaman “conductas artificadoras que son de alcance universal” (Ellen Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*).

⁶ Larry Shiner, *La invención del Arte. Una historia cultural*.

⁷ Adolfo Colombres, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*.

⁸ María Alba Bovisio, *Algo más sobre una vieja cuestión: “arte” vs. “artesanías”*.

⁹ Arte con ‘A’ mayúscula hace referencia al que hemos denominado, para el presente estu-

La postura de los autores citados, críticos del idealismo subjetivista, nos muestra que la separación sociohistórica y académica de estos dos campos, profundizada a finales del siglo XVIII, debe ser comprendida más allá de una concepción basada en lo que hoy frecuentemente se interpreta como *lo estético*, vinculado a un placer refinado, desvinculado de *lo utilitario* o *instrumental*, en contraposición a lo que, si acaso, se vincula con un tipo de placer ordinario. Estos autores sostienen que dicha separación va mucho más allá de la casuística, insertándose en lo que Shiner denomina “un complejo sistema de ideas, prácticas e instituciones”. No es suficiente, entonces, rebatir aquí o allá las manifestaciones prejuiciosas que se presentan a nuestro paso, sino que es necesario comprometerse a construir un sistema alternativo de dimensiones equivalentes al sistema que organiza esas instituciones clasistas que ideologizan al desvincular y subordinar Arte y artesanía. Los autores de este texto sostenemos de entrada, agregando a lo expuesto por Lauer, que hay otras concepciones del arte, sin mayúscula, distintas de las teorías idealistas de la filosofía del arte, que inscriben al arte en el enorme repertorio de conductas evolucionadas que se confirman en cada individuo perteneciente a la especie humana, desde el grado de incipiente o consumado, y ya sea en modo de actor o de perceptor, por ser universales humanas.¹⁰

Desde una perspectiva latinoamericana, Lauer dice que la división entre Arte y no-arte (o artesanía)¹¹ no es de ninguna manera inocente, sino que es uno de los mecanismos básicos que tuvo la dominación cultural, la cual se hizo evidente en el desprecio por la creatividad plástica de los oprimidos.

Según Lauer, “en la definición de lo que es y no es arte hay implícito un mapa de lo que participa en la lógica general del sector dominante de una cultura”;¹² por ello, la manera en que una cultura dominante margina o integra dentro de su sistema de las artes a las distintas manifestaciones artísticas que se le presentan será fundamental para entender las pautas que rigen los intereses estéticos de esa clase dominante; postura que también es compartida por Colombres.

dio, como *arte occidentalizado* (ver nota 19).

¹⁰ Cfr. Ramón Patiño, “Variedad y universalidad del arte y la estética: la evolución cultural en fuga desbocada”, en *La estética y el arte de regreso a la academia*.

¹¹ Para Lauer, la parcela específica de no-arte es la que ha sido llamada *artesanía, folklore* o –como una concesión o transacción– *arte popular*. Cfr. M. Lauer, *ob. cit.*, p. 23.

¹² *Ibidem*, p. 22.

Dicho esto, es importante recordar que “no todas las cosas que hoy se consideran Arte han sido así siempre y no todo lo que actualmente se considera como artesanía ha sido visto como *un arte menor y decorativo*”.¹³

De acuerdo con las investigaciones de Bovisio,¹⁴ Freitag¹⁵ y Valencia,¹⁶ la diferencia entre lo que hoy denominamos Arte y lo que es artesanía llegó a nuestro territorio tras la llegada de los españoles, quienes, así como impusieron una doctrina ideológica al pueblo conquistado, también fueron los que según sus concepciones arti-estéticas establecieron que:

lo que era hecho por manos indígenas era artesanía y lo que se hiciera con valores europeos era arte. Y de alguna manera seguimos pensando así. A la artesanía se le ha dado la connotación de menosprecio, de que es una obra inferior a otras obras que se identifican más fácilmente con la idea europea del arte.¹⁷

Es por ello que tanto Colombres como Lauer, en la crítica que realizan al concepto *Arte*, manifiestan la relevancia que conlleva el entender las bases de la marginación o integración que reciben las manifestaciones plásticas de *los otros*, dentro del sistema artístico dominante. Desde el punto de vista de estos autores, estas bases son simultáneamente socioeconómicas y culturales, por lo que estaríamos ante un tipo de operatividad donde suelen existir procesos de negación de valores; y así, la condición de no-arte para ciertos objetos supondría, por parte de la cultura dominante, su reclusión a una subalternidad. Para Lauer, este tipo de marginación se ve claramente reflejada en los textos que abordan el tema en términos de la diferenciación entre *Arte* y *artesanía*.¹⁸

Al analizar esta perspectiva desde el ámbito académico-formativo vemos, por ejemplo, que en las academias de Arte se aprende a ubicar la temporalidad, técnicas, formas y colores de las obras catalogadas dentro del denominado campo de las *Bellas Artes* (término que se enmarca

¹³ Vanessa Freitag, “Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad”, en *El Artista*, p. 132.

¹⁴ Cfr. M. A. Bovisio, *ob. cit.*

¹⁵ Cfr. V. Freitag, *ob. cit.*

¹⁶ Cfr. Belén C. Valencia, *Lo sagrado, el arte; lo profano, la artesanía. Reflexiones acerca de la economía y la estética en la obra de Manuel Velázquez*.

¹⁷ Velázquez, citado en B. C. Valencia, *ob. cit.*, p. 89.

¹⁸ M. Lauer, *ob. cit.*, pp. 24-25.

dentro de lo que podemos identificar como un *arte occidentalizado*);¹⁹ asimismo se aprende a analizar a sus creadores más destacados y a entender la maestría de sus procesos hasta la culminación de sus obras. Incluso, la mayor parte de las instituciones dedicadas a la protección, conservación y divulgación del Arte, como museos y galerías, promueven de manera particular aquellas obras que cumplen con las características de este tipo de expresiones artísticas. Sin embargo, como ya se ha mencionado, dado que estas manifestaciones se relacionan íntimamente con la historia del arte aplicada a la civilización occidental-europea carecen en gran medida de una mirada particular hacia la producción artística de los territorios conquistados.

Ahora bien, en el campo de la teoría del Arte vemos, como señala Bovisio, que las manifestaciones plásticas que se han conglomerado dentro de las categorías de *arte popular*, *arte indígena*, *arte rural*, *arte etnográfico* o *arte prehispánico*, solo aparecen mencionadas en los márgenes de los libros de historia del arte, o bien en las rendijas y añadidos de la sociología de la cultura, la antropología simbólica, la arqueología y, más recientemente, en el diseño. Sin embargo, Bovisio menciona que en estos espacios (salvo raras excepciones) no se da cuenta de su especificidad en tanto lenguajes plásticos.²⁰

Al respecto, Bovisio explica que así como en el mundo académico la antropología se ocupa de las artesanías, y la historia del arte de las Bellas Artes, las grandes instituciones del arte –como los museos– suelen establecer en el imaginario social la diferencia y categorización de Arte y artesanía. Mientras las obras de Arte (occidentalizado) se encuentran en los diversos tipos de museos de Arte, a la producción artesanal se le encuentra en los de antropología, arqueología, etnología o, en su

¹⁹ El término *arte occidentalizado* u *obra de arte occidentalizada* hace referencia al tipo de manifestaciones artísticas cuyos valores arti-estéticos y económicos se basan en los cánones del arte occidental-europeo. Cánones que fueron impuestos y difundidos en las diversas sociedades colonizadas a lo largo del tiempo y que, incluso hoy, siguen marcando la pauta de nuestras valoraciones arti-estéticas al haber sido aceptados –consciente o inconscientemente– por las sociedades que se rigen por un modelo eminentemente eurocéntrico. Entre este tipo de arte encontramos a las denominadas *Bellas Artes*, las cuales se encuentran bien caracterizadas dentro de la llamada *Historia del Arte*. Cfr. Lorena García Solar, *Análisis para re-pensar las artesanías en México: Hacia un nuevo sistema de valoración de las artes (un enfoque evolucionista y decolonial)*, pp. 11, 22 y 26.

²⁰ De acuerdo con la autora, el uso de *lenguaje plástico* se plantea con el sentido de referir a lo que se *dice* a través de una obra plástica. Ello está a tono con la noción que da Pierre Francastel, en la década de 1940, sobre la *obra de Arte*, tras definirla como un *signo plástico* surgido de un proceso intelectual y manual donde convergen elementos de lo percibido, de lo real y de lo imaginario.

defecto, en los dedicados al llamado arte popular; evidenciando así una clara diferencia entre lo que supuestamente es el *arte verdadero* y el *arte del otro*, como los ha denominado la autora.

Además, Bovisio pone en la mesa un elemento clave respecto a esta diferencia histórica, pues se percató de que, en el imaginario, las artesanías siguen siendo concebidas como las depositarias de la identidad nacional, siendo esta concepción implantada, difundida, sostenida y apoyada por el Estado a través de sus distintas políticas de conservación del patrimonio cultural que, de acuerdo con ella, no hacen más que perpetuar la anacrónica oposición Arte-artesanía y, además, legitiman la pobreza de los artesanos como condición para la preservación de la identidad nacional.

Es dentro de este contexto que se inserta el presente trabajo, el cual propone pensar la artesanía en México como un tipo de obra artística autóctona que se integra a la universalidad sin renunciar a lo local, cuyas peculiaridades y valores arti-estéticos demandan un análisis particular que permita demostrar que la teoría occidental del Arte, la cual ha tendido a su autouniversalización, adolece de vacíos o falsas conceptualizaciones que requieren ser analizadas desde una visión más amplia e inclusiva. Específicamente nos referimos a las concepciones que la influencia occidental-europea ha establecido para la categorización y diferenciación entre lo que debe ser considerado como *Arte* con 'A' inicial mayúscula²¹ y lo que será *artesanía*.

La problemática valoración arti-estética de la artesanía

La artesanía, que ha sido catalogada por diversas disciplinas y autores como *la plástica indígena*,²² cuenta con elementos propios de la identidad y cultura a la cual pertenece; por ello generalmente se aborda desde su valoración cultural-patrimonial. Sin embargo, su análisis y valoración artística, en donde la técnica, materiales, iconografía y demás procesos de producción sean analizados desde una visión más amplia, es una tarea a realizar.

En este contexto, es importante reconocer que los conceptos de *Arte* y *artesanía* han sido discutidos a lo largo del tiempo por una variedad de

²¹ Arte con 'A' mayúscula hace referencia a lo que hemos denominado para el presente estudio como *arte occidentalizado* (consultar nota 19).

²² De acuerdo con los análisis de: V. Freitag, *ob. cit.*; Victoria Novelo, "La expropiación de la cultura universal", *Culturas populares y política cultural*, y Carlos Espejel, "¿Arte popular o Artesanías?", en *Revista Las Artes en México*.

disciplinas entre las que podemos mencionar la filosofía, la sociología, la antropología o la historia del arte. Asimismo, una diversidad de autores,²³ como Freitag, Novelo, Castro, Fernández, Espejel, Quintero, Bovisio, Valencia, Dewey, Shiner, Shusterman, entre otros, se han esforzado en generar nuevas posturas que incluyan perspectivas de análisis más diversas e inclusivas. Sin embargo, todavía no se ha llegado a un acuerdo sobre la valoración arti-estética y económica de estas expresiones plásticas. Incluso han surgido términos como los de *arte popular*²⁴ y *arte etnológico*²⁵ que, como oposición al *arte culto*, *académico* o *elitista*,²⁶ pretenden ampliar de alguna manera lo que es considerado como arte, pero sin dejar de lado que, por tratarse de objetos elaborados por el *pueblo* (término que en la mayoría de los casos hace referencia a una raíz indígena y campesina), es tratado por lo general como un tipo de *arte menor*, no solo en su valoración arti-estética, sino también económica.

Ahora bien, al tomar en cuenta lo anterior surge la inquietud de comprender el por qué cuando un artista –reconocido socialmente como tal– utiliza técnicas artesanales para generar su obra se le llama *Arte* al objeto generado; pero cuando un artesano presenta objetos que muestran gran riqueza estética o conceptual, o bien pretende innovar en su trabajo mediante el uso de nuevas técnicas, formas, materiales o temas, sigue siendo *artesanía*, y es valorizada como tal por la sociedad.

En este sentido hay que señalar que las manifestaciones reconocidas por el arte contemporáneo han recurrido a las raíces culturales como un valor agregado para la obra del artista actual, recuperando, con ello, técnicas y materiales que normalmente no eran propias de una obra de Arte. Un ejemplo de esto lo encontramos en el empleo del

²³ Los autores referidos han realizado estudios sobre las disputas teóricas entre *Arte* y *artesanía*, o bien, sobre otras expresiones del denominado *arte popular* y el *arte occidentalizado* que pueden relacionarse con el presente estudio.

²⁴ De acuerdo con Vanessa Freitag, el arte popular en México ha sido un término usado para nombrar a expresiones culturales producidas por un determinado segmento social. Señalando, además, que fue a partir de la Revolución mexicana de 1910 cuando se comenzó a utilizar el término de *arte popular* para el tipo de arte producido por las etnias, pero que tenía una contundente presencia en la vida social. *Ob. cit.*, p. 134.

²⁵ La palabra *etnología* deriva de los vocablos griegos *ethnos* (pueblo o nación), y *logos* (estudio o tratado), siendo, de acuerdo con la Real Academia Española (2019), el término que hace referencia a la ciencia que estudia comparativamente los orígenes y expresiones de la cultura de los pueblos; es por ello que el término *etnológico* antepuesto a la palabra 'arte' remite entonces al arte como expresión cultural de los pueblos; entendiéndose por 'pueblo' al conjunto de personas de un lugar, región o país determinado.

²⁶ Son términos usados generalmente como sinónimos para hacer referencia a lo que hemos catalogado como *arte occidentalizado* (ver nota 19) y que se concibe como opuesto a términos como *arte popular*, *artesanía*, *low art* u otros.

textil que utiliza Alighiero Boetti en la exposición titulada “Estrategia de juego” que se exhibió en el Museo Reina Sofía de España en 2011. Dicha exposición presentaba una retrospectiva del autor en donde existe una selección de los bordados y tapices que hizo en colaboración con artesanas de Afganistán y Pakistán, como *Mappa* (1971-1994), un conjunto de bordados que reproducen mapamundis con los colores de la bandera de cada país; u *Ordine e disordine* (1973), tapices elaborados con cuadrículas de letras de diferentes colores y tamaños. Otro ejemplo sería el de la exposición “The Nature Spirit. Arte textil contemporáneo japonés” exhibida en el Centro Cultural Hispano Japonés de Salamanca, España, en 2011; en esta se reúne el trabajo de 16 artistas nipones de reconocido prestigio internacional que, de acuerdo con las palabras del autor, ofrecen una particular visión de la naturaleza tradicional japonesa a través de una disciplina artística que fusiona las técnicas textiles ancestrales con los conceptos de arte contemporáneo.²⁷

Al considerar lo anterior es posible apuntar que existe una inserción de elementos *artesanales* en el arte contemporáneo, así como lo hubo en el clásico; sin embargo, la sociedad continúa excluyendo y desconociendo como valioso aquello que se refiere a los procesos y objetos artísticos propios de su cultura, así como a sus creadores.

A lo anterior se agrega el papel que juegan las instituciones dedicadas a la protección, conservación y divulgación del arte en la valoración tanto artística como económica que se da a una obra. Como se ha hecho referencia en otros textos,²⁸ esta distinción es propia de una lógica axiológica desde la dimensión instituida; pues mientras se *educa* a los asistentes de las grandes instituciones del arte, como son los museos, sobre el destacado valor artístico, cultural y económico que poseen las obras resguardadas por estos lugares, aquellos objetos que comúnmente se encuentran en calles, mercados y talleres de artesanos son concebidos como objetos de menor valía, sin tomar en cuenta sus valores estéticos y extraestéticos (es decir, se da una clase de prejuicio instituido sobre estos últimos).

²⁷ Para conocer más sobre las exposiciones citadas, ver Wall Street International (Arte), *Estrategia de juego: Alighiero Boetti*, 2011, en: <https://wsimag.com/es/arte/721-estrategia-de-juego-alighiero-boetti> (último acceso: 13 de enero de 2020) y Centro Cultural Hispano Japonés, *The Nature Spirit. Arte textil contemporáneo japonés*, 2011, en: <http://www.centro-japones.es/exposician-the-nature-spirit-arte-textil-contemporaneo-japones/> (último acceso: 13 de enero de 2020).

²⁸ Cfr. José Ramón Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*.

La problemática anterior se resume en los siguientes cuestionamientos que pretenden ser contestados tras el desarrollo de nuestra investigación: ¿en qué descansa el valor artístico de una obra, sea esta catalogada como Arte o artesanía? ¿Cuándo se supera la barrera entre Arte y artesanía? ¿Qué papel juegan los términos *Arte*, *arte popular* y *artesanía* dentro de la valoración artística y económica de una obra? ¿Qué rol desempeñan en la sociedad las instituciones dedicadas a la protección, conservación y divulgación del arte en la valoración tanto artística como económica que se da a una obra? ¿Cómo analizar y valorar estéticamente una artesanía?

Ahora bien, si partimos del supuesto de que, a mayor valor estético de una obra, mayor debería ser el valor económico de esta y viceversa, ¿qué pasa cuando esta relación no se cumple y dichos valores sufren un desfase? ¿Cuáles son los procesos y mecanismos que sustituyen al valor estético y, por ende, le dan valor económico a la obra? Por último, apuntando hacia la generación de una teoría estética evolucionaria a través de la cual se promueva una evolución cultural del arte, ¿por qué ciertas obras, pese a contar con un destacado valor arti-estético, siguen siendo vistas como artesanías, aunque pudieran ser consideradas arte? ¿Qué pasaría con una sociedad que deja de menospreciar la artesanía y comienza a valorarla estética y económicamente de una manera más objetiva e informada?

La hegemonía de un tipo de Arte

Para dar salida a la problemática señalada, planteamos en primera instancia que la concepción de Arte ('A' mayúscula) que se ha inculcado a las sociedades latinoamericanas y, particularmente, a la mexicana, se ha enfocado en reconocer y comprender a las obras artísticas que hemos decidido calificar como *occidentalizadas*.²⁹ De modo que, por lo dicho hasta aquí, consideramos que la artesanía en México, vista desde la estética y la teoría del arte como un tipo de obra artística autóctona, se encuentra depreciada por un sistema de valoración extranjero (occidental-europeo, naturalizado en el criollismo y luego en el mestizaje) que se ha enfocado en posicionar las manifestaciones del arte occidentalizado y ha dejado de lado las peculiaridades y valores de aquellas obras que se encuentran fuera de su particular conceptualización de lo que es Arte.

²⁹ Ver nota 19.

En este sentido, y tomando en cuenta lo anterior, planteemos entonces la necesidad de generar e impulsar un *nuevo sistema de valoración del arte* o, más apropiadamente dicho, de un nuevo sistema de valoración de *las artes*, señalando con esta pluralidad, de acuerdo con la postura de Anderson en *Las hermanas de Calliope. Un estudio comparado de filosofías del arte*,³⁰ que la universalización de la palabra ‘Arte’ –desde la teoría occidental europea– deja fuera manifestaciones artísticas que no se rigen bajo los estándares axiológicos de esta, pero que no por ello deben ser olvidadas o menospreciadas por los estudios del campo del arte.

Es por lo anterior que valiéndonos de teorías como la estética decolonial, la estética pragmatista y las posturas de la ciencia estética evolucionaria, pretendemos guiar a nuestros lectores hacia una concepción más amplia e inclusiva de lo que es *el arte*.

Al respecto es importante señalar que este estudio no pretende equiparar los valores estéticos de las obras que han sido catalogadas por el sistema de valoración occidental como *Arte* con las denominadas *artesanías*, pero sí busca reflexionar sobre la valoración arti-estética y económica que las instituciones del arte y la sociedad en general otorgan a las artesanías en la actualidad, pues partimos del supuesto de que, a mayor valor estético de una obra, mayor debería ser el valor económico de esta, independientemente de que sea catalogada como *Arte* o *artesanía*. En este sentido nos proponemos un ejercicio de desacoplamiento entre la denominación de una obra como *Arte* o *artesanía* a través del análisis de sus valores estéticos y extra-estéticos, en el que la polaridad extrema arte-artesanía (positiva-negativa) sea superada por una escala de continuidad en que se justiprecien los atributos integrales de las obras a partir de sus intrínsecos y universales valores estéticos. Así podría darse el caso de una obra *artesanal* tanto o mejor realizada estéticamente que otra catalogada como *artística*. En tal caso, en consecuencia, tal obra artesanal debería tener un precio mayor en el mercado del *mundo del Arte*.

El camino a recorrer

Lo anterior pretende ser demostrado a través de un estudio de caso en donde el análisis de los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros

³⁰ Richard Anderson, *Calliope's Sisters. A comparative Study of Philosophies of Art*.

(Puebla), obras catalogadas como artesanías, servirán como muestra. Dicho estudio tiene la intención de revalorar estas obras como un producto artístico que puede no solo satisfacer los criterios de la teoría del arte, sino que, además, puede enriquecer y pretende ampliar el concepto tradicional de lo que es considerado como tal, no solo en el ámbito académico sino, sobre todo, aspirar a una revaloración social sobre su valía artística y económica, tomando esto –desde nuestra perspectiva– como una tradición cultural en evolución.

En cuanto a la metodología empleada esta será de tipo mixta, abordada primordialmente desde un enfoque cualitativo, recurriendo a diversas fuentes documentales con el fin de entender la separación existente entre el concepto de *Arte* y *artesanía*, así como los valores estéticos y extraestéticos en los cuales se basa. Para ello retomaremos a diversos autores que se desenvuelven en disciplinas como la filosofía, la sociología, la antropología o la historia del arte y que han realizado estudios sobre las disputas teóricas en torno de las artesanías, o bien sobre otras expresiones del denominado arte popular y el arte occidentalizado que pueden relacionarse con el presente estudio³¹ (algunos de estos autores ya han sido referenciados en este texto).

Desde esta misma metodología se analizarán los valores estéticos y extraestéticos de la artesanía mexicana, a través del caso de estudio de los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, Puebla. Para ello nos apoyaremos en las posturas de la *teoría pluridimensional de los valores*,³² así como en el *modelo de apreciación y juicio estético* de cinco etapas que plantean Leder y sus colegas,³³ y que se abordará más adelante.

Finalmente se llevará a cabo una investigación de tipo cuantitativa echando mano del método correlacional y, por medio de una encuesta, conocer el grado de relación que existe entre la categorización de una obra como Arte o artesanía y la valoración artí-estética y económica que

³¹ Entre estos tenemos a R. L. Anderson, *ob. cit.*; M. A. Bovisio, *ob. cit.*; Sixto Castro, “Reivindicación estética del arte popular”, en *Contrastes, Revista Internacional de Filosofía*; A. Colombres, *ob. cit.*; John Dewey, *El arte como experiencia*; C. Espejel, *ob. cit.*; Rosa Fernández, “La estética invisible del arte popular”, en *Contrastes, Revista Internacional de Filosofía*; V. Freitag, *ob. cit.*; M. Lauer, *ob. cit.*; V. Novelo, *ob. cit.*; Cinthya Quintero, *Estética y arte como categorías transculturales: consideraciones para una crítica de la artesanía indígena*; L. Shiner, *ob. cit.*; B. C. Valencia, *ob. cit.*; Ana Cristina Vélez, *Homo artisticus: una perspectiva biológico-evolutiva*, entre otros, que se han esforzado en generar nuevas posturas que incluyan perspectivas de análisis más diversas e inclusivas.

³² J. R. Fabelo, *ob. cit.*, p. 54.

³³ Helmut, Leder *et al.*, “A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments”, en *British Journal of Psychology*.

se da por parte de las instituciones del arte y la sociedad en general. Esto con el fin de apoyar la teoría referida por los autores consultados y con miras a generar relaciones interesantes que nos permitan entender con mayor claridad las bases de la marginación o integración que reciben estas manifestaciones artísticas dentro del sistema de valoración artístico actual y que, como señalaba Lauer, son las que determinan los procesos de negación de valores, condicionando a ciertos objetos a una subalternidad arti-estética al ser catalogados como un *no-arte* o *artesanías*.

Algunos avances en la investigación

Como parte de nuestro quehacer investigativo se elaboró y aplicó un primer instrumento de recolección de información del que se obtuvieron los primeros resultados. Se trató de una encuesta que abordó específicamente la problemática planteada sobre el papel que juegan los términos *Arte* y *artesanía* dentro de la valoración arti-estética y económica que las instituciones del arte y la sociedad en general otorgan a la denominada *artesanía*.

La encuesta realizada se basó en 12 preguntas aplicadas tanto a personas relacionadas con el campo del arte como a personas sin ningún tipo de conocimiento formal al respecto. Esta se estructuró a partir de un primer ejercicio en el que se pidió al encuestado catalogar, de manera pragmática, tres imágenes que se le presentaban (ver Figura 1) según las categorías de: *Arte*, *artesanía* y/o *producto industrial elaborado en serie* (en caso de que así lo consideraran).



Figura 1. Cerámicas de autores diversos utilizadas como ejemplo por Vanessa Freitag en su artículo “Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad”, en el que critica la forma de catalogar una obra como *Arte* o *artesanía*, siguiendo los criterios del *arte occidentalizado*.

Cabe señalar que este ejercicio propuesto se retomó de la investigación de Vanessa Freitag,³⁴ quien en su publicación “Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad” reflexiona sobre cómo podemos, por el simple hecho de mirar estos objetos, calificarlos como *Arte* o *artesanía*, argumentando que en muchos de los casos lo que permite dicha diferenciación es el contexto donde se produjo y se expuso el trabajo, otras veces la firma del artista o del artesano, así como su trayectoria y su reconocimiento social, es decir, los discursos oficiales difundidos al respecto e interiorizados por el espectador que cataloga la obra y con ello asume la definición institucionalizante de las obras “porque satisfacen los requerimientos” (por no decir requisitos) de los establecimientos formales que les tramitan su aceptación al mundo del arte.³⁵

También hay que señalar que las tres piezas a las que se hace referencia en el ejercicio (Figura 1) son reconocidas a nivel internacional como obras de destacados ceramistas-artistas.³⁶ De hecho, una de ellas (la imagen del búho B) es obra del reconocido artista español Pablo Picasso.

Por economía de tiempo, únicamente diremos que los resultados obtenidos tras este primer acercamiento han mostrado lo complicado que es obtener un consenso sobre las características formales que permiten al público hacer una diferenciación precisa entre lo que es y no es arte, sobre todo cuando no se cuenta con un contexto de referencia para poder hacer una distinción clara; por tanto, lo expuesto por Freitag en su investigación está siendo comprobado en esta puesta en práctica.

Prospectivas de la investigación

Ahora bien, para dar una prospectiva de la investigación diremos que nos hemos planteado el registro y análisis de la evolución iconográfica de los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamotos, Puebla, como una tarea complementaria a nuestro análisis central. Para resolver esto se tienen proyectadas salidas de campo en las que se buscará generar un registro

³⁴ V. Freitag. *ob. cit.*, p. 134.

³⁵ Cfr: Stephen Davis, *Definitions of Art*.

³⁶ La primera imagen (A) es una cerámica elaborada por el artesano mexicano Gorky González (Premio Nacional de Ciencias y Artes cuya obra en mayólica ha sido expuesta en EUA, Canadá, Italia, España, Francia, Brasil y Tokio), una artesanía para ser comercializada como un objeto decorativo. La imagen central (B) se trata de una cerámica creada por el reconocido artista español Pablo Picasso; y la tercera (C) es una obra del artesano y artista gallego Otero Regal, cuyo trabajo ha recibido un Premio Nacional de Artesanía en 2011.

fotográfico que permita atender dicha inquietud. El registro señalado requerirá del acercamiento con artesanos y colecciones particulares, por lo que se está buscando el acercamiento a las colecciones existentes con los artesanos de Izúcar, aquellas del Museo de Arte Popular de Puebla y de la Ciudad de México, así como otras colecciones privadas.

Por último, para apuntar el cómo se llevará a cabo el análisis de los valores estéticos y extraestéticos de los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros y proponer un nuevo sistema o método de análisis que contribuya a su revaloración, comenzaremos con el análisis axiológico de estas obras arti-estéticas, catalogadas como artesanías, de acuerdo con la teoría pluridimensional de los valores mencionada con anterioridad. Se complementará lo anterior poniendo a prueba el modelo de apreciación y juicio estético en cinco etapas elaborado por Leder y sus colegas referido con anterioridad, según el cual la experiencia estética no comienza con la percepción real del objeto, sino antes, con el discurso social que configura expectativas, anticipaciones y una determinada orientación estética; pero también con el contexto en que este se encuentra, pues da forma y orientación a esas expectativas, creando así un determinado entorno que puede contribuir a aumentar o disminuir el estatus artístico percibido de un objeto.

Hay que decir que la elección de dicho modelo y no otro se debe a que este resume una variedad de hallazgos relacionados con la forma en que la percepción, el conocimiento, la familiaridad, la experiencia, el estilo y el contenido, entre otros factores, influyen en la experiencia estética del arte. Es decir, el modelo nos permitiría sostener y reafirmar las posturas sobre la *colonialidad del very*, derivada de esta, la *colonialidad del arte*, de la teoría de la colonialidad/decolonialidad que defienden autores como Pedro Pablo Gómez, Walter Dignolo, Enrique Dussel, entre otros; así como los vacíos a los que tiende la teoría occidental-europea del arte, y que muestra Colombres en su *Teoría transcultural del arte*, al describir distintas estéticas que existen alrededor del mundo y a través del tiempo.

Conclusiones

En acuerdo con los autores citados partimos de asumir como una condición determinante el que las potencias europeas imperiales nacieron históricamente ubicadas en una gran proximidad geográfica, misma que les posibilitó una accesible conectividad, ventajosa para la óptima difu-

sión e intercambio permanente de sus acervos culturales acumulados durante siglos y milenios;³⁷ la profusa variación en sus saberes y tradiciones, a pesar de ciertos inconvenientes, no obstaculizó su fructífera interacción, más bien propició su plural enriquecimiento, fraguándose así múltiples culturas y una civilización poderosísima identificada con el cuño *euro-occidental*.

Algunas de sus facetas más conspicuas y mejor construidas, entre otras, han sido una teoría del arte y un sistema de principios estéticos pretensiosamente universales que, en su época de expansión colonialista, impusieron con otros tantos componentes ideológicos a las naciones ultramarinas conquistadas e invadidas. Emprendieron así, en esas poblaciones, un proceso de concienzudo remplazo cultural masivo y constante que impidiera promover una efectiva síntesis con los linajes culturales milenarios de los pueblos conquistados, cuyos conocimientos fueron arrasados y hasta proscritos; estos, a lo sumo, mediante una resistencia tenaz, lograron permear aspectos de su cosmovisión, sus conceptos y sabiduría en prácticas y productos sincréticos que en muchos casos todavía esperan ser revalorados.

La evolución cultural de los pueblos originarios de América descarriló. Oscurecidos e invisibilizados sus saberes vernáculos, ni siquiera hemos logrado cuantificar las dimensiones de lo perdido; pero una muestra de ello, de lo que se salvó de la destrucción y permanece devaluado por la ideología dominante conforma el acervo del arte y la artesanía sobrevivientes: todo un desafío para las naciones herederas de la llamada *periferia* hacia la revaloración de las manifestaciones artísticas locales en tanto expresiones de la creatividad de nuestros pueblos.

Como hemos visto a lo largo de este texto, en el contexto latinoamericano nos encontramos ante una clase de importación estética que categoriza y valora lo que es o no es arte desde un lugar de enunciación de origen exterior e invasivo. Para concluir consideramos urgente reflexionar acerca de la vigencia del sistema actual que pocas veces se ha preocupado por reconocer, analizar y valorar las manifestaciones artísticas autóctonas de los pueblos –*artesanías*, como fueron catalogadas aquellas obras que no se ajustaban a los cánones de quienes conquistaban un territorio.

³⁷ Cfr. Jared Diamond, *Guns, Germs, and Steel*.

Por nuestra parte, al manifestar la necesidad de una valoración de las manifestaciones artísticas desde lo local y temporal en vez de lo *ilusoriamente universal* y eterno,³⁸ nos sumamos a las propuestas que sostienen teorías como la decolonialidad del arte, la estética pragmática y la ciencia estética evolucionaria. Por ello, al haber tratado de comprobar que existe un desacoplamiento entre el valor económico y el valor arti-estético que se da actualmente a estas manifestaciones artísticas, analizando el caso de los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, nos hemos hecho conscientes de que, para indagar en lo estético hemos de huir (al menos parcialmente) de un sistema que nos impone al museo y a las obras canonizadas como referentes de lo que es artísticamente valioso. Por ello es que nos proponemos contribuir en la tarea de acercarnos a un *nuevo sistema de valoración de las artes* que realmente pueda ser considerado legítimamente universal.

Bibliografía citada

- Anderson, Richard L., *Calliope's Sisters. A comparative Study of Philosophies of Art*, 2.^a Ed., EUA., Kansas City Art Institute / Pearson, 2004.
- Bovisio, María Alba, *Algo más sobre una vieja cuestión: "arte" vs "artesanías"*, Argentina, FIAAR / Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 2002.
- Castro, Sixto, "Reivindicación estética del arte popular", en *Contrastes, Revista Internacional de Filosofía*, Vol. 27, Núm. 2, España, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 2002, pp. 431-451.
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, México, Conaculta, 2014.
- Davies, Stephen, *Definitions of Art*, EUA, Cornell, University Press / Ithaca, 1991.
- Dewey, John, *El arte como experiencia*, Barcelona, España, Ediciones Paidós, 2008.
- Diamond, Jared, *Guns, Germs, and Steel: A Short History of Everybody for the Last 13,000 Years*, Londres, Vintage, 1998.
- Dissanayake, Ellen, *Homo Aestheticus: Where Art comes from and why*, Seattle y Londres, University of Washington Press, 1992.

³⁸ Véase Marshall Sahlins, *La ilusión occidental de la naturaleza humana*.

- Dussel, Enrique, 1992. *El encubrimiento del otro: hacia el origen del “mito de la modernidad”*, Conferencias de Frankfurt, Octubre 1992, Bolivia, UMSA, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Plural Editores, 1994, (Colección Academia, 01).
- Espejel, Carlos, “¿Arte popular o artesanías?”, en *Revista Las Artes en México*, Vol. 11, México, UNAM / Dirección de Literatura / Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 2014.
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, México, Libros en Red, 2004, (Colección Insumisos Latinoamericanos).
- Fernández, Rosa, “La estética invisible del arte popular”, en *Contrastes, Revista Internacional de Filosofía*, España, Universidad de Málaga, 2016, pp. 41-54.
- Freitag, Vanessa, “Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad”, en *El Artista*, núm. 11, diciembre, Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2014, pp. 129-143.
- García Solar, Lorena, *Análisis para re-pensar las artesanías en México. Hacia un nuevo sistema de valoración de las artes (un enfoque evolucionista y decolonial)*, Puebla, México, 2021, Tesis, BUAP, Facultad de Filosofía y Letras, MEyA.
- Gómez, Pedro Pablo y Walter Mignolo, *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- Lauer, Mirko, “Crítica de la ideología del arte”, *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Lima, Perú, Desco, 1982, pp. 19-35.
- Leder, Helmut *et al.*, “A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments”, en *British Journal of Psychology*, núm. 95, Reino Unido, The British Psychological Society, 2004, pp. 489-508.
- Leder, Helmut y Marcos Nadal, “Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: The aesthetic episode – Developments and challenges in empirical aesthetics”, en *British Journal of Psychology*, núm. 105, Reino Unido, The British Psychological Society, 2014, pp. 443-464.
- Novelo, Victoria, “La expropiación de la cultura popular”, en Guillermo Bonfil Batalla *et al.*, *Culturas populares y política cultural*, México, Conaculta, 1995, pp. 77-85.
- Patiño, Ramón, “Variedad y universalidad del arte y la estética: la evolución cultural en fuga desbocada”, en José Ramón Fabelo Corzo y

- Bertha Laura Álvarez Sánchez, coords., *La estética y el arte de regreso a la academia*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Colección La Fuente, 2014, pp. 47-61.
- Quintero, Cinthya A., *Estética y arte como categorías transculturales: consideraciones para una crítica de la artesanía indígena*, Puebla, México, 2015, Tesis, BUAP, Facultad de Filosofía y Letras.
- Sahlins, Marshall, *La ilusión occidental de la naturaleza humana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Shiner, Larry, *La invención del Arte. Una historia cultural*, Barcelona, España, Paidós, 2004.
- Valencia, Belén C., *Lo sagrado, el arte; lo profano, la artesanía. Reflexiones acerca de la economía y estética en la obra de Manuel Velázquez*, Puebla, México, 2008, Tesis, BUAP, Facultad de Filosofía y Letras, MEdA.
- Vélez, Ana Cristina, *Homo artisticus: una perspectiva biológico-evolutiva*, Medellín, Colombia, Edit. Universidad de Antioquia, 2008, (Colección Divulgación Científica).

HACIA UNA CARACTERIZACIÓN POSREPRESENTACIONAL DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEA

Alberto López Cuenca¹
Tania Valdovinos Reyes²

Este texto forma parte de una investigación más amplia³ que propone la *multitud*, una noción tomada de la filosofía política,⁴ como agente en el ejercicio de la fotografía documental contemporánea, puesto de manifiesto en las prácticas fotográficas del movimiento #YoSoy132⁵ en México. Un aspecto crucial de dicha investigación es el de caracterizar una fotografía documental antagónica que no tenga sustento en una identidad previa, sino que interrogue los mecanismos de representación a partir de las singularidades heterogéneas que abogan, más bien, por una práctica posrepresentacional y posidentitaria. Lo que se presenta a continuación es el desarrollo de la primera parte de esa investigación donde se abordan las nociones de *representación* y *posrepresentación* en las prácticas fotográficas documentales y nos preguntamos cómo sería una fotografía documental que no se sustente en una identidad de clase predefinida. Para esto recurriremos a la noción de *posrepresentación* que se desprende del trabajo de Hal Foster en “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”⁶ y la articularemos

¹ Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

² Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2016.

³ Tesis presentada en abril de 2018 en la Maestría en Estética y Arte con el título: *Hacia otra fotografía documental contemporánea. Postrepresentación y prácticas de la multitud: el caso #YoSoy132*.

⁴ Siguiendo el uso del término hecho por Antonio Negri y Michael Hardt en *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, y por Paolo Virno en *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*.

⁵ Movimiento generado desde la sociedad civil en México en el contexto de las elecciones presidenciales de 2012. El #YoSoy132 hacía de su principal exigencia el manejo imparcial y documentado de la información que generaban y circulaban los principales medios de comunicación en México, con el fin de no beneficiar los intereses partidistas de la clase política.

⁶ Hal Foster, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito, eds., 2001, publicado originalmente en *Art in America* como “For a Concept of the Political in Contemporary Art” en abril de 1984.

con la investigación que realiza Jorge Ribalta sobre el movimiento de la fotografía obrera durante el período 1926-1939.⁷ Detenernos en el movimiento de la fotografía obrera nos permitirá tanto llamar la atención sobre su dimensión performativa y antagonica frente a las representaciones hegemónicas como mostrar las limitaciones en su eficacia política al depender de una identidad de clase prefijada de antemano.

Representación de la clase obrera: (in)visibilizar las condiciones de producción

Al interrogar las implicaciones políticas que podría o no tener el arte contemporáneo, Hal Foster se pregunta: “¿de qué modo el cuestionamiento del concepto de clase afecta a la representación que hace el realismo social de los agentes de la historia?”⁸ Interrogar el lugar de la política en el arte contemporáneo pasaría por dilucidar su punto de apoyo representacional. ¿De qué modo una dislocación entre lo cultural, lo político y lo económico afecta las representaciones del arte político contemporáneo? “[S]i este ya no se puede concebir como representativo de una clase, ni como materialmente productivo, ni como culturalmente vanguardista ¿cómo y dónde puede situarse el arte político?”⁹ Los argumentos ofrecidos por Marx del proletariado como agente de la historia y los medios de producción como el objeto de la lucha social habrían sido, en este sentido, los puntos de anclaje históricos para la representación en el arte político previo. Fue la identidad económica la que estableció una representación *ideológica* de qué era un obrero. Aquí es donde localizaremos el movimiento de la fotografía obrera entre los años 1926-1939 que investiga Jorge Ribalta en la exposición “Una luz dura, sin compasión. El Movimiento de la Fotografía Obrera, 1926–1939”.¹⁰ Ribalta plantea este movimiento, que surgió inicialmente en Alemania y en la Unión Soviética, como el surgimiento del *género* documental en fotografía, porque no se ubicaba como arte específicamente ni como fotoperiodismo: era una suerte de híbrido que buscaba principalmente visibilizar a la clase obrera ante un espacio público que se estaba construyendo a partir del surgimiento de

⁷ “Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939”. Exposición inaugurada el 6 de abril de 2011 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España.

⁸ H. Foster, *ob. cit.*, p. 96.

⁹ *Idem.*

¹⁰ Exposición inaugurada el 6 de abril de 2011 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España.

la democracia mediática de masas.¹¹ En este sentido, esta fotografía respondía tanto a los modelos identitarios que representaban a un sector específico como a los nuevos modos de producción capitalista que se estaban gestando. Con ello, el movimiento de la fotografía obrera se estaba perfilando como una manera de representar a ese nuevo sujeto histórico ante el discurso hegemónico de la clase burguesa. La fotografía de estos obreros, realizadas por ellos mismos, buscaba visibilizar la fuerza de trabajo y las condiciones de producción en las que estaban insertos los propios obreros-fotógrafos.¹²

Como señala Ribalta, los medios impresos fueron clave para la distribución y visibilización de estas fotografías, como la revista *AIZ* (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*, Revista del Trabajador), que en 1926 lanzó una convocatoria a fotógrafos *amateurs* para mostrar las condiciones en las que vivían los trabajadores tanto en las fábricas como fuera de ellas. De ahí surgió, en 1929, la revista *Der Arbeiter-Fotograf* (El Trabajador-fotógrafo o Fotografía de los Trabajadores),¹³ que hasta 1939 funcionó como publicación estratégica en la que se hacían visibles estas representaciones de clase. Lo que nos interesa de esta investigación sobre la fotografía obrera es que generó una manera de disputar los modelos hegemónicos de representación desde una clase proletaria que se pretendía mantener invisibilizada por el modelo de producción industrial. El movimiento se fundamentaba en una identidad de clase obrera que le permitía litigar sus formas de representarse ante la clase burguesa con su visibilización en el espacio público. Esta característica del movimiento de la fotografía obrera nos hace preguntarnos qué otros modos cabrían para disputar las representaciones hegemónicas que no pasaran necesariamente por la identidad de clase. ¿Las representaciones políticas en la fotografía documental contemporánea se podrían sostener en un ideal de representación de una clase en particular, en una identidad definida por los modos de producción económica como lo fue en la década de 1920 con la fotografía obrera? Lo que plantea Ribalta es que la fotografía obrera construía espacios públicos mediante la fotografía documental proletaria que, dados sus componentes de denuncia por las condiciones

¹¹ Jorge Ribalta, *Archivo universal: La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, Guía de exposición, p. 47.

¹² *Ibidem*, p. 48.

¹³ *Idem*.

de precariedad de los propios trabajadores, se mostraba antagónica al modelo autónomo del arte burgués.¹⁴

Aquí es donde se hace crucial seguir a Foster. Para él, el *campo de batalla* de las fuerzas políticas que centran su producción solo en los propios medios productivos que funcionan con un código cultural de representación ya instaurado están determinados a re-productirlo. Así, si la condición última de representación dentro de este modelo productivo sigue siendo “la reproducción de sus condiciones de existencia”,¹⁵ lo que los obreros en la fábrica industrial muestran sería una manera particular de ver desde esa identidad de clase definida previamente por el mismo sistema de producción. Con ello legitimarían la misma forma hegemónica de mostrar qué querían disputar desde un principio. En este sentido, los modos de representación logrados por el movimiento de la fotografía obrera estarían determinados por un sistema productivo que presupone sus propias condiciones de vida, su identidad.

La posrepresentación en la práctica fotográfica documental

La pregunta inicial de Foster pasa por dar cuenta del problema de cómo concebir un arte político en unas sociedades tardo-capitalistas donde la representación de un sujeto de clase ya no está dada de antemano. Para Foster, si el arte político se basa principalmente en su carácter contextual, este no funcionaría ya como representación del sujeto de clase, sino como crítica de los sistemas de representación social, y con ello generaría un cuestionamiento sobre la representación identitaria.¹⁶ Hay que tomar en cuenta que Foster parte de la crisis de la representación de una identidad que se fundamentaba en los modelos productivos del sistema económico industrial, donde la pertenencia a una clase trabajadora predisponía la manera en la que los obreros podían ser representados y visibilizados. Ante el auge de la economía global, estos modelos de representación se verían desligados de ese modelo productivo, quedándose sin fundamentos económicos y sociales desde donde ejercer la representación de clase. No está muy claro ya cuál y cómo sería esa clase trabajadora que se identificaba con la idea de proletariado, porque esta idea de clase, arraigada en el mo-

¹⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵ H. Foster, *ob. cit.*, p. 99.

¹⁶ *Ibidem*, p. 100.

delo productivo de la fábrica, deja de operar de modo omnipresente. Si el modelo productivo es global, los modos de representación que cuestionen esta economía no podrán estar prefijados en una “identidad económica”,¹⁷ ni de clase ni de lugar en específico. De ahí que Foster retome el cuestionamiento de un arte político en el sistema de la economía global donde no se establecen solo modelos de representación de un sector social concreto ni de una ideología de clase. “Una reconsideración de lo político no significa por tanto desechar ningún modo representacional, sino cuestionar más bien usos específicos y efectos materiales”.¹⁸ Al no depender solo de la “identidad económica” que fije la representación de una clase social determinada ni una identidad que aglutine a los individuos, Foster propone un arte político post-representacional que haga énfasis en los contextos y las maneras en las que está siendo usado.

Es importante enfatizar que la idea de posrepresentación que se perfila aquí no significaría terminar con la representación, sino dar cuenta de su propio medio y cómo el uso de este, performativamente, en lugar de mantener maneras prefijadas de ver, las disemina. Esto tiene especial impacto en la fotografía documental, porque implicaría preguntarse no ya por la veracidad identitaria de las imágenes, sino por los usos sociales en los que está implicada. Aquí es donde el análisis de Ribalta sobre el documento de la fotografía documental es especialmente relevante: el documento funciona más bien como un medio con un carácter histórico-político culturalmente construido, es decir, la fotografía documental operaría como documento en tanto “categoría histórico-política”¹⁹ que responde al lugar de enunciación para hacer visibles sus propios medios de producción y re-producción. En este sentido, lo que nos interesa mostrar es que la diferencia entre la dimensión performativa representacional de la fotografía obrera y la posrepresentacional radicaría en la superación de la identidad de clase como fundamento previo para el ejercicio de la representación crítica. Esto tiene también implicaciones en la manera como concebimos la fotografía documental que, desde sus usos, puede generar tanto

¹⁷ *Ibidem*, p. 97.

¹⁸ *Ibidem*, p. 100.

¹⁹ J. Ribalta, “Por qué la fotografía como documento es hoy más importante que nunca”, en *Luna Córnea* 34.

una visión representacional como posrepresentacional en la manera como es activada por distintos agentes. Por ello es necesario subrayar brevemente qué ha de entenderse por *fotografía documental*.

La revisión de André Rouillé en *Fotografía, entre documento y arte contemporáneo* nos recuerda que esta aparece con la sociedad industrial y sus fenómenos más emblemáticos como la economía monetaria, la industrialización y el auge de las metrópolis.²⁰ Esto le permite a Rouillé enfatizar que, desde sus inicios, la fotografía ha estado enrolada en las condiciones de producción de su momento: “La fotografía ha sido uno de los principales documentos de la modernidad, de los diferentes estadios de la sociedad industrial”.²¹ Sin embargo, el autor hace una distinción entre la *fotografía* de corte esencialista y la fotografía –sin cursivas– como expresión. La primera apelaría a una visión idealista y ontológica de la fotografía que hace del medio fotográfico una técnica que registra pasivamente la realidad, donde se asume que la imagen es fiel representación de esta soslayando sus singularidades y contextos de inscripción.²² La segunda aboga más bien por una fotografía que no representa automáticamente lo real, sino que se centra en las prácticas y los contextos en los que es generada, sin dar por supuesto una esencia que determine el medio fotográfico de antemano.²³ Lo interesante del acercamiento de Rouillé es que la noción de documento se encuentra en tensión entre estas dos teorías de la fotografía. La fotografía documental podría estar tanto en la noción esencialista del medio fotográfico al considerar el documento como un testimonio o registro de la realidad como en las maneras de presentar lo que es fotografiado a partir de los usos en los que esta está inevitablemente inmersa. Rouillé caracteriza esta ambivalencia como documento y expresión:

Pudo darse una vasta transición del documento a la expresión porque, en el nivel de las imágenes y de las prácticas, el documento con la reputación de ser el más puro es, de hecho, inseparable de una expresión: de una escritura, de una subjetividad y de un destinatario, por mucho que se los redujera o reprimiera.²⁴

²⁰ André Rouillé, *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, p. 24.

²¹ *Ibidem*, p. 38.

²² *Ibidem*, p. 26.

²³ *Ibidem*, p. 27.

²⁴ *Ibidem*, p. 29.

Esta transición de la que habla Rouillé se refiere a la imposibilidad y a la necesidad de definir el documental a inicios del siglo XX, que permanecía en tensión entre un documento como archivo que refleja la realidad y un documento como mediación que depende de los usos en los que está inscrito. Al respecto, Ribalta también introduce esta discusión sobre lo documental a propósito del surgimiento de la fotografía obrera como una manera de mostrar el carácter práctico, político y situado del documento. Sostiene que la noción de fotografía documental se ha construido siempre de manera ambivalente y polémica respecto a ciertas condiciones históricas específicas:

Desde que John Grierson, fundador del movimiento documental británico a finales de los años veinte, definiera el género documental como “tratamiento creativo de la actualidad”, este se ha constituido para la opinión pública en un género históricamente indisoluble de la construcción de discursos, tanto sobre el realismo en la fotografía y el cine como sobre el impacto persuasivo de las imágenes en la esfera pública para inducir cambios. Sin embargo, un estudio más preciso evidencia no solo algunas de las ambigüedades del género, sino también la radical dificultad que supone definirlo. Esta dificultad se deriva, en parte, de la implicación de los conceptos de documento y de documental en diferentes discursos que apelan simultáneamente a diferentes campos semánticos. El documento y la imagen documental aparecen en el campo artístico y, especialmente, en las ciencias sociales y naturales, en el derecho, en la historiografía, etc. El documento está inscrito en la filosofía del positivismo que subyace al saber científico occidental. Además, como género fotográfico y cinematográfico, adquiere a lo largo del siglo XX significados cambiantes en momentos históricos diferentes.²⁵

La ambivalencia del género documental, en este sentido, será indisoluble de la aparición de las luchas por los derechos civiles y por la implementación y desarrollo del Estado de bienestar moderno.²⁶ Nos enfrentamos, entonces, a una doble función de la fotografía en la que, por un lado, tenemos la historia de la fotografía como un discurso

²⁵ J. Ribalta, *Archivo universal: la condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, p. 7.

²⁶ *Ibidem*, p. 8.

de legitimación de ciertos sectores y autores que se posicionan como canónicos; por otro se instaura esa fotografía documental desde la periferia que justo lo que hace es visibilizar, ante una historia hegemónica, diversos sectores sociales que quedarían opacados ante esa visión canónica –como los propios obreros tomando las fotografías–. Ambas posturas dan cuenta –algo que no es nuevo– de que los modos de representar las clases sociales están determinados por una manera canónica de representación que legitima el mismo sistema productivo dejando invisibilizadas sus propias condiciones de vida y producción; por otra parte, paradójicamente, el mismo medio fotográfico sirve como práctica social para cuestionar ese modelo de representación instaurado. Esto pone en primer plano la dimensión performativa de la fotografía. Por ello el movimiento de la fotografía obrera fue importante, porque ponía de manifiesto esa doble función a través del documental. Lo que para nuestro argumento es relevante es la pregunta por cómo opera la representación políticamente si ya no encuentra un sustento en una identidad previamente establecida. Lo que habría que interrogar ahora es cómo y desde dónde ejerce la fotografía documental contemporánea su dimensión política si ya no puede operar efectivamente desde la identidad de clase. Este planteamiento cuestiona cómo serían las prácticas fotográficas documentales desde la noción de posrepresentación, unas que no dependen ya de una noción identitaria prevista de antemano por el mismo sistema de producción capitalista.

Lo que se necesita, entonces, es una práctica que de algún modo exceda las pretensiones del capital –su capacidad omnívora de beneficiarse y de decodificar– sin acceder a la nostalgia de la cultura de mandarines, por un lado, o a las estrategias de marginalidad y nihilismo, por otro.²⁷

Antagonizar desde la heterogeneidad: la re-flexión inmanente

Este cuestionamiento lleva a Foster a plantear la posibilidad de que el papel del arte político contemporáneo sea posicionarse ante el sistema capitalista que sigue imperante; sin embargo, la manera de hacerlo sería no concibiendo a la sociedad como un *sistema total*, sino como una coyuntura de prácticas donde lo cultural fuese una arena donde

²⁷ H. Foster, *ob. cit.*, p. 104.

fuese posible la contestación.²⁸ Para él la falta de una identidad económica de clase permite recurrir a la diferencia de los elementos que componen al capitalismo global, donde la noción de cultura no implica el consenso de esos elementos, sino la confrontación y las disputas por la representación ante la visión hegemónica.²⁹ Se trataría de una coyuntura en el orden social que tiene que lidiar con los nuevos modos de sociabilidad que posibilita y, a su vez, opaca el capitalismo global. Esto, según Foster, requeriría de un nuevo tipo de posicionamiento en el arte político. Al traducir esta inquietud a los términos de nuestro análisis, más que hablar de arte político hablaremos aquí de *prácticas posrepresentacionales*. En estos términos, Foster plantea también que es entonces desde la resistencia o interferencia como se podría concebir lo político en el arte contemporáneo occidental. “La importancia de tal reposicionamiento está implícita en el valor metafórico (militar) de ambos términos: *avant garde* implica una trasgresión revolucionaria en los frentes social y cultural, mientras que *resistencia* sugiere un conflicto inmanente dentro o detrás de los mismos”.³⁰

Al introducir la discusión sobre la vanguardia, Foster enfatiza que los códigos estructurales que la vanguardia pretendía transgredir, o bien ya no operan o ya no se presentan del mismo modo por la cultura hegemónica. Se pregunta con ello por una manera en la que este discurso pueda ser reinscrito como discurso crítico, es decir, de tal modo que implicaría no tanto la transgresión cultural revolucionaria que reaccionaba al sistema capitalista, sino la resistencia en tanto una re-flexión inmanente en la misma estructura.³¹ Lo que nos interesa de su planteamiento es que un arte político en resistencia lo sería en tanto buscaría nuevas formas re-flexivas que se vuelvan críticas de sus propios procesos. “[L]a estrategia modernista de la trasgresión debe dejar paso a una nueva estrategia crítica de resistencia desde el interior”.³² En este punto podríamos hablar de estrategias políticas post-representacionales, en la medida en que cuestionan los modos de representación a través de los usos de estas. Esas estrategias posrepresentacionales operarían como un proceso re-flexivo donde se harían evidentes los modos en

²⁸ *Ibidem*, p. 106.

²⁹ *Ibidem*, p. 97.

³⁰ *Ibidem*, p. 106.

³¹ *Ibidem*, p. 109.

³² *Idem*.

los que se representa y cómo estos responden, en parte, a una manera particular de concebir lo representado: la identidad de cierta clase política u obrera, como veíamos al principio. En este sentido, la fotografía obrera como estrategia de representación mantiene una tensión sobre la representación misma: por un lado, los obreros buscan construir su propia imagen para visibilizarla y posicionarla en la esfera pública hegemónica; por otro, esa visibilización es la representación de una clase obrera particular, identificada con un discurso ideológico de clases.

El primero [el arte “presentacional”] raramente cuestiona su propia teoría o desafía la plausibilidad de sus representaciones. En sus formas social-realistas y, a menudo, también en las de agitación política, toma la idea de clase casi de un modo ontológico. Esto es así porque en tanto arte de protesta se sustenta en una oposición –entre dos intereses o clases, como los burgueses y los trabajadores– cuyas formas de enunciado respetan las divisiones institucionales de la sociedad, los “espacios” dados.³³

Esas formas de enunciación no se limitarían tan solo a los *espacios* dados para ella, es decir, a la manera de representar las prácticas sociales según ciertos patrones icónicos ideales o prefijados. Esto es así porque también generan estereotipos que se convierten en signo de identidad colectiva construyendo dichos espacios desde esa identidad. Por ello la fotografía obrera presenta, sí, una forma oposicional de mostrarse en tanto que sus imágenes se oponen a una esfera pública que invisibiliza los trabajos de producción obreros y, con ello, a los obreros mismos, pero no da cuenta de la manera en la que está operando su propia representación en ese sistema hegemónico. La fotografía obrera también construía una manera de mostrar arraigada en la identidad establecida de antemano y, con ello, arrastraba un sistema de representación que permitía legitimarse desde ahí. Foster subrayará esta dimensión representacional/posrepresentacional mediante una distinción entre *arte político* y *arte con política*. El primero mantiene y (re)produce representaciones ideológicas; el segundo busca poner en evidencia las operaciones de esa representación ideológica para

³³ *Ibidem*, p. 110-111.

producir “un concepto de lo político de relevancia para el presente”.³⁴ En los términos en los que venimos hablando, aquí se abogaría por un *arte con política* en tanto uno que permite cuestionarse los propios modos de representación y la dimensión no solo representacional de la imagen, sino sus condiciones de práctica. Apuntaríamos más bien, por tanto, a estrategias posrepresentacionales.

[E]s preciso que la crítica (re)aprehenda en el trabajo (histórico) de las prácticas artísticas los conflictos revolucionarios (entre sistemas de signos y finalmente, quizá, entre clases) que la obra resuelve o replantea; por su parte, es imprescindible que el arte se dedique a exponer más que a reconciliar estas contradicciones en el presente, o que incluso las intensifique.³⁵

Conclusión

Con esa dimensión inmanente de la re-flexión estamos hablando de prácticas que no presupongan un arraigo identitario previo y que no mantengan, por tanto, los mismos modelos hegemónicos representacionales a los que buscan resistir. Al trasladar esta discusión al ámbito de la fotografía documental que nos ocupa habría que plantear un giro re-flexivo hacia la representación, pero no para mantener los mismos discursos icónicos de representación de clase a partir de la identidad, sino para dar cuenta de nuevas prácticas que muestren el carácter práctico y situado del propio medio fotográfico que no esté necesariamente ligado a una identidad previa. De ahí que la discusión que nos interesa introducir con este texto es más bien una que se desprende del análisis de las posiciones de Foster y de Ribalta: ¿de qué manera podría una fotografía documental posrepresentacional operar sin mantener ni apropiarse de los mismos modelos que pretende poner en evidencia? Si ya no es a la clase obrera, ¿qué representaría la fotografía documental contemporánea en su función política? ¿Puede sustentarse desligada de identidades previas? Lo que resaltamos del argumento de Foster es la inquietud por los modos de representar en las prácticas artísticas contemporáneas que ya no requieren de una representación canónica

³⁴ *Ibidem*, p. 112.

³⁵ *Ibidem*, p. 124.

que determine desde la identidad de clase una manera de mostrar y antagonizar. Queremos enfatizar, por tanto, que las prácticas posrepresentacionales tendrían que acomodar esa falta de identidad sobre la que ya no puede sustentarse la diferencia. Se trataría así de abrazar una falta de fundamento que posibilite una manera de representar desde los elementos heterogéneos ligados a los modos de sociabilidad del capitalismo contemporáneo sin, por ello, abdicar de una capacidad performativa y antagonica. Sostenemos que la producción fotográfica documental del movimiento #YoSoy132 encarna precisamente una práctica que se inscribe en estas condiciones posrepresentacionales que hemos esbozado aquí.

Bibliografía citada

- Foster, Hal, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en P. Blanco *et al.*, coord., *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, España, Universidad de Salamanca, 1985.
- Hardt, Michael y Antonio Negri, *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*, Barcelona, Debate, 2004.
- Ribalta, Jorge, *Archivo universal: la condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, Guía de exposición, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2008.
- , “Por qué la fotografía como documento es hoy más importante que nunca”, en *Luna Córnea 34. Viajes al Centro de la Imagen II*, México, Secretaría de Cultura, 2013.
- Ribalta, Jorge *et al.*, *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939)*, Madrid, TF Editores/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- Rouillé, André, *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, México, Herder, 2017.
- Virno, Paolo, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003.

CUERPO-AMBIENTE: UN ENCUENTRO ENTRE ARTE Y MICROBIOMA HUMANO¹

Fernando Huesca Ramón²

Marilyn Payrol Morán³

No man is an island...

John Donne

“¿Podría uno hoy todavía argüir a favor de la idea de un cuerpo individual, íntimo, una identidad preponderantemente distinguida y separada del otro [*sic*] mundo, especialmente si un humano ha de ser reconocido como inmerso en el mundo, donde las cosas se pertenecen recíprocamente, de tal manera que componen la misma carne del mundo?”⁴ Hemos decidido comenzar con esta pregunta formulada por la artista y filósofa Polona Tratnik,⁵ porque consideramos que es medular para el desarrollo de este ensayo centrado en *Microcosm*, uno de sus proyectos de arte realizado con microbioma humano. En efecto, esta interrogante nos permite introducirnos en el pensamiento interespecie, en el universo del entrelazamiento, del devenir y de la indiscernibilidad que le es afín a esta artista eslovena.

¹ El presente ensayo es una versión de uno de los capítulos que conforman la tesis titulada *La permeabilidad del cuerpo: un encuentro entre arte y microbioma humano. Implicaciones ontológicas, epistemológicas y éticas*, presentada en junio de 2021 en la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

² Profesor-Investigador de Tiempo Completo de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP.

³ Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2019.

⁴ Polona Tratnik, *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología*, p. 209.

⁵ Polona Tratnik (Eslovenia, 1976) obtuvo, en el 2002, un máster en Artes por la Universidad de Ljubljana y además realizó un doctorado en Filosofía y Teoría de la Cultura Visual en la Universidad de Primorska (Eslovenia) en 2007. Desde entonces ha mantenido una actividad significativa tanto en el ámbito artístico como en el campo intelectual. De hecho, fue una de las nueve personalidades invitadas por Julien Knebusch a participar de YASMIN (Your Arts Science Mediterranean International Network), una lista de discusión moderada centrada en el debate sobre la intersección entre arte, ciencia y tecnología en la región mediterránea, en la cual se desarrolló, específicamente, una intensa polémica sobre la conceptualización del bioarte y sus modos de exhibición. Tratnik se ha desempeñado como profesora de filosofía e investigadora asociada en el Centro de Ciencia e Investigación de la Universidad de Primorska, donde también imparte cursos sobre estudios culturales, filosofía del arte y cultura, estudios sobre el cuerpo y biotecnología. Es presidenta de la Sociedad Eslovena de Estética y en el 2012 fue reconocida con la beca Fullbright. Además ha ejercido la crítica de arte, la edición y la curaduría.

La preocupación de Tratnik emana, justamente, del trasiego desarrollado por los microorganismos entre nuestros cuerpos y el entorno. Ello la impulsa a crear situaciones artísticas que establecen un cuerpo rizomático y que, en constante inmersión –aquí y ahora, adentro y afuera–, posicionan al sujeto en un cuerpo-ambiente no orientacional.⁶ Bajo esta coyuntura, lo humano no es más que uno de muchos organismos entrelazados en las colonias vivientes, una especie de célula en el tejido del mundo.⁷ De lo que se trata aquí, para nosotros, es de poner el acento en esta dimensión interrelacional y co-constitutiva del cuerpo y el ambiente a la que el arte de Tratnik nos enfrenta.

Con *Microcosm*⁸ asistimos a la transitabilidad, a la indeterminación (al ¿dónde comienza y dónde culmina?). Consistente en una habitación de baño devenida incubadora, una especie de placa de Petri gigante en la que se garantizaba el cultivo de diversos microorganismos pertenecientes al cuerpo humano (microbioma), esta instalación permitió a Tratnik ensayar el desplazamiento de la identidad –si es que tiene sentido sostener esta noción– y el rejuego con el *desprendimiento*.⁹ Sin embargo, *Microcosm* también propició el intercambio de vida, el *toma y da*, pues los microorganismos que componen el cuerpo humano permanecen en un flujo continuo que va, tanto desde el cuerpo hasta el ambiente, como del ambiente hasta nuestro cuerpo. De esta forma, “el cuerpo se dispersa en el medio y el medio se extiende hacia y dentro del cuerpo”.¹⁰ Por eso, con un fuerte aliento merleauPontiano, Tratnik asevera que el cuerpo humano está inmerso en el mundo.

En efecto, en la fenomenología de Merleau-Ponty el cuerpo, en tanto entrelazamiento de visión y movimiento, se abre y se integra al mundo:

Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo [...]. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene

⁶ Cfr. P. Tratnik, *ob. cit.*, p. 212.

⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 213.

⁸ El proyecto fue realizado por primera vez en el 2004 en la City Gallery de Nova Gorica, Eslovenia. En el 2006 se exhibió nuevamente en la City Gallery de Villach, Austria. Tratnik agradeció su implicación en la realización de *Microcosm* a Miomir Knežević y a Metka Krašna (Blood Transfusion Centre of Slovenia–Tissue Typing Center), a Mojca Puncer; a Gary Cass (Symbiotica and University of Western Australia – Faculty of Natural & Agricultural Sciences); a Zoran Gorišek y a Renate Obud.

⁹ Los microorganismos que dependen de las condiciones químicas o nutritivas proporcionadas por el cuerpo humano fueron transferidos a un entorno externo sin peligro para su existencia y, en el nuevo ambiente, comenzaron a ser “autónomos”.

¹⁰ P. Tratnik, *Conquest of body. Biopower with Biotechnology*, p. 73.

las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo.¹¹

Una crítica al perspectivismo cartesiano se desprende de estas líneas. Para Merleau-Ponty, el espacio no es una red de relaciones entre objetos vista por un geómetra o alguien distante y desafectado.

Es, más bien, un espacio que se cuenta a partir de mí como el punto nulo o grado cero de la espacialidad. No lo veo según su envoltura exterior; lo vivo desde adentro; estoy inmerso en él. Después de todo, el mundo está a mi alrededor, no frente a mí.¹²

Por tanto, el sujeto está envuelto en la carne del mundo donde todo se entremezcla.

Pero el concepto de la carne implica, en la fenomenología perceptiva de Merleau-Ponty, “el hecho de que lo visible que yo soy es vidente”;¹³ a saber, que el cuerpo es tanto pasivo como activo, percibido como perceptor. Y ello se manifiesta de manera particular en *Microcosm* pues, como ha afirmado Tratnik, en esta instalación “los elementos constitutivos [...] con su multi-extensión perceptiva y conceptual están dirigiendo al observador a su propio cuerpo”.¹⁴ El extrañamiento es, entonces, suscitado por el proceso viviente que es *Microcosm*. Una vez que nuestros cuerpos se diseminan y que nos enfrentamos a esa parte de nosotros antes invisible se produce, en palabras de Tratnik, una experiencia no-ordinaria del cuerpo.

Lo que se muestra es una parte de un cuerpo en potencia. Básicamente sigue siendo parte de un cuerpo, solo que en este caso es expropiada y se convierte en algo extraño. [...] De esta manera, de repente nos encontramos observando una parte del cuerpo que de hecho podría ser nuestra, porque no habíamos visto los microorganismos antes aunque sabíamos que existían, además no podíamos reconocerlos exactamente como nuestros.

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, p. 17.

¹² M. Merleau-Ponty, “Eye and Mind”, p. 138.

¹³ M. Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, p. 239.

¹⁴ P. Tratnik, “Microcosm”, en: <http://polona-tratnik.com/microcosm.htm>

En este momento, nos encontramos en un bucle. Es decir, nos encontramos de manera simultánea en el acto de mirar y también estamos en la posición de quien es mirado. Somos el observador y el observado al mismo tiempo. Como observadores juzgamos, como observados somos juzgados. Este tipo de desnudez directa de un cuerpo y de apertura de espacio privado a la mirada despierta sentimientos de vergüenza. Por otro lado, también conduce a una percepción externa de uno mismo que es distinta de la interna. ¿Podríamos decir que también activa el placer narcisista?¹⁵

Precisamente, desde la perspectiva de Merleau-Ponty, en la carne –ese enroscamiento de lo visible sobre lo vidente y también de lo sentido sobre lo sintiente– el cuerpo se configura como un yo por confusión y narcisismo, quedando atrapado en las cosas.¹⁶ Acotamos que, en todo caso, el narcisismo aquí ha de ser entendido como lo formula Timothy Morton, es decir, siendo siempre una relación con la otredad.¹⁷ Inspirado particularmente en Emmanuel Levinas, Morton defiende el narcisismo como acogedor y hospitalario, por eso el narcisismo y la coexistencia, según su criterio, se entrelazan.¹⁸ En efecto, para Morton, el autoafecto no es nunca puro, sino que implica siempre un extraño tipo de *heteroafecto*,¹⁹ ello porque también está dirigido a esos otros con los que permanecemos enredados.

En *Microcosm*, de hecho, se enfatiza la idea del cuerpo como entidad compartida. Lejos de presentarse como una totalidad, como una materia o sustancia unificada sobre la que se mantiene cierto control, el cuerpo ha sido despojado de una parte de sí: transpuestos a otro ambiente los microorganismos que lo habitaban continúan viviendo como segmentos de un espacio-organismo construido artificialmente. De esa manera, el cuerpo es transpuesto, está *aquí* y *allá*: es el observador quien está ahí –dice Tratnik–, su cuerpo y su identidad, pero al mismo tiempo es una alteridad; un efecto que, sin duda, se intensifica cuando en juego está el cuerpo de *otros*.²⁰

Sostenemos que, ante esta situación que *Microcosm* posibilita, es esencial ampliar el horizonte de comprensión de la filosofía de Merleau-Ponty

¹⁵ P. Tratnik, “Carne del mundo/Flesh of the world”, p. 16.

¹⁶ Cfr. M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, pp. 16-17.

¹⁷ Cfr. Timothy Morton, *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*, p. 91.

¹⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 97.

¹⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 91.

²⁰ Cfr. P. Tratnik, *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología*, pp. 210-211.

asumiendo no solo la carne como una experiencia perceptiva humana, sino considerándola en el marco de una teoría general de la afectividad, tal y como propone Bryan Bannon. Ciertamente, la noción merleau-pontiana de *carne* ha suscitado diversas interpretaciones tanto por lo críptico de los argumentos que aparecen en *Lo visible y lo invisible*—incluyendo las notas de trabajo— como por el carácter inacabado del propio documento. Partiendo de esta brecha, Bannon se detiene en la elucidación del concepto de carne. Según su criterio, una concepción más productiva de la carne en Merleau-Ponty aflora cuando se la entiende en términos de la ontología de Heidegger. En ese sentido, la noción de carne “puede basarse ya no en el compromiso personal *humano* con el mundo (es decir, la experiencia vivida,²¹ perceptiva), sino en el compromiso relacional de un *cuerpo* con su medio (es decir, un sistema de afectos)”.²²

Bannon advierte que si bien los cuerpos siempre deberían ser el punto de partida para analizar la propuesta filosófica de Merleau-Ponty, ello no implica la consideración de la carne como una estructura originada en la percepción vivida de un cuerpo sensible. “El objetivo de Merleau-Ponty al partir de una descripción del cuerpo —expresa Bannon— no es comprender el mundo en términos del cuerpo, sino resistir el antropologismo y encontrar las estructuras del Ser”.²³ Por esta razón, Bannon se apoya en Mauro Carbone para seguir una línea de interpretación en la cual nuestro cuerpo resulta ser muy parecido al mundo sensible en lugar de que el mundo sea similar a nuestros cuerpos (como sucede en la experiencia). En ese sentido, la continuidad ontológica entre la humanidad y otros seres se establece a través de estructuras relacionales compartidas.²⁴ La inclinación a la ontología heideggeriana se articula, precisamente, una vez que se comprende la concordancia entre seres en la carne de las cosas y la carne del mundo en función de relaciones internas. De hecho, cuando Merleau-Ponty se refiere a la carne como “una sola y masiva adhesión al Ser”, para Bannon eso indica que la car-

²¹ Bannon se apoya, particularmente, en la nota de trabajo de Merleau-Ponty “Ciencia y filosofía”, fechada en febrero de 1959, donde el filósofo francés recomienda una *Besinnung* (meditación) heideggeriana al reconocer que “la filosofía no tiene nada que ver con el privilegio de la *Erlebnisse* (experiencia vivida), con la psicología de la experiencia vivida”. Cfr. Bryan E. Bannon, “Flesh and Nature: Understanding Merleau-Ponty’s Relational Ontology”, 329.

²² *Ibidem*, pp. 329-330.

²³ *Ibidem*, p. 337.

²⁴ Cfr. *Idem*.

ne no es materia, no es el ser como tradicionalmente se ha abordado, sino que es el modo en que un cuerpo se relaciona con otros cuerpos a través de un contacto inmediato.²⁵ La carne deviene, así, una forma de relación, una estructura que permite los encuentros afectivos. La percepción, en tanto relación entre cuerpos, no es más que un ejemplo singular de una relacionalidad más general; es decir, la visión surge de la carne como una forma específica de apertura a otros seres.²⁶

En consecuencia, la carne del mundo existe en la medida en que los cuerpos, independientemente de la sensibilidad humana, se abren al afecto y, por ende, organizan un campo espacial y temporal sobre sí mismos. “Ontológicamente hablando, la carne del mundo es el tejido del espacio, el tiempo y el movimiento dentro del cual habitamos, producido por la interrelación de la miríada de cuerpos [sus relaciones carnales] que existen”.²⁷ De modo que –continúa Bannon–, en el sistema amplio de relaciones que se configura,

se preserva la continuidad ontológica humana con el resto de la naturaleza ya que todos los cuerpos comparten una naturaleza común, es decir, son sus relaciones carnales, pero también se preserva la especificidad de los diversos modos de ser en el mundo en la medida en que los diferentes cuerpos están abiertos a diferentes dimensiones afectivas, son susceptibles a diferentes afectos y, por lo tanto, son capaces de diferentes comportamientos [...] [y resalta] descartar las diferencias entre los seres es, en muchos sentidos, tan destructivo como ignorar sus continuidades.²⁸

Esto permite a Bannon plantear el entendimiento de la naturaleza como carne, asegurando con ello una perspectiva diferente sobre la presencia humana en la naturaleza que, a su vez, implica otros estilos de vida humanos menos especistas y ecodidas.²⁹ La dirección que toma la propuesta de Bannon nos lleva a remarcar que cuando sugiere, desde la filosofía de Merleau-Ponty, sustituir el compromiso personal *humano* con

²⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 344.

²⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 345.

²⁷ En este punto Bannon insiste en que la carne del mundo no es una sustancia de la que estén compuestos los seres, ya que el espacio, el tiempo y el movimiento son en sí mismos procesos relacionales. Cfr. *Ibidem*, pp. 349-350.

²⁸ *Ibidem*, p. 350.

²⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 354.

el mundo por un compromiso *relacional* de un cuerpo con su medio no hace referencia a la exoneración de la responsabilidad que tenemos ante el mundo, sino a la necesidad de superar el enfoque antropocéntrico que sigue siendo determinante en nuestros discursos y prácticas. En ese sentido es central el reclamo de Bannon a reconsiderar la ética de la naturaleza, pensándola, por ejemplo, no en función de una escala temporal humana, sino atendiendo a la simultaneidad de las diferentes escalas temporales que se activan en un sistema geológico.³⁰ Pues “si las relaciones carnales son siempre entre cuerpos singulares y estas relaciones se espacializan y temporalizan, entonces, dentro de cualquier campo dado habrá múltiples escalas temporales en acción”.³¹ Por consiguiente, operar de acuerdo a *efectos escalares* (usando la terminología de Timothy Clark)³² significa enriquecer, perturbar, diversificar los tiempos, pero también los espacios y los agentes, así como aceptar que el mundo es una multiplicidad, un entramado dinámico y complejo de relaciones y no una entidad plana y estática.

Microcosm, con el desplazamiento del antropocentrismo y el reconocimiento interespecie que propone, potencia ese despliegue escalar: de lo macro a lo micro, del tiempo del humano al tiempo de las bacterias, etc. De hecho nos recuerda que, sobre la base del compartimiento del mundo y del ambiente, *nuestros* cuerpos se entretrejen en una red de afectos horizontal y descentrada: *nuestros* cuerpos –como la propia Tratnik ha reconocido– devienen rizomáticos.

Un rizoma, refieren Deleuze y Guattari, es estar *con*. A este principio de la conectividad se suma la heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura asignificante, la cartografía. Sin una organización u orden preestablecido y sin polarizaciones concertadas, cualquier punto del rizoma puede (y debe) ser conectado con otro sin importar si es de la misma naturaleza. El rizoma “no está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni prin-

³⁰ Si un proyecto de restauración ecológica que desatienda la pluralidad de relaciones temporales –comenta Bannon– se orienta hacia el restablecimiento de las condiciones biológicas obtenidas en un punto específico de la historia de la humanidad, su intento podría descuidar las formas en que las especies y la geografía mutaron en un período posterior. Por tanto, esto resultará en la erradicación de ciertas especies que no estaban presentes en ese período histórico inicial y que, sin embargo, podrían residir dentro del sistema sin dañar su integridad. Cfr: *Ibidem*, pp. 354-355.

³¹ *Ibidem*, p. 354.

³² Timothy Clark, “Escala. Perturbaciones escalares”, en *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana*.

cipio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda”.³³ Estas dimensiones hacen del rizoma una multiplicidad, así, en la medida en que ellas proliferan en conexiones todo el conjunto muta, produciéndose un agenciamiento. Atravesado además por líneas de desterritorialización, el rizoma no deja de reconstituirse, se mantiene en un flujo continuo de transformación. Por eso,

el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas [...]. El rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significante [...] definido únicamente por una circulación de estados. Lo que está en juego en el rizoma es [...] todo tipo de devenires.³⁴

El humano, entonces, se desterritorializa en *Microcosm* como también lo hace un microorganismo. Juntos, al hacer rizoma, articulan un verdadero devenir: devenir hombre/mujer del microorganismo, devenir microorganismo del hombre/mujer. A la par se procura el devenir cuerpo del ambiente y el devenir ambiente del cuerpo. Cada uno de esos devenires asegura “la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos”.³⁵ Porque el rizoma procede por variación, expansión, prolongación: amplía el territorio por desterritorialización. Así, lo que ha de pasar a primer plano es esa emergencia, ese devenir surgido por contagio, alianza o simbiosis en el que “seres de escalas y reinos diferentes”³⁶ se encuentran y fluyen.

Por consiguiente, de lo que se trata –en palabras de Deleuze y Guattari– es de renunciar a “territorialidades rígidas”. La indiscernibilidad es del orden del rizoma y del devenir. En consecuencia, un cuerpo que se sabe rizomático no entiende de estabildades permanentes, no se muestra imperturbable y encerrado; por el contrario, se configura como un puro transitar, un terreno difuso y de indecisión que nos obliga a pensar

³³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 25.

³⁴ *Ibidem*, p. 26.

³⁵ *Ibidem*, p. 16.

³⁶ *Ibidem*, p. 245.

en las gradaciones³⁷ o escalas, en los intercambios, en lo conjuntivo. La insistencia de Tratnik en considerar la estratificación de la piel,³⁸ por ejemplo, obedece a este empeño. Más que una corteza limitante, nuestra piel es, para la artista, una esfera coyuntural donde se hacen posible tanto múltiples demarcaciones como innumerables enlaces: de la vida (microorganismos) y la muerte (células de la epidermis); de lo interno y lo externo; del cuerpo y el ambiente; del yo y del mundo. ¿Podemos perpetuar, entonces, la creencia en verdaderos límites? La imbricación de líneas de segmentaridad o de estratificación y de líneas de fugas o desterritorialización articulan, justamente, la naturaleza dimensional del rizoma. Junto a Tratnik, por ende, subrayamos que:

con esta deconstrucción de las nociones de los límites del cuerpo y el cuerpo como una sustancia distinguida cerrada, la idea de la totalidad del organismo pierde gran parte de su sentido. No solo el cuerpo debe ser considerado como una multitud, sino que también su noción debe denotar apertura, intercambiabilidad, transitabilidad y permeabilidad. Su estructura es, en definitiva, rizomática. El cuerpo es un rizoma.³⁹

Siguiendo a Rosi Braidotti, podemos agregar que lo esencial para la articulación del horizonte poshumanista deseable es no solo abrir estos nuevos espacios intensivos de devenir (como los resaltados por *Microcosm*), sino vigilar a fin de que tales espacios permanezcan abiertos.⁴⁰ Porque *Microcosm* es *transarte*: intensifica el movimiento, la transmisión, el cambio de fuerza, de escalas; es un devenir, un transitar. Para Tratnik también “el *transarte* es un rizoma [...]; no es arte, no es cultura, no es ciencia, es todo eso al mismo tiempo en una red que hibridiza, atraviesa, mueve,

³⁷ Cfr. María Antonia González Valerio citada en P. Tratnik, *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología*, pp. 18-19.

³⁸ La piel está compuesta de tres capas: la epidermis, la capa externa más delgada; la dermis, la capa intermedia, que contiene también los receptores del dolor y el tacto y que se mantiene unida por medio del colágeno, una proteína hecha de fibroblastos –células que dan a la piel su fuerza y resiliencia–, y la hipodermis, la capa más profunda de la piel, la cual protege a los otros órganos de heridas al actuar como amortiguador. A su vez, la epidermis está compuesta de varias subcapas: la capa córnea (*stratum corneum*) que contiene queratinocitos muertos –la queratina, una proteína formada por células muertas que protege a la piel de sustancias dañinas–, más abajo se encuentran la capa translúcida (*stratum lucidum*), la capa granular (*stratum granulosum*), la capa espinosa (*stratum spinosum*) y, por último, la capa basal (*stratum basale*), donde las células basales continuamente se dividen formando los queratinocitos. Cfr. P. Tratnik, *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología*, p. 208.

³⁹ *Ibidem*, p. 210.

⁴⁰ Cfr. Rosi Braidotti, *Lo posthumano*, p. 97.

transforma, desborda, procesa, traza, segmenta y estratifica”.⁴¹ Y lo que es sumamente notorio, el *transarte* no es representación, pues las preguntas que impulsa concernientes al cuerpo están indefectiblemente vinculadas a la materialidad, a la vida: a la humana, a la bacteriana, a la planetaria; a la *nuestra*. *Microcosm* es un ensayo de colaboración e interdependencia y como tal es espesamiento y dilatación de afecto y existencia compartida.

Bibliografía citada

- Bannon, Bryan E., “Flesh and Nature: Understanding Merleau-Ponty’s Relational Ontology”, en *Research in Phenomenology*, vol. 41, núm. 3, 2011, pp. 327-357.
- Braidotti, Rosi, *Lo posthumano*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2015.
- Clark, Timothy, “Escala. Perturbaciones escalares”, en *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana*, núm. 146, México, enero-junio, 2019, pp. 18-43.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Trad. de José Vázquez Pérez y Umbelina Larreceleta, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Trad. Jorge Romero Brest, Barcelona, Ediciones Paidós, 1986.
- , “Eye and Mind”, en Galen A. Johnson, ed., *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*, Evanston, Northwestern University Press, 1993.
- , *Lo visible y lo invisible*, Trad. de Estela Consigli y Bernard Capdevielle, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2010.
- Morton, Timothy, *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*, Trad. de Fernando Borrado, Barcelona, Paidós, 2019.
- Tratnik, Polona, “Carne del mundo/Flesh of the world”, en *A minima, new media, art now*, núm. 18, Barcelona, 2006, pp. 6-21.
- , *Conquest of body. Biopower with Biotechnology*, Springer, 2017.
- , *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología*, México, Editorial Herder, 2014.
- , “Microcosm”, en: <http://polona-tratnik.com/microcosm.htm> (último acceso: 28 de febrero de 2021).

⁴¹ P. Tratnik, *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio)tecnología*, pp. 64-65.

LA EXPANSIÓN DEL CUERPO
EN EL ACTIVISMO ARTÍSTICO.
UNA LECTURA DESDE LA BIOLOGÍA EVOLUCIONARIA
Y LA FILOSOFÍA POLÍTICA

*Ramón Patiño Espino*¹

*Renato Bermúdez Dini*²

El presente trabajo deriva de una investigación más amplia, dirigida a interrogar los límites del cuerpo y sus capacidades de intervención social a través de la práctica del *activismo artístico*.³ Los investigadores que han perfilado este concepto, agrupados bajo la Red de Conceptualismos del Sur,⁴ lo utilizan para caracterizar “aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte”.⁵ El nombre de *activismo artístico* es preferido por este grupo de investigadores frente al de *arte activista*,⁶ porque “en este segundo, pareciera que el ‘activismo’ es un adjetivo o un apellido del ‘arte’, mientras que en aquel, es el activismo lo que prima, permitiéndonos al mismo tiempo subrayar la dimensión

¹ Doctor en Psicología Evolucionaria y Ecología de la Conducta por la Universidad de Liverpool, Reino Unido. Profesor-Investigador Titular de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, e integrante del Cuerpo Académico de la Maestría en Estética y Arte.

² Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, generación 2016.

³ Se trata de la tesis titulada *Expandiendo el cuerpo: activismos artísticos como formas de supervivencia en Latinoamérica (1979-2017)*, presentada en abril de 2018 para obtener el título de Maestro en Estética y Arte por la BUAP.

⁴ La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva sobre el potencial crítico y político de ciertas prácticas conceptuales del arte en América Latina a partir de la década de los sesenta. Está conformada por diversos investigadores tanto pertenecientes a universidades e institutos de investigación como independientes, de Latinoamérica y otras partes del mundo. Su trabajo se ha centrado en el estudio de archivos y su traducción a proyectos expositivos, investigaciones y distintas experiencias educativas en talleres, seminarios y congresos internacionales. Para más información sobre su trabajo, consúltese su página web: <https://redcsur.net/es/>.

⁵ *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, p. 43.

⁶ Las diferencias en la nomenclatura para referirse a este tipo de prácticas artísticas (*arte activista*, *activismo artístico*, *artivismo*, *arte político* o *activante*, *arte contextual*, entre otros) no son un problema menor y, según los términos que se usen, podrían perfilarse concepciones muy distintas entre sí. Respecto a esta diversidad de términos, véase: Magdalena I. Pérez Balbi, “Sobre los puntos suspensivos. Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico”, en *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP* (2014).

‘artística’ de ciertas prácticas de intervención social”.⁷ Este énfasis en la dimensión social y activista hace que no solo se desborde y reconfigure la noción de *arte* sino, también, la concepción limitada y subjetiva de *cuerpo*, entendiéndose a este ya no como un mero vehículo orgánico de un sujeto individual, sino como una construcción intersubjetiva, como “un ámbito conflictivo [...] y de complejas pulsiones morales, biológicas y políticas”.⁸ A partir de estas premisas, la investigación se plantea las siguientes interrogantes: ¿podría la puesta del cuerpo en la tensión entre arte y política que propicia el activismo artístico conducir a un replanteamiento de la noción del cuerpo en un sentido expandido? ¿Qué formas de expansión entre lo artístico y lo político produciría específicamente dicho replanteamiento?

Para reflexionar sobre ese posible replanteamiento del cuerpo será necesario atender a sus dos rasgos más distintivos: el orgánico y el social, por lo que a continuación se tomará a la biología evolucionaria y a la filosofía política contemporáneas como aparato teórico para proponer la noción de *cuerpo expandido*. A la luz de ello, el presente trabajo procura, en primer lugar, desarrollar una revisión crítica del cuerpo desde esta doble perspectiva y, en segundo, articular una lectura de dicha expansión del cuerpo en las prácticas de mediación sociotécnicas del activismo artístico.

El cuerpo expandido desde una doble perspectiva: biología evolucionaria y filosofía política contemporáneas

En lo que respecta a la perspectiva bioevolutiva existe una tendencia reciente que ha intentado cuestionar la linealidad de la causalidad evolutiva para matizar la idea tradicional de la adaptación. Las ideas originales de Charles Darwin sobre la evolución podrían haberse interpretado como un proceso unidireccional de influencia del entorno sobre los individuos, obligándolos a adaptar sus cuerpos a ciertas condiciones preestablecidas.⁹ Sin embargo, el mundo es evidentemente cambiante, sus condiciones nunca son inmutables, sino

⁷ *Perder la forma humana...*, p. 43.

⁸ Juan Antonio Ramírez, *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, p. 14.

⁹ Según Richard Lewontin y Richard Levins, la concepción de adaptación de Darwin “implica que hay una forma, problema o ideal preexistente para los cuales los organismos se ajustan mediante un proceso dinámico”, es decir, que existe de antemano un mundo físico al cual los cuerpos deben acoplarse para sobrevivir. (R. Lewontin y R. Levins, *The Dialectical Biologist*, p. 67) Véanse los capítulos IV y V de *El origen de las especies*, de Charles Darwin, donde se abordan las nociones de variación y adaptación en el proceso evolutivo.

que pueden también adaptarse a las demandas de los cuerpos en ellas inscritos, por lo que se entiende que “el medio ambiente es un producto del organismo, así como el organismo es un producto del medio ambiente”.¹⁰ Una de las contribuciones más importantes a esta perspectiva dialéctica quizá sea la de Richard Dawkins, con su lectura crítica de los componentes fenotípicos de la estructura genética humana. Derivado de la raíz griega *phainein*, fenotipo significa literalmente “mostrar” o “aparecer”, y es, por lo tanto, la forma en que se manifiesta físicamente la codificación específica de los genes.¹¹ En su libro *The Extended Phenotype* (1982), Dawkins señala que “los genes tienen efectos fenotípicos extendidos, [...] que no necesitan ser expresados al nivel de algún vehículo [físico] particular”,¹² es decir, que los fenotipos pueden manifestarse no necesariamente en el cuerpo del individuo, sino que pueden hacerlo más allá de él. Dawkins se refiere a cierto tipo de insectos que se fabrican una especie de casa a partir de elementos vegetales que portan consigo siempre.¹³ Dawkins denomina a este tipo de artefactos que construyen los animales como *fenotipos extendidos*: “un artefacto animal, al igual que cualquier otro producto cuya variación fenotípica es influenciada por un gen, puede ser considerado como una herramienta fenotípica”.¹⁴ Se trataría de estrategias comportamentales, conductas específicas y artefactos que vinculan dialécticamente al organismo con su medio natural de vida, lo que permite repensar la corporalidad no ya como un mero soporte material, sino como un proceso de vinculación sociotécnica con el resto de los individuos de una especie y su entorno.

Junto al de Dawkins, también es pertinente mencionar el trabajo de Kevin N. Laland, John Olding-Smee y Marc Feldman, quienes han propuesto la teoría de la *construcción del nicho* para caracterizar “las actividades, opciones y procesos metabólicos de los organismos, a través de los cuales definen, modifican y crean en parte sus propios nichos”,¹⁵

¹⁰ *Ibidem*, p. 69.

¹¹ Cfr. Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, volumen 2, p. 487, s.v. “diáfano”; y *Diccionario Griego-Español Vox*, p. 615, s.v. “φαίνο”.

¹² Richard Dawkins, *The Extended Phenotype. The Gene as the Unit of Selection*, p. 196.

¹³ Como ejemplos de su teoría del fenotipo expandido, Dawkins propone no solo estas casas de este tipo de insectos, sino también las telas de araña o los diques construidos por castores, entre muchos otros casos. (Cfr. *Ibidem*, pp. 197-200).

¹⁴ *Ibidem*, p. 199.

¹⁵ Kevin N. Laland, John Olding-Smee y Marc Feldman, “Niche construction, biological evolution and cultural change”, pp. 132-133.

entendiéndose por *nicho* a “la suma de todas las presiones de selección natural a las que la población está expuesta”,¹⁶ es decir, todo un complejo entorno de condiciones naturales y artificiales en las que se encuentra sumida una especie en específico y que determinan su supervivencia. Al aplicar esta noción al caso puntual de la especie humana podría decirse que la cultura es un elemento clave, porque “puede permitir que los seres humanos modifiquen y construyan sus nichos, con espectaculares consecuencias ecológicas y evolutivas”.¹⁷ Esto se explica por un proceso de reciprocidad entre el cuerpo y su entorno, ya que “[e]l organismo influye en su propia evolución, siendo tanto el objeto de la selección natural como el creador de las condiciones de esa selección”.¹⁸

Las teorías del fenotipo extendido y de la construcción del nicho, aunque por distintas vías, parecieran dirigirse a un mismo destino:¹⁹ la reconceptualización de la materialidad corporal en un entramado complejo y heterogéneo de factores que incluyen no solo la propia corporalidad del individuo, sino también una serie de condiciones sociotécnicas y culturales, así como la interacción y disputa entre los distintos individuos que conforman un grupo social. De ahí, pues, que se propone aquí pensar en una fusión de ambas bajo la noción de *cuerpo expandido*,²⁰ donde el cuerpo no es solo un vehículo orgánico, sino un dispositivo de mediación social desbordado hacia las diversas y complejas heterogeneidades que conforman su contexto.

Ahora bien, para atender a la segunda perspectiva de esta revisión, la de la filosofía política, sería pertinente mencionar antes una aproximación al tema desde la biología y psicología evolucionaria que realiza

¹⁶ John Olding-Smee, Kevin N. Laland y Marc Feldman, *Niche Construction: The Neglected Process in Evolution*, p. 419.

¹⁷ K. N. Laland, J. Olding-Smee y M. Feldman, *ob. cit.*, p. 132.

¹⁸ R. Lewontin y R. Levins, *ob. cit.*, p. 106.

¹⁹ Aunque en esta investigación se relacionan estrechamente las propuestas teóricas de Dawkins y Laland para perfilar la noción de cuerpo expandido, entre estos dos autores y sus respectivas investigaciones existen algunas diferencias y matices que merecería la pena revisar. Para ello se recomiendan dos artículos que, a modo de debate, desarrollaron un intercambio crítico entre estos dos autores y ayudaron a delimitar mejor sus respectivas aportaciones y a perfilar posibles vinculaciones entre ambas teorías. Véase: K. N. Laland, “Extending the Extended Phenotype”, y en respuesta a este: R. Dawkins, “Extended Phenotype – But Not Too Extended. A Reply to Laland, Turner and Jablonka”, ambos publicados en *Biology and Philosophy* (2004).

²⁰ Un concepto similar al del *cuerpo expandido* se puede encontrar en el artículo “Más allá de lo interdisciplinario: los estudios del cuerpo como están aquí”, de Maya Aguiluz Ibargüen, donde se emplean las nociones de *cuerpo en extenso* y *proyección corporizada* para asegurar que “el cuerpo rompió sus fronteras de autoorganización orgánica, surgiendo hacia fuera por sus fuerzas e intensidades” (M. Aguiluz Ibargüen, “Más allá de la interdisciplinario: los estudios del cuerpo como están aquí”, en *Interdisciplina*, p. 14)

la condición sociopolítica y colectiva de la corporalidad humana. En su libro *Origins of the Modern Mind* (1991), Merlin Donald perfila una serie de modificaciones bioculturales que se han dado en la mente y cuerpo del hombre a lo largo de su desarrollo filogenético y que han conducido a articular su vida social desde lo que él denomina una “memoria exterior”,²¹ es decir, una capacidad de relacionarse socialmente que está caracterizada por la expansión de los límites orgánicos del cuerpo hacia las condiciones materiales de su entorno, permitiéndole echar mano de formas técnicas constituidas colectivamente por la sociedad y la cultura. Desde este aporte de Donald es posible adentrarse en el terreno de la filosofía política sabiendo que el cuerpo, incluso desde su concepción biológica, posee una dimensión social que le permite articularse colectivamente más allá de sus límites orgánicos. El filósofo francés Bernard Stiegler desarrolla una reflexión cercana a la de Donald, pero haciendo énfasis ahora en cómo esa exteriorización técnica de la memoria como cualidad cognitiva y corporal del humano posee una dimensión política. Utilizando como eje de interpretación el mito clásico de Epimeteo y la repartición de los atributos a los seres vivos, Stiegler reconoce en el humano una “*tecnicidad* originaria”,²² es decir, una carencia absoluta de dones naturales que debe ser solucionada con la técnica (con formas de mediación o modos de hacer). Cuando los dioses griegos encargan a Prometeo repartir los atributos entre los seres vivos, Epimeteo pidió a su hermano que le permita llevar a cabo la labor. Prometeo le concede la oportunidad pero, por descuido, Epimeteo olvida otorgarle algún don al humano y es por ello que su hermano se ve obligado a robar a los dioses el fuego, metáfora por excelencia de la técnica, para poder enmendar el error. Revisando este mito, Stiegler señala que la técnica no le es propia al humano, sino que les es dada y por ello, paradójicamente, es constitutiva de su ser. El humano es lo que es porque no posee otra alternativa que apoyarse en la técnica, requiere sujetarse en los medios técnicos para poder existir y, sobre todo, subsistir.

El olvido de Epimeteo conlleva una reflexión sobre los vínculos entre la técnica y la memoria. Para Stiegler, “la memoria humana es originalmente exteriorizada, lo que significa que es técnica desde el

²¹ Cfr. Merlin Donald, *Origins of the Modern Mind*, pp. 308-333.

²² Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo 1. El pecado de Epimeteo*, p. 35. Cursivas en el original.

principio”.²³ Ese olvido originario es también la tecnicidad originaria. En ese sentido, estas reflexiones sobre la técnica podrían asociarse a la idea de memoria externa de Donald en tanto que Stiegler también ve en el exterior del humano los recursos necesarios para completar su existencia. Hay algo que no le pertenece, que está más allá de sus límites pero que, paradójicamente, le es constitutivo:

La memoria de la entidad humana es esencialmente exteriorizada, materializada y espacializada. Está espacial, material y técnicamente proyectada en lo que se constituye como un espacio y tiempo común, [...] lo que le permite convertirse de inmediato en la memoria del individuo y del grupo.²⁴

El hecho de que la técnica y la memoria representen reservorios externos implica que se trata de recursos comunes, de prácticas, modos de hacer, estrategias y formas de vida que se hallan en un espacio y tiempo relativos no a un único sujeto, sino a un grupo. De ahí que la condición de la memoria externa (su expansión más allá del cuerpo) de la que hablan tanto Donald como Stiegler implique también una dimensión política, es decir, del espacio común, de aquello que concierne a todos. “Originalmente objetivada y exteriorizada, la memoria se expande técnicamente de forma constante ya que extiende el conocimiento de la humanidad; su poder [...] escapa de nuestras manos y nos supera, cuestionando [...] nuestra organización [...] social”.²⁵ Por ello Stiegler señala claramente que “al exteriorizarse, la memoria se convierte en objeto de los canales de control sociopolíticos y biopolíticos”.²⁶

La idea del vínculo entre la técnica como recurso exterior al humano y la vida sociopolítica aparece ya en los planteamientos filosóficos de Karl Marx, cuando asegura que “la tecnología pone al descubierto el comportamiento activo del hombre con respecto a la naturaleza, el proceso de producción inmediato de su existencia, y con esto, asimismo, sus relaciones sociales de vida y las representaciones intelectuales que surgen de ellas”.²⁷ Hay una dimensión eminentemente política en la

²³ B. Stiegler, “Memory”, *Critical Terms for Media Studies*, p. 67.

²⁴ B. Stiegler, “Relational Ecology and the Digital *Pharmakon*”, en *Culture Machine*, p. 3.

²⁵ B. Stiegler, “Memory”, *ob. cit.*, p. 67.

²⁶ *Ibidem*, p. 71.

²⁷ Karl Marx, *El Capital*, libro 1, volumen 1, p. 453.

condición exteriorizada de la tecnicidad humana. El hecho de que el hombre requiera del reservorio técnico que le ofrece el mundo exterior implica que deba participar de la vida sociopolítica, de la vida en conjunto, de una colectividad, para usar y disputar esas formas técnicas y, así, constituir sus modos de existencia.

En esta implicación sociopolítica de la tecnicidad humana, en su exterioridad, la idea del cuerpo expandido cobra una relevancia notable. Desde estas perspectivas de la filosofía política el cuerpo aparece como metáfora social, como la articulación de diversos agentes en tensión. El filósofo italiano Franco 'Bifo' Berardi habla de "reactivar el cuerpo social"²⁸ para referirse a un proceso de transformación política que implique "imaginar y hacer sensible una concatenación diferente de formas sociales, de conocimiento y tecnología [...] [para] construir formas de solidaridad social".²⁹ La solidaridad es entendida aquí por Berardi como "la empatía, la percepción corporal de la presencia del otro".³⁰

El cuerpo social del que habla Berardi podría entenderse como una forma de expandir la noción tradicional, limitada, orgánica e individualista del cuerpo. Reactivar una corporalidad social implicaría, desde la perspectiva de Berardi, que existe un mundo exterior al que pertenecemos y con el que debemos relacionarnos si pretendemos subsistir como sociedad. Se trata de devolver al cuerpo su rol central en el mantenimiento de una vida social porque, sea cual sea su expansión técnica (bien desde una perspectiva neurobiológica, como la de Dawkins o Donald, bien desde su potencia sociopolítica, como en Stiegler o Marx), el cuerpo es un factor fundamental en la compleja trama de relaciones sociales y, por ende, requiere ser conceptualizado (y experimentado) desde una nueva perspectiva integral, una más amplia y problematizada respecto al entorno en el que se inscribe.

La noción del cuerpo expandido sugiere, pues, que el cuerpo se experimenta desde una pluralidad de circunstancias, agentes, entornos y recursos técnicos que se imbrican mutuamente para fortalecer las relaciones sociales que produce y reproduce toda corporalidad. El cuerpo expandido es, en ese sentido, una idea que invita a imaginar otras formas

²⁸ David Hugill y Elise Thorburn, "Reactivating the Social Body in Insurrectionary Times: A Dialogue with Franco 'Bifo' Berardi", en *Berkeley Planning Journal*, pp. 210-220.

²⁹ F. Berardi, *ob. cit.*, p. 213.

³⁰ *Idem.*

de emplazar al cuerpo en las dualidades tradicionalmente separadas de la cultura y la naturaleza, de lo público y lo privado, de lo individual y lo social. Expandir la noción del cuerpo implica ampliar el espectro de factores que entran en tensión al momento de encarar las condiciones contemporáneas en las que la corporalidad es un recurso material y una estrategia técnica fundamental para accionar nuevas formas de vida.

La expansión del cuerpo a través del activismo artístico

Al estudiar ciertas prácticas artísticas de motivación activista, el filósofo y crítico Brian Holmes desarrolla una reflexión sobre la metodología particular que requieren para poder incidir propositivamente en sus entornos específicos. Al hablar de las estrategias de intervención y acción directa sobre el espacio político desde la práctica artística, Holmes perfila la noción de *representación directa* como “la capacidad de ofrecer herramientas para la autoarticulación de grupos diversos, que las usan puntualmente para reclamar el espacio público”.³¹ La idea de la representación directa se referiría a los casos de activismo artístico en los que los métodos de enunciación y representación formal o semántica son, a la vez, formas de intervención directa en el mundo. Se trata de un distanciamiento de la noción tradicional de representación, que no refiere a habilidades miméticas ni formales, sino a capacidades de interrogar el entorno modificándolo directamente. Lo más relevante en esta condición directa es la puesta del cuerpo en la movilización social. En ese sentido, la representación directa trataría de:

distribuir “medios de representación”, de [...] repartirlos en medio de la gente para que millares de personas pudieran llevarlos en su propio cuerpo y darles voz: usarlos, regalarlos a otras personas con el fin de cualificar una manifestación para que no fuera una mera masa de cuerpos, sino una colectividad que pretende decir algo. [...] De esa manera el evento [...] [transmitiría] un mensaje de multiplicidad: interpretaciones personales de ideas colectivas que se filtran a través de las diversas capas de la comunicación mediática, posibilitando diferentes tipos de efectos.³²

³¹ B. Holmes, “Estética de la igualdad. Jeroglíficos del futuro”. Entrevistado por Marcelo Expósito, en *Desacuerdos*, p. 233.

³² *Ibidem*, p. 225.

La idea de representación directa de Holmes resulta útil para la conceptualización del cuerpo expandido, porque involucra tanto al humano en sí mismo como medio de intervención como a otros posibles recursos materiales que pudiesen coadyuvar en la causa de su movilización e intención transformadora. Esta particularidad es lo que distinguiría la propuesta de Holmes de la concepción tradicional de *representación*.

[L]a idea de representación ha de adquirir un sentido totalmente nuevo [...] porque ya no se trata de volver al teatro político con sus actores privilegiados, que serían los representantes elegidos. De lo que se trata ahora es de dirigirse a todos aquellos que podrían devenir parte de un movimiento social, un movimiento real que prolifera y se multiplica, en el que cada actor es una persona en sí misma excluida, y en el que el objetivo no consiste en estar incluido, sino en crear espacios diferenciados para la autoorganización que podrían tener tanta fuerza como para desafiar la dinámica sistémica que conduce a la exclusión.³³

Es evidente que la idea de representación directa, tal como la propone Holmes, despliega un nuevo horizonte de interpretaciones. Por un lado refiere a un tipo distinto de representación artística o semántica, es decir, aquella que generaría sentido ya no por medio de la mera simbolización, en un sentido lingüístico o de figuración artística, sino que generaría sentido de forma directa y activa por medio de la involuación inmediata de los sujetos significantes. Por otro también refiere a la noción política de la representación electoral de la democracia liberal occidental, que entraría ahora en una crisis de funcionalidad por el debilitamiento y la descredibilidad de las instituciones políticas tradicionales y el surgimiento de una nueva conciencia política de movilizaciones colectivas que demandan formas distintas de gobierno. En este sentido, los representantes políticos ya no serían aquellos elegidos en las urnas electorales como sujetos vicarios, sino los individuos que deciden hacer la política de forma directa sin intervención institucional. Así, la idea de representación directa de Holmes sirve aquí para comprender la forma en que esa capacidad de modificación del entorno hasta ahora expuesta puede ser vertida en una pulsión tanto política como artística.

³³ *Ibidem*, p. 229.

La expansión del cuerpo desde la representación directa propuesta por Holmes implica, pues, que las prácticas de activismo artístico requieren de una nueva forma de aproximación a la realidad y, por ende, la consecuente imaginación y puesta en marcha de otros modos de intervención en ella. El cuerpo, en este sentido, resulta un agente fundamental en la práctica tanto artística como política. De hecho, las reflexiones de Holmes sobre la representación directa parecieran retomar el debate sobre la noción de *performatividad* ligada al cuerpo que, desde principios de los años noventa, la filósofa Judith Butler difundiera a propósito de la teoría de género.³⁴ Sin embargo, lo propuesto por Holmes se acercaría más a la idea de performatividad planteada anteriormente por John Austin en su libro *How to do Things with Words* (1962), de la cual bebieran luego Butler y muchos otros filósofos y lingüistas para sus propias investigaciones. Al estudiar las formas del lenguaje, Austin señala que existen ciertas palabras y enunciados que no describen o constatan la realidad, sino que *hacen* algo en ella. Se trataría de expresiones cuyo sentido no es meramente enunciativo, sino *performativo*. El enunciado performativo es el que implica que “emitir la expresión es realizar una acción y que esta no se concibe normalmente como el mero decir algo”.³⁵ Desde esta perspectiva, entendiendo al cuerpo como una forma de expresión, la performatividad que entrañan las estrategias de representación directa que propone Holmes aluden a una capacidad de significación dirigida a acometer una acción en la realidad; su fin último no es describir o enunciar algo, sino *efectuarlo* directamente. Para ello el cuerpo es un agente indispensable, pues sirve de quicio entre la individualidad y lo social, entre la limitada materialidad corporal y la extensa gama de recursos disponibles para transformar su entorno.

La expansión del cuerpo desde las prácticas del activismo artístico debe pensarse, entonces, a la luz de esta capacidad mediada a través de ciertos dispositivos que, junto a la corporalidad misma, pueden pro-

³⁴ El concepto de *performatividad* en la obra de Judith Butler está ligado a la construcción del género por medio de su ejecución o puesta en acción y no solo en términos de una identidad sólida dada de antemano. Para una revisión de este concepto se recomienda consultar sus siguientes trabajos: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"* (1993); *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990); y "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", en *Theatre Journal* (1988).

³⁵ John L. Austin, *How to do Things with Words*, pp. 6-7.

ducir nuevas formas de subjetivación e intervención social. Se usa aquí la noción de *dispositivo* de la forma en que lo hace el filósofo Giorgio Agamben, para quien implica “un conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar y orientar [...] los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres”.³⁶ Para Agamben esta capacidad de control del dispositivo puede manifestarse en un amplio espectro de posibilidades, desde instituciones como la escuela y la prisión, pasando por artefactos como el bolígrafo o el cigarro, hasta prácticas culturales como la escritura o la filosofía.³⁷ Esta diversidad de formas en las que puede manifestarse la capacidad de gestión y control del dispositivo es lo que permitiría traducir esta noción al terreno de la representación directa propuesta por Holmes y, a su vez, al concepto del cuerpo expandido como una forma de corporalidad mediada y articulada con su entorno. El propio Holmes emplea la noción de *dispositivo artístico*, siguiendo a Agamben, para hablar de modos de “articulación de una enunciación colectiva”,³⁸ es decir, de estrategias de representación y performatividad que se constituyan en la socialización de la práctica artística y tengan como objetivo una forma de interpelación e intervención en lo colectivo. Desde esta perspectiva, las corporalidades que se ven involucradas en estos procesos de intervención se hallarían mediadas por una variedad de dispositivos artísticos que permitirían concretar tanto el nivel representacional de la estrategia como, a su vez, su implicación directa. Estos dispositivos pueden abarcar desde estrategias artísticas especializadas, como fotografías, grabados, dibujo, pintura o manifestaciones más performativas (como dramatizaciones teatrales o bailes, con uso de vestuarios o escenificaciones), pasando por intervenciones callejeras que parasitan los propios medios del espacio público (como señales de tránsito, monumentos, vías de comunicación vehicular, sistemas de transporte, etc.), hasta estrategias menos elaboradas y de fácil reproducción, como pancartas, estenciles o calcomanías. Piénsese, por ejemplo, en el uso de medios masivos de comunicación e intervención del espacio público con carteles en el proyecto Tucumán Arde en Argentina; el uso de pancartas y la toma del espacio público en experiencias como las de ACT-UP en

³⁶ Giorgio Agamben, “What is an apparatus?”, en *What Is an Apparatus? And Other Essays*, p. 12.

³⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 14.

³⁸ B. Holmes, “The Artistic Device, or, the Articulation of Collective Speech”, en *Ephemera*, p. 412.

Nueva York o Ne Pas Plier en París; o la intersección de los sistemas de tránsito vial en el movimiento Reclaim the Streets en Londres o el colectivo 3Nós3 en São Paulo, por mencionar solo algunos ejemplos. En todos estos casos, la puesta del cuerpo es apoyada en estrategias específicas de representación y performatividad que dan como resultado una forma de corporalidad expandida en la que se imbrican tanto los sujetos como una serie de prácticas creativas, formas institucionales, recursos materiales y estrategias de activismo y socialización.

En resumen, pensar el cuerpo más allá del cuerpo implicaría revalorizar su rol en el proceso humano de socialización, es decir, su condición de nodo en una red de relaciones sociales y, por ende, políticas. En ese sentido, el cuerpo expandido ha de entenderse como una conceptualización para las experiencias artísticas donde la estrategia fundamental de *poner el cuerpo* implica activar una serie de representaciones y performatividades articuladas críticamente con el entorno en el que se inscribe. Cuando en la historia del arte se ha dicho que “cada verdadero artista rehace el cuerpo”³⁹ o que “existen tantos cuerpos como artistas y espectador”,⁴⁰ pareciera apuntarse hacia una perspectiva individualista de la corporalidad como materia de trabajo para la creatividad de cada artista particular. En contraposición, la noción del cuerpo expandido podría hacerse cargo de un entramado más complejo de elementos que desborden la subjetividad de los artistas e impliquen otros agentes necesarios para la intervención directa en los conflictos de la realidad.

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio, *What Is an Apparatus? And Other Essays*, California, Stanford University Press, 2009.
- Aguiluz Ibarquén, Maya, “Más allá de la interdisciplinario: los estudios del cuerpo como están aquí”, en *Interdisciplina*, vol. 2, núm. 3, 2015, pp. 9-39.
- Austin, John L., *How to do things with Words*, Reino Unido, Oxford University Press, 1962.

³⁹ J. A. Ramírez, *ob. cit.*, p. 15.

⁴⁰ Sally O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, p. 7.

- Dawkins, Richard, *The Extended Phenotype. The Gene as the Unit of Selection*, New York, Oxford University Press, 1982.
- Donald, Merlin, *Origins of the Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- Holmes, Brian. “Estética de la igualdad. Jeroglíficos del futuro”, Entrevistado por Marcelo Expósito, en *Desacuerdos*, núm. 2, 2005, pp. 225-241.
- _, “The Artistic Device, or, the Articulation of Collective Speech”, en *Ephemera*, vol. 6, núm. 4, 2006.
- Hugill, David y Elise Thorburn, “Reactivating the Social Body in Insurrectionary Times: A Dialogue with Franco ‘Bifo’ Berardi”, en *Berkeley Planning Journal*, vol. 25, 2012, pp. 210-220.
- Laland, Kevin N., John Olding-Smee y Marc Feldman, “Niche construction, biological evolution and cultural change”, en *Behavioral and Brain Sciences*, núm. 23, 2000, pp. 131-175.
- Lewontin, Richard y Richard Levins, *The Dialectical Biologist*, Estados Unidos, Harvard University Press, 1985.
- Marx, Karl, *El Capital*, libro 1, vol. 1, México, Siglo XXI Editores, 2008.
- O’Reilly, Sally, *The Body in Contemporary Art*, London, Thames & Hudson, 2009.
- Olding-Smee, John, Kevin N. Laland y Marc Feldman, *Niche Construction: The Neglected Process in Evolution*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 2013.
- Perder la forma humana. Una imagen sísica de los años ochenta en América Latina*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- Ramírez, Juan Antonio, *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2003.
- Stiegler, Bernard, *La técnica y el tiempo 1. El pecado de Epimeteo*, Hondarribia, Ediciones Hiru, 2003.
- _, “Memory”, en W. J. T. Mitchell y Mark Hansen, eds., *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.
- _, “Relational Ecology and the Digital *Pharmakon*”, en *Culture Machine*, vol. 13, 2012, pp. 1-19.

Investigaciones actuales en estética y arte.

Entre la representación y su desbordamiento, volumen 18 de la Colección La Fuente, se terminó de imprimir en diciembre de 2022 en los talleres de El Errante Editor, SA de CV, Privada Emiliano Zapata 5947, San Baltazar Campeche, Puebla, Pue. Se tiraron 500 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Marco Antonio Menéndez Casillas. Imagen de portada Forensic Architecture, *Miranshah drone strike*, 2016, fotografía de Alina Schmuch (detalle).

Tomada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Miranshah_drone_strike,_Forensic_Architecture.jpg

El arte y la estética nombran no solo terrenos disciplinarios, sino también aperturas desde ellos, debido a la expansión de medios, formatos y temáticas en el arte, así como a los muchos factores que han situado la experiencia estética fuera de los perímetros del campo estrictamente artístico. A ello hace referencia el *desbordamiento* de la representación. Este libro es el cuarto de la serie Academia y Estudiantes. Tuvo su origen en los talleres de avances de investigación del posgrado de estética y arte de la BUAP, celebrados en los años 2017 y 2019, respectivamente. La autoría de cada trabajo es compartida por al menos un profesor y un estudiante. La diversidad de temas que se abordan en los 23 capítulos testimonia el amplio espectro de intereses del programa. La obra es una muestra elocuente de las muy variadas *investigaciones actuales en estética y arte* que se mueven *entre la representación y su desbordamiento*.

En alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, La Fuente es el título general de la colección de publicaciones sobre estética y arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y el Instituto de Filosofía de La Habana que compendia y da a conocer los principales resultados investigativos de profesores, colaboradores, estudiantes y egresados.

ISBN: 978-959-7197-50-8



9 789597 197508

ISBN: 978-959-7197-49-2



9 789597 197492

