



ACADEMIA Y ESTUDIANTES

CRISOL Y TRAYECTORIAS ACERCAMIENTOS A LA ESTÉTICA Y EL ARTE



Jesús Márquez Carrillo
Alma Elena Cardoso Martínez
Coordinadores

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

MMXVII



ACADEMIA Y ESTUDIANTES

CRISOL Y TRAYECTORIAS ACERCAMIENTOS A LA ESTÉTICA Y EL ARTE

Jesús Márquez Carrillo
Alma Elena Cardoso Martínez
Coordinadores



ACADEMIA Y ESTUDIANTES

CRISOL Y TRAYECTORIAS ACERCAMIENTOS A LA ESTÉTICA Y EL ARTE

Jesús Márquez Carrillo
Alma Elena Cardoso Martínez
Coordinadores



Vol.
13

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras

MMXVII



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz

Rector

René Valdiviezo Sandoval

Secretario General

Ygnacio Martínez Laguna

Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado

Flavio Guzmán Sánchez

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

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director de la Facultad de Filosofía y Letras

María del Carmen García Aguilar

Secretaria de Investigación y Estudios de Posgrado

Arturo Aguirre Moreno

Coordinador de Publicaciones de la FFyL

Colección La Fuente

José Ramón Fabelo Corzo

Isabel Fraile Martín

Directores de la colección

Volumen 13

Crisol y trayectorias.

Acercamientos a la estética y el arte

Primera edición, 2017

Bertha Laura Alvarez Sánchez

Coordinadora editorial

© Benemérita Universidad

Autónoma de Puebla

4 Sur 104

Mariana Romero Bello

Asistente de coordinación editorial

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

Marco Antonio Menéndez Casillas

ISBN: 978-607-525-306-0

Mariana Romero Bello

Ana María Aguilar Pumarada

Alma Elena Cardoso Martínez

Mahatma Ordaz Domínguez

Edición y corrección

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

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

La Aldea,

Edición y diseño

Diseño editorial

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

www.lafuente.buap.mx

www.coleccionlafuente.com

Luis Andrés Camacho Vite

Webmáster

Publicación financiada con
recursos PFCE 2016.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN CRISOL Y TRAYECTORIAS. ACERCAMIENTOS A LA ESTÉTICA Y EL ARTE <i>Jesús Márquez Carrillo</i> <i>Alma Elena Cardoso Martínez</i>	11
I. ESTÉTICA, ARTE Y TECNOLOGÍA	29
LA LUMINOSIDAD DE LA NOCHE <i>Víctor Gerardo Rivas López</i> <i>Rodrigo Vicencio Behamondes</i>	31
DELEUZE Y SU CONCEPTUALIZACIÓN DE LA ESTÉTICA: UNA APROXIMACIÓN DESDE EL FLUJO DEL DESEO Y LA DIFERENCIA <i>Gerardo de la Fuente Lora</i> <i>Anaid Sabugal Villamar</i>	41
LAS TRAYECTORIAS INSOSPECHADAS DEL <i>FLÂNEUR</i> EN LA CIUDAD <i>Víctor Gerardo Rivas López</i> <i>Víctor Alejandro Ruiz Ramírez</i>	55

ARTESANÍA INDÍGENA: UN MOTIVO PARA HABLAR DE ESTÉTICA Y ARTE <i>Ramón Patiño Espino</i> <i>Cinthya Alejandra Quintero Garzón</i>	75
ESCUCHA AMPLIADA: EL ARTE SONORO COMO EXTENSIÓN DE LA PERCEPCIÓN AUDITIVA. UN ACERCAMIENTO DESDE LA TEORÍA DE MEDIOS <i>Ramón Patiño Espino</i> <i>Luis Álvarez Azcárraga</i>	87
MCLUHAN Y EL SOFTWARE <i>Alberto J. L. Carrillo Canán</i> <i>María de Lourdes Fuentes Fuentes</i>	105
HACIA UNA ÉTICA DE LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA: APORTACIONES DE <i>LA ÉSTÉTICA DEL OPRIMIDO</i> DE AUGUSTO BOAL <i>José Ramón Fabelo Corzo</i> <i>Ana Lucero López Troncoso</i>	123
EL MUTUO TRASVASE ENTRE POESÍA Y PINTURA VANGUARDISTAS EN LATINOAMÉRICA. EL CASO DE JOSÉ JUAN TABLADA <i>Ramón Patiño Espino</i> <i>Jessica Marisol Rodarte Santos</i>	139
II. HISTORIA E INSTITUCIONES DEL ARTE	153
ARQUITECTURA HOSPITALARIA NOVOHISPANA. EL CASO DEL ANTIGUO HOSPITAL DE SAN PEDRO EN PUEBLA <i>Jesús Márquez Carrillo</i> <i>Jaime Gómez Prada</i>	155

- MARÍA MAGDALENA ACOMPAÑADA POR SUS
HERMANOS LÁZARO Y MARTA DE JUAN TINOCO
RODRÍGUEZ. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO
E ICONOLÓGICO DE UNA IMAGEN DEL OCHAVO
DE LA CATEDRAL DE PUEBLA*
Jesús Márquez Carrillo
Alma Elena Cardoso Martínez 175
- UN ARQUITECTO NOVOHISPANO.
JOSÉ DAMIÁN ORTIZ DE CASTRO Y SU BLASÓN
CONMEMORATIVO EN EL ATRIO DE LA IGLESIA
DE SAN HIPÓLITO**
José Antonio Pérez Diestre†
María Esther Pacheco Medina 197
- LA INVENCIÓN DE UN PATRIMONIO EDIFICADO.
ARQUITECTURA Y SOCIEDAD EN PUEBLA, 1920-1960**
Jesús Márquez Carrillo
Mathieu Branger 211
- APORTACIONES POÉTICO-PICTÓRICAS
DE GILBERTO CASTELLANOS TENORIO
A LA MODERNIDAD ARTÍSTICA EN PUEBLA**
José Antonio Pérez Diestre†
Luis Miguel Montes Flores 229
- POLÍTICA, ARTE Y CULTURA.
LOS MUSEOS Y EL COLECCIONISMO CORPORATIVO
EN MONTERREY, 1974-2000**
Jesús Márquez Carrillo
Roberto Eliud Nava González 245
- EDUCACIÓN Y PÚBLICO,
¿LOS NUEVOS ACTORES DEL MUSEO?**
Isabel Fraile Martín
Leonor Valdivia Dzgoeva 259

**ARTE CONTEMPORÁNEO: LA EXPOSICIÓN,
LOS AGENTES Y LA CREACIÓN DEL DISCURSO**

Isabel Fraile Martín

Alejandra Olivio Román

277

PRESENTACIÓN
CRISOL Y TRAYECTORIAS.
ACERCAMIENTOS A LA ESTÉTICA Y EL ARTE

*Jesús Márquez Carrillo*¹
*Alma Elena Cardoso Martínez*²

Durante las últimas décadas del siglo pasado —a la par de las grandes transformaciones del campo cultural y de la reestructuración veloz y profunda de la vida social, que afectó directamente la experiencia individual y colectiva de sus miembros—, las imágenes, los discursos y las prácticas artísticas se expandieron hacia nuevas fronteras, en una sociedad marcada por la globalización de las economías capitalistas, la creciente privatización de los servicios públicos y la tercera revolución científica y tecnológica.³ El arte último del siglo XX se inició en el simbólico año de 1968, año que si bien en Estados Unidos “supuso principalmente en lo artístico el fin de la hegemonía minimalista y, por tanto, del dogma formalista, en Europa significó la eclosión de la revolución sociocultural que generó situaciones de activismo como el situacionismo y el arte social y propició el empobrecimiento de las prácticas artísticas objetuales”.⁴

En este contexto, si en Estados Unidos desde los años cuarenta hasta principios de los años sesenta el formalismo de Clement Greenberg (1909-1994) subrayaba la pureza del arte en sus características formales (formas, colores, superficies), a un tiempo que ratificaba

¹ Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, *jesusm146@hotmail.com*

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2015 y 2017, *almacardosomartinez@yahoo.com.mx*

³ Sobre la reestructuración de la vida social, Daniel Carrasco Bahamonde, “Temporalidad y espacialidad en la modernidad tardía”, en *Revista Mad*, pp. 75-79. Según este autor, la reestructuración de la vida social en las últimas décadas ha llevado a diversos pensadores a caracterizar la condición actual de la sociedad “como el advenimiento de lo transitorio, lo fluido, lo fragmentario y lo efímero, donde la referencialidad al tiempo y el espacio ha extraviado su significación tradicional. Los tiempos de los grandes relatos y la estabilidad de la razón desplegada no pueden sino hacer la experiencia de la comunidad perdida, cuyo sentido de trascendencia (épica) ha sido olvidado bajo las superficies destellantes de la transitoriedad y la fragmentación posmoderna”, p. 79.

⁴ Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX*, p. 19.

la separación y autonomía de la pintura respecto de las demás artes sobre la base de considerar las convenciones técnicas (las reglas para hacerla), estéticas y perceptivas (las reglas para juzgarla y observarla), la producción teórica que brota en Europa —y particularmente en Francia— antes y después de 1968 representará, sobre todo en la década de 1980, una ruptura con esa modernidad estética que aún seguía la impronta de Kant.⁵ Las obras posestructuralistas de Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Jacques Lacan, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Roland Barthes —entre otros— no solo pondrán en claro un nuevo sustrato estético, al subrayar una nueva primacía de lo inconsciente, de lo corporal y material, del deseo y de los impulsos libidinales, sino también señalarán sus implicaciones éticas y políticas.⁶

A principios del siglo XX, Ferdinand de Saussure (1857-1913) había planteado que el signo es una unidad lingüística que tiene dos caras: el significante, que es forma física del término, y el significado, que es el concepto mental, por lo que la relación entre significante y significado es asignada y no esencial. Los posestructuralistas de los años setenta, en cambio, harán hincapié en los procesos de significación y dirán que todos los significados son inestables; que el significado se construye mediante los discursos que están siempre histórica y contextualmente situados, y que en cualquier contexto dado opera una serie de discursos que hacen posible que ciertas interpretaciones de las entidades compitan entre sí.⁷

De ahí la necesidad de resituar y comprender los discursos y las prácticas artísticas contemporáneas, pues toda producción artística es de índole textual. Un texto —apunta Roland Barthes— “no está constituido por una hilera de palabras, de las que se desprende un único significado ‘teológico’ en cierto modo (pues sería el ‘mensaje’ de Dios-Autor), sino por un espacio multidimensional en el que concurren y

⁵ Kant afirmó que los juicios de belleza no son conceptuales y que son universalmente válidos. Sobre esta base, para Greenberg la pintura moderna se iniciaba con Édouard Manet y concluía con el expresionismo abstracto. Según Danto, este crítico de arte “rara vez hablaba de belleza, pues su interés se centraba en lo que denominaba la calidad en el arte... La calidad del arte —escribió— no puede determinarse ni probarse por medio de la lógica o el discurso. La sola experiencia es la que rige en este campo y, por así decirlo, la experiencia de la experiencia”. Arthur C. Danto, “La crítica moderna y posmoderna”, *Artes. La Revista*, p. 36.

⁶ Scott Lash, “Posmodernidad y deseo (sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas)”, *El debate modernidad-posmodernidad*, p. 281.

⁷ Karen Healy, *Trabajo social. Perspectivas*, p. 56.

se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original”.⁸ La obra de arte, había escrito Umberto Eco en 1962, es “un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante”, lo cual supone una apertura interpretativa que exige del público una intervención productiva para completar aquello que no ha sido clausurado mediante “actos de libertad consciente”.⁹ Un “texto (o una imagen) debe entenderse, pues —dice Ana María Guasch—, como un tejido polisémico de códigos donde lo más importante no es el acto creativo, único, original e irrepetible, sino las acciones ‘menos ampulosas y grandilocuentes’ de seleccionar, escoger y combinar”.¹⁰ Acciones estas que indican la “muerte del artista” y de las que derivan algunas de las “ideas más pertinentes del pensamiento posmoderno, como la ruptura de los discursos lineales, el cuestionamiento de la idea de progreso y la potenciación de los procesos de relecturas y recorridos oblicuos a través de la historia del arte. El autor —el artista— ya no crea... produce”.¹¹ Se inserta en los procesos sociales de significación y, siguiendo la teoría de la intertextualidad, considera que todo texto es una reacción a textos precedentes: una reverberante “cámara de ecos”.¹² Por ende, las nociones de heterogeneidad, pluralidad, discontinuidad, simultaneidad, diferenciación, bricolaje, inestabilidad, indecibilidad, lo aleatorio y paradójico, lo contingente y arbitrario, se convierten en categorías estéticas cuyo despliegue anuncia y enuncia nuevas miradas, nuevos tránsitos.¹³ Nos encontramos, ya, en lo que se ha denominado el campo expandido del arte.

En 1979, Rosalind Krauss, al estudiar la escultura, se propuso encontrar su especificidad histórica y vínculos relacionales dentro del campo artístico, cuando el objeto mismo parecía desvanecerse.¹⁴

⁸ Citado por Hal Foster, “Asunto: Post”, *Arte después de la Modernidad*, p. 194.

⁹ Umberto Eco, *Obra abierta*, p. 34.

¹⁰ *Ob. cit.*, pp. 381-382.

¹¹ *Ibidem*, p. 382. Según Barthes, “el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”. Sobre la muerte del autor, véase R. Barthes, *El susurro del lenguaje*, pp. 75-83.

¹² Un texto “reproduce mal los pensamientos, sigue las palabras; hace visitas, o sea, rinde homenaje a los vocabularios; invoca las nociones, las repite bajo un nombre; utiliza ese nombre como un emblema (practicando así una suerte de ideografía filosófica) y este emblema lo exime de profundizar el sistema del cual es el significante (que solo le hace señas)”. R. Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 83. En cambio, “el intertexto no es necesariamente un campo de influencias; es más bien una música de figuras, de metáforas, de pensamientos-palabras; es el significante como sirena. R. Barthes, *ibidem*, p. 157.

¹³ Fajardo habla de ellas como “categorías estéticas irreversibles”. Carlos Fajardo Fajardo, *Estética y posmodernidad*, p. 109.

¹⁴ La referencia seminal para pensar este problema fue el *Curso de Lingüística General*. En una

Tradicionalmente, la escultura tenía una función monumental conmemorativa, cuyo pedestal o zócalo formaba parte del conjunto, puesto que fungía como “mediador entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional”.¹⁵ La lógica del monumento, sin embargo, comenzó a cambiar de manera gradual a finales del siglo XIX, significativamente con dos obras de Auguste Rodin (1840-1917), *Las puertas del Infierno* (1880) y *Balzac* (1891), concebidas en sus orígenes como monumentos. Pero, dadas sus vicisitudes temporales, con estos dos proyectos escultóricos

cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el periodo modernista de producción escultórica el que opera en relación con la pérdida del lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como señalador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial. Y son estas dos características las que declaran su condición y, en consecuencia, su significado y función, como esencialmente nómadas.¹⁶

Así, al perder su tradicional condición de visibilidad conmemorativa, la escultura perdió también una definición precisa en el contexto espacial que le era propio y la significaba: coloniza nuevos territorios. Por ende, desde mediados del siglo XX entró en una tierra de nadie,

partida de ajedrez, escribió Saussure, “cualquier posición que se considere tiene como carácter singular el estar libertada de sus antecedentes; es totalmente indiferente que se haya llegado a ella por un camino o por otro; el que haya seguido toda la partida no tiene la menor ventaja sobre el curioso que viene a mirar el estado del juego en el momento crítico; para describir la posición es perfectamente inútil recordar lo que acaba de suceder diez segundos antes. Todo esto se aplica igualmente a la lengua y consagra la distinción radical entre lo diacrónico y lo sincrónico. El habla nunca opera más que sobre un estado de lengua, y los cambios que intervienen entre los estados no tienen en ellos ningún lugar”. Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General*, p. 114.

¹⁵ Por ejemplo, la figura ecuestre de Marco Aurelio erigida en el centro del Campidoglio era un monumento para “representar con su presencia simbólica la relación entre la Roma antigua, imperial, y la sede del gobierno de la Roma moderna, renacentista; *La conversión de Constantino*, una estatua de Bernini, situada al pie de la escalera del Vaticano que conecta la basílica de San Pedro con el corazón del Papado, tenía funciones similares, al señalar un significado/acontecimiento específico, y lo mismo podemos decir del *David* de Miguel Ángel, originalmente en la Piazza della Signoria, en Florencia. Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia*, p. 63.

¹⁶ *Ibidem*, p. 64.

al ocupar un espacio entre el paisaje y la arquitectura —y entre sus opuestos: el no-paisaje y la no-arquitectura— sin que fuese ninguno de ellos. La escultura ya no es “el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien... no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente”, y se ubica por ello en un campo problemático, expandido, caracterizado por dos rasgos: uno que concierne a la práctica individual de los artistas y otro relacionado con la cuestión de medio (la escultura misma).¹⁷

Con respecto a la práctica individual, los artistas ocupan diferentes lugares dentro del campo expandido, pero lógico; porque “la práctica no se define en relación con un medio dado —escultura— sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio —fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura— puede utilizarse”. Sobre esta base, el campo proporciona no solo una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista las ocupe y explore, sino también una organización del trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular. En esta medida, la “lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base material o de la percepción de este, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural”. Por lo mismo, “en el interior de cualquiera de las posiciones generadas por el espacio lógico dado, podrían emplearse muchos medios diferentes, y se sigue también que todo artista independiente podría ocupar con éxito cualquiera de las posiciones”.¹⁸

De esta guisa, en el arte como campo expandido, las categorías formales que permitían, según Greenberg, evaluar la calidad y pureza de la obra y que guardaban estrecha relación con el medio, el estilo y la técnica, poco o nada pueden aportar para la comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas que se realizan de distintos modos y aun fuera de los recintos consagrados. Ahora, frente a la concepción tradicional del arte, habría que ampliar la reflexión teórica y metodológica y expandir el campo epistemológico y formal para integrar en

¹⁷ *Ibidem*, p. 72.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 72-73.

su haber las distintas prácticas artísticas contemporáneas (pinturas, videoinstalaciones, esculturas, acciones colectivas, fotografías, danza-performance, etc.), sus configuraciones simbólicas, sus lenguajes y estéticas, sus procesos de legitimación y, tanto más, sus impulsos, gracias al uso de nuevas tecnologías.

Precisamente, junto con el aporte teórico inicial del posestructuralismo, este concepto de campo expandido abrió, temática y conceptualmente, el mundo del arte hacia dimensiones insospechadas, a un mundo hoy dominado, “principalmente, por los curadores, los comentaristas, las galerías, los museos, las editoriales, el mercado y los medios... La transversalidad temática y técnica, la inter y transdisciplinariedad, la multilocalización conceptual y pragmática, la multi e hipermediación se manifiestan en las propuestas de una estética expandida”. Según Mario Perniola, “las fronteras del ‘arte’ se han expandido hasta el punto de poder incluir casi cualquier cosa, lo que es lo mismo que decir ninguna”.¹⁹

El arte expandido es una gran oportunidad para quienes quieranlo o no, han quedado fuera del ‘mundo del arte’ institucional, pero también supone un gran peligro porque en el crecimiento bulímico de muestras bienales, exposiciones, libros de arte, *stage*, seminarios, fundaciones... acaban siendo asimilados y confundidos precisamente con aquello que han combatido y de lo que han querido distinguirse, pagando frecuentemente su aislamiento con pobreza, inoperancia, depresión y enfermedad [...]. Han caído las fronteras que separaban lo que estaba legitimado como ‘arte’ de lo que no era reconocido como tal.²⁰

Ciertamente, durante las últimas décadas del siglo XX —y las que corren de la presente centuria— nos acercamos al despliegue del arte posmoderno en la modernidad tardía.²¹ También en estos años, la

¹⁹ Entrecorillados y cita de Carlos Fajardo Fajardo, “El arte en expansión”, en *Le Monde Diplomatique*.

²⁰ Mario Perniola, *El arte expandido*, pp. 52- 53, 57. Citado en C. Fajardo Fajardo, *idem*.

²¹ Según Giddens, “en vez de ingresar en un periodo de posmodernidad, nos movemos hacia una etapa en la cual las consecuencias de la modernidad se radicalizan y universalizan más que antes. Más allá de la modernidad, he de sostener, podemos percibir los contornos de un nuevo y diferente orden, que es ‘posmoderno’; pero esto es muy distinto de lo que hoy muchos llaman ‘posmodernidad’”. Citado por Fredric Jameson, *Una modernidad singular*, p. 20. Para Lewkowicz, haciendo un símil con la Antigüedad tardía, en la modernidad tardía “se están descomponiendo los parámetros que estructuraron la experiencia moderna del mundo, pero... aún no afloran los principios alternativos que organicen otra experiencia”. En la modernidad tardía el mundo parece desordenarse. “Ya no tiene

estética, la crítica de arte, las teorías del arte y la historia misma del arte han entrado en un campo expandido, donde es común lo inter, lo pluri, lo trans o multidisciplinario; donde las fronteras del saber se vuelven muy porosas, inasibles e inestables, y desde donde las humanidades enfrentan nuevos retos, al convertirse en dominante el nuevo modelo académico global —el *business University* o, mejor, *market-model University*— que destruye la concepción de la universidad como una institución de cultura y la convierte en una institución de excelencia, atenta a las transformaciones del mundo globalizado.²²

En el marco de estas transformaciones y de una nueva experiencia histórica, en 1997 se fundó, en la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, la Maestría en Estética y Arte (MEyA). Este posgrado tuvo “desde el principio el objetivo de reflexionar sobre los temas más actuales del arte y de la estética, pero partiendo al mismo tiempo de la evolución e historia de ambos, del desarrollo de la relación entre arte y tecnología y de la expresión práctica de estos procesos en las instituciones del arte”.²³

Desde entonces, los profesores-investigadores cultivan las siguientes líneas de investigación, a las que se adscriben sus estudiantes cuando ingresan al posgrado: 1) Estética y teoría del arte (axiología estética; teoría del arte contemporáneo; estética, arte y colonialidad en América Latina; ciencia estética evolucionaria; historia natural del arte; neuroestética, fenomenología y arte; arte y economía); 2) Arte y tecnología (fotografía, cine, animación, juegos digitales, arte digital, redes sociales; estética de medios); 3) Historia del arte (arte mexicano, arte en Puebla, relaciones artísticas entre Europa y México, patrimonio y sociedad, historia de las imágenes en México; artes escénicas y musicales), y 4) Instituciones del arte (problemas de la museología actual, estudios de público, análisis de los museos de

el mismo sentido, ni mucho menos la misma eficacia, organizarse pensando en un orden del mundo duradero y estable. Aflora un tipo de pensamiento que deja de ser estructural, sistemático, sistematizante, para determinarse como estratégico, situacional, coyuntural, oportunista, o como quieran llamarlo. Un tipo de pensamiento estratégicamente determinado para pensar y operar en el instante, que no está destinado a durar sino a obtener la mayor eficacia en el instante actual”. Ignacio Lewkowicz, *Pensar sin Estado*, pp. 45-46.

²² Sobre la importancia histórica, el sentido de la excelencia académica en la universidad contemporánea: William Díaz Villarreal, “Las humanidades, la universidad y la era de la excelencia académica”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, pp. 19-38. Acerca de la *business University*: Carlos Hoevel, “Ante la llegada de la...” en *Revista Valores en la sociedad industrial*, pp. 3-17.

²³ Maestría en Estética y Arte: <http://www.meya.buap.mx/>

Puebla, comunicación y museos, educación y museos).²⁴ En el periodo 1998-2016 han pasado por las aulas del posgrado 210 estudiantes. He aquí los números por generaciones:

**Maestría en Estética y Arte
Generaciones, 2002-2016**

Generación	Estudiantes
1998	10
1999	5
2000	8
2001	9
2002	14
2003	19
2004	28
2005	10
2006	7
2008	6
2009	6
2010	13
2011	14
2012	16
2013	17
2014	16
2015	12
	Total: 210

Fuente: MEyA BUAP.

Las generaciones 1998-2014 hacen un total de 198 alumnos, de los cuales, hasta 2016, 168 personas habían obtenido el grado, sobre una cantidad de 198.

Con base en las líneas de investigación de la maestría, los estudiantes se han titulado con trabajos de tesis que abordan temas y problemas relacionados con: danza, música, pintura, estética y teoría estética, ico-

²⁴ *Idem.*

PRESENTACIÓN

nografía religiosa, teatro latinoamericano contemporáneo, museografía, patrimonio histórico, historia de la arquitectura novohispana, moderna y contemporánea, tendencias o corrientes artísticas contemporáneas, estudio del paisaje sonoro, estudio particular de algunos pintores, fotógrafos, grabadores y cineastas, fotografía, mecenazgo y patronazgo artísticos, galerías y espacios expositivos, curaduría, consumo del arte, arte popular, estudios sobre las nuevas tecnologías de la imagen, etcétera.

Maestría en Estética y Arte Estudiantes titulados, 2002-2016

Áreas

Estética y teoría del arte

Directores de tesis	Estudiantes
José Ramón Fabelo Corzo	28
Gerardo de la Fuente Lora	24
Víctor Gerardo Rivas López	15
María Noel Lapoujade Ramayón	2
Alberto J. L. Carrillo Canán	2
Renato Prada Oropeza	1
Gilberto Valdez Gutiérrez	1
Ma. Isabel Fraile Martín	1
Ramón Patiño Espino	1
Víctor Gerardo Rivas López / Jesús Márquez Carrillo	1
Gerardo de la Fuente Lora / Jesús Márquez Carrillo	1
Subtotal: 77	

Historia del arte e instituciones del arte

Directores de tesis	Estudiantes
José A. Pérez Diestre	20
Ma. Isabel Fraile Martín	11
Ma. Marcelina Arce Sainz	8
Jesús Márquez Carrillo	8
Alberto J. L. Carrillo Canán	1
Luis Roberto Vera Chaparro	1
Ramón Patiño Espino	1

Ma. Isabel Fraile Martín / Ma. del Carmen García Aguilar	1
Ma. Isabel Fraile Martín / Jesús Márquez Carrillo	1
Subtotal:	52

Arte y tecnología

Directores de tesis	Estudiantes
Alberto J. L. Carrillo Canán	18
Ramón Patiño Espino	9
Gerardo de la Fuente Lora	6
Ma. Isabel Fraile Martín	3
Víctor Gerardo Rivas López	2
José Ramón Fabelo Corzo	1
Subtotal:	39

Total: 168

Fuente: MEyA BUAP. Trabajo de campo.

En un medio donde en la universidad pública estaba ausente la reflexión teórica, metodológica e histórica sobre el campo del arte y sus prácticas en el mundo contemporáneo, la Maestría en Estética y Arte ha sido un crisol para la formación de estudiantes nacionales (Nuevo León, Sonora, Guanajuato, Jalisco, Estado de México, Tlaxcala, Hidalgo, Veracruz, Chiapas) y extranjeros (Francia, Albania, España, Guatemala, Honduras, Bolivia, Colombia, Chile, Cuba). Y, tanto por el perfil de su planta docente como por sus resultados académicos, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología la reconoce a partir de 2015 como un Programa de Competencia Internacional.

Desde 2009, para asegurar la calidad total del programa y responder a las exigencias de titulación en tiempo y forma, se han implementado anualmente en la Maestría los talleres de avances de investigación y de tesis. En ellos, los estudiantes —junto con sus directores de tesis— muestran sus avances de tesis, y los profesores-investigadores, los avances de sus respectivas investigaciones. En noviembre de 2012 y 2013 se llevaron a cabo el IV y el V evento de estos talleres. En ellos se presentaron 47 ponencias. El presente libro reúne 15 colaboraciones, más una que es de la coordinadora de este volumen, generación 2014-2016.

Si bien la Maestría —al proporcionar las bases históricas, teóricas y metodológicas del arte contemporáneo y sus usos a través del tiempo— ha sido un *crisol* para la formación de artistas y profesionales del arte en el campo educativo, la gestión cultural, la curaduría o la catalogación de obra en los museos, no menos cierto es que una cantidad importante de sus estudiantes, al ingresar, ya vienen con una nada desestimable *trayectoria*, están insertos en las tareas educativas, en la crítica de arte o en las prácticas artísticas más diversas, son artistas gráficos, músicos, bailarines, pintores, cineastas o escultores, etc. Este libro, *Crisol y trayectorias. Acercamientos a la estética y el arte*, quiere reconocer ambas características.

Lejos estamos de pensar que en el crisol, los metales básicos (cobre, níquel, aluminio, zinc, plomo) se transmutan en plata y oro; lo que queremos decir es que, debido a la confluencia académica de distintas disciplinas (diseño gráfico, música, danza, antropología, teatro, lingüística y literatura, historia, filosofía, ciencias humanas, ciencias de la comunicación, diseño textil, arquitectura, etc.), las trayectorias de los estudiantes se enriquecen en el trabajo interdisciplinario de las aulas, pero que además reconocemos que tienen una trayectoria que prosiguen al salir del posgrado. *Crisol y trayectorias* representa apenas un momento, un instante de confluencia: acercamientos a la estética y al arte desde sus propios referentes teóricos, sus propias inquietudes intelectuales e intereses académicos, donde, por supuesto, también está presente, como principal responsable, el director de tesis.

Este libro atiende a las líneas de investigación que se cultivan en la Maestría. En el primera parte, “Estética, arte y tecnología” se agrupan ocho trabajos relacionados con las áreas de Estética y teoría del arte, pero también Arte y tecnología; en la segunda se congregan los otros ocho textos relacionados con “Historia del arte e instituciones del arte”. En el primer segmento, mientras los dos primeros capítulos hablan del arte y la experiencia estética como una forma de conocimiento, que es ante todo un sentir, una pasión estética del movimiento —el paso de la luz a la oscuridad, el *flâneur* en la ciudad laberinto—, el tercer capítulo nos ofrece una aproximación a la estética deleuziana desde el flujo del deseo y la diferencia. El cuarto trabajo, por otro lado, no solo relaciona a la artesanía indígena con la estética y el arte, también ofrece vías teóricas y disciplinarias a través de las cuales sostiene que el arte es

una práctica transcultural y se pregunta cómo abordar este producto estético, no solo para argumentar por qué detrás de la denominación de “artesanal” nos encontramos frente a un comportamiento artístico, sino también para ver cuáles son las complejidades para su análisis y comprensión en el contexto actual.

Siguiendo una tesis de McLuhan, el siguiente capítulo aborda el problema de la escucha ampliada y se pregunta: ¿en qué modificaron los medios electrónicos de grabación, edición y reproducción a las formas de escucha y a la estética del sonido que existía hasta entonces? La respuesta es que ciertas tecnologías enfatizan y priorizan ciertos sentidos, dejando de lado otros e incluso inhibiéndolos hasta el punto de modificar aspectos culturales y sociales en el ser humano.

Enlazado con el capítulo anterior, el sexto trabajo plantea el análisis tetrádico de Marshall McLuhan aplicado al estudio del *software*. En él se exponen los conceptos básicos necesarios para abordar el estudio del *software*, tomando como punto de partida la teoría de medios propuesta por este teórico canadiense. Entre los planteamientos retomados se encuentran la temperatura de los medios, la metáfora tetrádica y las tres grandes eras de la civilización determinadas mediáticamente. La metáfora tetrádica de McLuhan es un elemento básico en este trabajo. Investigar las tres grandes eras mediáticas de la civilización —señala— contribuye a la comprensión de los modos en que se configuran nuestras percepciones y sensibilidad de acuerdo con la tecnología que domina en cada era. Al final, analiza las características de la era actual apoyándose “en los desarrollos teóricos de Derrick de Kerckhove para culminar con la teoría de Lev Manovich acerca de los nuevos medios y específicamente del *software*”.²⁵

El capítulo siete, teniendo como eje *La Estética del oprimido* de Augusto Boal, se plantea una ética de la actividad artística. En este trabajo se revisa lo que el mencionado autor llama un “nuevo concepto de aura” y el diálogo que al respecto establece con algunas ideas de Walter Benjamin. Con este acercamiento —dicen los autores—, “esperamos colaborar en la defensa de la que creemos fuera intención básica de Augusto Boal [...]: la búsqueda de la dimensión ética de la

²⁵ Alberto J. L. Carrillo Canán y María de Lourdes Fuentes Fuentes, “McLuhan y el *software*”, en *Crisol y trayectorias. Acercamientos a la estética y el arte*, p. 105.

actividad artística”.²⁶ Para ello abordan el problema utilizando, además de las ideas de Boal y Benjamin, “algunos conceptos derivados de las ideas de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer sobre la industria cultural, así como ciertos postulados defendidos por el filósofo y pedagogo Paulo Freire”.²⁷

Cierra esta primera parte, un estudio sobre el mutuo trasvase entre poesía y pintura vanguardistas en América Latina, analizando el caso de José Juan Tablada, Oliverio Girondo y Xul Solar. En él se muestra que existe un vínculo muy fuerte entre pintura y poesía; que se trata de “dos manifestaciones que en un determinado momento de la historia cruzaron sus límites tradicionales, creando una nueva técnica que tomó como punto de partida elementos ya existentes a los que aplicaron una nueva perspectiva de creación/invencción, renovando así el concepto estético del canon establecido para cada una de ellas”.²⁸

La segunda parte, dedicada a la historia a las instituciones del arte, arranca con un estudio sobre la arquitectura hospitalaria novohispana, centrándose en el caso del antiguo Hospital de San Pedro, en Puebla. En este trabajo, a través del análisis de la planta arquitectónica de dicho nosocomio, los autores se proponen “ubicar su diseño dentro de las tipologías españolas de la época, y lo que es más importante, presentar la edificación española que [...] podría haber sido uno de los referentes para la construcción original del hospital mismo”.²⁹

Dentro del vasto campo de la historia del arte, el siguiente trabajo se propone contribuir a una historia de las imágenes mediante el análisis de la pieza denominada *María Magdalena acompañada por sus hermanos Lázaro y Marta*, una obra del pintor poblano Juan Tinoco Rodríguez (1641-1703), ubicada en el Ochoavo de la catedral. Por ello, hace un análisis iconográfico, pero sobre todo busca ahondar en estudios similares que contextualicen la naturaleza de las obras que conforman los acervos pictóricos y escultóricos del arte catedralicio de Puebla.

Por lo que concierne a la historia de la arquitectura, en 1781 José Damián Ortiz de Castro construyó por cuenta propia, en el ángulo

²⁶ José Ramón Fabelo Corzo y Ana Lucero López Troncoso, “Hacia una ética de la actividad artística: aportaciones de *La Estética del oprimido* de Augusto Boal”, en *ibidem*, p. 123.

²⁷ *Idem*.

²⁸ Ramón Patiño Espino y Jessica Marisol Rodarte Santos, “El mutuo trasvase entre poesía y pintura vanguardistas en Latinoamérica. El caso de José Juan Tablada”, en *ibidem*, p. 139.

²⁹ Jesús Márquez Carrillo y Jaime Gómez Prada, “Arquitectura hospitalaria novohispana. El caso del antiguo hospital de San Pedro en Puebla”, en *ibidem*, p. 156.

exterior del muro del atrio de la iglesia de San Hipólito, un blasón conmemorativo para obtener el grado de Maestro Mayor de la Ciudad de México. Con base en fuentes bibliográficas y material de archivo, el propósito del decimotercer capítulo es dar a conocer la historia de este monumento y a su autor, resaltando la importancia que tuvo en la transformación urbana de la capital de la Nueva España.

En la ciudad de Puebla, después del movimiento armado del siglo XX, la política cultural en boga sería la de crear y difundir a nivel regional una cultura social conservadora y autoritaria. En este contexto, “se elaboró una primera definición del patrimonio, la cual buscaba hacer del legado arquitectónico colonial un elemento central de una nueva memoria, de una mentalidad fundamentada en la tradición”.³⁰ Como consecuencia, los “arquitectos [...] aprovecharon esa oportunidad para poder inventar dentro de las formas del estilo neocolonial, expresiones que remitieran a la identidad y a la mentalidad regional”.³¹ El capítulo sobre la invención de un patrimonio edificado en Puebla se adentra en este asunto y señala cómo se dio una triple valoración del mismo: a través de la expansión urbana de la ciudad, la definición de una memoria (inventando un concepto muy limitado de patrimonio arquitectónico) y la actualización de cierta definición en las obras de algunos ingenieros y arquitectos, quienes reivindicaron a la arquitectura neocolonial como rasgo propio, único de la ciudad.

Al mediodía del 7 de abril de 2010, murió en la ciudad de Puebla Gilberto Castellanos Tenorio, el poeta que dejó una herencia muy importante dentro de las letras poblanas y aun de México; el pintor disciplinado e inalcanzable cuya obra no ha sido valorada lo suficiente, y el promotor cultural y cofundador, en 1964, con Jorge Altieri Hernández, del Coro Normalista. El decimoquinto capítulo, dividido en tres partes, se propone ser una invitación a conocer a este personaje y valorar en general su obra.

Con base en la teoría del imaginario social de Castoriadis y la historia de la ciudad, el siguiente capítulo aborda el origen y desarrollo de los museos y colecciones de arte en Monterrey durante las últimas décadas del siglo XX, “subrayando que sus discursos y prácticas artís-

³⁰ J. Márquez Carrillo y Mathieu Branger, “La invención de un patrimonio edificado. Arquitectura y sociedad en Puebla, 1920-1960”, en *ibidem*, p. 225.

³¹ *Idem*.

ticas responden a un interés político, no únicamente al propósito dar a conocer y difundir el arte moderno y contemporáneo de México y América Latina”.³² El trabajo también señala la entrada de Monterrey a la dinámica cultural global, donde el arte contribuye a la proyección de una supuesta identidad regional.

En las últimas décadas, por otra parte, los museos han devenido en instituciones complejas y deben cumplir con diferentes funciones (conservación, investigación, comunicación, exhibición y difusión del patrimonio), así como desempeñar un papel más dinámico en la sociedad, además de comprometerse con un proceso de cambio y mejora continua para asegurar su pervivencia hacia el futuro. Basado en los ejemplos de México, Ecuador y Bolivia, el penúltimo capítulo tiene por “objetivo mostrar que desde hace algunas décadas se ha presentado un nuevo enfoque de trabajo en el ámbito museístico, el cual se ha constituido en parte importante de su construcción y su transformación, dando lugar a museos más dinámicos y activos”,³³ así como a la emergencia de los nuevos actores del museo.

Finalmente, discutir sobre las condiciones del arte contemporáneo supone tomar en cuenta el contexto en el que se produce en un momento en el que la práctica artística ha tendido hacia el concepto, la significación, la multidisciplinariedad. El capítulo “Arte contemporáneo: la exposición, los agentes y la construcción del discurso” analiza cómo la exposición “se convierte en un espacio de negociación, donde artista, curador y museógrafo funden sus actividades para crear un discurso concreto para un público determinado. Cada muestra se convierte en un fenómeno único e irreplicable, ya que las condiciones a las que es sometida al pasar por estos tres niveles, difícilmente se pueden volver a encontrar”.³⁴

Este libro refleja en su conjunto las inquietudes intelectuales de los estudiantes y sus afanes formativos con sus maestros. La Maestría en Estética y Arte no solo se ha convertido en un espacio nutricional para estudiar y responder fundamentalmente —y desde distintos filones—

³² J. Márquez Carrillo y Roberto Eliud Nava González, “Política, arte y cultura. Los museos y el coleccionismo corporativo en Monterrey, 1974-2000”, *ibidem*, p. 245.

³³ Isabel Fraile Martín y Leonor Valdivia Dzgoeva, “Educación y público, ¿los nuevos actores del museo?”, *ibidem*, p. 259.

³⁴ I. Fraile Martín y Alejandra Olivio Román, “Arte contemporáneo: la exposición, los agentes y la creación del discurso”, en *ibidem*, p. 286.

a las complejas transformaciones del arte contemporáneo, sino que, al mismo tiempo, alienta en su devenir el cruce de itinerarios, los derroteros múltiples de sus estudiantes. Es, por eso, *crisol y trayectorias*, esfera de encuentro y lugar de diálogo, sin duda alguna un referente imprescindible en los anales académicos de Puebla.

Dicho esto, no nos resta más que agradecer al director de la Facultad de Filosofía y Letras, Ángel Xolocotzi Yáñez, por su apoyo incondicional al trabajo académico en nuestro posgrado y al doctor José Ramón Fabelo Corzo, director de la colección La Fuente por la confianza depositada en nosotros para llevar a buen puerto esta obra, que —más allá de la autoría— es fruto de muchas anónimas manos, pero sobre todo del equipo de La Fuente, cuyo compromiso y profesionalismo son ya proverbiales. Vaya, pues, también para los miembros de este equipo nuestro reconocimiento más entrañable por todos sus desvelos y finas deferencias, en especial para Bertha Laura Álvarez Sánchez, coordinadora editorial; Marco Antonio Menéndez Casillas, coordinador de edición y corrección; y para Mariana Romero Bello, Ana María Aguilar Pumarada y Mahatma Ordaz, asistentes de la coordinación editorial.

Bibliografía citada

- Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. de Julieta Sucre, Barcelona, Editorial Kairs, 1978.
- , *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002.
- Carrasco Bahamonde, Daniel, “Temporalidad y espacialidad en la modernidad tardía: El advenimiento de la fluidez”, *Revista Mad*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Departamento de Ciencias Sociales, núm. 22, 2010, pp. 73-89.
- Díaz Villarreal, William, “Las humanidades, la universidad y la era de la excelencia académica (A manera de introducción)”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, Bogotá, Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, vol. 17, núm. 2, 2015, pp. 19-38.
- Danto, Arthur C., “La crítica moderna y posmoderna. Once respuestas a Anna María Guasch”, en *Artes. La Revista*, Medellín, Universidad de Antioquia, núm. 9, vol. 5, 2005, pp. 29-41.

- Eco, Umberto, *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.
- Fajardo Fajardo, Carlos, *Estética y posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2001.
- Carlos Fajardo Fajardo, “El arte en expansión”, *Le Monde Diplomatique*, en: <http://www.eldiplo.info/portal/index.php/component/k2/item/1167-el-arte-en-expansi%C3%B3n> (último acceso: 17 de enero de 2017).
- Foster, Hal, “Asunto: Post”, en Wallis, Brian, ed., *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, trad. de Carolina del Olmo, Madrid, Akal Ediciones, 2001.
- Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- Healy, Karen, *Trabajo social. Perspectivas contemporáneas*, Madrid, Ediciones Morata, 2001.
- Jameson, Fredric, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, traducción de Horacio Pons, Barcelona, Gedisa Editorial, 2004.
- Hoewel, Carlos, “Ante la llegada de la business university”, en *Revista Valores en la sociedad industrial*, Buenos Aires, Centro de Estudios de la Sociedad Industrial, Universidad Católica Argentina, núm. 51, 2001, pp. 3-17.
- Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, en Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. de Adolfo Gómez, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 59-74.
- Lewkowicz, Ignacio, *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General*, trad., pról. y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945 [Edición digital] en: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59
- Scott, Lash, “Posmodernidad y deseo (sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas)”, en Casullo, Nicolás, comp., *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Retórica Ediciones, 2004, pp. 279-312.



I

ESTÉTICA,
ARTE
Y TECNOLOGÍA

LA LUMINOSIDAD DE LA NOCHE

*Víctor Gerardo Rivas López*¹
*Rodrigo Vicencio Behamondes*²

El análisis del sentido de la vista requiere comenzar por situar la observación del fenómeno de la percepción visual en el sujeto de la experiencia. Los ojos, considerados como un medio biológico a través del cual el sujeto se relaciona con su contexto, constituyen un sentido que permite la captación de lo visible y son parte de un fenómeno natural, orgánico y necesario para la supervivencia. Entonces, es necesario diferenciar las distintas acepciones del vocablo *sentido*, dado que se reconocen cinco, asociados cada uno de ellos a un órgano perceptor. De todos ellos, la vista cumple un rol fundamental en la dirección de la conducta: los ojos del sujeto poseen cierta independencia de movimientos respecto al resto del cuerpo y configuran un modo propio de la especie humana cuyo resultado es el gesto, esto es, el conjunto de intencionalidades y significaciones potenciales del cuerpo del sujeto. Ahí, la vista es parte de un fenómeno que integra a otros elementos constituyentes de su conducta relacionados con el funcionamiento del ojo, el cual debe ser estudiado en su particularidad como unidad fisiológica compuesta por una serie de estructuras que dan origen a la vista a partir de tres operaciones distintas y sucesivas, esto es, operaciones ópticas, químicas y nerviosas.³ Estas son fundamentales para la comprensión de la percepción visual y se constituyen como parte del sentido de la vista a través del ojo del sujeto y la interacción de la córnea, la pupila y el cristalino, a manera de una operación óptica que depende de la experiencia sensible del sujeto

¹ Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, *cupio_dissolvi@prodigy.net.mx*

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2012 y 2014, *rodrigovicenciob@gmail.com*

³ Jacques Aumont, “El papel del ojo”, en *La imagen*, p. 18.

determinada por el estímulo luminoso que permite la formación de la imagen retiniana en el fondo del ojo y que consiste en una operación de la vista que se define a partir de la fisiología:

El ojo, como se sabe, es un globo más o menos esférico, de un diámetro de unos dos centímetros y medio, cubierto de una capa en parte opaca (la *esclerótica*) y en parte transparente. Esta última parte, la *córnea*, es la que asegura la mayor parte de la convergencia de los rayos luminosos. Tras la *córnea* se encuentra el *iris*, músculo esfínter regido de modo reflejo, que en su centro delimita una abertura, la *pupila*, cuyo diámetro va de 2 a 8 milímetros aproximadamente.⁴

La importancia de la abertura de la pupila radica en que permite el ingreso de mayor o menor cantidad de luz en el globo ocular, siendo dicha abertura un fenómeno que depende de la intensidad de la luz recibida por el ojo y que ocurre también de manera espontánea en función de sus estados emocionales o por inducción de sustancias psicotrópicas. La recepción ocular de la luz es un proceso que, entre otras cosas, modifica la percepción de la profundidad del espacio y tiene como resultado el cambio de la percepción visual, entendida como el tratamiento en etapas sucesivas de información que llega al sujeto por medio de la luz que entra en sus ojos.⁵ Este tratamiento determina una serie de características fisiológicas que conforman lo que se ha denominado el *sentido de la vista*, que debe diferenciarse de “la mirada”, porque esta última es una particularidad de la vista que surge por la convergencia de ambos ojos del sujeto, codeterminada por la posición de su cabeza y cuerpo. La mirada, como un sentido de orientación visual, dirige el propósito del sujeto en el espacio existente entre la convergencia de lo que se mira y su propio cuerpo. Las posibilidades de recorrer el espacio con la mirada están determinadas por un eje vertical propio de la altura del sujeto y que se manifiesta a través del movimiento hacia arriba y hacia abajo de su cabeza, y por un eje horizontal propio de la disposición de sus ojos y que se manifiesta a través del movimiento hacia la izquierda y hacia la derecha de su cabeza. Ambos ejes son determinantes para la mirada y la

⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁵ *Ibidem*, p. 23.

posición del cuerpo del sujeto, de tal manera que mirar constituye el sentido que caracteriza la percepción visual y se resume del siguiente modo:

Ver un objeto o bien es tenerlo al margen del campo visual y poderlo fijar, o bien responder efectivamente a esta solicitud fijándolo. Cuando lo fijo, me anclo en él, pero este “alto” de la mirada no es más que una modalidad de su movimiento: continuo, en el interior de un objeto, la exploración que, hace un instante, los sobrevolaba a todos, en un solo movimiento encierro el paisaje y abro el objeto.⁶

La unión de gesto y sentido representa un modo único de la especie en donde el cuerpo del sujeto experimenta la percepción visual desde una posición en el espacio e incorpora la orientación, que es determinada por los dos ejes espaciales descritos por la mirada, y que es hacia donde se dirige la vista, generando una relación espacial y temporal. Así, la vista se desarrolla como un medio organizado a través de la conexión de estímulos y de un acto de “identificación expresa”, puesto que el sujeto experimenta la relación espacio-temporal de él con el mundo como existencia.⁷ Esto quiere decir que la percepción visual es una experiencia que se manifiesta en tanto sentido y relación de fenómenos que el sujeto vive en su campo visual y que puede ser estudiado a través de la experimentación y la modificación del entorno natural para analizar distintas reacciones. Por ejemplo, oscurecer absolutamente una habitación en donde el sujeto deba permanecer el tiempo suficiente para adaptarse a la oscuridad absoluta, deja desprovisto al individuo de cualquier elemento que permita fijar la vista y en donde la falta de referencias visuales causa la anulación de toda percepción visual. En este contexto, los ojos del sujeto pierden la capacidad de distinguir lo visible, y aunque sus ojos conserven la facultad de mirar, el fenómeno demuestra que dejó de existir una correspondencia entre los estímulos y su vista. Bajo estas condiciones, en que ha desaparecido la percepción visual, la oscuridad es totalizante, omnipresente, multiforme y omniabarcante del espacio que aparece vacío de luminosidad y habitado por un sujeto que repentinamente percibe la oscuridad, la soledad y la frialdad de la

⁶ Maurice Merleau-Ponty, “Preámbulo”, en *Fenomenología de la percepción*, p. 87.

⁷ *Ibidem*, p. 17.

habitación en la que se encuentra a manera de experiencia inmediata o síntesis de su propio cuerpo que habita el aquí y el ahora del espacio y del tiempo de la experiencia.⁸ En estas condiciones, la conducta del sujeto aparece como resultado de un proceso de adaptación a la oscuridad, en donde la última percepción visual proviene de la impresión de las últimas cosas vistas, una suerte de huella o resplandor luminoso llamado “imagen consecutiva” que surge poco tiempo después de mirar una superficie iluminada durante un determinado periodo de tiempo y que el sujeto conserva como una impresión luminosa cuando cierra los ojos o cuando mueve la cabeza en otra dirección para desaparecer totalmente a medida que se va adaptando a la oscuridad absoluta. Se trata de una experiencia compuesta por distintas etapas a partir de la primera impresión en el ojo del sujeto llamada *imagen primaria* o *imagen de Hering*, que tiene una duración de algunas centésimas de segundo. Posteriormente, y después de un segundo intervalo de tiempo, la impresión nace por segunda vez, pero con una coloración complementaria si la superficie estaba coloreada, y que ha sido llamada *imagen secundaria* o *imagen de Purkinje* (llamada también imagen “satélite” de Hamaker e imagen “ghost” de Bidwell), que tiene una muy corta duración, para finalmente retornar una impresión de varios segundos después de un intervalo de tiempo bastante largo llamada *imagen terciaria* o *imagen de Hess*.⁹ Este proceso de adaptación del sujeto a la oscuridad absoluta permite hacer una distinción entre la imagen consecutiva y el recuerdo de lo visto, puesto que se trata de fenómenos que el sujeto puede confundir, aunque la imagen consecutiva consiste en una impresión que permanece en sus ojos como una figura resplandeciente, ligeramente geométrica y sutilmente vibrante sobre un fondo oscuro que difiere del recuerdo de lo visto. Se debe señalar que se trata de dos fenómenos distintos cuyo origen es la misma impresión luminosa que antecede a la aparición de la oscuridad absoluta y, por lo tanto, perfecta debido a que el sujeto se encuentra inmerso en dicha oscuridad que percibe como *lo que es*,¹⁰ esto es, como un fenómeno total carente de cualquier referente visual en donde la falta de luminosidad establece la aparición de un sujeto reducido a su presencia —una suerte de espectro corporal consciente de

⁸ *Ibidem*, p. 156.

⁹ Henri Piéron, *Vocabulario Akal de la Psicología*, p. 277.

¹⁰ Henri Bergson, “Análisis e intuición”, en *Introducción a la Metafísica*, p. 314.

sí mismo— y buscador de una explicación que le permita comprender por qué se encuentra en estas condiciones de oscuridad debido a que en tales circunstancias los significados de la experiencia no surgen a partir de la adquisición inmediata de lo visible, sino más bien de los significados originados por los recuerdos del sujeto que lo llevaron a ese instante en que se ha interrumpido el flujo de las impresiones constituyentes de su percepción visual. Los significados de la experiencia que el sujeto establece son determinantes del estado de atención en el que se encuentra y a partir del cual se concentra en el recuerdo de alguna experiencia luminosa en torno a la cual imagina o intenta reconstituir un significado para reemplazar la realidad pasada de lo visible. Bajo estas condiciones, se trata del recuerdo de un estímulo distante que es parte de la experiencia de tránsito a la oscuridad absoluta que antecede a la posible e inquietante idea de permanecer en un espacio carente de límites físicos y en donde el tiempo no transcurre, puesto que la oscuridad absoluta es un fenómeno que propicia el desarrollo de las imaginaciones más sorprendentes del sujeto que aparecen en reemplazo de su percepción y que puede experimentar como un estado de angustia que hace de la oscuridad algo horrible y eterno:

Ansiaba abrir los ojos, pero no me atrevía, porque me espantaba esa primera mirada a los objetos que me rodeaban. No es que temiera contemplar cosas horribles, pero me horrorizaba la posibilidad de que no hubiese nada que ver. Por fin, lleno de atroz angustia mi corazón, abrí de golpe los ojos, y mis peores suposiciones se confirmaron. Me rodeaba la tiniebla de una noche eterna.¹¹

La perfección de la oscuridad es tal que el sujeto puede sentir que la aparente falta de determinaciones espaciales y temporales corresponde a un espacio y a un tiempo ilimitados debido a que la oscuridad es absoluta y, por lo tanto, “es capaz al mismo tiempo de una aprehensión indivisible y de una enumeración interminable”,¹² lo cual dificulta el análisis que se pueda hacer de la experiencia debido a la complejidad de reducir lo interminable de la oscuridad a elementos ya conocidos,

¹¹ Edgar Allan Poe, “El pozo y el péndulo”, en *Cuentos*, p. 40.

¹² H. Bergson, *ob. cit.*, p. 315.

tratándose más bien de una condición en donde el sujeto puede divagar y hacer un esfuerzo por recordar algo que le permita adoptar diferentes significados acerca de esta experiencia. Por ejemplo, si el sujeto piensa en una figura circular y por semejanza recuerda al sol, la analogía constituye una conducta que satisface su necesidad de comprensión del fenómeno relacionada con la manera en que incorpora la experiencia sensorial de la oscuridad a su vida. Se trata de una conducta que tiene una finalidad adaptativa relacionada con el crecimiento de la corteza cerebral desde las dimensiones simiescas que se desarrollaron a lo largo de centenares de miles de años de evolución y en donde la corteza cerebral se veía forzada a confiar en trucos para agrandar la memoria y el cómputo veloz.¹³ Por este motivo, el sujeto incorpora la experiencia de la oscuridad a través de la analogía y también de la metáfora, puesto que consisten en dos operaciones que le permiten integrar la experiencia sensorial paulatinamente hasta convertirla en categorías trabajables que son etiquetadas por medio de palabras y almacenadas en jerarquías para su recuperación rápida.¹⁴ La finalidad es integrar, a la vida del sujeto, las experiencias que pueden ser percibidas como confusas, caóticas o angustiantes, y también las que son producto de su imaginación, que en el caso de la oscuridad absoluta se experimenta a manera de una metáfora que le permite hacer suposiciones desoladoras:

Tuve un sueño, que no era del todo un sueño.
 El brillante sol se apagaba, y los astros
 Vagaban apagándose por el espacio eterno,
 Sin rayos, sin rutas, y la helada tierra
 Oscilaba ciega y oscureciéndose en el aire sin luna;
 La mañana llegó, y se fue, y llegó, y no trajo consigo el día,
 Y los hombres olvidaron sus pasiones ante el terror
 De esta desolación; y todos los corazones
 Se congelaron en una plegaria egoísta por luz.¹⁵

Las características de la oscuridad señalan que se trata de un espacio vacío y atemporal en donde no hay zonas más o menos ilumina-

¹³ Edward O. Wilson citado en Ana Cristina Vélez Caicedo, "La Belleza", en *Homo artisticus*, p. 169.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Lord Byron, "Oscuridad" (Fragmento), en www.dim.uchile.cl

das. También puede definirse como una manifestación de la negritud totalizante del espacio y del tiempo que el sujeto percibe como una sustancia homogénea. Lo más cercano a un estímulo visual en la oscuridad puede ser cuando el sujeto se frota los ojos con las manos y se provoca una sensación llamada *fosfeno*, perteneciente más bien a un fenómeno químico que produce impresiones visuales debido a una estimulación de la retina por una causa distinta de la luminosidad. Este tipo de estímulos ocasiona impresiones más o menos informes que también pueden ser provocadas por una corriente eléctrica, una compresión del globo ocular, la formación de un desgarre retiniano, el efecto electromagnético de rayos X que genera una impresión de rayo o de destello luminoso, o bien, son el anuncio un trastorno oftalmológico.¹⁶ La presencia de estas impresiones en la oscuridad señalan que el sentido de la vista del sujeto se mantiene pese a que no exista el estímulo de la luminosidad, y aunque la mirada, por su parte, expresa la capacidad de incorporar una serie de significados provenientes de la experiencia de ver en condiciones naturales —esto es, como una relación articulada por sus dimensiones espaciales y temporales que establecen la realidad del fenómeno—, en estas condiciones de oscuridad los significados relacionados con la percepción de lo visible que el sujeto pueda establecer corresponden a significados que surgen de esta relación con la oscuridad absoluta. Por ejemplo, la imagen consecutiva y el fosfeno o los recuerdos posibilitados por la experiencia de lo visible, que si bien puede tratarse de una experiencia en la cual la percepción y el recuerdo puedan confundirse, se debe señalar que se trata de relaciones que el sujeto establece continuamente en el espacio y en el tiempo que habita. Igualmente, la profundidad y la superficialidad son percepciones que el sujeto experimenta de manera regular y que le permiten adquirir información desde lo remoto, además de que las comparte con el oído y el olfato para constituir la capacidad de examinar lo percibido y evitar posibles acciones directas o peligrosas del medio sobre su cuerpo.¹⁷ En las condiciones de oscuridad, estas facultades cambian debido a que la ausencia de la percepción visual de la distancia le impide al sujeto distinguir lo lejano de lo cercano y tiene

¹⁶ Roland Doron y Françoise Parot, *Diccionario Akal de Psicología*, p. 259.

¹⁷ Rudolf Arnheim, “La inteligencia de la percepción visual”, en *El pensamiento visual*, pp. 30-31.

como consecuencia la experimentación de un estado de incertidumbre, la sensación de un espacio que puede fluir en cualquier dirección e incluso confundir la proximidad de las cosas que puedan estar cerca de él y que el sujeto percibió antes de que desaparecieran en la oscuridad. Una vez que ha finalizado el proceso de tránsito hacia la oscuridad absoluta, la experiencia impide al sujeto distinguir entre el recuerdo y el presente de la oscuridad, y aunque ciertos ritmos intrínsecos propios de la fisiología de su cuerpo le indican la presencia de ciclos con una duración determinada, se trata de una situación en que el espacio y el tiempo adquieren otro tipo de significados que posibilitan todo tipo de pensamientos sugestivos e irreales que transforman la experiencia en algo espantoso y que incluso modifica los estados corporales del sujeto:

No sentí nada, pero no me atrevía a dar un solo paso, por temor de que me lo impidieran las paredes de una tumba. Brotaba el sudor por todos mis poros y tenía la frente empapada de gotas heladas. Pero la agonía de la incertidumbre terminó por volverse intolerable, y cautelosamente me volví adelante, con los brazos tendidos, desorbitados los ojos en el deseo de captar el más débil rayo de luz.¹⁸

La experiencia del sujeto que intenta determinar la distancia a través de sus brazos en el espacio de la oscuridad absoluta señala que la profundidad y la superficialidad no aparecen como una dimensión perceptible. En la oscuridad, el sujeto pierde la capacidad de experimentar la anchura de las cosas y se convierte en un pensamiento sin asidero al permanecer en un lugar carente de toda dimensión espacial. Lo mismo ocurre en la experiencia de la temporalidad, puesto que en la oscuridad absoluta el sujeto pierde la capacidad de experimentar la duración de sus relaciones temporales a partir de lo visible. El aquí y el ahora son dimensiones a través de las cuales se establece la experiencia de ver, ya que “así como está necesariamente ‘aquí’, el cuerpo existe necesariamente ‘ahora’; nunca puede devenir ‘pasado’”,¹⁹ lo que indica la estructura espacial y temporal del cuerpo del sujeto. En las condiciones de oscuridad total, el sujeto entra en un lugar carente de toda dimensión espacial y tem-

¹⁸ E. Allan Poe, *ob. cit.*, p. 41.

¹⁹ M. Merleau-Ponty, “La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad”, en *Fenomenología de la percepción*, p. 157.

poral, por lo que puede experimentar la sensación de incertidumbre, posibilitar la imaginación de algo espantoso y constituir la experiencia sensible total, pues la oscuridad es un sentir que abarca la totalidad de su horizonte perceptivo y que le da sentido a su experiencia:

Anoche te he tocado y te he sentido
sin que mi mano huyera más allá de mi mano,
sin que mi cuerpo huyera, ni mi oído:
de un modo casi humano
te he sentido.

Palpitante,
no sé si como sangre o como nube
errante,
por mi casa, en puntillas, oscuridad que sube,
oscuridad que baja, corriste, centelleante.

Corriste por mi casa de madera
sus ventanas abriste
y te sentí latir la noche entera,
hija de los abismos, silenciosa,
guerrera, tan terrible,
tan hermosa que todo cuanto existe,
para mí, sin tu llama, no existiera.²⁰

Las ideas que genera el fenómeno de la oscuridad son posibilidades de la experiencia total de los sentidos del sujeto que están fuera de la lógica de la experiencia que lo condujo a la habitación que fue oscurecida. La oscuridad parece traer consigo el silencio de la habitación y su capacidad auditiva lo conduce con precisión espacial a la certeza de que algo que desconoce está ahí al menor índice de sonido. El tacto, por su parte, ofrece al sujeto la posibilidad de reconocer lo cercano al tantear el espacio circundante y en donde lo imaginario permite suponer al sujeto que puede tocar algo y tener súbitamente la sospecha de una presencia desconocida. En el caso del olfato, ante la existencia de algún

²⁰ Gonzalo Rojas, "Oscuridad hermosa", en *Contra la muerte*, p. 4.

olor que no fue detectado cuando la habitación estaba iluminada, el sujeto es estimulado a realizar pensamientos de todo tipo para obtener un significado plausible sobre el origen de tal estímulo. Este aspecto del fenómeno permite hacer una distinción entre lo imaginario y la realidad de lo visible en donde cada elemento que constituye la percepción visual del sujeto muestra ahora su aspecto no visible en un todo homogéneo carente de variaciones luminosas. A diferencia de lo que ocurre con la transformación de la luminosidad experimentada durante el paso del día a la noche en condiciones naturales, el paso de la luz a la oscuridad aquí no es gradual, puesto se que han variado las condiciones luminosas de la habitación de manera repentina y el instante en que estas condiciones cambian es un instante de ambigüedad cuya inmediatez define el tránsito de un fenómeno a otro, haciendo de la oscuridad una experiencia que, ante todo, es un sentir.

Bibliografía citada

- Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1969.
- Aumont, Jacques, *La imagen*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1992.
- Bergson, Henri, *Introducción a la metafísica*, Cuaderno 8, Trad. de Rafael Moreno, Ciudad de México, UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, 1960, (Cuadernos).
- Doron, Roland y Françoise Parot (dir.), *Diccionario Akal de Psicología*, Madrid, Akal, 2004.
- Lord Byron, “Oscuridad” (fragmento), en: www.dim.uchile.cl (último acceso: 13 de septiembre de 2014).
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini S.A., 1945.
- Piéron, Henri, *Vocabulario Akal de Psicología*, Madrid, Ediciones Akal, 1993.
- Poe, Edgar Allan, *Cuentos*, 4.^a reimp., Área de conocimiento: Literatura, Trad. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Rojas, Gonzalo, *Contra la muerte*, en: http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/gr/d/grde0008.pdf (último acceso: 5 de noviembre de 2016).
- Vélez Caicedo, Ana Cristina, *Homo artisticus. Una perspectiva biológico-evolutiva*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, 2008.

DELEUZE Y SU CONCEPTUALIZACIÓN DE LA ESTÉTICA: UNA APROXIMACIÓN DESDE EL FLUJO DEL DESEO Y LA DIFERENCIA

*Gerardo de la Fuente Lora*¹

*Anaid Sabugal Villamar*²

Para el filósofo francés Gilles Deleuze, siempre se trata de flujos. No hay historia sino un *continuum*, un constante fluir de la diferencia y de los acontecimientos. Para Deleuze, la mirada de los distintos y diversos ámbitos humanos es transversal, no existe un centro, no hay jerarquías, tan solo complejas ramificaciones unidas entre ellas como una red de neuronas. He allí la importancia de la figura del filósofo, que para Deleuze resulta fundamental debido a que gracias al pensamiento que produce es capaz de generar conceptos y transformar su entorno. Así, a la pregunta de quién podría redefinir las condiciones aparentemente irresolubles de la estética contemporánea, Deleuze respondería que, sin duda alguna, sería el filósofo. La teoría es acción, al teorizar, el filósofo actúa y la teoría resulta ser tan relevante como la misma acción. Deleuze considera que un libro nos debe conducir más allá de todos los libros, o es más, contener todos los libros no como resultado absoluto de ellos, sino como resultado de su devenir.³

Un primer tipo de libro es el libro-raíz. El árbol ya es la imagen del mundo, o bien la raíz es la imagen del árbol-mundo. Es el libro clásico como bella interioridad orgánica, significativa y subjetiva (los estratos del libro). El libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza: por procedimientos

¹ Cordinador de la Licenciatura en el Colegio de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, delafuentelora@gmail.com

² Maestra de tiempo completo en la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP). Estudiante de la Maestría en Estética y Arte entre 2011 y 2013, alagubas@hotmail.com

³ “Devenir” alude a una relación donde las cosas se unen conservando su diferencia. Ajeno a la historia, es el intempestivo trazado de una línea de fuga en el campo social.

propios que llevan a cabo lo que la naturaleza no puede, o ya no puede hacer. La ley del libro es la de la reflexión, lo Uno que deviene Dos.⁴

Un libro nos conduce más allá de él mismo, como una obra de arte, porque ambos contienen un resumen del mundo y de lo humano. Así, para Deleuze los libros pueden pertenecer a dos órdenes distintos: por una parte están los libros que son libros y aparato del Estado, que funcionan como receptáculos para el control que pretende establecer el Estado. Sirven al poder imperante. En el segundo orden están los libros que son máquinas de guerra, libros que proporcionan las condiciones de posibilidad para generar procesos de transformación y ejercer una lucha contra el poder establecido. Aunque Deleuze no habla explícitamente de la obra de arte, en ella se cumplen las mismas funciones que con el libro. Existe la obra de arte supeditada a la territorialización establecida por la industria, y la obra de arte desterritorializante que permite generar un cambio, que abre intersticios en el hermetismo del sistema capitalista. Para Deleuze, no existe, pues, distinción entre teoría y práctica, la teoría misma es ya una práctica que va en contra de las representaciones que ejercen una acción opresiva y restringen la libertad de movimiento.

Ahora bien, la teoría que libera y actúa es aquella que renuncia a la opinión o clichés, aquella que lucha contra lo establecido, contra lo que se denomina sentido común y más bien se dirige al caos, a un caos fructífero y fértil para poder producir actos de pensamiento transformadores. “La obra más resueltamente fragmentaria puede ser perfectamente presentada como la Obra total o el Gran Opus”.⁵ De la fragmentación surge una constante, la diferencia misma que deviene en un flujo constante; la diferencia humana que no deja de acontecer, susceptible a los sistemas de control, ha intentado petrificarse en lugares comunes, estructuras totalizadoras como los esencialismos o los modos de producción del capitalismo.

El mundo ha devenido caos, pero el libro continúa siendo una imagen del mundo, caosmos-raicilla, en lugar de cosmos-raíz. Extraña mistificación la del libro, tanto más total cuanto más fragmentado. De todas formas, qué idea más convencional la del libro como imagen del mundo.⁶

⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 11.

⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁶ *Idem*.

Continuando con la analogía: libro y obra de arte, por un lado, el libro resulta ser el asidero, quizá no como representación del mundo, pero sí como el que muestra cierto hilo conductor de la naturaleza humana. En estos términos, la obra de arte también puede comprenderse como espejo de dicha condición, ya que muestra el flujo de los distintos estadios humanos y sus desavenencias. Al final, todo forma parte de los flujos del deseo como impulso vital y creativo.

El libro y la obra de arte pertenecen a la misma raíz, a lo que Deleuze nombra *rizoma*, para referirse a la multiplicidad del pensamiento humano, pero no como un estado anárquico donde todo es válido, sino como una diferencia que surge de un común transversal, del rizoma.

Para Deleuze, la posmodernidad no se define por las multiplicidades desorganizadas y cónicas, sino por una condición común llamada *diferencia*, que define la condición humana en su despliegue libre del deseo como impulso vital.

Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir [...]. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicillas que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas. Cabría, pues, preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa. Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida y de raptura. En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial, ramificada en todos los sentidos, hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos: cuando las ratas corren unas por encima de otras.⁷

El *rizoma* deleuziano es clave para comprender la *diferencia* contemporánea, para saber que no es la multiplicidad sin cauce lo que define la época actual, sino, como hemos dicho, una diferencia subsumida a una misma raíz, a un mismo principio en constante y perpetuo movimiento: el deseo. “[E]l deseo circula en esta disposición de heterogéneos, en esta especie de ‘simbiosis’: el deseo está vinculado a una disposición determi-

⁷ *Ibidem*, pp. 12-13.

nada, supone un cofuncionamiento”.⁸ El deseo es motor, combustible para el flujo vital. El deseo en Deleuze no es carencia, sino un propulsor, generador de vida, el equivalente a la *voluntad de poder* nietzscheana.

Gilles Deleuze fue un ávido lector; para sus propósitos recuperó conceptos de los empiristas, de Spinoza, Leibniz, Bergson, Nietzsche, Foucault. Consideramos importante contextualizar su pensamiento, justamente porque es el que nos muestra una alternativa para la “estetización” de la cultura.

Para Deleuze, el valor del empirismo consiste en renunciar a los esencialismos y a los conceptos sólidos y estáticos. Los empiristas promovieron el primer pensamiento relacional, dejaron las esencias de los objetos para sustituirlas por las relaciones que los objetos establecen, es decir, las relaciones que nosotros hallamos en las cosas, el pensamiento rizomático. Las relaciones son, por tanto, ajenas a sus términos; pueden transformarse con el paso del tiempo, sin que los términos cambien. Entonces, la realidad humana está constituida, no por esencias perennes como en algún momento supuso Platón, sino por una serie de percepciones e imágenes de lo que nos está aconteciendo, la realidad es movimiento, devenir puro, flujo eterno. Por ello, Deleuze sostiene que los conceptos producidos por la filosofía debiesen conducirnos a nuevas prácticas, a la acción, y no a las esencias. Así, una teoría legítima del arte nos obligaría a mirar las relaciones que el mismo arte establece con el mundo, mas no los parámetros esenciales que lo conforman.

Probablemente, Deleuze no estaría de acuerdo con el concepto de posmodernidad, porque para él no hay historia sino flujo, sin embargo, se debe comprender este periodo desde el centro mismo de su condición caótica, es decir, a partir del análisis de las distintas relaciones que establece con los diversos ámbitos de lo humano. En términos deleuzianos, mediante la elaboración de una crítica al capital, como el “reterritorializador” por excelencia. Por ejemplo, continuar utilizando los criterios modernos para hablar del fenómeno artístico es incorrecto, en tanto que, las actuales relaciones establecidas por el arte son distintas a las bifurcadas en la modernidad. La posibilidad de hablar de lo moderno tiene cabida si el análisis proviene de ese *continuum*, es decir, solo si asumimos que la historia deviene y no existen como tal,

⁸ G. Deleuze, *Deseo y placer*, p. 6.

parteaguas. La filosofía, la ciencia y, lo que por ahora nos incumbe, el arte, nunca serán disciplinas completas, sino teorías de lo que es. Deleuze las considera construcciones de lo que hacemos, ya que los conceptos nos direccionan hacia las prácticas y no hacia las esencias.

En este sentido, arquetipos *eidéticos*, o como el filósofo francés los nombra, “modelos” —o idea platónica—, como el dios de los medievalistas o la razón ilustrada, serán rechazados por el peligro que representan por su estatismo, la jerarquía en el conocimiento, en la realidad humana, y otras. Entonces, la verdad no existe, lo que existe son múltiples interpretaciones de las cosas, no hay esencias platónicas, sino devenires de los objetos, no hay un Dios que ordene, sino un caos originario y vital.

Finalmente, la crítica que Deleuze elabora en torno a Kant. El filósofo alemán no pone en ningún momento en tela de juicio el concepto de verdad, lo da por hecho, y la operación es compleja. La tesis kantiana nos pide someternos al aparato crítico de la razón pura, abandonando prejuicios, esencialismos y teleologías. El problema radica en que esa verdad con la que queremos regular las cosas, también proviene de los prejuicios, los esencialismos y las teleologías; legislarnos a nosotros mismos puede ser un peligro si consideramos que nos ajustamos a los valores que esos mismos modelos nos transmiten, por lo tanto, requerimos de una metarreflexión, una metacrítica a la crítica kantiana.

Para Deleuze, la verdad no es el objetivo del conocimiento humano, el valor supremo es la vida misma. De allí que para el filósofo el empirismo representa una auténtica garantía de libertad. Y esa libertad siempre está mediada por el deseo, pero no por el deseo como pulsión —tema central de la investigación freudiana—, sino como el deseo que a lo largo del tiempo moviliza al ser humano para generar transformaciones en su entorno social. El deseo deleuziano no es avidez de algún objeto, urgencia de algo, sino más bien, es fuerza de desear que constantemente busca reafirmarse, la vida misma es deseo. El problema es que el deseo puede estar sometido a aparatos de poder y a las fuerzas de control del Estado.

Una disposición de deseo comportará dispositivos de poder (por ejemplo los poderes feudales), pero habrá que situarlos entre los diferentes componentes de la disposición. Siguiendo un primer eje se pueden distinguir en las disposiciones de deseo los estados de cosas y las enunciaci-ones [...] Siguiendo otro eje, se distinguirían las territorialidades

o reterritorializaciones, y los movimientos de desterritorialización que una disposición implica (por ejemplo todos los movimientos de desterritorialización que implica la Iglesia, la caballería, los campesinos). Los dispositivos de poder surgirían donde operan reterritorializaciones, incluso abstractas. Los dispositivos de poder serían por tanto un componente de las disposiciones. Pero las disposiciones indicarían también puntos de desterritorialización. En resumen, los dispositivos de poder no serían los que disponen, ni serían constituyentes, sino que serían las disposiciones de deseo quienes articularían las formaciones de poder siguiendo una de sus dimensiones.⁹

El deseo como el motor que puede incluso generar condiciones no tan idóneas para el ser humano, como el modo de producción capitalista que ajusta al ser humano a normas que lo aniquilan y le roban vitalidad. Ahora bien, vencer los dispositivos de poder es complejo. Deleuze considera que hace falta un retorno al origen, acabar con el ego occidental y devenir animal, llegar más allá del lenguaje, salir de los prejuicios que nos constituyen y construyen; enfatizar la mirada de la *polis*, pensarnos en comunidad y no como seres individualistas (condición que ha labrado el ser humano contemporáneo), somos parte del devenir social y no entidades aisladas que desean en función de sus carencias.

Detener el movimiento genera enfermedad. Según Deleuze, la vida diaria puede atraparnos en su cotidianidad absurda y asfixiar el deseo por excesivo estatismo o, peor aún, empujarnos a una violenta disolución, a la locura, a la esquizofrenia. Entonces, inferimos que la salud está relacionada con el devenir de las cosas y el entretenimiento, producido por dispositivos contemporáneos, que instauran una insana pasividad.

Cuando Deleuze se encuentra con el psicoanalista francés Félix Guattari refuerza su sistema filosófico en un afán por dismantelar las ideas que habíamos heredado del psicoanálisis (sobre todo freudiano), que además tergiversaban la idea de deseo.

¿Qué pasa sobre el cuerpo de una sociedad? Flujos, siempre flujos, y una persona siempre es un corte de flujo. Una persona es un punto de partida para una producción de flujos, un punto de llegada para una

⁹ *Ibidem*, pp. 6-7.

recepción de flujos, de flujos de todo tipo; o bien una intersección de muchos flujos.¹⁰

Somos flujo del deseo, y considerarlo como ausencia de algo es insano, nos inmoviliza y petrifica en el absurdo. Precisamente, la crítica de los autores al psicoanálisis, porque para ellos funciona como un elemento social opresivo. Los psicoanalistas como Freud definen al deseo desde la representación; por ejemplo, en el complejo de Edipo, el deseo de Edipo toma forma con la copulación con la madre, y ante la imposibilidad de llevarla a cabo, dada la figura del padre, representante de la ley, el protagonista acaece en la neurosis por la experimentación de la culpa. Pero para Deleuze y Guattari el error está en considerar que el deseo tenga algún tipo de representación, cuando es puro flujo vital; el deseo es una energía libre y sin relación con alguna imagen fija. El deseo, entonces, no pertenece al ámbito de la ley, y mucho menos de la culpa. Al asociar el deseo con Edipo y la culpa, se le extrae de su fuerza afirmativa. Como hemos dicho, el deseo no es carencia, ni pertenece a una condición errática en el hombre; el deseo es fuerza afirmativa, fuerza que incluso es potencialmente revolucionaria.

Hay en los flujos de deseo un poder capaz de trastocar las estructuras de explotación y jerarquía. Pero no porque lo deseado sea lo que la Ley prohíbe (transgresión), sino porque al afirmarse liberan procesos desestructurantes que acaban con cualquier forma de organización.¹¹

Se trata de desterritorializar, comprender que podemos cambiar los códigos y encauzar el flujo del deseo al bien humano, a la salud. No es carencia el deseo, sino potencia de acción que empuja al cuerpo a través del *devenir* a unirse a lo que lo llena de fuerza. Así, el deseo está completo cuando se une con su objeto y conforman lo que Deleuze y Guattari llaman *máquina deseante*. Ahora bien, para Deleuze es importante hacer la distinción entre deseo y placer, distinción que retoma del filósofo francés Michel Foucault. El deseo no va en búsqueda del placer, porque el placer es un obstáculo para su *devenir*, ya que lo debilita. El deseo no

¹⁰ G. Deleuze y F. Guattari, *El Antiedipo*, p. 3.

¹¹ *Ibidem*, p. 49.

requiere de la satisfacción, porque, como hemos dicho, no es carencia. El deseo para Deleuze es, además de fuerza vital, vacuidad.

No puedo dar al placer ningún valor positivo, porque me parece que el placer interrumpe el proceso inmanente del deseo; creo que el placer está del lado de los estratos y de la organización; y en un mismo movimiento el deseo es presentado como sometido desde dentro a la ley y escandido desde fuera por los placeres; en los dos casos, hay negación de un campo de inmanencia propio al deseo.¹²

Y el placer está estrechamente vinculado con la “estetización” de la cultura, con la satisfacción inmediata de los deseos mundanos o mejor dicho, de las carencias cotidianas, de la sed por la ocurrencia. De este modo, Deleuze y Guattari consideran que lo que define en realidad a la sociedad contemporánea no es el complejo de Edipo y los malestares culturales surgidos de él, sino en realidad, algo muy sencillo: el mercado.

El capitalismo ha estructurado la producción deseante, reterritorializa el flujo del deseo y enferma a la sociedad contemporánea, generando individuos *esquizos*. Ni siquiera los grupos revolucionarios pueden salvarnos, porque han devenido en una copia del mismo sistema opresor que repelen.

Al constituirse de una manera jerárquica, vertical y piramidal, en lugar de dejar que el deseo prolifere horizontalmente y por yuxtaposición, los grupos revolucionarios proceden del mismo modo totalitario y represivo que el poder que intentan combatir, pues calcan el modelo de organización de los aparatos de Estado.¹³

Así, lo más conveniente no es reproducir la misma estructura del Estado opresor con un estandarte distinto, el cambio debe ser profundo, para transformar a la sociedad contemporánea se debe comprender que el poder no está contenido en el Estado, sino que se halla repartido en todas partes y asentado en nuestras acciones. Hace falta desterritorializar, comprender a la sociedad como un campo de

¹² G. Deleuze, *Deseo y placer*, p. 13.

¹³ G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 73.

batalla, saber que los procesos de desterritorialización implican flujos de deseo descodificados, que huyen de las estructuras preestablecidas por la organización del control del Estado.

Desterritorializar es también encontrar las *líneas de fuga*, dejar acontecer el *devenir* de las cosas. “Finalmente este es el problema esencial de la codificación y de la territorialización: siempre codificar los flujos”.¹⁴ La codificación contemporánea innegablemente está subordinada al capital. “Un cuerpo social se define así. Perpetuamente los flujos cho-reando sobre él, corriendo de un polo a otro, y siendo perpetuamente codificados”,¹⁵ codificados por la ley del mercado en la actualidad. El capital que permea todo el rizoma, un rizoma que se amolda a la estructura del modo de producción capitalista y que indudablemente alcanza todos los ámbitos humanos.

El acto fundamental de la sociedad es codificar los flujos y tratar como enemigo a aquello que en relación a ella se presente como un flujo no codificable que pone en cuestión toda la tierra, todo el cuerpo de esa sociedad. [...] La paradoja fundamental del capitalismo como formación social es que se ha constituido históricamente sobre algo increíble, sobre lo que era el terror de las otras sociedades: la existencia y la realidad de flujos descodificados.¹⁶

El capitalismo encierra una paradoja, porque, según Deleuze, este se erigió sobre la base de lo que resultó ser lo más negativo para las demás sociedades. Recicló la negatividad y sobre ella imprimió un territorio, una nueva estructura que no tiene límites aparentes; pero al mismo tiempo desterritorializa, simultáneamente descodifica, pero no para posibilitar el libre flujo del deseo, sino porque es una “máquina demente” que disemina control y opresión.

La base del capitalismo es una conjunción de flujos descodificados y desterritorializados. El capitalismo se ha constituido sobre la quiebra de todos los códigos y las territorialidades sociales preexistentes. ¿Qué significa todo esto? Que la máquina capitalista es propiamente demente.

¹⁴ G. Deleuze, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, p. 19.

¹⁵ *Ibidem*, p. 21.

¹⁶ *Idem*.

[...] Lo que he buscado hasta ahora es refundamentar, a cierto nivel, el problema de la relación capitalismo/esquizofrenia.¹⁷

El capitalismo es un sistema demente, ofrece distintas y múltiples posibilidades, pero siempre bajo la misma lógica de control. Nos transforma en individuos *esquizos*, en individuos dementes y sin brújula; perdidos en las leyes de la demanda y la oferta, atrapados en las nuevas cárceles, recluidos en fábricas o empresas, que finalmente son lo mismo.

Es que el capitalismo no nos vuelve esquizos al nivel de un modo de vida, sino al nivel del proceso económico. El capitalismo funciona como —usamos esa palabra a condición de aceptar que implica una verdadera diferencia de naturaleza con los códigos— una axiomática. Una axiomática de los flujos descodificados.¹⁸

El capitalismo instaaura toda una estructura de descodificación y permea a la sociedad en niveles esquizofrénicos. “En este sentido la esquizofrenia es el negativo de la formación capitalista”.¹⁹ La esquizofrenia es la respuesta a la máquina demente por excelencia, la del mercado. “El código social quiere decir que algo del flujo debe pasar, correr; algo no debe pasar; y en tercer lugar algo debe hacer pasar o bloquear. Estos serían los tres términos fundamentales de un código. En una sociedad así no tiene lugar un esquizo”.²⁰

Quien no se deja codificar es el loco, quien no se subsume en el código se convierte en el código del código, y estos “locos” pueden ser los artistas. El arte es una línea de fuga, es iniciativa de salud. El arte es digno de llamarse así, en la medida en que critique la organización social y permita lograr que las “máquinas deseantes” deseen lo que le conviene al hombre, lo profundamente humano. El arte nos muestra el camino hacia nuevos modos de sentir, nos invita a desterritorializar, es puro acto de deseo. El artista cuestiona las opiniones propias e incursiona en el caos como condición natural del hombre; el caos que demuele los *clichés* y opiniones que tanto molestan a Deleuze.

¹⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 25.

Vivimos, se nos dice a menudo, en un mundo de simulacros, vivimos en un mundo de *clichés*. Sin duda. ¿Hay que acusar a los progresos, a ciertos progresos técnicos en el campo de las imágenes: la imagen-foto, la imagen-cine, la imagen-televisión, etc.? Bueno, pero ese mundo de las imágenes no existe solamente sobre las pantallas. Existe en nuestras cabezas, existe en las obras, existe en una obra.²¹

Sin embargo, Deleuze no considera al arte como un fin en sí mismo, sino más bien como una herramienta para desafiar al sistema opresor capitalista. “El arte nunca es un fin, solo es un instrumento para trazar líneas de vida”,²² un instrumento que nos regresa al flujo del deseo. Para Deleuze, el arte también se convierte en una clínica del sinsentido, salud de la paradoja, como resistencia a la lógica establecida y como potencia creativa. El arte acciona el pensamiento desde la estética. Así, el arte se convierte en una forma particular de producir pensamiento. Sin embargo, a diferencia de Kant que subordina la imaginación y las impresiones sensibles al territorio de la razón, y hace uso de ideas puras, como la del tiempo y la sensibilidad, Deleuze considera que la estética estructura el pensamiento en la medida en que nos muestra la sensibilidad, como un modo más para configurar la realidad humana. Él se proclama en contra de todas las formas de la percepción que condicionen el *sensorium* estético, que estandaricen la recepción o experiencia de los individuos.

Como veíamos con Bourriaud, llegamos al territorio de lo relacional. Con Deleuze, la estética de la recepción no solo se concentra en la percepción de las obras de arte u objetos estetizados; con ella es preciso mirar el entorno, la vida del sujeto contemporáneo, las distintas y variadas formas en que se estructura su sensibilidad, porque en la experiencia está contenida la potencia de la vida, y el arte es uno de los tantos espejos del deseo.

La estética deleuziana priorizará, por tanto, los perceptos (maneras nuevas de ver y oír) y los afectos (nuevos modos de sentir) y la organización que otorga el mundo contemporáneo, sus discursos y sus pensamientos. Así, para Deleuze la estetización de la cultura representa un momento más del flujo del deseo, pero demente en tanto que actúa

²¹ G. Deleuze, *Pintura. Concepto de diagrama*, p. 55.

²² G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 191.

en función del modo de producción capitalista; por ello, precisamos alternativas para reconfigurar el aparato estatal y sus lógicas ilógicas. La propuesta deleuziana es, por supuesto, el arte, pero hermanado con la filosofía y la ciencia, dentro de esta constitución rizomática en la que ningún ámbito porta ciertos privilegios. La filosofía deleuziana rechaza los *clichés*, los modelos, y las políticas centralizadoras; le interesan las redes transversales y los diversos modos de subjetivación, donde los individuos o el colectivo se configuran a sí mismos dentro de los límites de los poderes legitimantes y los saberes establecidos. Sin embargo, es tarea de la filosofía, la ciencia y el arte, facilitar la multiplicación de los modos de subjetivación para poder escapar del control, para evitar los sistemas de encierro y de vigilancia a los que vivimos sometidos. El arte sería, así, un espacio donde florecen los modos de subjetivación, y no así, la estetización de la cultura; ya que para Deleuze los mecanismos de subjetivación afirman la diferencia, es decir, reafirman la condición humana; pero para poder combatir los instrumentos de control social requerimos de una problematización adecuada, porque al plantear de manera idónea un problema, se ejerce la crítica y le abrimos paso a la creación.

Según Deleuze, la filosofía, la ciencia y el arte le hacen frente al caos de la experiencia, tratando de eliminar los *clichés* que son negativos porque reúnen una visión gregaria de la vida, son ideas estáticas del consenso que generarán hábitos, y finalmente, un sentido común que posiblemente aniquila cualquier impulso creativo, el mismo deseo y su libre cauce.

Para concluir, es necesario tener sumo cuidado al calificar al sistema de pensamiento deleuziano como relativista; su filosofía no es relativa, ya que en ella prevalece la coexistencia equitativa de las diferencias humanas y una lucha por hacer de la subjetivación necesariamente un acto ético. Gilles Deleuze, aunque complejo, nos conduce a través de términos nuevos y creativos de un sistema filosófico que nos muestra las posibilidades del hombre contemporáneo en función del deseo, de los flujos, de los territorios, y de la negatividad que se nos expresa como parte de ese mismo movimiento perpetuo que ahora ha tomado la forma del capital y los individuos esquizos. Se trata de construir subjetividades en el *continuum*, de no dejar de desear, de generar nuevos conceptos y modos de percibir, de sentir; de todo aquello que entre otras disciplinas, el arte nos suministra.

Bibliografía citada

Deleuze, Gilles, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, Serie Clases, 2005.

—, *Deseo y placer*, Barcelona, Letra e, 1995.

—, *Pintura. Concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2005.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *El Anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.

—, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, PreTextos, 2008.

LAS TRAYECTORIAS INSOSPECHADAS DEL FLÂNEUR EN LA CIUDAD

Víctor Gerardo Rivas López¹
Víctor Alejandro Ruiz Ramírez²

(...) es necesario que un lugar llegue a ser un paisaje interior para que la imaginación empiece a habitar ese lugar, a hacer de él su teatro.

Italo Calvino, *Ermitaño en París*

La vivencia del laberinto-rizoma no se da en un concepto a través de sus rasgos conjuntos, sino mediante la imaginación en el cuerpo propio por cuyo movimiento espontáneo y libre el sujeto deambula en la ciudad, abriendo en su andar desinteresado el espacio laberíntico. Con tal descripción se verá que el deambular reinventa estéticamente al laberinto. Se tendrá en cuenta que la imaginación es la forma de la conciencia que guía y precede a la percepción. Lo imaginario se manifestará como una forma de la imaginación, mientras que la imagen será el objeto de toda percepción. El laberinto imaginario hace que el espacio deambulatorio sea soñado y luego visto. Ya Bachelard lo entendió al decir que “se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente, todo paisaje es una experiencia onírica. No se mira con una pasión estética más que los paisajes que se han, desde el comienzo, visto en sueños”.³ Entonces, recorrer el laberinto o, más aún, crearlo en el deambular, implica la pasión estética del movimiento. Si se habla de una ciudad laberinto, se estará en el terreno de la metá-

¹ Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores en el nivel II, cupio_dissolvi@prodigy.net.mx

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte entre 2012 y 2014. Profesor Investigador de Tiempo Completo en la Escuela de Artes Plásticas de la BUAP, estudia el Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la FFyL de la misma universidad, victorrvc_alex@hotmail.com

³ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 6. La traducción es nuestra.

fora, pero al explicar que la ciudad se vive como un laberinto porque en esta se lo imagina, se habrá pasado de tratar una experiencia en términos figurativos a describir el proceso mismo de la configuración de la experiencia.

Roland Barthes, quien advierte⁴ la facilidad con que se habla del lenguaje de la ciudad en términos metafóricos, observa que la dificultad viene cuando se busca dar cuenta no ya de una mera figuración, sino del lenguaje de la ciudad sin recurrir a metáforas, en esto consistiría el giro científico del estudio. Más aún, sin pretender dar con una ciencia pura y exacta sobre la cuestión del lenguaje de la ciudad, pero recurriendo a una ciencia en constante conformación como la lingüística, Barthes da pautas para explicar la significación vivida por los habitantes de la ciudad en tanto aquellos pasean por esta. De tal modo, el objeto de estudio se va circunscribiendo al acto de andar la ciudad que articula el espacio y deriva en la vivencia del laberintorizoma. Con este punto de partida se avanza hacia la reflexión de los andares ciudadanos dilucidando una oscilación entre el espacio de la ciudad como construido y el espacio ciudadano en construcción. En el primer caso, la ciudad se conforma de datos objetivos como planos y señalamientos; en el segundo, por el contrario, la ciudad se va constituyendo en la experiencia. Luego, no se trata de hacer de la ciudad un signo para un subsecuente análisis sino de estudiar cierto proceso de articulación de sentido, a saber, el deambular enmarcado en la vivencia de la ciudad-laberinto.

La distinción entre lo deseado y lo vivido se reconoce si nos fijamos en el lugar ocupado por cada cual en la experiencia, es decir, en ocasiones se presenta más el deseo de algo que su real vivencia. Por ejemplo, el deseo de una ciudad puede extenderse más en la experiencia que su probable conocimiento, porque no se necesita habitar una ciudad para imaginarla, y también se puede estar en ella como no estando. El arte contribuye al deseo de una ciudad al volverla objeto estético. El narrador de *En busca del tiempo perdido* relata que en Florencia, al atravesar el Ponte Vecchio, este se le aparecía “todo lleno de junquillos, de narcisos y de anémonas. Y, aún estando en París, eso es lo que yo veía,

⁴ Véase del autor: “Semiología y urbanismo”, *La aventura semiológica*, pp. 257-66.

y no las cosas que tenía a mi alrededor”.⁵ Enseguida señala que incluso en la perspectiva realista, “ocupan más espacio en nuestras vidas las tierras que a cada momento deseamos que aquella en que realmente vivimos”.⁶ Al rastrear en su pensamiento, se da cuenta, tiempo después, que al evocar ciertas ciudades como Florencia, Parma, Pisa, Venecia, ese narrador lo que “veía no era una ciudad, sino algo tan diferente de todo lo que [...] conocía”.⁷ Partiendo de la mencionada distinción, se estudiará la vivencia de la ciudad considerando que la imaginación orienta la percepción. Si se habla de la habitación, recorrido y observación de la ciudad, solo es en términos de una situación afectiva. París es imaginada antes de ser conocida y gracias a la literatura se vuelve “una ciudad de la que uno se apropia leyendo”.⁸ El ejemplo de París sirve para mostrar que se puede imaginar un espacio más allá de si lo conocemos o no. Por lo tanto, se reconoce la ciudad como objeto estético, porque “el objeto estético desborda siempre la percepción o el conocimiento que de él adquirimos”.⁹ Para Calvino, tal vez “París podría llegar a ser una ciudad interior” si se identifica con la “peripecia particular, con la vida cotidiana”.¹⁰ Entonces, en la vivencia cotidiana e individual se da la condición de posibilidad donde se imaginará la ciudad como laberinto. Mediante la vivencia y el deseo de la ciudad asistimos a la cohabitación de la percepción y la imaginación, respectivamente, observando que ambos procesos, aunque no guarden interdependencia, tampoco se excluyen, ya que llegan a participar en la conformación del deambular como la experiencia estética en la urbe. Estudiamos enseguida la figura del *flâneur*, porque justamente en él acontece la experiencia mixta de la imaginación y la percepción.

El flâneur, entre el laberinto y la ciudad

El *flâneur*¹¹ encarna la multiplicidad. Para Baudelaire, el *flâneur* es “un

⁵ Marcel Proust, “3. Nombres de tierras: El nombre”, p. 471.

⁶ *Ibidem*, pp. 471 y 472.

⁷ *Ibidem*, p. 472.

⁸ Italo Calvino, *Ermitaño en París*, p. 191.

⁹ Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética. Volumen I, el objeto estético*, p. 274, nota 12.

¹⁰ I. Calvino, *ob. cit.*, p. 192.

¹¹ El *Dictionnaire historique de la langue française* y el *Dictionnaire d'aujourd'hui* coinciden en definir *flâneur* como la acción de “pasearse sin prisa”, mientras que el *Dictionnaire encyclopedique quillet* considera que se trata de “pasearse sin meta”. El *Dictionnaire historique...* apunta que es “estar haciendo nada”, el *Dictionnaire d'aujourd'hui* especifica que durante el paseo “uno se abandona a la impresión y al espectáculo del momento” y el

genio de naturaleza mixta”, ya que “es poeta, con mayor frecuencia se asemeja al novelista o al moralista, es el pintor de la circunstancia y de todo lo que ella sugiere de eterno”,¹² porque “en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia inestable de todos los elementos de la vida”.¹³ Desde el punto de vista de la vivencia, la multiplicidad del *flâneur* podría entenderse a través de la ambigüedad del cuerpo. Lo ambiguo abre una relación sensible y, en consecuencia, una relación estética total. Es el carácter real y presente de la experiencia del arte. El arte es la forma extrema del silencio, su determinación es ambigua porque deja que el espectador hable. *Ambigüedad significa estar en un proceso*. La ambigüedad no niega la lateralidad. Lo ambiguo de la realidad se debe a la complejidad del cuerpo. Si mi cuerpo es vivencialmente sensibilidad, es más bien ambiguo que oscuro. A los artistas que expresan la ambigüedad, Baudelaire los llamaría “cronistas de la pobreza y de la vida menuda”,¹⁴ porque captan con sutileza la contingencia e indefinición de la existencia humana, siempre breve pero intensa.

El *flâneur*, personaje nacido en el París decimonónico, diseña laberintos en sus pasos deambulantes, se supone que se hunde “en el orden moderno con un comportamiento errático, contingente y azaroso”.¹⁵ Sin embargo, su comportamiento no es errático, porque la ambigüedad no es equívoca; en cambio, este personaje encuentra en el seno de la modernidad el estremecimiento estético del aparecer de lo real y hace del acontecer la catastrófica figura que significa el cambio de los modos de la percepción que determinan las formas de la experiencia; tampoco su comportamiento resulta del todo azaroso, aunque se potencie su devenir en las “trayectorias insospechadas” (Mier); en todo caso, su

Dictionnaire encyclopédique... agrega que “uno pierde su tiempo en bagatelas”. Reuniendo estas acepciones en una sola definición, puedo decir que *flâneur* es un tipo de paseo caracterizado por la falta de prisa y de meta, así como por un doble desinterés, porque hay un abandono a la impresión y al espectáculo del momento, y porque se está sin hacer nada, por lo tanto, *flâneur* implica la finalidad de la acción misma debido a que solo interesa mantenerse en el paseo. Sin embargo, una acepción peyorativa acompaña la definición, la de “perder el tiempo en bagatelas”, con esta caracterización encontramos dos posturas al definir la acción de *flâneur*: la racional y la estética. Desde la perspectiva racionalista *flâneur* es, efectivamente, perder el tiempo, mientras que en la postura estética, *flâneur* implica como finalidad el acto de pasearse. Mientras que racionalmente en el deambular se pierde el tiempo, en la postura estética el tiempo se dilata, por eso *flâneur*, en una de sus acepciones, significa “pasearse sin prisa”.

Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, p. 80.

¹² *Ibidem*, p. 87.

¹³ *Ibidem*, p. 80.

¹⁴ Roger Bartra, “El duelo de los ángeles: Benjamin y el tedio”, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, p. 131.

comportamiento es de quien encuentra original cada paso. En la supuesta contingencia, el *flâneur* contempla “con curiosidad insaciable los ambientes y los edificios”.¹⁶ En palabras de Baudelaire: “¡La curiosidad se ha convertido en una pasión fatal, irresistible!”.¹⁷

A diferencia de Roger Bartra, para quien “el extraño divagar de un *flâneur* guiado solamente por su curiosidad aleatoria está sometido a los designios divinos que marcan su sino”,¹⁸ mi propuesta se basa en el reconocimiento de una doble otredad: en la extrañeza de su divagar una presencia otra y en lo aleatorio de su curiosidad una espontaneidad que no es la suya sino la del cuerpo, esa otra presencia que nunca abandona al *flâneur*, así como a cualquier otro sujeto.

Para Merleau-Ponty, el sujeto es mi cuerpo y no mi mente, porque él es el que está viviendo, está siendo mundo: “Ese sujeto, que se siente constituido en el momento en que funciona como constituyente, es mi cuerpo”.¹⁹ Por tal razón, la acción del cuerpo constituye una *expresión primordial*. El cuerpo es la *expresión primordial* porque salva las tensiones temporales y espaciales, se da como la condición para la percepción y para la expresión del mundo, ya sea que lo llamemos mirada o mano, el cuerpo es: “Un sistema de sistemas consagrado a la inspección de un mundo, capaz de saltar de un paso las distancias, de atravesar el futuro perceptivo, de dibujar, en la inconcebible uniformidad del ser, unos huecos y unos relieves, unas distancias y unas separaciones, un sentido [...]”.²⁰

En otras palabras, “todo uso humano del cuerpo es ya *expresión primordial*”.²¹ Por ende, el deambular del *flâneur*, en tanto “uso humano del cuerpo”, se constituye como *expresión primordial*, es decir, cada paso es original. El deambular se define como una expresión primordial donde el cuerpo se ve guiado por el deseo, donde la imaginación orienta la percepción. Tal expresión se realiza entre la multitud y se circunscribe en la ciudad. Empecemos por revisar la relación con la multitud.

Cuando Baudelaire habla de uno de los artistas que describe las sutilezas y el dinamismo de “la vida menuda”, lo refiere como un “[g]ran enamorado de la multitud y del incógnito”,²² este *amor* hacia la multitud

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ C. Baudelaire, *ob. cit.*, p. 84.

¹⁸ R. Bartra, *ob. cit.*, p. 132.

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, p. 112.

²⁰ *Ibidem*, p. 79.

²¹ *Idem.* El subrayado es del texto.

²² C. Baudelaire, *ob. cit.*, p. 81.

y el incógnito caracterizan al *flâneur*. “La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es *desposar la multitud*. Para el *perfecto flâneur*, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito”.²³

El anonimato surge en “esa muchedumbre en la que puedo observar a todos uno a uno y, al mismo tiempo, desaparecer por completo”.²⁴ Por “el sueño de ser invisible”, el *flâneur* “[b]usca asilo en la multitud”.²⁵ La multitud se define como “el velo a través del cual la ciudad habitual le hace al *flâneur* guiños de fantasmagoría”. Se le da al *flâneur* de modo fluctuante porque “[t]anto pronto es paisaje como estancia”.²⁶ Benjamin apunta, en una nota al pie de página, que el *flâneur* tiene un fin, una “aspiración íntima” que consiste en “prestar un alma a la multitud”.²⁷ Sin embargo, el ritmo del *flâneur* se confronta con el de la multitud, “[e]l primero es una protesta contra el segundo”.²⁸ Luego, Benjamin cita un extracto de la moda de pasearse con tortugas: “Hacia 1840 fue, por poco tiempo, de buen tono llevar de paseo por los pasajes a tortugas. El *flâneur* dejaba de buen grado que estas le prescribiesen su *tempo*”.²⁹ El deambular es un paseo sin prisa donde la conciencia del tiempo le da mayor ser al sujeto en lo temporal. Es en la calma y no en la prisa donde el tiempo es una experiencia vívida. El deambular, al ser desinteresado, no busca determinación alguna, sino volverse sobre las condiciones de posibilidad y aprehensión de su propia expresión, de tal modo que para la lógica del mercado la “tranquilidad ostentosa” del *flâneur* se toma como una forma de “protesta contra el proceso de producción”.³⁰

En la multitud se da el encuentro. Benjamin cita los ejemplos del detective en la narrativa de Poe y del erótico en la poesía de Baudelaire. En el poema “A una paseante” de Baudelaire, Benjamin observa que la aparición de la mujer no se da a pesar de la multitud, sino gracias a esta: “La aparición que le fascina [al erótico], lejos, muy lejos de hur-

²³ *Ibidem*, p. 86.

²⁴ I. Calvino, *ob. cit.*, p. 194.

²⁵ Walter Benjamin, “Baudelaire y las calles de París”, en *Iluminaciones II, poesía y capitalismo*, p. 184.

²⁶ *Idem*.

²⁷ W. Benjamin, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones II*, p. 135.

²⁸ W. Benjamin, “Zentralpark”, *Cuadros de un pensamiento*, p. 200.

²⁹ W. Benjamin, “El «flâneur»”, p. 70.

³⁰ W. Benjamin, “Zentral Park”, *Cuadros de un pensamiento*, p. 200.

tarse al erótico en la multitud, es en la multitud donde únicamente se le entrega”.³¹ La multitud es la posibilidad del encuentro por ser “un caminar entre las espesuras” como se dice en *Piedra de sol* de Octavio Paz; se trata de un amor a “última vista”.³² Otro encuentro se da con la soledad. El *flâneur* se distingue de otros tipos de paseante por encontrar la soledad en la multitud: “Baudelaire amaba la soledad; pero la quería en la multitud”.³³

No por el hecho específico de que haya una multitud, habrá inmediatamente callejeo al estilo del *flâneur*. Para esto se requiere que el paseante desee estar en la multitud con el propósito de sentirse solo en ella; aunque se abandona a la multitud, este paseante no sigue su ritmo. Así, la multitud pasa de darse como asilo a ser el lugar donde el *flâneur* se entrega como si fuera absorbido por una fuerza narcotizante: “La multitud no es solo el asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado. El *flâneur* es un abandonado en la multitud”.³⁴ En esto Benjamin sigue a Baudelaire, el poeta se figura la multitud como un “gran desierto de hombres” y supone que el fin del *flâneur* es el “placer fugitivo de la circunstancia”.³⁵ Entonces, deambular entre la multitud se vuelve un placer, con lo cual se conforma la experiencia estética del laberinto, según explica Benjamin: “La sensibilidad es la naturaleza de la ebriedad a la que el *flâneur* se entrega en la multitud”.³⁶ La embriaguez responde a la toma de conciencia de que el cuerpo es la experiencia de ir. El sujeto vive el acrecentamiento de su ser corporal. Cabe anotar que Benjamin se sitúa en la perspectiva racionalista al considerar que la multitud se le da al paseante como un *narcótico* y que la experiencia de ir resulta *embriagante* para este sujeto. En cambio, pensando la relación entre *flâneur* y multitud como una experiencia estética podría afirmarse que tal *embriaguez*, por el contrario, no es sino el acrecentamiento del ser, desencadenado por la toma de conciencia de su cuerpo como experiencia de ir durante el deambular, porque al desplazarse en el espacio este cambia de sentido, por eso el cuerpo salva las distancias. Siguiendo

³¹ W. Benjamin, “El «flâneur»”, p. 60.

³² *Ibidem*, p. 61.

³³ *Ibidem*, p. 65.

³⁴ *Ibidem*, p. 71.

³⁵ C. Baudelaire, *ob. cit.*, p. 91.

³⁶ W. Benjamin, “El «flâneur»”, p. 71.

a Bachelard, “existe en toda toma de conciencia un crecimiento del ser”.³⁷ El sujeto que deambula entre la multitud vive la ensoñación que “acumula ser en torno a su soñador, dándole la ilusión de ser más de lo que es. Así, sobre ese *menos-ser* que es el estado distendido donde se forma la ensoñación, se dibuja un relieve, un relieve que el poeta sabrá acrecentar hasta que no llegue a ser un *más-ser*”.³⁸ La relación entre el deambular y la ensoñación —vista desde la propuesta de Bachelard, donde se considera que toda ensoñación nace de la “melancolía ligera”³⁹— hace que el *flâneur* viva la ciudad como laberinto y su ser corporal se acrecienta en la expresión primordial del deambular.

En cuanto a la ciudad, Italo Calvino apunta que los recorridos urbanos en la época contemporánea “son desplazamientos de un punto a otro punto entre los que hay un intervalo vacío, una discontinuidad, [...] un paréntesis bajo la tierra en los recorridos por la ciudad”.⁴⁰ El *flâneur* llena con su deambular ese *intervalo vacío*, retornando a los paréntesis del discurrir ciudadano. Encuentra lo esencial de lo laberíntico, a saber, el espacio dejado en blanco como posibilidad de recorridos.

Por lo antes dicho, el *flâneur* hace de la ciudad un espacio vivido antes que físico y se resiste a las delimitaciones materiales al recrearlas porque la ciudad deviene una forma que responde a su sentimiento, esta forma es el laberinto. El *flâneur* posiciona en lo exterior lo que sería propio del interior: “Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua solo puede definir torpemente”.⁴¹ El *flâneur* hace que lo extraño le resulte familiar. Enumeremos las contradicciones: primero, “Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes”. El laberinto no es la intimidad pero la hace; segundo, “Ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo”. El laberinto salva las distancias que él mismo va creando.

La primera contradicción conlleva el proceso de figuración que va de lo familiar a lo extraño. La segunda significa la toma de distancia.

³⁷ G. Bachelard, *Poética de la ensoñación*, p. 15.

³⁸ *Ibidem.*, p. 229.

³⁹ G. Bachelard, *ob. cit.*, p. 195.

⁴⁰ I. Calvino, *ob. cit.*, p. 194.

⁴¹ C. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, p. 87.

Pero en ambos casos el laberinto instauro diferencias; gracias a estas instauraciones, el laberinto siempre ofrece la posibilidad de sentido porque la diferencia se da como la condición elemental para el surgimiento del mismo. Diferencia en la toma de distancia: el yo del tú, el aquí del allí, el ahora del *hace-poco*, pero también constitución en la otredad: el yo es tal por el tú, el aquí por el allí, el ahora por el hace poco. Esta articulación resulta como el modo primordial en que el laberinto hace sentido, porque esta condición “de lo diferente, de lo articulado, es [...] el requisito para que pueda haber sentido”.⁴² Además, los diferentes, los contrarios, cohabitan en el laberinto —dar sentido y a la vez desorientar, la constitución de la identidad en la alteridad—; de manera que la cohabitación de los contrarios se puede considerar un segundo rasgo de lo laberíntico.

Ahora tomemos la cuestión de la afectividad en el deambular. El *flâneur* no necesita de una preparación; sin embargo, el desinterés condiciona su modo de aparecer. La melancolía ligera (donde nace la ensoñación según Bachelard) alimenta la mirada del *flâneur* que se posa en la ciudad haciéndola surgir como laberinto imaginario; la poesía de Baudelaire tematiza este modo de aparecer de la conciencia. “Esa poesía —dice Benjamin— no es arte local, más bien es la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad [...] [se trata de la mirada del *flâneur*] cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad”.⁴³ El laberinto imaginario resulta de la ensoñación de la ciudad. Dicho de otra manera, cuando el objeto de la ensoñación es la ciudad, surge el laberinto imaginario como el modo de relación con la ciudad, como la forma de la conciencia de ensoñación. *La ciudad se capta en la mirada como un paisaje edificado, pero se vive en la ensoñación como un laberinto*. El laberinto es “una figura que se ha fijado [...] en la imaginación de la ciudad”.⁴⁴

Respecto a la ciudad, el deambular se podría comprender como una “[m]etáfora de la lectura de desciframiento, pero también de un trayecto incesantemente trazado intempestivamente, en la súbita aprehensión de la intemperie, a la deriva”.⁴⁵ A esta metáfora ha co-

⁴² Ada Dewes, “De laberintos y lenguajes”, p. 15.

⁴³ W. Benjamin, “Baudelaire y las calles de París”, en *Iluminaciones II, poesía y capitalismo*, p. 184.

⁴⁴ Raymundo Mier, “Los pasajes y el sentido de la historia”, p. 102.

⁴⁵ *Idem*.

rrespondido la figura del laberinto en la imaginación de la ciudad. Al laberinto figurado como *lectura de desciframientos* corresponde una competencia lectora, una mirada preparada con un saber que le permita comprender su codificación. Entendido como cifra, el laberinto recae en las experiencias mítica o racional. En cambio, el laberinto se vive, antes que volverse objeto de conocimiento, como “un trayecto incesantemente trazado intempestivamente”; aunque sin prisa, el deambular surge espontáneamente —de ahí proviene su carácter intempestivo—,⁴⁶ recreando su movimiento en trayectorias que no cesan de aparecer en cada paso. En cuanto se considere al laberinto “figura privilegiada del resguardo mítico de la imaginación hermenéutica y de la consagración de la intimidad, del concernir”, se traiciona “la infinita posibilidad de itinerarios urbanos”;⁴⁷ en cambio, si el laberinto se deja de imaginar como una edificación cerrada y se aprehende su recorrido mismo, su apertura conlleva, entonces, la invención de las *trayectorias insospechadas* como actualización de su acontecer en el deambular. El laberinto, en *correspondencia* con el deambular, no traiciona esa posibilidad infinita. No obstante, dicha correspondencia resulta recíproca, mientras que el laberinto se vuelve una estructura dinámica y abierta que potencia y multiplica infinitamente los recorridos ciudadanos, el deambular se hace “inquisitivo” e “involucra la invención precaria de trayectorias insospechadas”.⁴⁸ Las trayectorias insospechadas no provienen de una acción deliberada del sujeto, sino que surgen de la espontaneidad del cuerpo, sin ser por ello inconscientes. Por el contrario, en las trayectorias insospechadas el cuerpo deja brotar su fuente propia la cual le resulta inagotable, volcándose hacia recorridos ilimitados y sorprendivos. La intencionalidad operante (Husserl) modula las trayectorias insospechadas del *flâneur*, ese sujeto que “ha sabido en su vida meditativa liberar su espontánea fuente”, y, gracias a ello, “las ideas, los valores, no le faltan”.⁴⁹ El *flâneur* comprende que en la búsqueda excesivamente deliberada no se consigue lo anhelado.

Deambular no conlleva interpretación alguna, menos aún de desciframiento, el *flâneur* no empieza leyendo la ciudad por la que

⁴⁶ Por *intempestivo* se entiende una puesta entre paréntesis del tiempo objetivo.

⁴⁷ R. Mier, *ob. cit.*, p. 102.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ M. Merleau-Ponty, “El lenguaje indirecto...”, p. 98.

deambula —aunque aporte, posteriormente y por su desplazamiento, recorridos de lecturas—, la imagen del laberinto no surge de las calles, no se participa como cualidad sensible de las cosas, el laberinto se da en la experiencia del paseante desinteresado porque es *el modo de relación estética con la ciudad*, su manera de ser-del-mundo (*être au monde* de Merleau-Ponty). Si se construyera una arqueología del deambular, se encontraría allí el *spleen* del que habla Baudelaire. Justamente, la invención de trayectorias insospechadas avoca la salida del tedio en la sorpresa del aparecer, en el acontecimiento inusitado que anula el aburrimiento de la espera colmada o la melancolía de la esperanza perdida. En todo caso, en el deambular la ensoñación diurna proviene de la atenuación de la pasión melancólica porque el sujeto sacudido por la pasión deja de ser libre; el desinterés del deambular conlleva el carácter universal de la libertad porque hay una operación de incondicionalidad. Entonces, inventar trayectorias insospechadas significa una acción creativa de liberación incondicional y se puede considerar tal invención plenamente como un acontecer estético. La creatividad del *flâneur* está en la invención de trayectorias insospechadas.

Participando de estas trayectorias surgidas del recorrido laberíntico, la ciudad se imagina como enciclopedia de donde se desprende la idea de la lectura de la urbe. Si se lee la ciudad se debe a que se la imagina, se la desea como un libro, o más aún, como una lectura. Un deambular inquisitivo encuentra las huellas inteligibles en los lugares donde la mirada pasa posándose. Se imagina la ciudad como una obra de consulta. París, por ejemplo, podría devenir para el paseante “una ciudad que se consulta como una enciclopedia; se abre una página y te da toda una serie de informaciones de una riqueza como ninguna otra ciudad”.⁵⁰ Si la ciudad se irrealiza en forma de enciclopedia se debe a la irrealización primordial del deambular. Además, la multiplicidad infinita de las trayectorias insospechadas puede propiciar que de una ciudad-enciclopedia se transite a una tienda-enciclopedia: “Todos nosotros leemos una ciudad, una calle, un tramo de acera siguiendo la fila de las tiendas. Hay tiendas que son capítulos de un tratado, tiendas que son voces de una enciclopedia, tiendas que son páginas de periódico”. Y esta misma condición de la multiplicidad propicia que el paso

⁵⁰ I. Calvino, *ob. cit.*, p. 196.

por la urbe desemboque en la ciudad-museo porque, “en la calle todo está listo para pasar al museo o que el museo está listo para englobar a la calle”.⁵¹ Los pasajes de un modo a otro de vivencia en la urbe no solo se hacen posibles por el deambular, sino que cada pasaje crea un *eslabón semiótico* (Deleuze). La ciudad da forma al museo, este a su vez conforma prácticas de la vida cotidiana, como la colección, conservación y clasificación de objetos. Calvino remarca que no se interrumpe la relación entre las imágenes de la ciudad, la enciclopedia, la tienda y el museo: “Hay un tipo de tienda en que se siente que esta es la ciudad que dio forma a ese particular modo de considerar la civilización que es el museo. Y el museo, a su vez, ha dado su forma a las más variadas actividades de la vida cotidiana, de modo que *no hay solución de continuidad* entre las salas del Louvre y los escaparates de las tiendas”.⁵²

La idea de la lectura de la ciudad, según Calvino, ya se puede encontrar en la tradición; en las catedrales medievales “todo lugar y elemento se remitía a cogniciones de un saber global y era una señal que hallaba su correspondencia en otros contextos”;⁵³ pero la interpretación se hallaba cifrada y solo se accedía siendo miembro de la comunidad. Benjamin acota que “[c]on el surgimiento de las grandes ciudades la prostitución se adueña de nuevos secretos. Uno de ellos es el carácter de laberinto de la ciudad misma”. El símbolo arcano de la ciudad-laberinto se comienza a develar como un proceso de la imaginación. Con esta revelación se transgrede el carácter cultural de la ciudad, y si Benjamin habla de prostitución se debe a que la urbe ha entrado en la dinámica del mercado. “El laberinto, cuya imagen penetró en la carne y en la sangre del *flâneur*, parece enmarcado en colores por la prostitución. El primer secreto que posee es entonces el aspecto mítico de la gran ciudad como laberinto”. En tanto el laberinto ya no resguarda la intimidad sino introduce en esta la exterioridad, la ciudad-laberinto deja de ser una imagen del culto, transformándose en una imagen de exhibición. A la imagen cultural del laberinto “pertenece, como se sobreentiende, la imagen del Minotauro en su centro. No es crucial que este le provoque la muerte al individuo. Lo crucial es la imagen de las fuerzas mortíferas que corporiza. Y también esto es algo nuevo

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibidem*, p. 197. Las cursivas son nuestras.

⁵³ *Idem.*

para los habitantes de las grandes ciudades”.⁵⁴ Mientras se imagine la ciudad como el resguardo del Minotauro, este corporizará las *fuerzas mortíferas* de la urbe, haciendo del paseante un Teseo urbano que busca imponer el orden mediante la razón; en cambio, si se imagina que se le ha dado ya la muerte al Minotauro, el laberinto pierde su valor cultural, quedando como un objeto para la exhibición donde el paseante desinteresado pueda crear trayectorias insospechadas y, así, nuevos laberintos dentro del laberinto que un tiempo fue lugar del mito. Si se pueden crear recorridos laberínticos en la ciudad se debe a que se trata de laberintos sin muros.

Me resulta preciso argumentar que el laberinto sin muros se propicia no por el intelecto —como lo pensó Calabrese al hablar del placer del extravío—, sino por un estado de la conciencia que nace cuando se aligera la melancolía, a saber, la ensoñación. Se vuelve a la encrucijada de la afectividad donde el deambular, como una forma de la experiencia estética, tiene en la melancolía su comienzo, y, al menos desde el siglo XIX, hay un sujeto melancólico que busca deambular. Sin embargo, esta melancolía se encuentra atenuada e invertida, porque se ha vuelto un estado pasional que mueve pero también es llevadero. La melancolía pasa de ser el lugar sin salida a ser el motor de la salida. Se trata de una búsqueda en el encuentro.

A esta búsqueda Bachelard la llamaría *esquema del sueño laberíntico*, y en tanto esquema, el sueño laberíntico aparece como la mediación entre el sujeto y el sentimiento: “Se trata precisamente del laberinto sin paredes, del laberinto sin causa externa, del laberinto nacido de un infortunio íntimo. Él es la simple estela de un largo sufrimiento, el rastro doloroso de una profundísima opresión”.⁵⁵ Bachelard hace la diferencia entre el sueño laberíntico y los sueños de laberinto; el primero da una imagen de la apertura y, más aún, de la libertad, mientras que los segundos solo son “largos y múltiples sueños del ser encerrado”.⁵⁶ El estado pasional de un ser encerrado nos dice si se da un sueño de laberinto, mientras que un ser libre propicia un sueño laberíntico. El rasgo laberíntico —en tanto deambular sin muros— distingue los tipos

⁵⁴ W. Benjamin, “Zentralpark”, *Cuadros de un pensamiento*, p. 210.

⁵⁵ G. Bachelard, *Le droit de rêver*, p. 89. La traducción es nuestra. Hay una traducción hecha por Rafael Segovia para el Fondo de Cultura Económica.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 141.

de soñadores en errantes y asentados. Se objetará que un laberinto no es errante sino lo contrario, debido a que su complejidad estructural requiere de una inteligencia matemática para su construcción; esto es muy cierto en la concepción determinista del laberinto, pero el laberinto onírico se da como una figura de la imaginación, así como una imagen del proceso creador, en los cuales el afán de apertura al mundo desde dentro deja a la obra de arte como el rastro evanescente pero perceptible de un movimiento pasajero. Esta apertura al mundo desde dentro la define Merleau-Ponty como *esquema interior*, es decir, “esa vida misma en tanto que sale de su inherencia [...] y se convierte en medio universal de comprender y de hacer comprender, de ver y de dar a ver, [...] por consiguiente [...] difuso a lo que él ve”.⁵⁷ El esquema es imagen, es relación, es movimiento de integración en la experiencia, es interior porque no está en un objeto determinado, más bien es el modo en que el sujeto y el objeto están en relación; es interior porque está en la experiencia; no obstante, solo se apoya en el aparecer. El esquema siempre es mediación, en otras palabras, un modo de pasar de un campo a otro, de pasar de una esfera de lo real a otra; el esquema siempre resulta único para quien lo experimenta, e interior porque, aunque se trate de un afuera, tiene su único núcleo en la sensibilidad.

En el sueño laberíntico el soñador es un *flâneur*. Si el laberinto vivido en la vigilia es —como dice Bachelard— un *sufrimiento primigenio*,⁵⁸ durante el sueño, el laberinto deja de ser una pura angustia para volverse libertad y mínimamente para convertirse en la imagen onírica del deseo de salida no ya de la angustia sino del dolor de la melancolía, del tedio, del *spleen* o del aburrimiento que ha dejado de ser banal. Cuando Nietzsche comparó las almas de sus contemporáneos con las de los griegos clásicos, se figuró que las almas de los hombres decimonónicos resultaban laberínticas en esa comparación: “Si quisiéramos y nos atreviéramos a una arquitectura acorde con *nuestra* manera psicológica [...] ¡el laberinto tendría que ser nuestro modelo!”⁵⁹

El deambular se realiza como una creación constructiva, una cohabitación de los contrarios al modo del laberinto. La relación entre el poema lírico y la ciudad no es sino una forma estética. De una ciudad se

⁵⁷ M. Merleau-Ponty, “El lenguaje indirecto y la voces del silencio”, p. 64.

⁵⁸ G. Bachelard, *La Terre...*, p. 243.

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Aurora*, p. 165.

hace el laberinto trazado por los deambulares, pasando de un espacio a otro. El *flâneur* camina andando un laberinto. La figuración laberíntica de los pasos del *flâneur* se vuelve imaginaria y aún así no se camina *como si* el laberinto existiera previamente, sino como un laberinto que existe solo en el momento del deambular.

Para Walter Benjamin el deambular (*flâneur*) se encuentra entre los juegos de azar y el coleccionar, todas estas “actividades que se emplean para combatir el *spleen*”.⁶⁰ Aunque Benjamin piense el deambular como actividad para combatir el *spleen*, la melancolía, no como tedio sino como ensoñación, hace posible el deambular. El deambular proviene de una melancolía ligera de donde nace toda ensoñación,⁶¹ la emoción en la experiencia inaugural del *flâneur*. El *spleen* y el deambular son pensados como pugna, pero tal vez esto no sea así, quizá el *spleen* en tanto se conforma de melancolía y ligereza, como la ensoñación, motiva el deambular; en todo caso, el *spleen* es la forma de la experiencia que hace posible el deambular. El paseo aligera la melancolía, pero en la urbe se tiene que hacer un trabajo de figuración para que el trajín característico de las grandes urbes no se sienta como una amenaza, sino como posibilidad del deambular, por lo tanto, se análoga la ciudad con un lugar de la naturaleza, por ejemplo, un bosque, y se hace como si se anduviera por este.

“Un laberinto de paredes blandas entre las cuales anda, se desliza el soñador. Y de un sueño al otro, un laberinto cambia”.⁶² Los laberintos de la imaginación son dinámicos. Sin embargo, la multitud no es un laberinto de muros que se moverían junto con el paseante. En cambio, el laberinto del *flâneur* se distingue de los muros móviles que forma la multitud, estas paredes humanas se abren o cierran al paso, pero no se confunden con el recorrido; el laberinto, entonces, se distingue de los corredores porque el laberinto es el deambular mismo del *flâneur*. En otras palabras, el laberinto imaginario se hace en la experiencia de deambular, expresión primordial del cuerpo, fuera del ensimismamiento y del extravío en el puro pensamiento.

⁶⁰ W. Benjamin, “Zentralpark”, *Cuadros de un pensamiento*, p. 187.

⁶¹ Ver de G. Bachelard, *Poética de la ensoñación*, p. 195, donde el filósofo habla de una “melancolía ligera de la que nace cualquier ensoñación” para afirmar que “las ensoñaciones melancólicas no son nocivas, incluso ayudan a nuestro descanso, dándole cuerpo”.

⁶² *Ibidem*, p. 172.

Por otra parte, percibir estéticamente consiste en hacer del *acto perceptivo* un fin; Sánchez Vázquez lo explica como “estar todo el tiempo que dura ese acto prendido de lo sensible”.⁶³ Imaginemos que el Minotauro, al permanecer agazapado por el laberinto, detentaba la percepción estética del mismo. El único personaje del mito que podía deambular en los plegados pasillos era Asterión. De tal modo que en la mirada del ignominioso hijo de Pasífae, el laberinto se volvería objeto estético. Sánchez Vázquez explica que “el objeto estético reclama como fin la percepción correspondiente”.⁶⁴ Sin embargo, con el sacrificio del Minotauro, deambular en el laberinto ya puede vivirse por cualquiera que desee contemplar los dobleces de los corredores. La percepción que corresponde al laberinto se encuentra en mirar de modo irreflexivo e indeterminado los pliegues de la casa. Esta mirada la heredará el paseante desinteresado que penetrare sin finalidad los corredores.

En la contemplación estética, las realidades exhibidas se dan a la conciencia no como objetos existentes sino como imágenes. Husserl describe que: “Este ‘objeto-imagen’ reproductor no está ante nosotros *ni como existente, ni como no-existente*, ni en ninguna *otra modalidad* de posición; o más bien, es consciente como existente, pero como ‘*quasi-existente*’ en la modificación de neutralidad del ser”.⁶⁵ Por neutralidad se entiende la objetividad actual de lo percibido, así, la modificación consiste en potenciar ese objeto en una imagen.⁶⁶ Jean-Paul Sartre retoma de Husserl la noción de imagen como “*un cierto tipo de conciencia*. La imagen es un acto y no una cosa. La imagen es conciencia de algo”.⁶⁷ Entonces, el laberinto imaginario es un modo de estar en el mundo como si no se estuviera en él, y expone a la superficie la ambigüedad de la vida de conciencia “esa de profundidades que se entrecruzan según el desarrollo de una impresión originaria”.⁶⁸ En nuestro caso esa impresión originaria es el deambular y esas profundidades que se entrecruzan no son sino la imaginación y la percepción.

Si una dimensión de la percepción humana se determina culturalmente, entonces, habría posibilidades de realizar una historia de la

⁶³ Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, p. 134.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 115.

⁶⁵ Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una fenomenología filosófica. Libro primero*, p. 263.

⁶⁶ Véase en el mismo lugar parágrafo 113. Posiciones actuales y potenciales, pp. 265 y ss.

⁶⁷ Jean-Paul Sartre, *La imaginación*, p. 218.

⁶⁸ Alievtina Hervy, “Perception et imagination: la problématique des actes mixtes”, p. 27. La traducción es nuestra.

percepción de tal modo que en el último capítulo se hable del *flâneur*, porque en esta figura se corporiza una transformación perceptiva que caracteriza la sensibilidad contemporánea afectada por la producción de mercado. “El laberinto es el camino correcto para aquellos que de todas formas llegan con tiempo suficiente a su destino. Este destino es el mercado”.⁶⁹ Debido a que en el laberinto del deambular todo aparecer ya es un encuentro, los objetos exhibidos producen una demora indeterminada. Mier encuentra que en el *Libro de los pasajes*:

Benjamin advierte en la experiencia estética de la modernidad una mutación significativa: una transformación del espacio. [Porque] ocurre una revocación y supresión de la distancia en la percepción del objeto estético. La supresión de los confinamientos del culto, propios de la concepción tradicional de lo estético, da lugar a la exacerbación de la proximidad, que culmina en la experiencia “táctil” del objeto estético.⁷⁰

La demora hacia un fin se va produciendo en los encuentros súbitos, espontáneos, consecutivos con la imagen. Pero el encuentro con la imagen se desplaza de la contemplación a la tactilización, porque la imagen acontece en la experiencia del sujeto como si fuera un proyectil. Esta manera de hacer táctil un objeto dado a la mirada es como hacer perceptible lo imaginario, es como cumplir los sueños. Sartre entendía el objeto en imagen como un irreal porque:

[...] está presente, pero al mismo tiempo está fuera de alcance. No puedo tocarlo, cambiarlo de lugar; o más bien, puedo hacerlo, pero a condición de hacerlo de manera irreal, de renunciar a utilizar mis propias manos, utilizando manos fantasmas que den en esa cara golpes irreales; para actuar con estos objetos irreales me tengo que desdoblar yo mismo, *me tengo que irrealizar*.⁷¹

Si hay una tactilización del objeto estético no es solo por su inmediatez, sino porque en esta se tocan las emociones. Aunque el laberinto imaginario no rompe con la condición del hacer irreal, se

⁶⁹ W. Benjamin, “Zentralpark”, *Cuadros de un pensamiento*, p. 187.

⁷⁰ R. Mier, “Los pasajes y el sentido de la historia”, p. 111.

⁷¹ J-P. Sartre, *Lo imaginario*, p. 164.

hace en el movimiento del cuerpo y el desplazamiento de la mirada, por eso es como si la imaginación se hubiera vuelto táctil y, a su vez, como si la percepción se volviera imaginaria. En todo caso, acontece que la ciudad se irrealiza en el laberinto y no a la inversa, es decir, que la ciudad y el laberinto sean una misma realidad. En esta situación, el laberinto sería considerado como fortaleza, tal era la imagen que se tuvo de él en la tradición más antigua hasta entrada la Revolución industrial. En palabras de Mier, “la aprehensión mimética de lo estético en el régimen de lo táctil” caracteriza a la sensibilidad contemporánea, porque “[I]o táctil es la ruta de escape a las trampas de la visibilidad instaurada como escenificación de las figuras dominantes”.⁷² El intercambio entre la visión y el tacto se corresponde con la del laberinto y la ciudad, porque lo que se mira es lo que se vive, esto es, la ciudad, pero lo que se toca es lo que se desea: el lugar por el que se deambula es el laberinto. Entonces, ya no ocurre como en las áureas centurias donde “solamente lo que toco veo”, según la expresión de Sor Juana Inés de la Cruz en su célebre soneto, porque la irrealización se da en la experiencia táctil de la mirada, entonces no se ve lo que se toca, sino que se toca aquello que se ve.

El peligro del laberinto imaginario consiste en enajenar la conciencia mediante la fascinación de los fenómenos visuales que impactan, como proyectiles, la mirada emotiva, siendo, por el contrario, el deambular la manifestación táctil, corporal, que daría la posibilidad de liberar de la enajenante abundancia de imágenes a la conciencia. Se trata de una apuesta por el deambular como expresión del laberinto imaginario para que este se vuelva, en vez de enajenación individualista, posibilidad de intersubjetividad.

Bibliografía citada

- Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, París, Ed. José Corti, 2010.
- , *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, París, Jose Corti, 1956.
- , *Le droit de rêver*, París, Presses Universitaires de France, 2010.
- , *Poética de la ensoñación*, México, FCE, 1997.

⁷² R. Mier, *ob. cit.*, p. 112.

- Barthes, Roland, “Semiología y urbanismo”, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Bartra, Roger, “El duelo de los ángeles: Benjamin y el tedio”, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Bogotá, FCE-Pre-textos, 2005, pp. 119-167.
- Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1995.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus, 1972.
- , *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*, Madrid, Abada, 2011.
- , *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Andrés E. Weikert, México, Ed. Itaca, 2003.
- , *Libro de los pasajes*, ed. de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2005.
- , “Pequeña historia de la fotografía”, *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar, 2007, pp. 183-200.
- , “Zentralpark”, *Cuadros de un pensamiento*, ed. Adriana Mancini, trad. Susana Mayer, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992.
- Calvino, Italo, *Ermitaño en París*, Madrid, Siruela, 2004.
- Dewes, Ada, “De laberintos y lenguajes”, en *Acta poética 13. Semióticas no-verbales*, México, UNAM, 1992, pp. 15-23.
- Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética. Volumen 1, el objeto estético*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1982.
- Hervy, Alientina, “Perception et imagination: la problématique des actes mixtes”, *Bulletin d'Analyse Phénoménologique*, Volume 9 (2013), Número 1, en: <http://popups.ulg.ac.be/1782-2041/index.php?id=587>.
- Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, México, FCE-UNAM, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice, “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, *Signos*, Barcelona, Seix-Barral, 1964.
- Mier, Raymundo, “Los Pasajes y el sentido de la historia. Forma, figuración y significación de la errancia”, en Francisco Serrano, coord., *Tópicos del Seminario, 17, Pasajes*, Puebla, BUAP, 2007, pp. 89-117.
- Nietzsche, Friedrich, *Aurora. Reflexiones sobre los prejuicios morales*, México, Debolsillo, 2009.

Proust, Marcel, "Tercera parte, Nombres de tierras, El nombre", *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza, 2007.

Sartre, Jean-Paul, *La imaginación*, Barcelona, Edhasa, 2006.

_, *Lo imaginario, psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires, Losada, 1982.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la Estética*, México, Grijalbo, 1992.

ARTESANÍA INDÍGENA: UN MOTIVO PARA HABLAR DE ESTÉTICA Y ARTE

*Ramón Patiño Espino*¹
*Cinthya Alejandra Quintero Garzón*²

Se avanzaría más en el conocimiento de la cultura y de lo popular si se abandonara la preocupación sanitaria por distinguir lo que tendrían de puro e incontaminado el arte o las artesanías, y los estudiáramos desde las incertidumbres que provocan sus cruces.

Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*

Introducción

Como aparece descrito en el título del presente texto, partimos de la necesidad de revisar un concepto de uso cotidiano para referirnos a los productos elaborados por comunidades indígenas en América Latina: las artesanías. Consideramos, pues, que dicha noción merece una crítica no solo por las connotaciones sociales, económicas y políticas que porta, sino porque resulta inquietante, desde la “imaginaria” de la historia del arte universal, preguntarse por la evolución de las prácticas artísticas de los grupos humanos que parecieran quedar al margen de esa construcción monolítica que es —con mayúsculas— la Historia del Arte en Occidente. Ante dicha circunstancia, nos cuestionamos si todo lo que llamamos *artesanía* en realidad lo es, o si, por el contrario, podríamos encontrar allí los resquicios de una práctica artística negada por un sistema del arte políticamente excluyente, y más aún, si dichos objetos merecen un análisis desde un orden estético. Ante este cuestionamiento consideramos que conceptos como *estética* y *arte* ocupan

¹ Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, *rpatinho@yahoo.com*

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2013 y 2015, *cinthya.quintero@javeriana.edu.com*

un lugar significativo cuando hablamos de artesanía indígena, pues, recordando a Silvia Rivera Cusicanqui en su análisis sobre las formas de colonialidad que parten del lenguaje y el uso de las palabras, nos dice que desde este marco referencial

[...] las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla.³

En consecuencia, asumimos la tarea de develar aquello que el concepto artesanía oculta: la resistencia artística y cultural de las comunidades indígenas y afro presentes en América. Desde esta perspectiva ofreceremos vías teóricas y disciplinarias, por medio de las cuales sostenemos que el arte es una práctica transcultural, propia de todos los grupos humanos de cualquier geografía y época. Es decir, nos preguntamos cómo abordar un producto estético como la artesanía indígena, no solo para argumentar por qué detrás de la denominación de “artesanal” nos encontramos frente a un comportamiento artístico, sino también para conocer las complejidades de su análisis y su comprensión en el contexto actual.

El problema

Acercarse a una teoría que explique los fenómenos estéticos y artísticos que suceden en Latinoamérica, extramuros de los museos, puede resultar siempre problemático si advertimos que los conceptos mencionados responden en sus orígenes al desarrollo de una disciplina artística en el contexto europeo, referente desde el cual las categorías intentan definir, legitimar o rechazar toda una serie de prácticas que pudieran o no entrar en su catálogo. De tal manera, no podemos obviar que los conceptos *estética* y *arte* evolucionan a la luz de los intereses y eventos históricos de quienes los fundaron, y que hasta hoy sus directrices apelan a una condición de poder.

³ Silvia Rivera Cusicanqui, “Ch’ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores”, p. 19.

De acuerdo con esta perspectiva, son varias las consideraciones que intentamos abordar para comprender la artesanía indígena como un fenómeno artístico que, a pesar de las condicionantes políticas y socioeconómicas a las que ha sido relegada, resignifica y reactualiza las necesidades culturales, simbólicas y artísticas de los pueblos que la practican.

Antes de adentrarnos al problema de la defensa o a la caracterización de lo que consideramos como artesanía indígena, vemos la necesidad de evidenciar un problema de orden epistemológico que nos remite a la idea de la crisis de las disciplinas. Sin pretensiones de desmeritar las aportaciones que ofrecen las humanidades, como la antropología, la historia, entre otras áreas, instamos a pensar en que resulta urgente revisar otros campos de trabajo teórico que amplíen la gama de respuestas a las preguntas que desde las ciencias sociales parecieran obtener siempre la misma respuesta. De tal manera, nos proponemos convocar en una sola página dos áreas disciplinares, por un lado, los estudios poscoloniales o decoloniales, ampliamente revisitados en la actualidad, y por el otro, la estética evolucionista, corriente nueva proveniente de la biología, entre otras ciencias; ambas se reconcilian en una reivindicación crucial para nosotros: el comportamiento artístico y estético, como un hecho biológico que compete a la existencia humana de manera transcultural.

La crítica

Entre las propuestas teóricas vigentes provenientes de las ciencias sociales —específicamente de los Estudios Latinoamericanos—, la mirada poscolonial o decolonial, en sus distintas ramas de estudio: la colonialidad del ser, del ver, del poder, de la naturaleza, entre muchas otras que están por sumarse a la lista, nos ofrecen vías para comprender las relaciones históricas que transversalmente determinan y comprometen la manera en cómo estudiamos y nombramos aquello que sucede en América Latina. Este referente práctico-discursivo asume, según Catherine Walsh, la colonialidad como “[...] el lado oculto de la modernidad, lo que articula desde la Conquista los patrones de poder desde la raza, el saber, el ser y la naturaleza de acuerdo con las necesidades del capital y para el beneficio blanco-europeo, como también de la élite criolla”.⁴

⁴ Catherine Walsh, “¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales”, en *Nómadas*, p. 104.

En consecuencia, queda como tarea revisar y replantear no solo las categorías, sino las prácticas que se establecen a la luz de las mismas, así como la visibilización de aquello que el proyecto colonial ha opacado con fines políticos y económicos; para así restaurar esas intermitencias históricas que han dado pie a omitir, en los manuales de historia, fragmentos ineludibles, que en nuestro caso de estudio refieren a replantear práctica y teóricamente lo que consideramos como artesanía, y si quisiéramos ir más lejos, por arte latinoamericano.

De acuerdo con esta perspectiva, Walter Mignolo nos recuerda que “el trabajo decolonial es precisamente re-inscribir esas prácticas (para nuestro caso, las artísticas) en el debate contemporáneo, porque la opción decolonial necesita construir genealogías de pensamientos y de prácticas [...]”.⁵ Hecha esta afirmación y como respuesta al llamado de aplicar el “giro decolonial”, como bien lo ha nombrado Santiago Castro Gómez, recurrimos paradójicamente a uno de esos lugares del conocimiento, la biología, que para muchos de los autores mencionados podría ser motivo de rechazo y desencuentro por su lugar de enunciación, Europa.

Sin embargo, no podemos perder de vista que el proyecto decolonial ha de ser estratégico y ha de recuperar aquellas fuentes y aportes que sean útiles a su causa, de manera que rechazar todo aquello creado en el seno de la matriz del poder, como diría Mignolo, resultaría insulso. Incluso, recuperar los aportes de Europa es una de las respuestas, pues la cualidad híbrida de nuestras sociedades reclama hacer justicia a través de ese conocimiento que ha sido gestado a sus expensas. Debe, entonces, reapropiarlo, agenciarse del mismo para refundar inquietudes internas de Latinoamérica. En pocas palabras, hay que acudir al artefacto que implica el “giro decolonial” planteado por Castro Gómez, en donde

La colonialidad es un elemento complementario de la descolonización: mientras esta última remite a la transformación de estructuras económicas y políticas, aquella implica una crítica a las formas de producción de saber, a los procesos de subjetivación y a las relaciones sociales que agencian procesos de subalternización. De modo que la decolonialidad, uno de los términos centrales de este proyecto, es una categoría que

⁵ Walter Mignolo, “Matriz colonial del poder, segunda época”, en *La Tronkal*, p. 3.

supone un posicionamiento político y no remite tanto a una voluntad de verdad, como sí a una voluntad de poder.⁶

La propuesta

Así, desde nuestra apuesta metodológica establecemos un vínculo directo con la biología para aplicar la exigencia de Denis Dutton en *El instinto del arte*: “Lo que la filosofía del arte necesita es un enfoque que empiece por tratar el arte como un campo de actividades, objetos y experiencias que aparecen de manera natural en la vida humana”.⁷ Esto implica apelar al sentido universal de comportamientos como el artístico. En este punto, podríamos encontrar el primer disenso con respecto a la teoría decolonial; Catherine Walsh pregonaría que estas pretensiones universalizantes nos alejan de los problemas locales. Idea que comprendemos, pero que no aceptamos como justa ante un aporte disciplinar, que no deja de reconocer las particularidades culturales que se suman a diversos procesos cognitivos y neurofisiológicos compartidos por la especie humana.

Coincidimos con la postura de que la estética evolucionista representa, como propuesta disciplinar, uno de los puntos de anclaje de aquello que Santiago Castro Gómez llama *paradigma del pensamiento complejo*, como una de las prácticas transdisciplinarias que ha de plantearse la universidad para ejercer estrategias de decolonización.

En tanto que el diálogo de saberes es más apremiante, y la biología ha comenzado a estudiar el tema del arte, su acercamiento a la comprensión de la expresión artística parece acaparar su atención cada vez más; así lo demuestran las nuevas áreas de investigación como la neuroestética, la estética evolucionista, la ciencia estética, entre otras.

A pesar de que la biología es una de las tantas ramas epistemológicas con pretensiones de “universalismo epistémico”, tendencia criticada por Ramón Grosfoguel, no es un universalismo abstracto diluido en una categoría para su única expresión artística. Resulta fundamental reforzar esta idea, pues aunque Lyotard criticó la ciencia, calificándola como uno de esos paradigmas o metarrelatos próximos a ser deconstruidos, esta idea solo sería posible en la medida en que la ciencia

⁶ Dairo Andrés Sánchez Mojica, “El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Reseña”, en *Nómadas*, en www.redalyc.org

⁷ Denis Dutton, *El instinto del arte: belleza, placer y evolución humana*, p. 77.

entre en contacto con otras disciplinas, sobre todo con temas y casos de estudios actuales, como la artesanía indígena.

Para comprender la inclusión de la dimensión biológica, y de la apuesta disciplinar propuesta por la estética evolucionista como un reto para la academia, acudimos nuevamente a Santiago Castro Gómez, con su texto “Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero y el diálogo de saberes”:

La idea de que cada uno de nosotros es un todo físico-químico-biológico-psicológico-social-cultural, integrado en la compleja trama del universo, ha dejado de ser vista con sospecha por muchos hombres de ciencia, por académicos e intelectuales de todo el mundo. Desde la física, la biología, la neurociencia, la antropología, la sociología y la psicología contemporáneas, se empiezan a revisar, implícita o explícitamente, los presupuestos epistémicos que marcaron la hybris del punto cero. Asistimos a un cambio de paradigma en la ciencia, que puede llegar a tener consecuencias muy positivas para la universidad.⁸

Enfatizamos esta idea para no desalentar el alegato de Walsh. Como es preciso recordar, los estudios sobre estética evolucionista nos ofrecen una doble vía a recorrer: la biológica y la cultural.

En *Evolución cultural: cómo la teoría darwiniana puede explicar la cultura humana y sintetizar las ciencias sociales*, Alex Mesoudi sostiene que los genes no pueden explicar la variación del comportamiento humano en su totalidad. Las razones para tal afirmación guardan relación con que solo entre 40% y 50% de nuestras actitudes y comportamientos están definidos genéticamente, de modo que el otro 50% o 60% queda determinado por factores culturales.⁹ Teniendo en cuenta esta información, es posible decolonizar los universalismos occidentales ampliamente debatidos por Grosfoguel, para abogar por la proposición del “pluri-versalismo”.

A manera de síntesis, proponemos dos perspectivas que podrían dar una respuesta a la supuesta universalidad del arte. Por un lado, Vilayanur S. Ramachandran introduce en su texto *La ciencia del arte: una*

⁸ Santiago Castro Gómez, “Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero y el diálogo de saberes”, en *El giro decolonial: reflexioines para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, p. 86.

⁹ Jean Mesoudi, *Cultural evolution: How darwinian theory can explain human culture and synthesize the social sciences*, p. 14.

teoría neurológica de la experiencia estética, ocho “leyes de la experiencia artística”, como posibles respuestas desde el campo de la neurociencia, resumida en los siguientes puntos:

1. *El efecto de intensidad máxima (Peak shift effect) o aumento de pico*: resultado de la exageración de algún elemento presente en el objeto artístico, el cual sucede descartando información redundante para exaltar o abstraer un elemento determinado. Este superestímulo llama nuestra atención, porque resulta fisiológicamente placentero por ser un proceso vinculado con el sistema límbico (región cerebral encargada del placer).
2. *Agrupación perceptual*: una de las principales habilidades de la visión moderna, la cual nos permite delinear objetos en un campo visual, por medio de la extracción de relaciones de orden, color, forma o movimiento para generar hipótesis a manera de refuerzo o estímulo; una vez enviadas al sistema límbico, se descubre o descifra el objeto a través de tales correlaciones.
3. *Aislar un módulo y asegurar la atención*: para amplificar cualquier fenómeno requerimos que este se encuentre aislado: “Isolating a single area [...] allows one to direct attention more effectively to this one source of information, thereby allowing you to notice the ‘enhancements’ introduced by the artist”.¹⁰
4. *Extracción de contraste*: es también un sistema de refuerzo, tan importante como el de la agrupación que se alcanza en la medida en que existen zonas de cambio que rompen con la homogeneidad de un área, transformándola en un foco de interés.
5. *Solución de problemas visuales*: implica el ejercicio de descifrar o resolver una incógnita planteada por una imagen: “Hence a puzzle picture (or one in which meaning is implied rather than explicit) may paradoxically be more alluring than one in which the message is obvious. [...] the visual system ‘struggles’ for a solution and does not give up too easily”.¹¹
6. La *simetría* es una condición básica, a través de ella nuestro cerebro reconoce con mayor facilidad un objeto, reforzando la atención sobre el mismo.

¹⁰ Vilayanur S. Ramachandran y William Hirstein, “The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience”, en *Journal of Consciousness Studies*, pp. 15-51.

¹¹ *Ibidem*, p. 33.

7. *El punto de vista genérico o la lógica bayesiana de la percepción universal* es un tipo de inferencia que sucede por medio del reconocimiento de patrones visuales:

[...] your visual system abhors interpretations which rely on a unique vantage point and favours a generic one or, more generally, it abhors suspicious coincidences (Barlow, 1980) [...] Yet one must be cautious in saying this since every now and then—given the perverse nature of art and artists—a pleasing effect can be produced by *violating* this principle rather than adhering to it.¹²

8. *Arte como metáfora*: es aquel recurso que nos enfrenta a dos conceptos aparentemente lejanos, para nutrirlos de relaciones que propician una mirada nueva sobre los objetos en cuestión. Este tipo de juegos visuales o de lenguaje, así como el de las alegorías, son estéticamente placenteros, pues nos permiten miradas nuevas del mundo, poniendo a prueba nuestra capacidad para resolver información codificada, que, como vimos, tiene como resultado el efecto del superestímulo de orden perceptual o intelectual.

Por otro lado, ofrecemos como posibilidad metodológica y discursiva, llamar la atención sobre el lugar que ocupa la cultura en relación con los procesos cognitivos, que como especie son casi invariables. Amén del supuesto que la cultura posee un papel fundamental en los procesos de asimilación de una pieza artística, Stephen Davies, en su libro *Artful species*, nos recuerda la importancia del segundo factor mencionado: “Of course the universality of art is also consistent with this being an adaptation and much shaped by culture”.¹³ Para apoyar esta vertiente teórica, asumimos la teoría coevolutiva de Alex Mesoudi como un camino efectivo para comprender el lugar que posee la práctica cultural dentro de los procesos evolutivos y, por supuesto, en relación con el comportamiento artístico. A continuación, el autor nos explica la relación cultura-evolución:

¹² *Ibidem*, p. 30.

¹³ Stephen Davies, *Artful species*, p. 135.

We effortlessly and automatically acquire huge amounts of information from other individuals via imitation, language and other forms of social learning to a much greater extent than any other species, such that human culture forms a new evolutionary inheritance system in which vast bodies of technological and social knowledge are preserved and accumulated over successive generations.¹⁴

Para concluir, a manera de síntesis referimos el siguiente comentario de Laureano Castro, Carlos López-Fanjul y Miguel Ángel Toro: “La cultura nos independiza en gran medida de nuestra biología: los cambios culturales son tan rápidos y sus efectos sobre la conducta tan poderosos que, en la práctica, anulan la variabilidad y los cambios genéticos subyacentes”.¹⁵ Reforzamos así la idea: al acudir a la biología y a sus pretensiones universalistas no acotamos la discusión a un “monoversalismo” sino que, retomando la discusión inicial y la perspectiva del antropólogo Alfred Gell —quien quiere evitar ver la estética y al arte como una teología—, apelamos a la evidencia de la diversidad patente en nuestra configuración biológica, para recordar que las facultades artificadoras del ser humano no ceden ni se anulan, a pesar de las condiciones sociohistóricas que les atraviesan. En el caso de los pueblos indígenas —como en cualquier otro grupo humano—, mutan en formas artísticas singulares que exigen ser explicadas y estudiadas.

Conclusiones

Con la finalidad de mostrar una visión transcultural y transdisciplinar del arte, vinculamos la biología con una intención decolonizadora, para ofrecerla como una perspectiva y vía de discusión capaz de refundar las dinámicas teóricas rígidas a las que se ve abocada la universidad. Es así que, reafirmamos el llamado de Santiago Castro Gómez:

[...] la decolonización de la universidad, tal como aquí es propuesta, no conlleva una *cruzada contra Occidente* en nombre de algún tipo de autoctonismo latinoamericanista, de culturalismos etnocéntricos y de nacionalismos populistas, como suelen creer algunos. Tampoco se trata

¹⁴ Alex Mesoudi y Keith Jensen, *Culture and the Evolution of Human Sociality*, p. 3.

¹⁵ Laureano Castro, Carlo López-Fanjul, *et al.*, *A la sombra de Darwin*, p. 150.

de ir en contra de la ciencia moderna y de promover un nuevo tipo de oscurantismo epistémico. Cuando decimos que es necesario ir “más allá” de las categorías de análisis y de las disciplinas modernas, no es porque haya que *negarlas*, ni porque estas tengan que ser “rebasadas” por algo “mejor”. Hablamos, más bien, de una *ampliación* del campo de visibilidad abierto por la ciencia occidental moderna, dado que esta fue incapaz de abrirse a dominios prohibidos, como las emociones, la intimidad, el sentido común, los conocimientos ancestrales y la corporalidad. No es, entonces, la disyunción sino la conjunción epistémica lo que estamos pregonando. Un *pensamiento integrativo* en el que la ciencia occidental pueda “enlazarse” con otras formas de producción de conocimientos, con la esperanza de que la ciencia y la educación dejen de ser aliados del capitalismo posfordista.¹⁶

De esta manera, nos comprometemos con la llamada de atención de Castro Gómez, la cual va de la teoría a la reconstrucción y revaloración de los conceptos, con la meta de ampliar los alcances de estos mismos, pero sobre todo, con el ejercicio de una crítica antihegemónica de la estética y el arte. Tal hecho abrirá un camino hacia el estudio de las prácticas desde lugares teóricos no comunes, para insistir y reanudar discusiones como las que implican llamar *artesanía* a todo producto realizado por las comunidades indígenas de América Latina. Cuestionamos así nociones de orden ontológico y epistemológico, para asumir un área de oportunidad sobre los estudios del arte actual en el continente americano y su injerencia en la teoría del arte universal.

Bibliografía citada

- Castro Gómez, Santiago, “Decolonizar la universidad: La hybris del punto cero y el diálogo de saberes”. En: *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, comp., Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- Castro, Laureano; Carlo López-Fanjul, *et al.*, *A la sombra de Darwin*, México, Siglo XXI Editores, 2003.

¹⁶ S. Castro Gómez, *ob. cit.*, p. 90.

- Davies, Stephen, *Artful species*, Reino Unido, Oxford University Press, 2013.
- Dutton, Denis, *El instinto del arte: belleza, placer y evolución humana*, Madrid, Paidós, 2010, p. 77.
- Mesoudi, Alex y Keith Jensen, *Culture and the Evolution of Human Sociality*, The Oxford Handbook of Comparative Evolutionary Psychology, Edited by Todd K. Shackelford and Jennifer Vonk, Sep., 2012.
- Mesoudi, Jean, “Cultural evolution: How darwinian theory can explain human culture and synthesize the social sciences”, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- Mignolo, Walter, “Matriz colonial de poder, segunda época”. Entrevista a Walter Mignolo por La Tronkal Quito, 13 de agosto 2009, en <http://www.latinart.com>.
- Ramachandran, V. S. y Hirstein, William, “The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience”, *Journal of Consciousness Studies*, 6, No. 6-7, 1999, pp. 15-51. Documento electrónico disponible en: www.imprint.co.uk/rama.
- Rivera Cusicanqui, Silvia, “Ch’ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores”, 1.ª ed., Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.
- Sánchez Mojica, Dairo Andrés, Reseña de “El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global”, de Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, eds., *Nómadas* (col.), [en línea] 2007, (Octubre-Sin mes) : [Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2014] ISSN 0121-7550, p. 240. Documento electrónico disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105116595019>.
- Walsh, Catherine, “¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales”, en *Nómadas*, No. 26, Abril 2007, Colombia, Universidad Central.

ESCUCHA AMPLIADA: EL ARTE SONORO
COMO EXTENSIÓN DE LA PERCEPCIÓN AUDITIVA.
UN ACERCAMIENTO DESDE LA TEORÍA DE MEDIOS

Ramón Patiño Espino¹
Luis Álvarez Azcárraga²

De la “escucha reducida” a la “escucha ampliada”

El nombre del presente artículo hace alusión a un término altamente conocido y discutido por los teóricos de la música electroacústica y la música concreta: la *escucha reducida*; término acuñado por el compositor y teórico Pierre Schaeffer, conocido también por haber creado la música concreta, junto con los compositores e ingenieros alemanes que crearon la síntesis sonora, precursora de la música electroacústica como se conoce hoy. El término *escucha reducida* hace alusión a la *reducción fenomenológica* de Husserl, y de acuerdo con Schaeffer, se trata de acudir a la *Epoché* (reducción) que “[e]n el caso particular de la escucha [...] representa descondicionar los patrones habituales de escucha, un retorno a la *experiencia original* de percepción, permitiéndonos comprender el objeto sonoro en su propio nivel como un medio”.³ Al mismo tiempo, Roland Barthes propone una escucha ajena a la escucha como *alerta* y la escucha como *desciframiento*,⁴ la cual “[s]e trata de una *escucha bruta*, sonido tras sonido, aquella que acepta todo, sin discriminaciones culturales; escucha del deseo, de la corporalidad, del impudor y de la vida”.⁵

La aparición de la música concreta y la música electrónica influyeron en la música académica y en la música popular alrededor del mundo, y no solo eso, también estas técnicas de manipulación sonora

¹ Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, rpatinho@yahoo.com

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2011 y 2013. Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Socioculturales en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, luisalvaz@gmail.com

³ Michel Chion, *Guide To Sound Objects. Pierre Schaeffer and Musical Research*, p. 29.

⁴ Cfr. Roland Barthes, “El acto de escuchar”, *Lo obvio y lo obtuso*.

⁵ Janete El Haouli, “Audisea”, *Demetrio Stratos: En busca de la voz-música*, p. 49.

se usaron en el resto del mundo del arte. Asimismo, las artes plásticas se apropiaron de la experimentación sonora para sus propios fines, con lo cual apareció el *arte sonoro*.

El arte sonoro, en términos de la teoría de medios, podría definirse como el fenómeno artístico contemporáneo que involucra al sonido a partir de una práctica tecnológica. Al estar relacionado con el arte experimental y conceptual, es vinculado a las artes interdisciplinarias y, por el uso de tecnologías de manipulación sonora, es asociado a la música electroacústica. Por otro lado, la *escucha ampliada* es un nuevo tipo de escucha que se originó a partir de la introducción de sonidos extramusicales en el mundo artístico a través de las tecnologías de grabación, manipulación (edición) y reproducción sonora. El término *escucha ampliada* no contradice al de *escucha reducida* de Pierre Schaeffer, solo lo recontextualiza, porque más allá de que las tecnologías eléctricas estén modificando la música, también amplían las posibilidades de escucha, haciendo que quizá esta sea una de las épocas con mayor auge musical.

La condición para que exista una *escucha reducida* o una *escucha bruta* es la grabación, manipulación y reproducción sonora a través de medios eléctricos. Asimismo, una posible *escucha ampliada* tendría como principal condición la aplicación de tecnología digital y *software* especializado en la edición de sonido. Esto nos conduce a la pregunta: ¿en qué modificaron los medios electrónicos de grabación, edición y reproducción a las formas de escucha y a la estética del sonido que existía hasta entonces? Para responder a esa pregunta hace falta recurrir a una de las tesis principales de McLuhan: “La tecnología señala y enfatiza una función de los sentidos del hombre; al mismo tiempo, los otros sentidos se amortiguan o caen en un desuso temporario”.⁶ Es decir, ciertas tecnologías enfatizan y priorizan ciertos sentidos, dejando de lado otros e incluso inhibiéndolos hasta el punto de modificar aspectos culturales y sociales en el ser humano.

La teoría de medios

Marshall McLuhan propone una teoría de medios en la que cualquier tecnología pueda ser vista como una extensión de los sentidos del ser humano: “Cualquier invento o tecnología es una extensión o au-

⁶ Marshall McLuhan, “El intervalo resonante”, *La aldea global*, p. 21.

toamputación del cuerpo físico, y como tal extensión, requiere además nuevas relaciones o equilibrios entre los demás órganos y extensiones del cuerpo”.⁷ También propone que cualquier adaptación cultural puede ser estudiada como una tecnología que, dependiendo de sus implicaciones, puede modificar radicalmente al ser humano. En este sentido, la escritura es un medio que modificó la conciencia de los seres humanos que la han aprendido, y a su vez la tecnología eléctrica vino a modificar la manera en que las culturas alfabetizadas interactuaban entre sí y con otras culturas no alfabéticas.

Es cierto que hoy en día hay más material escrito, impreso y leído que nunca antes, pero también está la nueva tecnología eléctrica, que amenaza la antigua tecnología de la escritura, basada en el alfabeto. Debido a su efecto de extender el sistema nervioso, la tecnología eléctrica parece favorecer la palabra hablada, inclusiva y que invita a la participación, antes que la palabra escrita y especializada.⁸

La alfabetización vista como tecnología supone una amputación de “[...] las emociones y sentimientos colectivos familiares [...]”,⁹ dándole al ser humano otras extensiones para su conciencia, como el hecho de ser más independiente e individualista. Del mismo modo, el sentido de la vista adquirió mayor preponderancia, desplazando el sentido holístico, táctil y acústico de las culturas no alfabéticas. De acuerdo a lo anterior, parece que el alfabeto fonético promovió patrones de uniformidad y de continuidad visual, modificando los patrones circulares y discontinuos que promovía el alfabeto no fonético de las culturas orales. Si para McLuhan el oído es hiperestético y caliente (tiende a transmitir sentimientos y emociones), el ojo es frío y neutro; y en las culturas alfabéticas donde se tiende a priorizar el sentido de vista, también se reprimen los sentimientos y las emociones.¹⁰ Sin embargo, al igual que otros medios tecnológicos, la tecnología eléctrica ha traído modificaciones en el ser humano alfabetizado, como lo señala el autor:

⁷ M. McLuhan, “El amante de juguete. Narciso como narcosis”, *Comprender los medios de comunicación*, p. 64.

⁸ M. McLuhan, “La palabra escrita. Ojo por oído”, *Comprender los medios de comunicación*, p. 100.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Cfr. Ibidem*, p. 103.

El efecto de la radio en el hombre alfabetizado o visual consiste en despertar de nuevo sus memorias tribales, y el efecto del sonido añadido a las películas de cine fue una reducción del papel de la mímica, del tacto y de la sinestesia. Asimismo, cuando el nómada se hizo sedentario y se especializó, también se especializaron sus sentidos. El desarrollo de la escritura y de la organización visual de la vida posibilitaron el descubrimiento del individualismo, de la introspección.¹¹

McLuhan estudia la dualidad del *espacio visual* y el *espacio acústico* que está dado en algunos medios y tecnologías como *efectos secundarios*. Para él, el lenguaje (*speech*) es un medio que tiende a dar un predominio al *espacio visual* (es decir, al hemisferio izquierdo del cerebro), mientras que otros medios (como la radio y el fonógrafo) tienden a priorizar el *espacio acústico* (hemisferio derecho). Al espacio visual, McLuhan lo considera un efecto secundario de carácter uniforme, continuo y fragmentado del alfabeto fonético, el cual acentúa características como el razonamiento jerárquico y se le asocia a la lógica lineal. Del mismo modo, considera que las sociedades occidentales (desde los griegos) han cultivado estas características. Por otro lado, las culturas orientales son *culturas acústicas*, las cuales están relacionadas a la mentalidad del prealfabeto (la tradición oral, la mentalidad de la multitud, donde todo sucede al mismo tiempo).¹² Mientras la cultura visual excluye otras inclinaciones sensoriales, la cultura acústica es multisensorial y se le asocia a lo artístico y a lo holístico, es capaz de captar las relaciones entre distintas partes sin dificultad y no está limitada por una secuencia rígida de deducciones.¹³ Sin embargo, como lo señala McLuhan, debido a los medios electrónicos, “[e]n la actualidad, se está acelerando el cambio de las tecnologías del espacio visual a las del espacio acústico”.¹⁴ A través de su *tétrade*, pretende revelar los rasgos de una innovación tecnológica en términos humanos; es decir, si hay un cambio en la mentalidad o en la sensibilidad humana a partir de las modificaciones que trae consigo una tecnología.

La aparición de la tecnología eléctrica que modificó la música, y en especial la tecnología digital, podría estudiarse a través del *tétrade*

¹¹ *Ibidem*, p. 100.

¹² *Ibidem*, p. 53.

¹³ Cfr. M. McLuhan, “El espacio visual y el espacio acústico”, *La aldea global*, pp. 51-52.

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

mcluhaniano, con el cual no solo se intentará revelar las modificaciones estéticas de la música al volverse un arte electrónico y digital, sino posiblemente la forma en que se modificó la escucha y las implicaciones sociales de este fenómeno. Como lo explica el autor: “[l]os procesos dominantes que surgen a la superficie en el téttrade tienen como objetivo revelar algunos de los aspectos subliminales y anteriormente inaccesibles de la tecnología”.¹⁵

También parece pertinente analizar la influencia de las tecnologías digitales en la música, pues si la tecnología eléctrica trajo cambios radicales en la estética sonora del siglo XX, el *software* digital ha promovido modificaciones mucho más aceleradas, lo que ha logrado en primera instancia que personas sin estudios musicales de índole académica puedan manipular sonidos con una intención musical y artística.

La “oralidad secundaria” en la música

Walter Ong hace una comparación similar a la de McLuhan en torno a las civilizaciones con cultura oral y aquellas que manejan una escritura alfabética. Al igual que la tesis de McLuhan, para Ong las culturas orales poseen ciertas características que son modificadas con el advenimiento de la escritura alfabética. En esencia, las culturas orales son eminentemente acústicas y las culturas alfabéticas le conceden terreno al espacio visual.

Ong señala que no es fácil de concebir con precisión a la tradición oral (*oralidad primaria*), ya que, a diferencia de las culturas con escritura que poseen *remanentes* de sus ideas y pensamientos, “[l]a tradición oral no posee este carácter de permanencia. Cuando una historia oral relatada a menudo no es narrada de hecho, lo único que de ella existe en ciertos seres humanos es el potencial de contarla”.¹⁶ Las culturas con escritura poseen una tendencia a lo visual porque “[a]unque las palabras están fundadas en el habla oral, la escritura las encierra tiránicamente para siempre en un campo visual”.¹⁷ Otros teóricos, como Havelock, consideran que el pensamiento analítico surgió en la civilización helénica a partir de la introducción de vocales en el alfabeto, a diferencia del alfabeto original que poseía solamente consonantes y

¹⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹⁶ Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, p. 20.

¹⁷ *Ibidem*, p. 21.

algunas semivocales. “Al introducir las vocales, los griegos alcanzaron un nuevo grado de transcripción visual, analítica y abstracta del esquivo mundo del sonido. Este logro presagiaba sus posteriores hazañas intelectuales de la abstracción y las llevó a la práctica”.¹⁸

Una de las ideas principales de Ong con respecto a la historia de la cultura humana es que hay tres etapas históricas fundamentales: la primera se le conoce como *oralidad primaria*, la cual es anterior a la escritura; una segunda etapa intermedia se distingue por la aparición de la escritura y todo su desarrollo, y una tercera etapa, *oralidad secundaria*, la cual se caracteriza por fundir tanto las características de la oralidad como las modificaciones culturales e intelectuales que produjo la escritura en el ser humano.

La oralidad secundaria es extraordinariamente parecida a la oralidad primaria, y también asombrosamente distinta de ella. Al igual que esta, la oralidad secundaria ha engendrado un fuerte sentido de grupo, pues el escuchar palabras habladas convierte a los oyentes en un grupo, un verdadero público, así como la lectura de textos escritos o impresos propicia la introspección en los individuos.¹⁹

Aunque la música sea un arte evidentemente *acústico*, la escritura musical estandarizó y sistematizó un sistema lineal el cual puede verse como una alegoría de la escritura en contraposición a la oralidad. Antes de la escritura musical, la única forma para transmitir información musical de una persona a otra era a través de la oralidad (oralidad primaria). La tecnología eléctrica y digital, siguiendo la tesis de Walter Ong, ha permitido volver a una especie de nueva oralidad, la cual él denomina oralidad secundaria: “La transformación electrónica de la expresión verbal ha profundizado el sometimiento, iniciado por la escritura e intensificado por lo impreso, de la palabra al espacio, y ha conducido a la conciencia hasta una nueva era de oralidad secundaria”.²⁰

En el caso de la música, la tecnología eléctrica y digital ha traído una serie de fenómenos estéticos y culturales que es preciso remarcar. Parece ser que, al igual que en el lenguaje, la música ha tenido diversas

¹⁸ *Ibidem*, p. 35.

¹⁹ *Ibidem*, p. 134.

²⁰ *Ibidem*, p. 133.

etapas análogas en la historia de la humanidad. La escritura musical se inventó en la Europa de la Edad Media y se sistematizó y difundió en el Renacimiento y el Barroco, y aunque en etapas anteriores también existieron sistemas para representar los sonidos, fue a partir del sistema creado por el monje Guido D'Arezzo que las formas musicales evolucionaron de manera radical hasta alcanzar su grado máximo en el siglo XVIII y XIX. Sin embargo, aplicando el modelo de Ong, una forma de oralidad secundaria parece haber surgido con la aplicación de tecnologías de índole eléctrica en la música: grabación, sistemas de amplificación, síntesis, instrumentos eléctricos, etcétera.

La oralidad secundaria a través de la teoría de la evolución del hombre

Al final de su capítulo sobre el fonógrafo, McLuhan señala que “[e]l hombre recolector de alimento reaparece de modo incongruente como recolector de información. En este papel, el hombre electrónico no es menos nómada que sus antepasados del paleolítico”.²¹ Esta afirmación parecería del todo descabellada si no se tuviera en cuenta la teoría de la oralidad secundaria, con la cual se puede advertir que la conciencia multisensorial, disminuida durante un periodo cultural amplio por el advenimiento de la escritura alfabética en algunas de las civilizaciones más importantes de los últimos siglos, nunca desapareció, y ha tenido una especie de resurrección gracias a la tecnología eléctrica que ha logrado unir lo multisensorial con las capacidades analíticas que provee la escritura alfabética.

La premisa de la oralidad secundaria también se puede aplicar a la música, pues mucho antes de la aparición de la escritura musical, y en lo que serían los albores de la oralidad primaria, es posible que no existiera una diferencia notable entre la música y otros sistemas de comunicación, principalmente porque incluso en ciertas culturas no occidentales, la música está asociada a actividades grupales y rituales que no se pueden disociar.²² De acuerdo con Darwin, la aparición de la música puede explicarse por medio de la selección sexual, pues fue uno de los medios que utilizaron los machos para atraer parejas; también señala que la música no funciona como un “habla articulada”, ya que no

²¹ M. McLuhan, “El fonógrafo. El juguete que encogió el pecho nacional”, *Comprender los medios de comunicación*, p. 292.

²² Cfr. Ian Cross, “Music and cognitive evolution”, *Handbook of Evolutionary Psychology*, p. 653.

puede representar, aunque sí mostrar “varias emociones”; por lo tanto, la “[m]úsica constituye una base para la emergencia del lenguaje”,²³ es decir, que tienen un origen en común. Sin embargo, el camino evolutivo hizo que la música y el lenguaje se separaran, seguramente por una necesidad inherente a la supervivencia. Como lo señala Dunbar, hay una relación entre la inteligencia y la sociabilidad; además, una especie social con lazos estrechos entre sus miembros suele ser más exitosa, y esta es una de las hipótesis más claras con respecto a la aparición del lenguaje.²⁴ Conforme las necesidades de sociabilidad se hicieron más grandes, se hizo imposible que la única forma de estrechar lazos fuera a través del contacto físico que brindaba el acicalamiento. “Si la conversación es la forma básica de acercamiento social, el lenguaje nos permite *acercarnos* a varios individuos simultáneamente”.²⁵

De acuerdo con lo anterior, el lenguaje es una tecnología que tuvo importantes implicaciones en la mente del ser humano. Como lo señala Mithen, parece ser que el lenguaje fue una de las últimas áreas cognitivas en evolucionar en el ser humano, y que es probable que desde hace dos millones de años ya se hubieran favorecido algunas presiones selectivas para la intensificación de voces inarticuladas.²⁶ En *Arqueología de la mente* señala que quizá “[...] el lenguaje habría evolucionado inicialmente como un medio para comunicar solamente información social, y no para comunicar información sobre otros temas tales como el utillaje o la caza”.²⁷ Sin embargo, la capacidad de vocalización vino asociada a otros aspectos adaptativos como el bipedismo y una mayor ingesta de carne.

En este sentido, tanto el *lenguaje* como la *música* poseen características afines que para los estudiosos de la evolución humana sugieren un origen en común, ya que cuando el ser humano aún no desarrollaba un lenguaje, tanto los sonidos fónicos para comunicarse como el canto eran parte de un mismo sistema de comunicación con el que se entrañaban lazos.

Patel señala que todos los humanos nacen dentro de dos mundos sonoros que son distintos: el primero es un mundo de sonidos lingüísti-

²³ *Ibidem*, p. 649.

²⁴ Cfr. Robin Dunbar, *La odisea de la humanidad. Una nueva historia de la evolución del hombre*, p. 115.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Cfr. Steven Mithen, *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*, p. 222.

²⁷ *Idem*.

cos que incluyen vocales, consonantes y contrastes de altura de la lengua nativa. El segundo mundo es musical e incluye el timbre y la altura de los sonidos musicales.²⁸ Asimismo, indica que “[d]esde un punto de vista evolucionista, el lenguaje y la música son fenómenos peculiares, porque ambos aparecen solamente en una especie: el *Homo sapiens*”.²⁹ Sin embargo, ofrece diversas hipótesis sobre la aparición de la música en el ser humano, de las cuales, la más convincente parece ser la de la *cohesión social* que promovía la actividad musical. La hipótesis de Dunbar señala que los grupos de cantantes segregaban endorfinas al realizar cantos grupales, es decir, que la actividad del canto era beneficiosa para la integración social por ser más placentera que la integración sin actividad musical.³⁰ Esta hipótesis está relacionada con la explicación que también da Dunbar del origen del lenguaje, la cual señala que esta actividad le permitió a “[...] nuestros ancestros homínidos reemplazar el acicalamiento físico con un *acicalamiento a distancia* por medio de la comunicación verbal, y así incrementar el tamaño del grupo”.³¹ Igualmente, señala que ese tipo de canto grupal es lo que precedió la aparición del lenguaje articulado.

Un estudio reciente sostiene que es posible que la música y el lenguaje hayan tenido un origen común, y coloca a la música como un protolenguaje de las emociones, lo cual se hace evidente en los estudios que demuestran que tanto el lenguaje y la música comparten circuitos neuronales. El estudio realizado por William Forde Thompson, Manuela M. Marin y Lauren Stewart, investigadores de tres universidades distintas, a pacientes con *amusia*, revela la relación que existe entre la entonación en el habla y la forma en que el ser humano escucha la música. Como señala el resumen del estudio:

Un número de teorías evolucionistas asumen que la música y el lenguaje tienen un origen en común como un protolenguaje emocional que permanece evidente en la superposición de funciones y en los circuitos neuronales que comparten. La predicción más básica de esta hipótesis es que la sensibilidad de la emoción en la prosodia del habla se deriva

²⁸ Aniruddh D. Patel, *Music, Language and the Brain*, p. 9.

²⁹ *Ibidem*, p. 355.

³⁰ *Cfr. Ibidem*, p. 370.

³¹ *Idem*.

de la capacidad de procesar música. Examinamos la sensibilidad de la emoción en la prosodia del habla en una muestra de individuos con amusia congénita, un desorden del desarrollo neuronal caracterizado por un déficit en el procesamiento acústico y estructural atribuido a la música. Doce individuos con amusia congénita y 12 participantes de control juzgaron la expresión emocional de 96 frases habladas. Las frases eran semánticamente neutrales pero la prosodia (el tono vocal) fue comunicada en seis estados emocionales: feliz, tierno, miedo, irritado, triste y sin emoción. Los individuos con amusia congénita fueron significativamente peores que los sujetos de control al decodificar la emoción de la prosodia, con tasas de decodificación de algunas emociones hasta un 20% más bajo que el de los controles. También reportaron dificultades para entender la prosodia emocional en su vida cotidiana, lo que sugiere cierta conciencia de este déficit. Los hallazgos respaldan las especulaciones de que los mecanismos de música y lenguaje son acciones que desencadenan respuestas emocionales a los atributos acústicos, según lo predicho por las teorías que proponen un vínculo evolutivo común entre estos dominios.³²

La separación de la música y el lenguaje se puede encontrar en la historia a partir de la invención de la escritura musical, sin embargo, la parte afectiva y emocional siempre permaneció latente en el ser humano; es decir, la música siempre se ha asociado a lo colectivo y a lo ritual. Lo cierto es que con el advenimiento de la tecnología eléctrica, los fenómenos musicales volvieron a lo tribal y al entañamiento colectivo, haciendo que la tradición de la música occidental se fuera modificando poco a poco.

La oralidad secundaria, desde un punto de vista evolutivo, parece ser que propicia la reintegración de los sistemas de significación del lenguaje con los de la música, lo cual se puede constatar en fenómenos como el arte sonoro y la música electroacústica, así como otros fenómenos artísticos como la poesía sonora, donde a través de la experimentación con el sonido, se realizan prácticas artísticas que conjugan la palabra, la música y los efectos de sonido.

³² William Forde Thompson, Manuela M. Marin y Lauren Stewart, "Reduced sensitivity to emotional prosody in congenital amusia rekindles the musical protolanguage hypothesis".

Demetrio Stratos, ¿un caso de “oralidad secundaria”?

La aplicación de tecnologías de grabación en el ambiente musical tradicional no solo trajo la posibilidad de grabar las obras y las interpretaciones para luego comercializar con ellas; la preservación del sonido permitió analizarlo y escucharlo como antes no era posible. El sonido grabado en cinta no solo podía entonces ser reproducido, sino que su análisis se sistematizó, posibilitando que disciplinas como la acústica tuvieran muchas más herramientas para comprender el fenómeno sonoro. Gracias a las grabadoras portátiles de audio en cinta, se volvió posible registrar sonidos fuera de un estudio de grabación, ya fuera para almacenarlos y estudiarlos, o para usarlos de forma artística. El compositor Olivier Messiaen grababa los sonidos de las aves y los imitaba en sus composiciones (*Catalogue d'Oiseaux*) de la manera que un pintor realista trata de retratar la naturaleza en el lienzo. Aunque la música no es considerada un arte de la representación, la grabación permitía tener registros fidedignos de los sonidos, los cuales podían ser imitados como nunca antes por los compositores. En este sentido, se puede entender a la grabación en cinta como una extensión de los oídos, pero también de la memoria.

Durante el siglo XX es posible señalar algunas de las características que acentuó la tecnología eléctrica en la música: predominio de la música popular, la experimentación, la improvisación, la creación colectiva, se prescindió cada vez más de la escritura musical, entre muchos más. Fue por esta oralidad secundaria que surgieron los estilos musicales predominantes de la cultura popular, o como lo señala McLuhan: “Si bien el jazz puede verse como una ruptura con el mecanismo en dirección a lo discontinuo, participativo, espontáneo e improvisado, también puede verse como una vuelta, una especie de poesía oral cuya interpretación es, a la vez, creación y composición”.³³

Es así que la grabación en cinta fundó un fenómeno de oralidad secundaria en la música, en dos sentidos: se puede decir que en algunos compositores e intérpretes la influencia de la tecnología eléctrica fue indirecta, y en otros casos, directa. Mientras que algunos compositores usaron directamente la tecnología eléctrica (Theremin, ondas Martenot, sintetizadores, secuenciadores, instrumentos eléctricos) dentro de

³³ M. McLuhan, “El fonógrafo. El juguete que encogió el pecho nacional”, en *ob. cit.*, p. 289.

su obra, otros solo ampliaron las posibilidades sonoras de los instrumentos y técnicas tradicionales. En el segundo grupo se encuentran aquellos compositores y cantantes que, a través de las grabaciones disponibles o de los viajes que realizaron alrededor del mundo, pudieron integrar música de culturas no occidentales o trataron de expandir las técnicas de interpretación en los instrumentos acústicos tradicionales a partir de las nuevas experiencias sonoras que habían adquirido por influjo de la tecnología eléctrica.

El cantante y compositor Demetrio Stratos se propuso hacer una investigación de la voz humana a través del canto, la cual consistió en explotar las capacidades vocales que fueron atrofiadas al aprender a hablar una lengua. Para Stratos, al igual que otros teóricos como McLuhan, hay una relación directa entre la tecnología y la sensibilidad. Una vez que se adquiere una capacidad nueva, algo de la sensibilidad original se atrofiaba para priorizar el aprendizaje. Como lo dice el mismo Stratos: “La hipertrofia vocal occidental hizo que el cantante moderno se volviera casi insensible a los diversos aspectos de la vocalidad, aislándolo en el recinto de determinadas estructuras lingüísticas. Aún es muy difícil liberarlo de su proceso de momificación y sacarlo de hábitos expresivos privilegiados e institucionalizados por la cultura de las clases dominantes”.³⁴

Aunque el interés de Demetrio Stratos por los sonidos no occidentales, que podía explotar la voz cuando se le disociaba al lenguaje, podía tener diversas causas, resulta singularmente útil explicarlo a través de la tesis de McLuhan, ya que las tecnologías de comunicación del siglo XX redujeron de manera importante las distancias geográficas al potenciar la transmisión de información cultural que incluye la música de las diversas culturas orientales. Los grupos de rock progresivo se sintieron atraídos por la cultura oriental, que ampliaba los horizontes estéticos y acústicos que, de acuerdo con McLuhan, se encontraban reprimidos por el mundo visual occidental. Estos sonidos, los cuales incluían el canto difónico de la región mongola de Tuba y otras partes del mundo, seguramente atrajeron la atención de Demetrio Stratos a través de grabaciones. Asimismo, Stratos hacía hincapié en lo multisensorial y en el retorno a una oralidad:

³⁴ J. El Haouli, “Stratophonia”, en *ob. cit.*, p. 61.

[L]as culturas orales son pluridimensionales, y la voz está *entre, deviniendo* en otras manifestaciones, inclusive las lúdicas y gráficas. El modo de producción y circulación libidinal es oral también, sin que por ello enajenen a los hombres: produce una voz ficticia, impalpable, más allá del propio hombre. Conforme ya se ha expuesto, estamos hablando de una comunidad que no concibe el tiempo como dimensión lineal, que no concibe al sujeto como agente de la voluntad. Estamos en los límites de la producción de una vocalidad sin sujeto, polifónica, en el sentido en que el hombre, no tomado como individuo aislado, posee muchas voces. Su “yo” también es aquel de los árboles, de los manantiales, de los pájaros.³⁵

Para remarcar completamente que la estética musical de Demetrio Stratos se trata de un fenómeno de oralidad secundaria hay que señalar de igual manera, que también cultivó lo multisensorial a través de la corporalidad y la teatralidad. Como señala Daniel Charles: “Demetrio Stratos no solo señala una liberación de la voz en pleno siglo XX sino también una posible liberación del cuerpo”.³⁶ Asimismo, en la voz de Stratos está el sexo masculino y femenino interactuando en una sola vez, como si no solo hubiera intentado unir la tradición vocal occidental y oriental, sino también la dicotomía entre la voz del hombre y la mujer. Si bien las técnicas que creó Stratos para expandir las capacidades de su propia voz requerían un alto grado de entrenamiento vocal y un conocimiento tremendo del propio cuerpo, está también emparentado al advenimiento de las nuevas tecnologías eléctricas que seguramente le permitieron conocer grabaciones de cantos de otros rincones del mundo, pero que a su vez le permitieron grabar sus propias creaciones vocales, las cuales se encuentran disponibles para el disfrute de todo el mundo. También es bien conocida la faceta de Stratos como intérprete de rock progresivo, ya que antes y durante sus incursiones en la experimentación vocal, fue el vocalista de dos bandas de rock progresivo italiano que hoy son muy recordadas: I Ribelli y Area.³⁷

Si se toman en cuenta todos los factores antes mencionados, es posible decir que Stratos es un caso de oralidad secundaria, pero no

³⁵ J. El Haouli, “La voz nómada”, en *ob. cit.*, p. 103.

³⁶ J. El Haouli, “Voz y corporalidad”, en *ob. cit.*, p. 85.

³⁷ J. El Haouli, *ob. cit.*, p. 161.

uno en el que influyera de manera decisiva y determinante la tecnología (aunque es posible que sí de manera indirecta). Demetrio Stratos desarrolló técnicas vocales de Oriente y Occidente, mezclándolas y desarrollándolas técnicamente. A partir de la grabación de su propia voz pudo analizar (y hacer que otros analizaran) su voz, para así entender de forma científica la manera en que lograba sonidos polifónicos y de esta manera también pudo controlar los sonidos que producía.

Consecuencia de la “oralidad secundaria” en la transmisión y difusión de la música

Música letrada		Música en su “oralidad secundaria”	
Divulgación	Interpretación	Divulgación	Interpretación
<ul style="list-style-type: none"> · Edición impresa · Manuscritos · Libros · Revistas 	<ul style="list-style-type: none"> · Conciertos · Recitales · Misas y servicios religiosos · Salones · De manera privada 	<ul style="list-style-type: none"> · Ediciones impresas y digitales · Revistas · Medios electrónicos y digitales · Discos · Cintas · Cassettes · Discos compactos/DVD/BD · Internet 	<ul style="list-style-type: none"> · Conciertos masivos · Radio · Televisión · Cine · Salones públicos

La revolución de terciopelo para la vista y para el oído: la tecnología digital acentúa el fenómeno de “oralidad secundaria”

Manovich, en su artículo “After effects: Velvet Revolution” señala que a través de los *software* de animación, en especial After Effects, un nuevo tipo de mundo visual emergió en los medios, el cual ha modificado la forma en que las personas aprecian los productos audiovisuales, ya sean películas, series, comerciales, noticiarios, videos musicales, etc. “[E]l resultado de la Revolución de terciopelo es un nuevo lenguaje visual híbrido de imágenes móviles en general [...]”³⁸ que promueven la *remixability* de los medios, “[...] no solo del contenido de diferentes medios o simplemente de su estética, sino de sus técnicas fundamentales, métodos de trabajo y de lo que se asume de ellos”.³⁹

³⁸ Lev Manovich, *After effects: Velvet Revolution*, p. 6.

³⁹ *Ibidem*, p. 8.

Uno de los implementos más importantes de las tecnologías de composición digital es que permiten a los diseñadores mezclar cualquier número de elementos visuales de distintos medios para poder controlarlos por separado.⁴⁰ “En la grabación multicanal, cada pista de sonido puede ser manipulada individualmente para producir el resultado deseado”,⁴¹ y al igual que lo que sucede con la composición digital visual, los elementos sonoros pueden ser modificados en su estructura, ser sintetizados o filtrados de distintas maneras. De acuerdo con lo que afirma Manovich, y extrapolando la téttrade de McLuhan, la grabación multicanal redefinió el sonido de la música popular de la década de 1960 hasta el presente y “[...] una vez que la composición digital se volvió ampliamente disponible durante la década de 1990, cambió la estética visual de las imágenes en movimiento en la cultura popular”.⁴²

El *software* digital aplicado a la música ha modificado de forma radical el panorama sonoro. Ahora no solo se trata de la grabación y edición multicanal, sino de la interacción y la creación musical en vivo. Si bien la historia de la música electrónica en vivo ya tiene varias décadas, no fue sino hasta la aparición de *software* musical como Ableton Live, que la interacción entre la música electrónica preproducida con la manipulación del sonido en directo, se hizo una realidad. Asimismo, otro tipo de *software* y lenguajes de programación más especializados como Max/MSP y Super Collider permiten una gama aún más amplia de interacción con el sonido, así como con video.

Conclusión

Los fenómenos artísticos sonoros que se han desarrollado a lo largo del siglo XX hasta la fecha no pueden verse simplemente como movimientos estéticos de resistencia o de subversión artística, sino que tienen una estrecha relación con los cambios culturales que trajo consigo la revolución eléctrica y digital.

Si bien la tecnología puede verse como una extensión de los sentidos y de la conciencia, también puede modificar otras tecnologías (en el sentido más amplio del concepto) que ya existían en el ser humano, como la música y el lenguaje. Y tomando en cuenta que algunas de

⁴⁰ Cfr. L. Manovich, *ob. cit.*

⁴¹ *Ibidem*, p. 13.

⁴² *Idem*.

las teorías evolutivas están de acuerdo en que el lenguaje y la música tienen un origen común, es de gran importancia señalar que algunos fenómenos estéticos, como el arte sonoro, hagan un énfasis tan especial en la experimentación a partir de ciertos elementos del lenguaje hablado y la música.

Aunque la aparición de la tecnología eléctrica no es la única condición de posibilidad para la aparición del arte sonoro, en realidad demuestra eficazmente cómo diversos fenómenos que trajo consigo han afectado la estética de la música, así como la capacidad de escucha del ser humano. Como muestra, a continuación se presenta un bosquejo del *tétrade* (ver Fig. 1) de McLuhan aplicada a la música que ha sido pasada por el filtro de la tecnología eléctrica/digital:

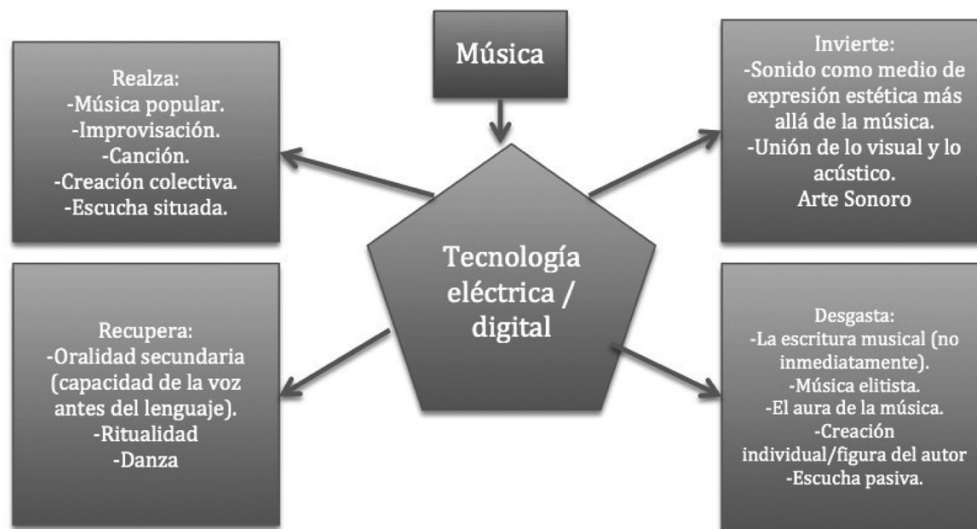


FIGURA 1. Tétrade de McLuhan aplicado a la música a partir de la implementación de la tecnología eléctrica/digital.

Bibliografía citada

Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.

Chion, Michel, *Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and Musical Research*, [s.e.], [s.l.] 10 de junio de 2009. Consultado el 3 de noviembre de 2011. Disponible en Modisti: <http://modisti.com/news/?p=14239>

Cross, Ian, *Music and cognitive evolution*, En L. Barrett, R. Dunbar, *The Oxford Handbook of Evolutionary Psychology*, Nueva York, Oxford University Press, 2009.

- Dunbar, Robin, *La odisea de la humanidad. Una nueva historia de la evolución del hombre*, Barcelona, Crítica, 2007.
- Dunbar, Robin y Barrett, L., *Oxford Handbook of Evolutionary Psychology*, Reino Unido, Oxford, 2009.
- El Haouli, Janet, *Demetrio Stratos: En busca de la voz-música*, México, Conaculta/Radio Educación, 2006.
- Forde Thompson, *et al.*, *PNAS*. [s.e.], [s.l.], 24 de septiembre de 2012. Consultado el: 22 de octubre de 2012, Disponible en *Reduced sensitivity to emotional prosody in congenital amusia rekindles the musical protolanguage hypothesis*: <http://www.pnas.org/content/early/2012/10/25/1210344109.full.pdf>
- Manovich, Lev, *After Effects: Velvet Revolution part 1*, [s.e.], [s.l.], 2006. Consultado el: 26 de octubre de 2012. Disponible en Lev Manovich: http://manovich.net/DOCS/motion_graphics_part1.doc
- McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1992.
- McLuhan, Marshall y Powers, B. R. *La aldea global*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- Mithen, Steven, *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*, Barcelona, Crítica, 1998.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Patel, A. D., *Music, Language and the Brain*, Nueva York, Oxford University Press, 1998.

McLUHAN Y EL SOFTWARE

Alberto J. L. Carrillo Canán¹

María de Lourdes Fuentes Fuentes²

Los nuevos medios requieren de una nueva etapa en la teoría de los medios, cuyos comienzos se remontan a los trabajos revolucionarios de Harold Innis en los cincuenta y de Marshall McLuhan en los sesenta. Para entender su lógica, necesitamos dirigir la atención a la informática. Es ahí donde podemos esperar hallar los nuevos términos, categorías y operaciones que caracterizan los medios que se vuelven programables. A partir de los estudios mediáticos, nos trasladamos a algo que puede ser llamado “estudios del *software*”; de la teoría de los medios a la teoría del *software*. Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*

Este texto pretende exponer los conceptos básicos necesarios para abordar el estudio del *software* tomando como punto de partida la teoría de medios propuesta por Marshall McLuhan, quien considera a los medios como extensiones del hombre. Entre los planteamientos que retomamos de este teórico canadiense se encuentran la temperatura de los medios, la metáfora tetrádica y las tres grandes eras de la civilización determinadas mediáticamente, es decir, con arreglo a la estructura predominante de la experiencia de acuerdo con el entorno mediático dominante. Al final, analizamos las características de la era actual apoyándonos en los desarrollos teóricos de Derrick de Kerckhove para culminar con la teoría de Lev Manovich acerca de los nuevos medios y específicamente del *software*.

¹ Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, *cs0010121@siu.buap.mx*

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2012 y 2014, *mlff999@yahoo.com.mx*

El medio es el mensaje

Sin duda, la tesis más conocida del teórico canadiense Marshall McLuhan es que “el medio es el mensaje”.³ Con el término *medio*, McLuhan se refiere a cualquier tecnología o a “cualquiera de nuestras extensiones”,⁴ es decir, a cualquiera de “la totalidad de artefactos humanos, ya sean *hardware* (objetos) o *software* (ideas)”.⁵ Así, un martillo sería la potenciación (“extensión”) de nuestro puño, una rueda la “extensión” de nuestras piernas y pies en tanto potencia nuestra capacidad para desplazarnos, y una teoría científica sería la extensión de nuestra razón al llevar más allá la comprensión cotidiana de la realidad.

En cuanto al concepto de *mensaje*, debemos distinguir entre los dos sentidos con los que McLuhan emplea el término. El primero, bastante común, considera al *mensaje* como el *contenido*⁶ de cualquier medio, entendido como el para qué o cómo se utiliza cualquier medio; el segundo sentido se refiere al *mensaje* como “el cambio de escala, ritmo o patrones que [el medio en cuestión] introduce en los asuntos humanos”.⁷ Comprender la diferencia entre estos dos sentidos de *mensaje* es de suma importancia, sobre todo si queremos descubrir la manera en que los medios configuran nuestra sensibilidad, la estructura de nuestra experiencia. El propio McLuhan señala que

[t]odos los medios nos vapulean minuciosamente. Son tan penetrantes en sus consecuencias personales, políticas, económicas, estéticas, psicológicas, morales, éticas y sociales, que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta, inalterada, sin modificar. [...] Ninguna comprensión de un cambio social y cultural es posible cuando no se conoce la manera en que los medios funcionan como ambientes.⁸

Al afirmar que “los medios funcionan como ambientes”, McLuhan quiere resaltar el carácter ecológico de los medios, pues cuando una

³ Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, p. 31.

⁴ *Idem*.

⁵ M. McLuhan y Bruce R. Powers, *La aldea global*, p. 25. En este texto, McLuhan y Powers citan como ejemplos de *hardware* a la brújula, el dinero en efectivo, las sillas y el ordenador. En el caso del *software* cita ejemplos como los estilos de arte, la poesía, la filosofía y las teorías científicas.

⁶ M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 34.

⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁸ M. McLuhan y Quentin Fiore, *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, p. 26.

tecnología nueva penetra en un entorno social esta no deja de impregnar dicho entorno hasta que quedan saturados todos sus “mensajes”, es decir, aquello que “configura y controla la escala y forma de las asociaciones y trabajos humanos”.⁹

Ahora bien, el propio McLuhan señala que los medios también pueden ser entendidos como “metáforas activas por su poder de traducir la experiencia en nuevas formas”.¹⁰ Por ejemplo, “lo que llamamos mecanización es una traducción de la naturaleza, y de nuestras propias naturalezas, en formas amplificadas y especializadas”.¹¹ En este sentido, podemos vincular esta noción con la idea de que “el ‘contenido’ de todo medio es otro medio”¹² para afirmar que un medio ya conocido —es decir, viejo— se usa para entender o comprender a uno nuevo. Característica que también se vincula con el hecho de que los medios tienen la “facultad de introducir nuevas pautas en nuestras vidas mediante la aceleración de pautas anteriores”¹³. Al final, el objetivo de McLuhan es subrayar que lo importante no es para qué o cómo usamos el medio, sino cómo dicho uso nos transforma a nosotros, los usuarios.

Medios calientes, medios fríos

En un primer intento de entender los efectos de los medios, McLuhan propuso una teoría basada en su *temperatura*, dividiéndolos en *medios fríos* y *medios calientes*. Cabe señalar que se trata de una metáfora que McLuhan utiliza para definir las condiciones estructurales de los medios y no para determinar grados térmicos específicos.

El teórico canadiense define el *medio caliente* como “aquel que extiende, en ‘alta definición’, un único sentido”,¹⁴ entendiendo por alta definición “una manera de ser, rebosante de información”.¹⁵ La idea de que un medio ofrece mucha “información” y en relación con una única capacidad —“sentido”—, es la manera en que McLuhan expresa que el uso del *medio caliente* conlleva actividades bien definidas e independientes de otras. Los medios calientes generan una estructura de la experiencia en la que tanto la actividad del usuario como su

⁹ M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 32.

¹⁰ *Ibidem*, p. 85.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibidem*, pp. 31-32.

¹³ *Ibidem*, p. 234.

¹⁴ *Ibidem*, p. 47.

¹⁵ *Idem*.

involucramiento y la empatía con otros —la “participación” en algo— son pobres, de bajo grado o intensidad, debido a la “alta definición” que los caracteriza. Por ejemplo, “[l]a radio es un medio caliente [...] [que] puede servir de fondo o de control de ruidos, como cuando el ingenioso adolescente la utiliza para rodearse de intimidad”.¹⁶ Cuando los jóvenes encienden la radio para hacer sus deberes, lo que hacen es levantar “un mundo particular en medio de la multitud”.¹⁷ De acuerdo con el ejemplo, es plausible afirmar que los medios calientes fomentan la especialización y la fragmentación.

A diferencia de los medios calientes, los medios fríos conllevan elevada participación y, por lo tanto, fomentan la inclusión. Por ejemplo, “[e]l teléfono es un medio frío, o de baja definición, porque el oído solo recibe una pequeña cantidad de información”.¹⁸ Asimismo,

[m]ucha gente siente necesidad de garabatear mientras habla por teléfono. Este hecho está muy relacionado con las características del medio, a saber, que requiere la participación de nuestros sentidos y facultades. A diferencia de la radio, no puede emplearse de fondo. Como el teléfono brinda una imagen auditiva muy pobre, la reforzamos y la completamos con todos los otros sentidos.¹⁹

Así pues, los medios fríos fomentan la idea de “hágalo usted mismo”,²⁰ que en realidad conlleva una estructura de la experiencia, mientras que los medios calientes fomentan actividades limitadas al “consumo”.²¹ En ese sentido, el teléfono le exige mucho más participación a sus usuarios en comparación con la radio.

Por último, la temperatura de los medios es una metáfora que podemos ligar a la idea de los medios entendidos como ambientes. Así, es posible afirmar que el medio que domina durante un cierto periodo de tiempo regula la temperatura de los demás. Por ejemplo, los medios eléctricos aparecieron en un entorno mediático dominado por la imprenta, la cual se caracteriza por ser un medio caliente y, por lo

¹⁶ *Ibidem*, p. 356.

¹⁷ *Ibidem*, p. 342.

¹⁸ *Ibidem*, p. 47.

¹⁹ *Ibidem*, p. 309.

²⁰ *Ibidem*, p. 199.

²¹ *Idem*.

tanto, por generar un entorno mediático caliente. Debido a que los medios electrónicos se distinguen por ser fríos, la temperatura del entorno mediático tuvo que regularse repentinamente, situación que desencadenó lo que McLuhan denomina como “guerra fría”,²² es decir, el conflicto que surge cuando los medios electrónicos fríos tratan de integrarse a un entorno mediático más bien caliente.

La metáfora tetrádica y las leyes de los medios

Con el objetivo de ayudarnos a percibir los efectos de los medios de manera plena, McLuhan propone el *tétrade*, un modelo visual en el que condensa los planteamientos más importantes de su propuesta teórica. La tetrada es un instrumento empírico basado “en la observación, la experiencia y las ideas”²³ y no en una teoría o en un conjunto de conceptos. Al ser un instrumento empírico, revela “la dinámica de las innovaciones y las nuevas situaciones”.²⁴ Además, podemos considerar este modelo como un “instrumento científico”²⁵ que puede ser probado y verificado.

El objetivo de la tetrada es “llamar la atención hacia situaciones que todavía están en proceso, [...] que están estructurando una nueva percepción y moldeando nuevos medios, aun cuando estén reestructurando otros anteriores”.²⁶ Su utilidad radica en que nos brinda un panorama total del fenómeno, sin embargo, es importante resaltar que una de las limitaciones de este modelo es que “no detalla el cambio tecnológico”.²⁷

Pedro Sempere señala que este modelo surgió con base en una pregunta muy simple:

¿Qué tipo de argumentación general, verificable, puesta a prueba, puede hacerse para escrutar los fenómenos activos, de creación, uso, desarrollo y desgaste de un medio? La investigación demostró que solo podían hacerse cuatro preguntas comunes. Nunca surgió una quinta.²⁸

²² M. McLuhan y Q. Fiore, *ob. cit.*, p. 138.

²³ M. McLuhan y B. R. Powers, *ob. cit.*, p. 43.

²⁴ *Ibidem*, p. 34.

²⁵ *Ibidem*, p. 24.

²⁶ *Ibidem*, p. 43.

²⁷ *Ibidem*, p. 54.

²⁸ Pedro Sempere, *McLuhan en la era de Google, memorias y profecías de la aldea global*, pp. 342-343.

Las cuatro preguntas básicas que hablan del impacto y desarrollo de cualquier medio o artefacto, tal como aparecen en *La aldea global*, son las siguientes:

- A. ¿Qué agranda o incrementa cualquier artefacto?
- B. ¿Qué desgasta o deja obsoleto?
- C. ¿Qué recupera que haya estado antes en desuso?
- D. ¿Qué invierte o cambia cuando se le empuja hasta el límite de su potencial?²⁹

Estas cuatro preguntas deberían ser, según McLuhan, el fundamento de cualquier investigación mediática. Al responderlas, seríamos capaces de “ver en forma simultánea los resultados positivos y negativos del artefacto”,³⁰ en nuestro caso, del *software*.

Tres grandes eras de la historia de la civilización

En la propuesta teórica de McLuhan, los medios de comunicación son el motor principal de la sociedad y la cultura y, por ello, determinan y regulan la historia de la civilización. Así, en función del medio o tecnología dominante, McLuhan identifica tres grandes eras o etapas de la historia:

- 1. Era prealfabética o sociedad oral
- 2. Era alfabética o sociedad escrita
- 3. Era electrónica o aldea global³¹

La era prealfabética o sociedad oral se caracterizó por su espacio acústico ilimitado, donde el órgano sensorial dominante era el oído, “oír era creer”.³² Se puede calificar a la sociedad oral como un mundo de relaciones simultáneas debido a que el oído no favorece “ningún ‘punto de vista’ especial”,³³ es decir, cuando se oye se perciben sonidos provenientes de cualquier dirección sin que esto se pueda impedir, simplemente no hay punto de vista.

²⁹ Cfr. M. McLuhan y B. R. Powers, *ob. cit.*, p. 26.

³⁰ *Ibidem*, p. 28.

³¹ P. Sempere, *ob. cit.*, p. 137.

³² M. McLuhan y Q. Fiore, *ob. cit.*, p. 44.

³³ *Ibidem*, p. 111.

Además, “[p]ara el verdadero hombre tribal no hay causalidad, nada ocurre en línea recta”,³⁴ el tiempo y el espacio están integrados en una sola unidad. Por lo tanto, la sociedad oral tiene una concepción del tiempo circular y no progresiva. En este mundo de relaciones simultáneas, el hombre vivía “sin límites, sin dirección, sin horizonte, en las tinieblas de la mente, en el mundo de la emoción, con la intuición primordial, con el terror”.³⁵ El lenguaje de las culturas orales estaba basado en el cuerpo humano, por lo tanto, tenía un carácter profundamente biológico en el que el cuerpo asumía el compromiso de “producir significado y acompañar al lenguaje”.³⁶

La sociedad oral se resiste al cambio y manifiesta un carácter profundamente mítico, caracterizado por la insignificancia del tiempo y del espacio. Así, en este tipo de sociedades “las palabras tienen poder sobre los cuerpos de los usuarios [...], como en los conjuros y hechizos mágicos”.³⁷ Por esta razón, es plausible definir a la sociedad oral como un entorno mediático frío, debido a que el mito como estructura de la experiencia es altamente participativo, lo que se expresa, en particular, en los rituales asociados con él.

Ahora bien, la invención del alfabeto fonético desencadenó la transición entre la era prealfabética y la era alfabética, y orilló “al mágico mundo del oído a rendirse al mundo neutral del ojo”.³⁸ En esta era, la vista se convirtió en el sentido dominante.

El alfabeto es una estructura de fragmentos y partes sin valor semántico propio que deben enhebrarse como abalorios y en un orden prescripto. Su uso promovió y estimuló el hábito de percibir cualquier ambiente en términos visuales y espaciales —particularmente en términos de un espacio y un tiempo uniformes,
c,o,n,t,i,n,u,o,s
y
l-i-g-a-d-o-s.³⁹

³⁴ M. McLuhan y B. R. Powers, *ob. cit.*, p. 53.

³⁵ M. McLuhan y Q. Fiore, *ob. cit.*, p. 48.

³⁶ D. De Kerckhove, “Los sesgos de la electricidad”, p. 2.

³⁷ D. De Kerckhove, *The Augmented Mind*, pos. 29.

³⁸ M. McLuhan y Q. Fiore, *ob. cit.*, p. 44.

³⁹ *Idem.*

Si en las sociedades orales el lenguaje mantenía un vínculo estrecho con el cuerpo, en las sociedades alfabetizadas el lenguaje se revela como un instrumento expulsado y fijado fuera del cuerpo. El alfabeto fonético podía reproducir, transportar y almacenar la verbalización y su significado, situación que tiene varias consecuencias. Por un lado, cada persona podía apropiarse individualmente de lo verbalizado y retenerlo como entidad independiente al margen de toda circunstancia de su expresión. Además, el entrenamiento psicológico dado por la escritura como actividad individual de ordenamiento de elementos separados, independientes, se convirtió en la forma dominante de la experiencia, ampliando su influencia en todos los ámbitos de la actividad humana. La alfabetización aceleró los cambios políticos y sociales haciendo que las sociedades que emplearon la escritura se desarrollaran de manera muy diferente de las sociedades orales.

Por otro lado, uno de los efectos secundarios de la uniformidad y continuidad del alfabeto es el espacio visual abstracto, en tanto espacio perfectamente homogéneo en el que simplemente se localizan cosas y suceden eventos que si bien necesitan del espacio para existir, no tienen ninguna relación especial o necesaria con dicho espacio abstracto perfectamente homogéneo y autosubsistente y en el que la línea y la secuencia se tornan en el principio organizador de la vida. Siguiendo este principio, la racionalidad y la lógica “pasaron a depender de la presentación de hechos o conceptos ligados y en serie”.⁴⁰ Es decir, a partir de entonces, pensar con lógica significaría obtener conclusiones partiendo de premisas ligadas secuencialmente, es decir, con un principio, un medio y un final.

En cuanto a su temperatura, es plausible considerar al alfabeto fonético como un medio caliente que acentúa el sentido de la vista —a través de la escritura y la lectura— y relega a todos los demás. Además, el hombre alfabetizado “consigue la libertad personal de distanciarse del clan y de la familia”.⁴¹ Así, el individuo aislado producto del alfabeto fonético es capaz de reprimir sus sentimientos y emociones, es decir, de “[a]ctuar sin reaccionar, sin verse implicado”.⁴² Esto se debe a que el hombre fracciona su naturaleza de manera tal que puede actuar sin

⁴⁰ *Ibidem*, p. 45.

⁴¹ *Ibidem*, p. 116.

⁴² M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 114.

involucrarse, lo que se hace posible por la simple experiencia de ser capaz de leer sin hablar.

El punto más intenso en la era alfabética llegó con la aparición de la imprenta de manos de Gutenberg:

El mensaje de la imprenta y de la tipografía es, en primer lugar, su repetitividad. Con la tipografía, el principio del tipo móvil introdujo la posibilidad de mecanizar cualquier artesanía mediante el proceso de fragmentación y segmentación de una actividad integral.⁴³

De esta manera, los efectos del alfabeto fonético se intensificaron aún más. La imprenta representó la primera línea de montaje que condujo a la producción en masa de libros portátiles, libros “que los hombres podían leer en la intimidad y aislados de los otros. El hombre podía ahora inspirar... y conspirar”.⁴⁴ La imprenta fomentó el individualismo al otorgarle gran valor al punto de vista privado, con ella “llega el público lector [...] y el ‘sentido histórico’.”⁴⁵

Es plausible que la llamada “era de Gutenberg” promovió y estimuló un proceso de fragmentación, especialización y separación que culminó en la famosa línea de montaje popularizada por Henry Ford en 1908, dinámica que en el fondo reflejaría la esencia de la tecnología del alfabeto en términos de una estructura peculiar de la experiencia, caracterizada no por el “tenemos que” del miembro de la tribu, de la corporación, sino por el “yo pienso que” o “yo quiero” que caracteriza al individuo autónomo. Por todas estas características, es plausible considerar a la imprenta, así como los libros que produce, como un medio particularmente caliente.

Con la aparición de la electricidad el dominio de la imprenta sufre un duro golpe. La invención del telégrafo, en 1844, marcó el inicio de la era eléctrica. El telégrafo es considerado como “el *big bang* de la era electrónica”,⁴⁶ pues por primera vez la velocidad de la comunicación logró superar a la velocidad del transporte de objetos, de manera que la intimidad y la identidad privada ligadas a “un tiempo y lugar específicos”⁴⁷ también fueron desapareciendo.

⁴³ *Ibidem*, p. 190.

⁴⁴ M. McLuhan y Q. Fiore, *ob. cit.*, p. 50.

⁴⁵ M. McLuhan y B. R. Powers, *ob. cit.*, p. 169.

⁴⁶ P. Sempere, *ob. cit.*, p. 140.

⁴⁷ M. McLuhan y B. R. Powers, *ob. cit.*, p. 118.

El telégrafo puede ser considerado como un medio frío que supone “inmediatez instantánea [...] [e] implicación total”.⁴⁸ Entre los cambios de escala, ritmo o patrones que introdujo el telégrafo encontramos que “revolucionó por completo los métodos de obtención y de presentación de las noticias”.⁴⁹ Esto lo hizo al presentarnos simultáneamente “un mosaico [...] [de incidentes] sin relación alguna [entre sí] en un campo unificado [meramente] por una fecha”.⁵⁰ Con ello, el telégrafo eliminó el punto de vista como referencia para organizar las columnas típicas de la prensa literaria.

La era eléctrica se distingue por desgastar los patrones de fragmentación y especialización que impone la era mecánica o alfabetizada, “la naturaleza misma [...] de todos los medios eléctricos, consiste en comprimir y unificar lo que antaño se había dividido y especializado”.⁵¹ Al hacerlo, la era eléctrica nos devuelve al espacio acústico y recrea “en nosotros la orientación espacial multidimensional del ‘primitivo’”,⁵² orientación que involucra a todos nuestros sentidos.

McLuhan subraya que

mientras que todas las tecnologías anteriores (excepto el habla en sí) habían extendido alguna parte de nuestro cuerpo, puede decirse que la electricidad ha exteriorizado el sistema nervioso en sí, cerebro incluido. Nuestro sistema nervioso es un campo unificado totalmente carente de segmentos.⁵³

Los medios eléctricos extienden todo el “sistema nervioso central a un sistema de circuitos electrónicos”.⁵⁴ Esta situación, aunada a que la luz es “información pura”,⁵⁵ es decir, una energía no especializada y libre de contenido, provoca que tanto nuestra vida privada como nuestra vida laboral se tornen en un “proceso de información”,⁵⁶ en el que todas las tecnologías anteriores se traducen a “sistemas de información”,⁵⁷

⁴⁸ M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 293.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 291.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 288.

⁵¹ M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 294.

⁵² M. McLuhan y Q. Fiore, *ob. cit.*, p. 56.

⁵³ M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 286.

⁵⁴ M. McLuhan y B. R. Powers, *ob. cit.*, p. 100.

⁵⁵ M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 31.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 79.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 86.

información que pueden transferirse y almacenarse fácilmente, fenómeno que McLuhan denomina como “conversión en etéreo”.⁵⁸

Otro aspecto de los medios eléctricos como extensiones de nuestro sistema nervioso se relaciona con la simultaneidad, la cual “hace que todos nosotros estemos presentes y accesibles para todas las demás personas del mundo”.⁵⁹ Por eso McLuhan considera que vivimos en una “aldea global”,⁶⁰ un entorno mediático que destaca por su temperatura fría y en el que “podemos entablar, desde cualquier lugar, relaciones personales como si estuviésemos en la aldea más pequeña”.⁶¹ En otras palabras, la “aldea global” se refiere a la interconexión a escala planetaria sin importar las distancias.

Las redes eléctricas globales, como la World Wide Web, son quizás el ejemplo más evidente de los medios eléctricos acelerando, amplificando y extendiendo nuestro sistema nervioso central y nuestro lenguaje. Estas redes “son cada vez más simples (en cuanto a su tratamiento y gestión) y complejas (en cuanto a la interacción entre niveles de significado)”.⁶² Así pues, la era eléctrica genera una implosión (integración, relación, acercamiento en tanto posibilidad de contacto e interconexión a pesar de la distancia), opuesta a la explosión (fragmentación, independización, alejamiento) generada por la era alfabética, de tal manera que todo se hace más complejo.

McLuhan logra intuir el surgimiento de un patrón familiar en la era eléctrica, al que denomina “automatización”, “cibernética” o “lógica eléctrica”. Este patrón “pone fin a las viejas dicotomías entre cultura y tecnología, arte y comercio y trabajo y ocio”.⁶³ La automatización es una forma de pensar y de hacer, una estructura de la experiencia, que compete a la producción, el consumo y a la comercialización, “en un circuito automatizado, el consumidor se convierte en productor”.⁶⁴ Esta es una característica que se ha vuelto muy evidente en la actualidad, a través de la figura del “prosumidor”,⁶⁵ es decir, de la persona que produce y consume al mismo tiempo.

⁵⁸ M. McLuhan y B. R. Powers, *ob. cit.*, p. 172.

⁵⁹ M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 287.

⁶⁰ M. McLuhan y B. R. Powers, *ob. cit.*

⁶¹ M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 295.

⁶² D. De Kerckhove, “Los sesgos de la electricidad”, p. 2.

⁶³ M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 393.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 396.

⁶⁵ Lev Manovich, *Software Takes Command*, pos. 3695.

Por último, aunque a McLuhan no le tocó convivir con el ordenador tal como lo experimentamos ahora, pues en sus tiempos el ordenador todavía era una máquina gigantesca poco apta para el uso personal, intuyó que sería “el más extraordinario de los ropajes tecnológicos diseñado por el hombre”.⁶⁶ El ordenador fue considerado por el teórico canadiense como un subproducto de la automatización que surge por la naturaleza misma de la electricidad, un “servomecanismo”,⁶⁷ al cual debemos servir para poder utilizar, y que se caracteriza por realizar operaciones totalmente automáticas.

Las tres fases de la era eléctrica

Derrick de Kerckhove, sociólogo belga exdirector del McLuhan Program in Culture and Technology de la Universidad de Toronto y uno de los discípulos más destacados del propio McLuhan, identifica tres fases de la era eléctrica: 1) la fase analógica, 2) la fase digital, y, por último, 3) la fase inalámbrica. Estas fases se superponen o traslapan en su desarrollo, es decir, el inicio de una no significa el final de la fase anterior.

La fase analógica implica “luz, calor y energía”.⁶⁸ A pesar de que las señales digitales se amplifican y transportan, “no se modifican ni se recrean en el punto de destino”.⁶⁹ Según el teórico belga, esta fase es un “símil del sistema muscular”,⁷⁰ así como los músculos son controlados por el sistema nervioso, los medios modernos de comunicación son controlados por la electricidad. En esta fase ubicamos medios como el teléfono, la radio y la televisión.

A la fase analógica le sigue la fase digital, donde “la señal digital se crea, se procesa y se distribuye instantáneamente por demanda”.⁷¹ Esta fase digital es considerada por De Kerckhove como “totalmente cognitiva”, pues la cultura se sustenta en “una relación psicológica basada en la mente”.⁷² Este contexto es idóneo para la evolución de la “mente aumentada”,⁷³ es decir,

⁶⁶ P. Sempere, *ob. cit.*, p. 276.

⁶⁷ M. McLuhan, *ob. cit.*, p. 67.

⁶⁸ D. De Kerckhove, “Los sesgos de la electricidad”, p. 2.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ D. De Kerckhove, *The Augmented Mind*, pos. 78.

⁷¹ D. De Kerckhove, “Los sesgos de la electricidad”, p. 2.

⁷² D. De Kerckhove, “Los sesgos de la electricidad”, p. 3.

⁷³ D. De Kerckhove, *The Augmented Mind*, pos. 18.

la mente tal y como la conocemos (o creemos que la conocemos) *dentro* de nuestras cabezas, pero exteriorizada, compartida, multiplicada, acelerada, con acceso aleatorio y generalmente procesada en conexión *afuera* de nuestras cabezas.⁷⁴

La “mente aumentada” es el resultado de la electricidad como contenido cognitivo, como información, y esto se logra al interconectarlo todo. En la fase digital el ordenador emerge como la “máquina cultural”⁷⁵ por excelencia.

Por último, la tercera fase, denominada inalámbrica, se caracteriza por que “todo el sistema electrónico sensorial, muscular y cognitivo regresa al cuerpo del usuario”.⁷⁶ Según el teórico belga, la tecnología dominante de la fase inalámbrica es el teléfono móvil. Con el teléfono móvil conectado a la red inalámbrica las 24 horas siempre estamos disponibles, es decir, podemos definir nuestro estado como “*always-on*”.⁷⁷

El ordenador como “meta-medio”

El desarrollo y la adopción de tecnologías como el ordenador personal en la década de 1980 fue un factor clave para el dominio del *software* en la sociedad actual. La década de 1980 es de suma importancia porque representa el momento en que el ordenador “pasó de ser una tecnología culturalmente invisible a ser el nuevo motor de la cultura”.⁷⁸ Sin embargo, esto no hubiera sido posible sin la aportación de científicos e investigadores como Alan Kay y su equipo de investigación del Xerox Palo Alto Research Center (PARC) —entre muchos otros—, quienes una década antes definieron los paradigmas que seguirían los medios informáticos hasta nuestros días.

La intención de Kay y su equipo era convertir al ordenador en un “medio dinámico personal”⁷⁹ del tamaño de un cuaderno de apuntes. Este primer prototipo fue denominado como *Dynabook*,⁸⁰ apto para el

⁷⁴ *Ibidem*, pos. 59.

⁷⁵ L. Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, p. 146.

⁷⁶ D. De Kerckhove, “Los sesgos de la electricidad”, p. 3.

⁷⁷ D. De Kerckhove, *The Augmented Mind*, pos. 69.

⁷⁸ L. Manovich, *Software Takes Command*, pos. 440.

⁷⁹ Alan Kay y Adele Goldberg, “Personal Dynamic Media”, en N. Wardrip-Fruin y N. Montfort, eds., *The New Media Reader*, p. 393.

⁸⁰ *Idem*.

“aprendizaje, el descubrimiento y la creación artística”⁸¹ tanto para niños como para adultos. Es importante destacar que Kay y su equipo de trabajo visualizaban al ordenador personal como “un medio de expresión”⁸² y es justo esta característica la que le interesa analizar a Manovich.

Una de las primeras estrategias para lograr que el ordenador fuera un medio de expresión fue la simulación de la mayoría de los medios de comunicación existentes hasta el momento, es decir, en sus orígenes el ordenador personal en forma de *Dynabook* fue concebido como un simulador de viejos medios o imitador de medios anteriores a él. Por otro lado, una segunda estrategia consistió en la incorporación de muchas “nuevas propiedades”, tales como “el poder de manejar virtualmente todas las necesidades relacionadas con la información de su propietario”⁸³ o la capacidad de “involucrar al aprendiz [usuario] en una conversación de dos-vías”.⁸⁴ Al respecto, vale la pena subrayar que existe una gran diferencia entre agregar propiedades nuevas a un medio físico y agregar propiedades nuevas a los medios informáticos basados en *software*. Los primeros exigen “la modificación de su sustancia física”,⁸⁵ es decir, si alteramos las propiedades de un medio físico alteramos su naturaleza. En cambio, el *software* solo requiere la modificación de sus algoritmos o la creación de algoritmos nuevos para incorporarle propiedades nuevas.

La combinación de estas dos estrategias se manifiesta en lo que Manovich denomina “extensibilidad permanente”⁸⁶ tanto del ordenador personal como del *software*. Es decir, las técnicas y propiedades que se inventan constantemente hacen parecer que el *software*, junto con el ordenador, no tienen límites establecidos. Basándonos en esta idea, es posible afirmar que la informática hace legítima a la experimentación, rasgo que se identifica como *avant-garde*.

Por último, Kay y su equipo manifestaron una visión profundamente democrática respecto a las herramientas de programación que le otorgarían a sus usuarios. Esta visión se concretó en dos elementos que juntos facilitarían el proceso de aprendizaje de cualquier usuario,

⁸¹ L. Manovich, *Software Takes Command*, pos. 1197.

⁸² *Ibidem*, pos. 1244.

⁸³ A. Kay y A. Goldberg, *ob. cit.*, p. 393.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 394.

⁸⁵ L. Manovich, *Software Takes Command*, pos. 1598.

⁸⁶ *Ibidem*, pos. 1597.

tanto niños como adultos. Por un lado, desarrollaron un lenguaje de programación conocido como *Smalltalk*, el cual le permitía al usuario inventar nuevos tipos de medios. La intención era “proporcionarle al usuario suficientes herramientas de propósito general ya-escritas de modo que no tuviera que empezar de cero para hacer la mayoría de las cosas que deseara”.⁸⁷ El lenguaje de programación *Smalltalk* sentó el nuevo paradigma de la programación orientada-a-objetos, es decir, un ambiente propicio para la creación de nuevos programas y aplicaciones de *software*. Por otro lado, Kay y su equipo desarrollaron una interfaz gráfica de usuario (GUI, por sus siglas en inglés) capaz de cubrir las necesidades cognitivas de cualquier usuario al implementar las teorías del psicólogo y biólogo inglés Jerome Bruner, quien plantea que cada individuo ocupa tres tipos de mentalidades diferentes en el proceso de aprendizaje. Con este objetivo en mente, Kay y su equipo utilizaron diferentes estrategias:

El *mouse* activa la mentalidad enactiva (saber dónde está uno, manipular). Los *iconos* y *ventanas* activan la mentalidad icónica (reconocer, comparar, configurar.) Finalmente, el *lenguaje de programación Smalltalk* permite el uso de la mentalidad simbólica (unir largas cadenas de razonamiento, abstraer).⁸⁸

Como resultado, el usuario tiene la posibilidad de brincar constantemente entre la mentalidad enactiva, icónica o simbólica según los problemas a los que se vaya enfrentando cuando utiliza un ordenador.

Con todas estas innovaciones, el ordenador se convirtió en algo que no había existido nunca, se convirtió en un “meta-medio”⁸⁹ capaz de simular a cualquier medio anterior a él y de proveer al usuario con todas las herramientas necesarias para generar nuevos programas y aplicaciones de *software*.

El software como motor de la cultura

Con el trabajo de Alan Kay y su equipo de Xerox PARC —entre muchos otros personajes como J. C. R. Licklider, Ivan Sutherland, Douglas Enge-

⁸⁷ A. Kay y A. Goldberg, *ob. cit.*, p. 404.

⁸⁸ L. Manovich, *Software Takes Command*, pos. 1723.

⁸⁹ A. Kay y A. Goldberg, *ob. cit.*, p. 394.

Ibart, Ted Nelson, Seymour Papert y Nicholas Negroponte—, inició lo que Manovich denomina como la “‘*softwarización*’ (...) de la cultura”,⁹⁰ es decir, “la traducción de numerosas técnicas para la creación y edición de tecnologías físicas, mecánicas y electrónicas en herramientas de *software*”.⁹¹ Se trata de que en el fondo, para Manovich los nuevos medios son en esencia *software*.

En la actualidad, el *software* es un elemento clave de nuestra cultura. Sin importar cómo definamos al *software* o desde qué perspectiva abordemos su estudio, es claro que el *software* no es solo una tecnología más entre muchas otras, sino una de nuestras extensiones más extraordinarias.

Como cualquiera de nuestras extensiones, el *software* es capaz de modificarnos como individuos y como sociedad, es decir, “el *software* juega un papel central al re-configurar tanto los elementos materiales y muchas de las estructuras inmateriales que juntas conforman ‘la cultura’”.⁹² Así, siendo una de las tecnologías más dominantes y con mayor alcance en el entorno mediático-tecnológico actual, su estudio se vuelve una necesidad.

Conclusión

En el epígrafe a este trabajo citamos a Lev Manovich, quien fue el primer teórico en proponer el estudio del *software*. Siguiendo su propuesta, nos dimos a la tarea de buscar los conceptos básicos propuestos por McLuhan necesarios para abordar el estudio del *software*. Así, consideramos que la metáfora tetrádica de McLuhan es una herramienta que nos puede ser muy útil para descubrir los “mensajes” que porta este nuevo medio, una herramienta capaz de mostrarnos de manera plena los cambios de escala, ritmo y patrones que el *software* tiene en nuestros asuntos.

El siguiente modelo es una primera propuesta de la tetrada de McLuhan aplicada al estudio del *software*.

Software

- a. Intensifica la interconexión y aumenta nuestra capacidad para crear nuevos programas y aplicaciones: “extensibilidad permanente”.

⁹⁰ L. Manovich, *Software Takes Command*, pos. 197.

⁹¹ *Idem*.

⁹² *Ibidem*, pos. 635.

- b. Elimina la linealidad.
- c. Recupera el manuscrito digital.
- d. ¿?

Por último, consideramos pertinente señalar que para poder responder la cuarta pregunta de la tétrada —¿qué revierte el *software* cuando lo llevamos al límite de su potencial?—, será necesario examinar diferentes aplicaciones de *software* que utilizamos en nuestra vida cotidiana, tales como Word, Excel, PowerPoint, Photoshop, Illustrator, InDesign y After Effects, entre muchas otras.

Bibliografía citada

- De Kerckhove, Derrick, “Los sesgos de la electricidad”, en: <http://www.uoc.edu/inaugural05/esp/kerckhove.pdf> (último acceso: 14 de febrero de 2014).
- De Kerckhove, Derrick, *The augmented mind*, Milano, Italia, 40kBooks, 2010.
- Kay, Alan y Adele Goldberg, “Personal Dynamic Media”, en Wardrip-Fruin, N. y Montfort, N., eds., *The New Media Reader*, EE. UU., The MIT Press, 2013.
- Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, España, Paidós Comunicación, 2005.
- Manovich, Lev, *Software Takes Command*, New York, Bloomsbury, 2013.
- McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, España, Bolsillo Paidós, 2009.
- McLuhan, Marshall y Quentin Fiore, *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, España, Paidós, 1988.
- McLuhan, Marshall, y B. R. Powers, *La aldea global*, España, Editorial Gedisa, 2005.
- Sempere, Pedro, *McLuhan en la era de Google: Memorias y profecías de la Aldea Global*, México, Editorial Popular, 2007.

HACIA UNA ÉTICA DE LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA: APORTACIONES DE *LA ESTÉTICA DEL OPRIMIDO* DE AUGUSTO BOAL

*José Ramón Fabelo Corzo*¹
*Ana Lucero López Troncoso*²

Introducción

En este trabajo esperamos mostrar y colaborar en la defensa de la que creemos fuera intención básica de Augusto Boal (1931-2009) en su tratado estético:³ la búsqueda de la dimensión ética de la actividad artística. Abordaremos el problema utilizando, además, las propuestas teóricas de Walter Benjamin, algunos conceptos derivados de las ideas de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer sobre la industria cultural, así como ciertos postulados defendidos por el filósofo y pedagogo Paulo Freire.

Al acercarnos a la teoría estética de Augusto Boal se debe tener presente que él era —primordialmente— un hombre de teatro, un creador artístico, por lo que su tratado estético suele valerse de metáforas y otros recursos que hacen complicada la interpretación académica rigurosa de sus ideas. Por ello resulta tanto más necesario reconstruir algunos de sus conceptos claves.

La estética del oprimido estudia la forma en la cual, los que Boal llama *canales estéticos* (la imagen, el sonido y la palabra),⁴ conforman o pueden conformar un complejo mecanismo de poder que opera en relaciones sociales concretas. Al mismo tiempo, la estética del oprimido consiste en una invitación a la práctica constante, consciente y

¹ Investigador del Instituto de Filosofía de La Habana y Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Director de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, *jrfabelo@gmail.com*

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2012 y 2014. Actualmente Profesora de la Facultad de Artes de la BUAP y estudiante del Doctorado en Creación y Teorías de la Cultura en la Universidad de las Américas Puebla, *lucero.troncoso@hotmail.com*

³ Nos referimos al libro *A Estética do Oprimido*, última obra de Augusto Boal publicada póstumamente en Río de Janeiro por la Editorial Garamond en el propio año de la muerte de su autor, en 2009. El libro fue traducido al español y publicado en Barcelona por la Editorial Alba en 2012.

⁴ Augusto Boal, *La Estética del oprimido*, p. 22.

progresiva del ejercicio sensible de los sujetos sociales en condiciones de opresión,⁵ con los siguientes objetivos:

1. Que las personas en condición de opresión adquieran herramientas de exploración de su subjetividad, las cuales pueden provenir de disciplinas artísticas convencionales (como el teatro, la danza, la literatura, la música, las artes plásticas, el circo, etc.); o de las así llamadas *artesanales* o *folclóricas* (como el bordado, ciertos tipos de danza, pintura, escultura, etc.); o de cualquiera otra disciplina que les permita el autoconocimiento de sus potencialidades corporales, verbales, mentales, emocionales y espirituales, en la interacción con su subjetividad y en colaboración con la subjetividad de otros sujetos que se encuentren en las mismas o en diferentes condiciones de opresión.
2. Que, a partir del proceso estético que implica la exploración de su subjetividad, dichas personas presten atención a sus interacciones sociales y tomen conciencia de los patrones opresivos que han sido impuestos por sus opresores y que ellos mismos han reproducido como oprimidos. Del mismo modo, que sean capaces de reconocer posibles asimetrías en las relaciones sociales en las cuales ellos resulten opresores de alguien más y que, en este proceso, descubran y discutan los mecanismos sociales de una y otra opresión; los presupuestos discriminatorios racistas, clasistas, misóginos o de cualquier otro tipo; los imaginarios; las tradiciones y cualquier otro factor cultural que propicie que tales relaciones de opresión se reproduzcan en su sociedad y en otras sociedades.
3. Que, a la par del proceso estético, las personas valoren lo que Boal llama *ética solidaria*,⁶ mediante el reconocimiento del sufrimiento

⁵ Compartimos aquí el concepto de *opresión* que nos ofrece Julián Boal, hijo, intérprete y continuador de la obra de Augusto. Para él la opresión es “una relación concreta entre individuos que forman parte de diferentes grupos sociales, relación que beneficia a un grupo en detrimento de otro” (Julián Boal, “Opresión”, *Metaxis*, pp. 125-126). (En portugués en el original. Todas las traducciones del portugués que aparecen en este ensayo son propias). A los *oprimidos* Augusto Boal los considera preciudadanos, pues entiende que su capacidad para transformar la realidad social está limitada por la misma opresión. El proceso estético que él propone busca tener un impacto en la conciencia política del oprimido para que pueda, eventualmente, transformar su realidad social y convertirse en lo que él llama *ciudadano artista*.

⁶ Identificamos esta ética solidaria con una particular conciencia moral que el individuo va integrando a su particular cosmovisión. El desarrollo de esta ética solidaria es un proceso distinto en cada persona y se adquiere de manera gradual, en la medida en que el individuo tome conciencia de la opresión y de las manifestaciones reales de esta opresión en su propia vida y en la vida de los demás.

que la opresión provoca en el cuerpo propio y en el de los demás, para generar la voluntad de resistirse a todas las formas de opresión experimentadas por uno mismo, pero también por otros.

4. Que constantemente las personas ejerciten con libertad sus capacidades expresivas de forma individual y colectiva, utilizando los *canales estéticos*, a saber, la imagen, el sonido y la palabra, para que en este ejercicio puedan encontrar, primero, un sentido personal de la belleza y, además, un goce de crearla, recrearla y contemplarla en las creaciones de otros y otras.
5. Que logren, paulatinamente, el empoderamiento⁷ necesario para tomar la libre decisión de objetivar su subjetividad de cualquier manera, o bien, que decidan objetivarla respecto a opresiones pasadas o presentes, para poder crear una obra que tenga un carácter de denuncia de tal opresión individual o colectiva.
6. Que, por cualquiera de los medios —estéticos o no— que posean, estas personas logren una postura crítica hacia las condiciones de opresión que alcancen a distinguir, de forma tal que puedan combatirlas con un compromiso político a favor de los oprimidos.

Debemos dejar claro que los objetivos que hemos enumerado aquí no constituyen una fórmula que se repita infaliblemente en cada individuo que se involucre con estos procesos estéticos. Cada individuo experimenta de manera única *su* proceso estético, así que no existe ninguna *receta* para formar los que Boal llama *ciudadanos artistas*. Solo puntualizamos estos objetivos para poder pensar la lógica con que Boal asume la estética y el arte.

Deshumanización y apercepción

Entendemos *deshumanización*, siguiendo una idea de Paulo Freire,⁸ como la negación, reducción o automatización de las capacidades del ser humano que le posibilitan, por lo menos potencialmente, *ser* más de lo que ya es. La *deshumanización* no ocurre en verdad a un nivel ontológico, pues no hay, hasta donde se sabe, forma alguna de que lo humano deje de serlo. La *deshumanización* es, más bien, un estado

⁷ Tomamos este término de Manuel Castells (*cf.* su libro *Movimientos urbanos y territorialidad cultural*) para referirnos a la apropiación del territorio —estético en este caso— con el fin de transformarlo a la medida de los actores que lo ocupan.

⁸ Paulo Freire consideraba que el ser humano posee una *vocación ontológica de ser más*. *Cfr.* sus obras: *Pedagogía del oprimido* y *Política y educación*.

en el cual la persona niega, reduce o automatiza su propia capacidad autopoietica.⁹ La opresión ocurre cuando el ejercicio del poder de un agente externo provoca deshumanización.

Cuando, por medios estéticos, se genera, fortalece o aumenta la opresión en una relación social, estamos ante una opresión estética. Boal llama a esta sutil forma de opresión de un modo metafórico: *invasión de cerebros*.¹⁰ Se trata de una metáfora que Boal utiliza para explicar el efecto de dominación que está implícito en una “apropiación indebida de significados y significantes”,¹¹ derivada del consumo de toda clase de productos culturales realizados, por lo general, a partir de canales de *comunicación unívoca* (en tanto que no suelen esperar ni obtienen, por lo general, una respuesta del público al que van dirigidos). Bárbara Santos ha definido la *invasión de cerebros* como una “dominación de ideas y de percepciones y la imposición autoritaria de concepciones preestablecidas de [lo] bello, cierto y deseable”.¹²

La *invasión de los cerebros* es, entonces, una *opresión estética*. Mas ¿cómo un individuo puede experimentar condiciones de *opresión estética*? Boal escribe:

En el mundo real en el que vivimos, a través del arte, la cultura y a través de todos los medios de comunicación, las clases dominantes, los opresores, con el propósito claro de analfabetizar al conjunto de la población, controlan y utilizan la palabra (periódicos, tribunas, escuelas), la imagen (fotografía, cine, televisión), el sonido (radio, CD, espectáculos musicales) y monopolizan esos canales para producir una *estética anestésica*—valga la contradicción—, conquistan el cerebro de los ciudadanos para esterilizarlo y programarlo para la obediencia, el mimetismo y la falta de creatividad.¹³

⁹ “La autopoiesis no es solo una capacidad de cualquier sistema viviente, es también una necesidad suya, una inclinación vital a la que está obligado a atender por las leyes de la vida misma y que presupone no un acto aislado de autoproducción, sino un proceso permanente de autorreproducción que al mismo tiempo es autoorganización, ya que esa producción de sí mismo responde a una especie de ‘plan’ estructural inherente al propio organismo”. (José Ramón Fabelo, *Los valores y sus desafíos actuales*, p. 282).

¹⁰ A. Boal, *ob. cit.*, pp. 22, 26, 215-231.

¹¹ *Ibidem*, p. 223.

¹² Bárbara Santos, “Teatro do Oprimido para empresas privadas: imposibilidades, incompatibilidades e absurdos”, *Metaxis*, p. 127.

¹³ A. Boal, *ob. cit.*, p. 17.

Cuando Boal califica la *estética* producida por las clases dominantes como *anestésica*,¹⁴ se refiere al efecto que ciertos tipos de arte, medios de comunicación, publicidad y otros productos culturales pueden causar en sus consumidores, un resultado que en verdad es el reverso del que debiera producir.

Tal *anestesia* se manifiesta en actitudes y comportamientos como la obediencia no contestataria, el mimetismo, la falta de creatividad y la aceptación acrítica de “códigos, rituales, modas, comportamientos y fundamentalismos religiosos, deportivos, políticos y sociales que perpetúan el vasallaje”.¹⁵

La *estética anestésica* que Boal señala tiene una estrecha relación con la *apercepción*. Boal intuye que la *apercepción* es una disminución (quizá progresiva) de la capacidad perceptiva debida —contradictoriamente— a la percepción constante de toda clase de estereotipos estéticos. La contradicción fundamental que este fenómeno encierra es que la *apercepción* ocurre debido a la estetización del mundo.

Esta idea de Boal, esbozada en sus propios términos, es coincidente con la que Walter Benjamin defendiera en su momento, al atribuir a la *recepción dispersa* la responsabilidad de una *apercepción* cada vez más generalizada: “Por medio de la dispersión, tal y como el arte la depara, se controlará bajo cuerda hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de la *apercepción*”.¹⁶ En ese sentido, Boal coincide con Benjamin respecto a la responsabilidad de ciertas producciones “artísticas” en el surgimiento de esta *apercepción* y en el riesgo social y humano que representa.

Y, de la misma forma en que Benjamin reconoce las posibilidades axiológicas diferenciadas de la reproductibilidad técnica del arte,¹⁷ Boal asume también la existencia de diferentes estéticas asociadas a la diversidad social presente en los distintos ámbitos humanos. Así, opina que “dado que todas las sociedades están divididas en clases, castas, etnias, naciones, religiones y demás confrontaciones, es absurdo afirmar la existencia de una sola estética que nos incluya a todos en

¹⁴ *Anestesia* tiene la misma raíz que *estética*, más el prefijo “sin” y el sufijo “ía”, utilizado para crear sustantivos abstractos. Anestesia significa *sin sensación*.

¹⁵ A. Boal, *ob. cit.*, p. 25.

¹⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 18.

¹⁷ Cfr. J. R. Fabelo Corzo, “Walter Benjamin y la encrucijada axiológica de la reproductibilidad técnica del arte”, en María Cristina Ríos Espinosa, comp., *Sentidos y sensibilidades contemporáneas*.

sus reglas, leyes y paradigmas: existen muchas estéticas, todas de igual valor, cuando tienen valor”.¹⁸

En consonancia con la interpretación que hacemos aquí de Boal, llamaremos *estéticas* a los diferentes sistemas de ordenamiento sensible y simbólico que corresponden a distintos grupos sociales en el mismo o en disímiles lugares y momentos históricos. Las estéticas se expresan en variados sistemas subjetivos de valores estéticos que, bajo determinadas circunstancias favorables de poder, pueden llegar a ser hegemónicos y convertirse en sistemas instituidos, pero siempre en relación, de una u otra forma, con valores extraestéticos, relación que determinará en última instancia si en verdad las estéticas a las que nos referimos tienen o no valor (objetivo).¹⁹ En ello encuentra su explicación la última frase de Boal citada más arriba: todas las estéticas tienen “igual valor, cuando tienen valor”. Boal está admitiendo aquí la igualdad en valía y, por lo tanto, en derecho a existir, de las diferentes estéticas (sistemas de valores estéticos), con la única condición de que valgan realmente. Y ¿cómo saber si valen o no realmente? Por la relación de esas estéticas (y de sus “valores” estéticos correspondientes) con los valores extraestéticos, particularmente con los valores éticos, con los *valores necesarios a la vida, a su conservación, mejoramiento y dignificación*. Es precisamente la vida el criterio fundamental de lo valioso.²⁰ En conclusión, todas las estéticas valen igual y todas deben existir y protegerse, siempre que favorezcan de alguna forma a la vida y no se opongan a ella, ni por su lado material ni en su dimensión espiritual.

Los sistemas de valores están configurados a partir del conjunto de las producciones culturales (arte incluido) del grupo dado, pero pueden convivir con producciones de otros grupos y ser o no ser influenciadas por ellas; de igual modo, pueden influirlas o no. Una mis-

¹⁸ A. Boal, *ob. cit.*, pp. 22-23.

¹⁹ Hemos trabajado en otros lugares la compleja e interactiva pluridimensionalidad de los valores en general y, particularmente, de los estéticos y artísticos, complejidad puesta de manifiesto en ambos casos en las relaciones de condicionamiento mutuo de al menos tres dimensiones de estos valores: la objetiva, la subjetiva y la instituida. (Sobre la pluridimensionalidad general de los valores, *cfr.* J. R. Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, pp. 54-59; sobre las particularidades que posee esa pluridimensionalidad en los valores estéticos y artísticos, *cfr.* J. R. Fabelo Corzo, “Para una interpretación compleja del valor del arte”, en Carles Méndez Llopis (coord.), *Interdisciplinariedad en arte y diseño. Prácticas y aproximaciones teóricas*, pp. 37-55).

²⁰ *Cfr.* “La vida como criterio fundamental de lo valioso”, en J. R. Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos...*, pp. 271-277.

ma cultura, por lo tanto, puede permitir la coexistencia de múltiples estéticas. Las estéticas se conforman por subsistemas subjetivos que, al organizarse, pueden llegar a conformar grandes sistemas que enmarquen movimientos artísticos, partidos políticos, marcas, modas, etcétera.

Las estéticas están determinadas, según Boal, por el rol del grupo social que las ha engendrado. Por ello toda estética asume, consciente o inconscientemente, una posición política, aun si esta es inestable o ambigua. Las estéticas se encuentran, además, en continua transformación, debido en gran medida a la adecuación que estas deben hacer para respaldar todo tipo de intereses de los individuos o grupos que las configuran. Cuando estos intereses están encaminados a formar o preservar la opresión hacia otro u otros, la estética será *opresora*. En culturas extremadamente opresoras no solo predomina habitualmente una estética por encima de las otras, sino que esa estética dominante tiende a excluir todo producto cultural que le sea ajeno a su estética propia y, sobre todo, todo elemento de las otras estéticas que favorezcan la emancipación, la lucha contra la opresión misma.

Como bien señala Boal, “toda sociedad está fragmentada, y cada fragmento tiene sus necesidades e intereses”.²¹ Si cada fragmento de la sociedad genera una estética que vela por sus propias necesidades e intereses, es riesgoso que tal estética sea proclamada universal, pues aunque pueda encarnar ciertos valores o parámetros universales que sean deseables y dignos para el total de la humanidad, puede contener otros que beneficien única y exclusivamente al grupo de poder que la conformó y que guarden una relación opresiva abierta o camuflada hacia otras manifestaciones culturales.

Las estéticas están relacionadas de una manera compleja con las cosmovisiones de los grupos que las configuran: podríamos pensar que se encuentran en una relación de interdependencia con ellas. Una cosmovisión parte necesariamente de una perspectiva y, por lo tanto, de un lugar de enunciación. Una estética no puede estar exenta de estas características. Esa es la razón por la que a Boal le resulta imposible distinguir las fronteras entre proyectos estéticos y proyectos políticos. Ambos se esgrimen desde una misma posición social y tienden a defender los mismos intereses. En otras palabras, Boal considera que si un

²¹ A. Boal, *ob. cit.*, p. 104.

proyecto político es en sí mismo opresor, la estética que de él nacerá será con toda seguridad también *opresora*.

La opresión estética es, sin embargo, muy sutil. Boal observa en esa sutileza su mayor riesgo, pues, tras el encanto y la belleza del mundo estetizado, se encuentran posturas políticas bien determinadas y con fines específicos que tienden a la explotación de los sectores oprimidos de una sociedad.

Más que en cualquier otra época, en la actualidad la gran mayoría de los productos culturales tiene, desde su concepción, un componente estético muy elevado; es decir, estos productos poseen un conjunto de características sensibles y simbólicas que existen en ellos con el supremo propósito de atraer y estimular su consumo. Cuando un producto cultural busca perpetuar una relación social basada en la opresión, por lo general apela a una estética que favorezca su consumo ingenuo, escondiendo bajo formas estéticamente atractivas, subliminares mensajes opresivos, racistas, sexistas, homofóbicos o discriminatorios en cualquier sentido. De tal forma quedan enmascaradas las amenazas concretas que dicho producto cultural entraña para los verdaderos valores universales.

Boal advierte sobre los riesgos que presupone el hecho de que los verdaderos intereses implícitos en los distintos productos culturales pasen desapercibidos por aquellos a quienes van dirigidos. También llama la atención sobre la peligrosa tendencia de las estéticas opresoras a conformar una especie de sistema mundial instituido de valores que busca la monopolización de la mirada estética y que afecta a todas las esferas de la vida humana, incluyendo la vida política y su consiguiente lucha por el poder.

Estéticas opresoras y su relación con la industria cultural

En su afamado ensayo sobre “La industria cultural”, Max Horkheimer y Theodor Adorno señalaban que “el pan con el que la industria cultural alimenta a los hombres sigue siendo la piedra del estereotipo”.²² “La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza”,²³ decían también, y visualizaban, ya desde aquel momento, la armonización de las esté-

²² Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 193.

²³ *Ibidem*, p. 165.

ticas opresoras a la que Boal se refiere. “Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica”.²⁴

La *industria cultural* es la realización práctica de lo que Boal califica como pretensión “de una sola Estética, única, que sería la del pensamiento único, arma de explotación de los oprimidos y de la opulencia de los opresores”.²⁵ Boal insiste, sin embargo, en encontrar una alternativa para lo que Adorno y Horkheimer califican como “situación sin salida”.²⁶ El artista y pensador brasileño piensa que “[h]ay que rechazar la idea de que existe una sola estética, soberana, a la cual estemos sometidos”, pues solo “con ciudadanos que, por todos los medios simbólicos [...] y sensibles [...], cobren conciencia de la realidad en que viven y de las formas posibles de transformarla, surgirá, un día, una democracia real”.²⁷

Los individuos que, fascinados por la codiciada belleza de la que llamaremos *estética opresora global*, consumen de manera acrítica los productos culturales originados en ella están, sin duda, en una aparente *situación sin salida*, condenados a moverse entre dos ámbitos de opresión —el de su trabajo (como productores) y el de su diversión (como consumidores)—²⁸, dejando de lado la lucha política. Pero, ¿hay alguna salida a ese círculo vicioso?

Paulo Freire, cuya cercanía e influencia es muy reconocida por el propio Boal, piensa que, al vivir en sociedad, el ser humano se ve envuelto en relaciones de poder de las que no siempre es consciente, o bien, de las que no siempre se ocupa. El autor afirma que el ser humano requiere unas mínimas condiciones para realizarse como tal, y que “[s]in la lucha política, que es la lucha por el poder, esas condiciones necesarias no se crean”.²⁹ La estética, en consecuencia, tiene que hacerse política en manos de los oprimidos para que pueda ser arma de combate contra toda opresión.

Estratificación o democratización del arte

La estética opresora global existe en el marco de un mundo donde la experiencia estética ha alcanzado prácticamente todos los niveles

²⁴ *Ibidem*, p. 166.

²⁵ A. Boal, *ob. cit.*, p. 50.

²⁶ M. Horkheimer y T. Adorno, *ob. cit.*, p. 54.

²⁷ A. Boal, *ob. cit.*, p. 23.

²⁸ *Cfr.* M. Horkheimer y T. Adorno, *ob. cit.*, pp. 165-166.

²⁹ Paulo Freire, *Política y educación*, p. 13.

de la vida cotidiana. Algunas de las consecuencias de esta estetización sobrevenida en las sociedades contemporáneas son la estratificación del arte y la invisibilización de múltiples conflictos sociales.

La lógica del capital, dominante aún en la mayor parte del planeta, es polarizadora por su propia naturaleza, divide el polo del trabajo del polo de la acumulación de las riquezas, sitúa a los grupos humanos en lugares bien asimétricos dentro de las estructuras sociales nacionales e internacionales y, en consecuencia, también estratifica al arte como secuela y reflejo de la estratificación social que le antecede y condiciona. Hay un tipo de arte para cada clase y para cada grupo social. La mayor parte de estos tipos de arte colabora, de manera puntual, en la perpetuación del estado de cosas de los grupos sociales a los que está dirigido. Los cambios que se propician están determinados en lo fundamental por la búsqueda de una maximización de ganancias, por fluctuaciones mercantiles y por otros parámetros semejantes, ajenos, las más de las veces, a los valores estéticos involucrados. En otras palabras, en muchas ocasiones no son precisamente los valores estéticos los que hacen que un tipo de arte se promueva más que otro. De todas formas y en cualquier caso, el arte agrega también lo suyo a las diferenciaciones sociales y de clases.

Estas circunstancias han derivado en una polarización artística, cercana y vinculada a la social, económica y política. Por más que se busque la conciliación de estas polaridades mediante mecanismos estéticos e instituciones artísticas —como los esfuerzos de los museos por atraer a las clases populares, por ejemplo—, esta no podrá ser posible del todo si tales mecanismos se asumen como ajenos, al margen o —peor aún— encubridores de las muchas veces abismales diferencias económicas, sociales y políticas entre los diferentes grupos humanos que integran la sociedad. Es más, en muchas ocasiones esos mecanismos caen bajo sospechas debido a que su intención básica parece ser no tanto la educación artística y el cultivo del gusto estético popular, sino el escamoteo de la prioridad ante otros muchos más graves problemas socioeconómicos y políticos, o la atracción de un electorado hacia las fuerzas políticas que se presentan como benefactoras culturales de la población votante. Ello nos vuelve a poner frente a esa aparente *situación sin salida* a la que ya nos hemos referido.

Sin embargo, la propuesta de Boal es dar un primer paso orgánico³⁰ precisamente hacia esa conciliación en apariencia imposible entre las producciones artísticas propias y las de otros grupos. Por sí misma esa conciliación no presupone, por supuesto, la solución de los conflictos económicos, políticos y sociales existentes en la sociedad, pero tampoco los fomenta ni los enmascara, sino que, por el contrario, puede contribuir a su concientización crítica.

La posibilidad de cierta conciliación estético-artística aun cuando no se haya alcanzado la conciliación en otros ámbitos sociales es admitida como posible por Boal debido a la diferenciación que este hace de los distintos tipos de conflictos en la sociedad. Las diferencias estético-artísticas serían del tipo *no-antagónicas*. “En estos casos —dice Boal— la conciliación o la reconciliación son posibles, a diferencia de lo que ocurre con los conflictos antagónicos, en los que se hace necesario eliminar o debilitar el poder económico, social o político del opresor: torturador, racista, sexista, cacique, etc.”.³¹

Boal piensa que la democratización de las herramientas de producción artística, al dotar a las masas de mayor sensibilidad y actitud crítica, beneficiaría, entre otras cosas, la apertura y el interés hacia manifestaciones artísticas de otras personas y grupos, lo que favorecería, a su vez, un ambiente social más tolerante y menos dividido. Esa democratización ha de alcanzar también a los llamados *artistas profesionales*.

El arte, que nos pertenece a todos, no puede volverse propiedad de unos pocos artistas, y estos, propiedad del monarca [...] La democratización del arte no significa un enfrentamiento con los artistas profesionales: al contrario, es su liberación. Al ser vasallos de los monarcas económicos, los profesionales no pueden abrigar la ilusión de que conservan su libertad de creación: como asalariados, deben obedecer reglas establecidas por las empresas que los contratan y controlan.³²

³⁰ Le llamamos orgánico a ese paso porque busca apoyarse en la “naturalidad” del proceso humano de aprendizaje y en el hecho de que, según Boal, todos los seres humanos son artistas “por naturaleza”. “Conviene no olvidar que *ser humano es ser artista y ser artista es ser humano*. El arte es una vocación humana, y es lo más humano que existe en el ser” (A. Boal, *ob. cit.*, p. 201).

³¹ A. Boal, *ob. cit.*, p. 291.

³² *Ibidem*, pp. 201, 202. En el caso de Boal estas ideas no se reducen a ser meras propuestas retóricas. Él mismo las llevó a vías de hecho como artista, en particular, a través del teatro del oprimido que fundó y desarrolló. Su estética teórica (*la estética del oprimido*) es la síntesis conceptual de su propia práctica artística (*el teatro del oprimido*). Cfr. J.

Aun sin plenas garantías de obtener resultados similares, nosotros añadiríamos a la propuesta de Boal —al menos para no excluir a nadie premeditadamente— el otorgamiento de las mismas herramientas a los segmentos opresores, con el fin de que estos también puedan desarrollar una mayor apertura e interés hacia las manifestaciones artísticas de los oprimidos y, por lo tanto, hacia los oprimidos mismos, pues, como señalan Horkheimer y Adorno, “[p]erseguidores y víctimas, en cuanto aquellos que ciegamente golpean y aquellos que ciegamente se defienden, pertenecen aún al mismo círculo fatal de desventura”.³³

La cultura ante los conflictos sociales: invisibilizar o concientizar

Augusto Boal es consciente de que en la sociedad capitalista contemporánea los conflictos sociales se encuentran velados tras la hermosura de los objetos que se producen en la industria cultural. La cultura sirve, en ese sentido, como una gigantesca tapadera de la injusticia social, pues el conflicto suele ser minimizado, ocultado: los hermosos productos culturales, que suelen cumplir funciones de entretenimiento o recreación estética, colaboran en la perpetuación del estado de cosas en la sociedad; si bien es cierto que su función no tiene por qué ser transformadora del aspecto social, tampoco podríamos asegurar que su participación política es del todo inocente. De ahí que Boal conciba a *su* Teatro del Oprimido como “el conjunto de técnicas y ejercicios teatrales destinados a visibilizar las “opresiones” ocultas o inadvertidas en nuestra vida cotidiana”.³⁴

Boal asegura que “[e]s por los conflictos como las sociedades se mueven”³⁵ y una de las premisas fundamentales en que se basa la estética del oprimido es la convicción de que resulta imprescindible producir cultura para no quedar atrapado en la invisibilidad de los conflictos que promueve la cultura del opresor. Por eso, afirma, “[n]o basta con consumir cultura: es necesario producirla. No basta con disfrutar del arte, ¡es necesario ser artista! No basta producir ideas: es necesario transformarlas en actos sociales, concretos y continuados”.³⁶

R. Fabelo Corzo y Ana Lucero López Troncoso, coords., *Teatro y estética del oprimido. Homenaje a Augusto Boal*.

³³ M. Horkheimer y T. Adorno, *ob. cit.*, p. 216.

³⁴ [N. de la T.] en A. Boal, *ob. cit.*, p. 247.

³⁵ *Ibidem*, p. 104.

³⁶ *Ibidem*, pp. 26-27.

De ahí que uno de los principales propósitos de toda la labor teórica, crítica y artística de Boal haya sido siempre la visibilización de los conflictos sociales; esos de los que no es habitual discutir en un mundo regido por una industria cultural que, al decir de Horkheimer y Adorno, se ocupa de lidiar con los conflictos “de forma que no haya más necesidad de hablar y tampoco se advierta el silencio”.³⁷

Tal propósito obviamente se enlaza con una finalidad práctica emancipadora. Visibilizar no solo es tema epistemológico, es también, y sobre todo, un asunto práctico y político. La cultura y el arte, por su carácter público, son políticos. Al presentar socialmente la objetivación de una subjetividad personal o grupal, el arte colabora en la construcción de imaginarios³⁸ y afecta las subjetividades de quienes lo reciben. Si un oprimido no puede —por cualquier razón— objetivar su subjetividad personal o grupal, sus posibilidades para participar activamente en la conformación de tales imaginarios se ve reducida, lo que disminuye considerablemente también su participación política, su capacidad de lucha por el poder y la posibilidad de hacer visible su propia mirada y realizar aportaciones para la construcción de una cultura más abarcadora.

La deshumanización resultante de la opresión a grandes sectores de la humanidad posee como componente básico la convicción —construida y reproducida una y otra vez a través de generaciones— de que no les es posible *crear* un mundo distinto, porque en sentido general no les es posible *crear*. Por ello, la propuesta de Boal está centrada en la transformación de los oprimidos de espectadores en creadores, mediante la democratización de las herramientas de producción artística.

La visibilización de los conflictos sociales que Boal solicita es posible gracias a la realización estética del individuo, quien, más consciente de su condición de oprimido, repara en los conflictos que le afectan directamente a él o ella y a su grupo social, y, con las herramientas expresivas que ha adquirido, puede tomar la valiente decisión de denunciar esos conflictos públicamente, como un primer paso para encontrar posibles soluciones. En otras palabras, para Boal los conflictos de los oprimidos deben ser estetizados por los oprimidos, para lograr, por propios méritos, su humanización, es decir, para recuperar su derecho

³⁷ M. Horkheimer y T. Adorno, *ob. cit.*, p. 252.

³⁸ Cfr. Cornelius Castoriadis, *El imaginario social instituyente*.

a realizarse políticamente y, a través de esa realización, atender a sus capacidades autopoieticas de creación y crecimiento propios. Esta es ya una dimensión no solo estética, sino también ética, que muestra la indisoluble vinculación de ambas entre sí y de ellas con la política. Y ello no es para Boal algo coyuntural que puede o no ocurrir, es que lo estético no puede ser ajeno a lo ético, a lo político y a la vida misma y sus valores más altos. Aquí radica en gran medida la razón por la cual Boal asegura que “*Arte y Estética son instrumentos de liberación*”.³⁹

Conclusiones

La estética del oprimido constituye una aportación genuina a los estudios estéticos y —pese a que su título aparenta validez solo para una fracción de los humanos— posee, en verdad, un carácter universal. Su novedad se debe, precisamente, a ese lugar de enunciación alternativo que Boal asume conscientemente como suyo: los oprimidos. Mas su alcance se proyecta mucho más allá de ese grupo social humano. A fin de cuentas la opresión es un problema universal de la humanidad y no solo de un sector de ella. Este lugar otro de enunciación permite y fundamenta una postura crítica ante las estéticas tradicionales y los edificios teóricos que sobre el arte se han construido en países con contextos muy distintos al latinoamericano, como es el caso de los países europeos.

La teoría estética de Augusto Boal nos ayuda a pensar en la posibilidad de incluir una dimensión ética en la valoración de las obras de arte. Cómo podemos hacer esta valoración, con qué criterios, mediante qué mecanismos, son aún tareas pendientes, apuntadas más que resueltas en la *Estética del oprimido* de Boal.

Como Immanuel Wallerstein ha señalado, es claro que “no podemos comprometernos de manera inteligente en la batalla sociopolítica, sin llegar a reconstruir el mundo del conocimiento como elemento esencial de la batalla”.⁴⁰ Dado que el conocimiento es, en ese sentido, un arma, resulta en extremo útil la apropiación de un conocimiento que parta desde un lugar de enunciación distinto al hegemónico para lograr una mayor coherencia entre, por un lado, la teoría que de aquel conocimiento se deriva y, por el otro, la práctica que de él resulte.

³⁹ A. Boal, *ob. cit.*, p. 27.

⁴⁰ Immanuel Wallerstein, “El espacio tiempo como base del conocimiento”, *Análisis político*, p. 15.

Bibliografía citada

- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Introducción de Bolívar Echeverría*, México, Itaca, 2003.
- Boal, Augusto, *La Estética del oprimido*, Barcelona, Alba, 2012.
- Boal, Julián, “Opressão”, *Metaxis*, CTO-Rio, 2010, Núm. 6.
- Castells, Manuel, *Movimientos urbanos y territorialidad cultural*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Castoriadis, Cornelius, “El imaginario social instituyente”, *Zona Erógena*, 1997, Núm. 35.
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, Lima, EDUCAP-Instituto de Filosofía de La Habana, 2007.
- , “Para una interpretación compleja del valor del arte”, en Carles Méndez Llopis, coord., *Interdisciplinariedad en arte y diseño. Prácticas y aproximaciones teóricas*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015.
- , “Walter Benjamin y la encrucijada axiológica de la reproductibilidad técnica del arte”, en María Cristina Ríos Espinosa, comp., *Sentidos y sensibilidades contemporáneas*, Cuadernos AMEST 2, México, Asociación Mexicana de Estudios en Estética, A. C., 2013.
- Fabelo Corzo, José Ramón y Ana Lucero López Troncoso, coords., *Teatro y estética del oprimido. Homenaje a Augusto Boal*, Puebla, BUAP, Colección La Fuente, 2016.
- Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, México, Siglo XXI, 1970.
- , *Política y educación*, México, Siglo XXI, 1996.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*, Valladolid, Trotta, 1998.
- Santos, Bárbara, “Teatro do Oprimido para empresas privadas: imposibilidades, incompatibilidades e absurdos”, *Metaxis*, CTO-Rio, 2010, Núm. 6.
- Wallerstein, Immanuel, “El espacio tiempo como base del conocimiento”, *Análisis político*, Universidad Nacional de Colombia, Núm. 32.

EL MUTUO TRASVASE ENTRE POESÍA Y PINTURA VANGUARDISTAS EN LATINOAMÉRICA. EL CASO DE JOSÉ JUAN TABLADA

Ramón Patiño Espino¹
Jessica Marisol Rodarte Santos²

Todo depende del concepto que se tenga del arte. Hay quien lo cree estático y definitivo; yo lo creo en perpetuo movimiento y en continua evolución como los astros y como las células de nuestro cuerpo mismo. La vida universal puede sintetizarse en una sola palabra: movimiento.

José Juan Tablada, *Los mejores poemas*

Existe una hermandad o sincretismo entre todas las artes, se trata de una antigua aspiración del ser humano expresada de modos y formas diferentes, según la época histórica. Con el surgimiento de las vanguardias europeas, este sincretismo³ se vuelve evidente en la poesía y la pintura, pues la primera termina adoptando rasgos que hasta ese momento eran propios de la pintura; el principal de estos: el uso y disposición de las grafías para crear imágenes. Mientras, la pintura comienza a experimentar en el lienzo utilizando signos gráficos que acompañan sus imágenes.⁴ Este sincretismo entre poesía y pintura también fue llevado a las vanguardias de América Latina, las cuales se caracterizaron

¹ Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, *rpatinho@yahoo.com*

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2012 y 2014. Actualmente docente horas clase en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, *jesmarrsol@gmail.com*, *jesmarrsol@live.com.mx*

³ *Cfr.* Según la RAE, la palabra *sincretismo* posee dos acepciones: 1. m. Sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes. 2. m. Ling. Expresión en una sola forma de dos o más elementos lingüísticos diferentes. Para el desarrollo del presente análisis entiéndase el concepto sincretismo como una mezcla de ambas definiciones, ya que se pretende mostrar la existencia de dos campos artísticos distintos que convergen en un mismo punto de encuentro.

⁴ En el análisis propuesto como tesis para obtener el título de maestría se retoma el caso de dos artistas más, uno de ellos, un pintor argentino, Xul Solar, quien se caracteriza por colocar estas grafías, palabras o frases en sus pinturas.

por no ser una simple copia de sus antecesoras, sino una serie de *ismos* locales que retomaron peculiaridades de su geografía. El caso de José Juan Tablada es ejemplo de un artista latinoamericano, vanguardista, experimental e innovador, que aportó una perspectiva propia a esta hermandad entre poesía y pintura.

Entre la tradición y la ruptura

Si bien es cierto que no existe una separación absoluta entre la esfera humana y la esfera artística, también lo es que se debe ser capaz de identificar las condiciones concretas en las que surge la obra, y cuáles son los elementos que han influido en su elaboración. El proceso de creación artística no implica una reproducción de elementos de la realidad, sino una invención que incorpora determinadas reglas, las cuales son resultado histórico del devenir social y cultural del arte como actividad propia de prácticas humanas.

Las normas estéticas representan el modo en que se institucionalizan ciertas nociones sobre los valores en el arte dentro de un contexto sociohistórico determinado, además de ser las que dan pauta al proceso del desarrollo creativo. Estas desempeñan un rol fundamental al permitir que los valores instituidos se conviertan en parámetro de la valoración estética. La modificación de las normas ya establecidas trae consigo ciertas repercusiones tanto en el contenido, como en la forma de las nuevas obras.

Los movimientos vanguardistas son un ejemplo de transgresión de las normas; nos permiten reflexionar sobre la influencia del contexto en el que surgieron, el impacto que trajeron consigo, las innovaciones en la forma de realizar arte a partir de su manifestación, la ruptura con los ideales de la tradición artística, implicando la apertura a la modernidad, la gestación del porvenir, los cambios de rumbo a través de la experimentación y la incorporación de nuevos temas y tecnologías (en el caso latinoamericano), sin dejar de mirar lo local y lo propio.

Si bien es cierto que la ruptura termina incorporándose a lo tradicional al convertirse en un acto recurrido con reiteración, también contribuye a romper paradigmas y a renovar el ámbito artístico en cuanto a lo establecido al permitir la experimentación de nuevos elementos que conforman una nueva perspectiva de ver y hacer arte. En materia de arte y de literatura, durante el último siglo y medio han

sucedido diversos cambios y revoluciones estéticas, pero aún queda una cuestión: ¿cuándo advertir que esa sucesión de rupturas será asimismo una continuidad?

Según Lukács en una carta a Anna Seghers, la vanguardia aparece en un periodo de transición marcado por el fin de la época moderna y el inicio de la época contemporánea o Primera Guerra Mundial. Surge como significado de un nuevo espíritu, de una ruptura, una subversión absoluta, de una rebeldía contra lo antiguo, lo naturalista y la cultura burguesa. Se trata de una estética diferente y opuesta al retoricismo del simbolismo y el modernismo.⁵ Los movimientos de vanguardia no solo se caracterizaron por su alcance en todas las manifestaciones artísticas por su énfasis en violentar y radicalizar las ideas que fundamentaban y en consolidar las teorías establecidas acerca de la creación artística por su brevedad como movimientos, sino también por abrir la brecha acerca del concepto de *obra de arte*:

La vanguardia rompe con la tradición inmediata —simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura— y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo [...]. Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión: perforar el muro, saltar el abismo. Al final de estas reflexiones se verá cómo la aceleración del cambio y la proliferación de escuelas y tendencias han provocado dos consecuencias inesperadas: una pone en entredicho a la tradición misma del cambio y la ruptura, la otra a la idea de “obra de arte”.⁶

Las vanguardias no solo fueron la transformación del arte decimonónico de un proceso de ruptura con los valores estéticos del siglo XIX, sino también la influencia de ciertas circunstancias históricas e ideológicas que contribuyeron a su nacimiento. Desde el siglo XIX, Europa atravesó diversas tendencias revolucionarias que influyeron en la organización del pensamiento filosófico, literario y político, la producción artística y la participación de los artistas e intelectuales.

⁵ Respuesta de György Lukács a Anna Seghers en carta del 28 de julio de 1938 a propósito de los debates sobre el realismo y la vanguardia, primera carta, p. 340.

⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, pp. 161-162.

Otro de los rasgos característicos de los movimientos históricos de vanguardia fue no desarrollar ningún estilo en particular, sino disolver la posibilidad de un estilo en esa época. La intención de los movimientos vanguardistas tuvo una doble vertiente, pues en primera instancia se manifestó un ataque al estatus del arte en la sociedad burguesa, además de un rechazo a las ideas dominantes de la época con respecto a la forma de hacer arte. Como ya se mencionó, su postura nunca fue negar una manifestación artística anterior, sino a la institución del arte como elemento separado de la praxis cotidiana, pues las vanguardias se enfocaron en exigir que el arte volviera a ser algo práctico, exigencia que pasó a un plano distinto del contenido de la obra y se dirigió hacia el modo en que funciona el arte en la sociedad burguesa al definir tanto el efecto de las obras como su contenido particular.

Cabe destacar la importancia de las normas dentro del proceso creativo como elementos que contribuyen a configurar tanto el contenido como la forma. Ramón Fabelo dice al respecto:

El arte, para ser arte, debe ser imaginativo, debe ser transgresor y superador de los límites de la comunicación simbólica socialmente normada, pero al mismo tiempo debe garantizar y promover nuevas formas de comunicación, lo cual presupone cierto anclaje en lo real y lo normado. Si apelamos incluso a las formas de arte más apegadas al modo usual de comunicación humana, a aquellas que utilizan al lenguaje verbal como forma fundamental de expresión —las literarias, ya sea en poesía o en prosa— nos percataremos de que no tienen como único y primordial fin la reproducción y comunicación de realidades, porque de ser así dijeran las cosas de manera mucho más simple y llanamente, sino tensionar al lenguaje, exigirle lo máximo que puede dar e, incluso, ir más allá de lo que este normalmente da, introducir nuevos significados y giros lingüísticos; pero, al mismo tiempo, con el límite de mantener ciertos niveles de comunicación que permitan que el valor estético de la poesía o de la prosa se realice y funcione como tal para otros. El valor estético del arte vive permanentemente de esa tensión entre la norma y su transgresión.⁷

⁷ José Ramón Fabelo, *Nuevas tesis sobre los valores estéticos*, Tesis 1.

El valor estético y normativo suele estar definido por especialistas y críticos, aquellos conocedores de los aspectos formales que definen la *obra de arte*; sin embargo, esas normas y valores instituidos suelen ser violentados de forma constante poniendo en tensión las cualidades artísticas de la obra. Este cambio en la forma de hacer arte no es resultado de la crítica ni de los especialistas, sino del artista, quien logra producir una obra que rompe los esquemas establecidos y consigue, por otros medios nuevos, atrapar la sensibilidad estética del público.

La norma puede admitir transgresiones o incluso una ruptura de los parámetros establecidos, permitiendo a la creación artística ir más allá de lo vigente e influir en la conciencia estética para su aceptación, la cual dependerá de la norma vigente: de su amplitud y de su flexibilidad. La mejor norma será la que permita diversas posibilidades en el proceso de creación desde una perspectiva objetiva, aquella que sea lo suficientemente abierta y al mismo tiempo capaz de delimitar a qué podemos llamarle *arte*, permitiendo una transgresión que no necesariamente implica destrucción.

*Tulipanes cultivados en tierra de nopales.*⁸ *Poesía latinoamericana*

La poesía y la pintura fueron dos manifestaciones que en un determinado momento de la historia cruzaron sus límites tradicionales, creando una nueva técnica que tomó como punto de partida elementos ya existentes a los que aplicaron una nueva perspectiva de creación/invencción, renovando así el concepto estético del canon establecido para cada una de ellas.

Como afirma Saul Yurkievich, las vanguardias instauraron la “ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura”. Estas surgen dentro de una crisis generalizada, de corte radical con el pasado y de gran colapso social, aparecen por una necesidad de cambio y transformación, promueven una renovación profunda de la forma de hacer arte y de las normas acorde a un nuevo orden tecnológico, instrumental y mental.

Las vanguardias fueron muy radicales en su búsqueda y renovación del arte, tuvieron muchas pretensiones, metas distintas y, finalmente fracasaron dentro de su pretensión ideológica, pues terminaron por reintegrarse

⁸ Cfr: Título tomado de un comentario realizado por Bolívar Echeverría a la edición del libro de José Juan Tablada, en *El país del sol*.

a la historia del arte; pero, por otro lado, dieron origen a una fuente de creatividad. Enfocar la perspectiva en América Latina pretende mostrar la recepción de las vanguardias europeas, principalmente en la poesía y la pintura, pues esta transgresión de cánones existentes, la renovación de la tipografía y del uso del espacio de creación, se dieron de distinta forma. Hugo J. Verani retoma esta idea de la transformación poética vanguardista en su obra, un estudio sobre las características e influencias de las corrientes de vanguardia, enfocado principalmente a Latinoamérica:

La literatura hispanoamericana —principalmente la poesía—, presenta un aspecto desconcertante para el público masivo; una voluntad constructiva se impone al orden impresionista, emotivo y espiritual del mundo. La lírica de vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional [...]. La nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial.⁹

Dentro del ámbito vanguardista se integra el descubrimiento de Japón como cultura exótica o desconocida que posee ciertos rasgos concordantes con su ideología de ruptura y renovación de la época. La identidad de la burguesía artística francesa se caracterizó por este olvido momentáneo de lo francés, lo parisino, y por una integración de elementos contrapuestos a ello, provenientes de otras regiones e identidades exóticas de Oriente. Ser parisino, en esa época, significó incluir exotismo en varios de sus ámbitos como sociedad.

El poeta mexicano José Juan Tablada (1871-1945) es un caso representativo de la influencia del orientalismo, pues mostró durante toda su trayectoria un profundo interés por Japón y China. Textos de su autoría como *En el país del sol* (1920) —libro que narra pasajes de tierras japonesas— e *Hiroshigué* (1919) —dedicado al pintor nipón—,

⁹ Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*, p. 10.

son muestras de gusto por esta cultura. De igual forma, su libro ideográfico *Li-po y otros poemas* (1920) da muestra de su curiosidad tanto por los nuevos rumbos de la vanguardia, como por su encuentro con la escritura china y japonesa. Octavio Paz, al respecto de dicha influencia e incursión de Tablada en su nueva forma de creación poética, menciona:

Su innovación es algo más que una simple importación literaria. Esa forma dio libertad a la imagen y la rescató del poema con argumento, en el que se ahogaba. [...] Años más tarde, otros poetas descubrirán el valor de la imagen, aislada de la rima y de la lógica del poema. [...] Los poetas jóvenes descubrieron en el haikú de Tablada el humor y la imagen, dos elementos centrales de la poesía moderna [...] la economía verbal y la objetividad.¹⁰

El interés de Tablada por la cultura oriental, y en particular por Japón, surge desde sus primeros pasos como poeta, su incursión en el modernismo y, por ende, como lector de los parnasianos y simbolistas franceses: los Gouncourt, Pierre Loti, Mendès, Gautier, José María Heredia, etc. Además de una larga lista de viajeros, estudiosos y letrados que conforman la imagen singular del fin de siglo frente al imaginario japonés (Chambrelain, P. Lowell, Kipling, Hearn, Fenollosa, Aston, Arnold, Dixon, Gómez Carrillo, etcétera).

En el año de 1900, Jesús E. Luján financia el viaje de José Juan Tablada a Japón por parte de la *Revista Moderna*; es durante ese periodo que escribe *Desde el país del sol. Crónicas japonesas de José Juan Tablada* (1919), antología publicada después por la UNAM y donde podemos observar en las narraciones un impresionante imaginario lleno de descripciones hermosas sobre Oriente.

Ya en una *Carta a López Velarde*, escrita por Tablada y publicada en *El Universal* el 13 de noviembre de 1919, se señalaron las potencialidades de la escritura china en su búsqueda por la poesía pura:

Con Tablada se inicia en la lengua española un nuevo tipo de expresión poética: la del poema-objeto, y no solo objetivado, como unidad espa-

¹⁰ *Ibidem*, p. 62.

cial e ideológica: el ideograma, o mejor, yo diría, el pictograma, cuyo origen debe ser buscado en formas de poesía primitiva o de culturas con escrituras no alfabetizadas, como las prehispánicas, por ejemplo. Tablada utilizó tres de las formas más comunes de la poesía universal del siglo XX: la imagen libre, la disposición espacial del poema y la ironía que refleja la disolución del ser y del mundo en desequilibrio.¹¹

Es innegable también la influencia de Mallarmé en la poética de Tablada, la cual se puede corroborar en una carta escrita por él a López Velarde, en relación con su interés por la escritura china:

La ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión simultáneamente lírica y gráfica, a reserva de conservar el secular carácter ideológico. Además, la parte gráfica sustituye ventajosamente la discursiva o explicativa de la antigua poesía, dejando los temas literarios en calidad de poesía pura, como lo quería Mallarmé. Mi preocupación actual es la síntesis, en primer lugar porque solo sintetizando creo poder expresar la vida en su dinamismo y complejidad.¹²

Sería erróneo afirmar que Tablada fue el primero en introducir el japonismo y el primero en influir de esa forma en la poesía mexicana. Si bien es cierto que la renovación poética de la lírica de Tablada rompe convencionalismos de la poesía del momento y da apertura a la modernidad poética, tampoco es un mérito que deba adjudicársele solo a él. Debido a su trayectoria poética, José Juan Tablada aparece como un precursor de las vanguardias. Dos aspectos de su poesía tienen importancia: el modo en que logra dar mayor libertad a la imagen poética, gracias al abandono de mecanismos argumentales en el desarrollo del poema, y el sentido de anécdota o de circunstancia lírica como centro temático del texto poético.

Lo anterior pudo hacerlo a través de dos innovaciones formales: el haikú japonés y los poemas *ideográficos*. Respecto del ideograma, cabe señalar su resonancia con los caligramas de Apollinaire, técnica que Tablada conoció, según él mismo relata, en Nueva York, cuando preparaba su edición de *Li Po*. Lo sorprendente en Tablada es el hecho de

¹¹ Alfredo Roggiano citado en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, p. 51.

¹² José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*, pp. 61-62.

creyendo
 que se le
 bligo de la
 luna era
 una luna
 de ósmo
 que se
 cono un
 por cuera
 y beberla
 una noche
 boyando
 por el
 río se
 ahogó
 hi-bó

Y hace
 mil cien a-
 nios el incienso
 sube en cumbun
 do al cielo perfume
 da nube... Y hace mil
 cien años la China
 resena doble fue
 real llorando esa
 pena en el inma
 tal gongos de cui
 tal de la lu
 na llena!

un sa ho que des lie
 's O NO RO
 de Confucio un parangin
 y un grill
 que nie
 buelón!

José Juan Tablada, *Li-po y otros poemas*, Caracas, Imprenta Bolívar, 1920.

que cuando la vanguardia latinoamericana era un hecho germinal, su iniciativa innovadora y de cambio se proyectó hacia un amplio campo de creación y de discusión, de crítica y de divulgación teórica: arte japonés, futurismo y cubismo, etc. Como dice Octavio Paz, “[en] México la tradición de la obra abierta, no en el sentido estricto sino en el más general y laxo, comienza con Tablada [...] situado entre el modernismo y la vanguardia, se explora a sí mismo y explora el lenguaje. Es un ejemplo más que un camino”.¹³

Los caligramas han sido definidos como objetos compuestos por signos pertenecientes a los morfemogramas, es decir, aquellos donde el signo gráfico denota unidades lingüísticas significantes, ya que poseen características combinatorias tanto de la semántica como de la semiótica. Miguel Bueno, basando sus argumentos en otros autores, indica al respecto:

El caligrama ha sido definido por Goldenstein como un objeto simultáneamente lingüístico e irónico. Compuesto por signos, él mismo es un signo y pertenece a la categoría de los morfemogramas: aquella en la que el signo gráfico denota una unidad lingüística significativa. Según Bassy, los caligramas deben ser considerados ante todo como signos a

¹³ O. Paz, *Poesía en movimiento*, p. 13.

identificar más que como textos para su lectura y su principal característica radica en sus capacidades combinatorias de carácter semántico y semiótico. [...] En función de esta premisa, según la dominante que se valore, tendríamos al caligrama como figuración al insistir sobre el signo, pero si insistimos sobre el discurso lo tendríamos como texto.¹⁴

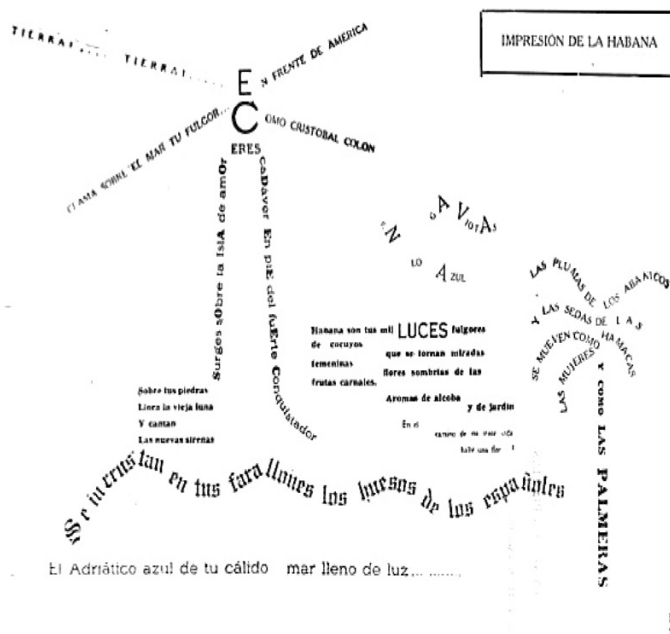
Resulta de suma importancia enfatizar el vínculo que existe dentro de la poesía visual de José Juan Tablada entre el aspecto figurativo, ya sea cualquiera de los componentes del poema, y las palabras que se mencionan, las cuales describen lo que se pretende mostrar a través de la disposición de las palabras en el espacio,¹⁵ que son un referente explícito de lo que se está mostrando. Por ejemplo, si se pretende mostrar visualmente *luciérnagas* o un *sapo*, las palabras *luciérnaga* y *sapo* también forman parte de esa narrativa que proporciona la escritura figurativa.

La apariencia del texto muestra la relación entre palabras e imágenes, y la convencionalidad de estas respecto a los objetos que designan. Dentro del ámbito pictórico, las imágenes podrían ser vistas como el equivalente de las palabras, mientras que en una pintura las palabras son vistas de forma distinta que las imágenes. La incorporación de aspectos pictóricos al lenguaje escrito supone la conquista de nuevos territorios que permiten un adiestramiento más profundo en la realidad y en su descripción literaria.

Podríamos afirmar que los caligramas de Apollinaire ya suponían una sustitución de la lógica discursiva por una de la lógica sintética ideográfica; una sustitución del pensamiento-frase por el pensamiento- asociación. Se buscó forjar una escritura lírica basada en lo visual; una creación de un poema (el caligrama), que simultáneamente fuera un objeto lingüístico e irónico. Según dominara cualquiera de los dos elementos, tendríamos el caligrama como texto o el poema como figuración.

¹⁴ Fragmento de carta escrita por José Juan Tablada a Ramón López Velarde tomada de J. Schwartz, *ob. cit.*, p. 281.

¹⁵ Hablar de una poética del espacio es referirse también a Gastón Bachelard, quien tiene un libro enfocado al análisis y revisión de este tema donde la importancia radica en la subjetividad de la imagen, en el surgir de la imagen como una *conciencia individual*, donde la amplitud, la fuerza y su sentido dependen de la proyección de un individuo; es decir, esa transubjetividad o relación de la imagen con lo externo que la vuelve variable. De igual manera, G. Arboin indicó que este tipo de representaciones van más allá de una práctica expresiva original y que, aunque sus elementos son tipográficos, se puede hablar de una sustitución de una *lógica discursiva* por un vehículo *sintético ideográfico*. Se trata de ejemplos que hacen evidente esta práctica de la escritura basada en lo visual y desciframiento de códigos. (Cfr: Miguel Bueno, *La estética del espacio*, 1966).



José Juan Tablada, *Li-po y otros poemas*, Caracas, Imprenta Bolívar, 1920.

En *Impresión de la Habana*, Tablada, gracias a la disposición de las palabras y su descripción de la imagen estática de la datilera, hace posible proyectar en el espacio como “[L]as plumas de los abanicos y las sedas de las hamacas se mueven como las mujeres y como las palmeras”, dejando a un lado la idea de una imagen inmóvil debido a las descripciones que aluden al movimiento del elemento visual presentado. De igual manera, podemos apreciar la disposición tipográfica de *Gaviotas en lo azul* en el espacio, como suave y breve movimiento.

Debemos tener en cuenta que mientras la poesía expresa varios instantes en el tiempo, es decir, hay una temporalidad progresiva caracterizada por el movimiento, por otro lado, la pintura hace uso de un solo instante de la acción, el de mayor plenitud, es decir, se caracteriza por ser estática. El interés de Tablada por la imagen como medio principal para llevar al límite la expresividad de la poesía se concreta a través de la disposición de las grafías en el espacio del papel; se trata de imágenes que dejan de ser estáticas, puesto que la escritura les brinda ese movimiento gracias a la narración de diversos instantes en el tiempo. Hay una apropiación de las imágenes, no solo de las palabras. El poema ya no es únicamente un objeto de lectura, sino que ahora también debe observarse. Existe una exigencia de un tipo de lector activo o participativo. El poema va más allá de elementos anecdóticos

y descriptivos, hay un énfasis en los efectos visuales a través de la disposición tipográfica. También observamos una tendencia a abolir signos de puntuación. Nos encontramos ante un efecto visual de disposición tipográfica y simultaneísmo.

Por otra parte, también se ha hecho énfasis en la necesidad de una lectura simultánea de ambos discursos que componen el caligrama, porque esto supone la existencia de procesos de descodificación donde la simultaneidad solo será posible tras dos lecturas autónomas y al mismo tiempo yuxtapuestas, es decir, tanto de la escritura como de la plástica, donde se le da al lector la posibilidad de construir sus propias conjeturas.

Conclusión

Como afirma Sánchez Vázquez: “La obra de arte es un objeto en el que el sujeto se expresa, exterioriza y se reconoce a sí mismo”; por lo tanto, nos encontramos ante un proceso antropomorfo. Las vanguardias contribuyeron a reconfigurar el ámbito estético y trajeron consigo una nueva perspectiva de creación —se suscitó una ruptura del hermetismo lingüístico, formal y estilístico mediante la experimentación—; al inicio, la novedad que trajeron consigo provocó cierto rechazo, un choque ante el acto de romper con lo habitual, pero posteriormente, tras afirmarse como valor artístico, terminaron por eclipsar el reconocimiento de los valores anteriores y lograron su aceptación e incorporación dentro del ámbito del arte. En el caso de José Juan Tablada es posible apreciar una metáfora y una libertad rítmica del verso libre, una mirada de lo exótico — lo oriental— a través de la transgresión de la norma poética con la inclusión de lo visual como referente en el poema.

Bibliografía citada

- Bachelard, Gastón, *Poética del espacio*, México, FCE, 2000.
- Bastos Kern, María Lucía, “Los impases de la historia del arte: interdisciplinariedad y/o especificidad del objeto de estudio”, en *(In) disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1999, pp. 27-37.
- Bueno, Miguel, *La estética del espacio*, México, ANALES IIE 35, 1966.
- Echeverría, Bolívar, en José Juan Tablada, *El país del sol*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

- Fabelo Corzo, José Ramón, “14 tesis sobre los valores estéticos”, en *Cuadernos Valeológicos*, N.7, Serie Valores, 1999, pp. 1-42.
- , *Nuevas tesis sobre los valores estéticos*. (Apuntes impresos).
- Lukács, György, *Problemas del realismo*, México, FCE, 1966.
- Pacheco, José Emilio, *Antología del modernismo (1884-1921)*, México, UNAM, 1970.
- Paz, Octavio, *México 1915-1966. Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI Editores, 1966.
- , *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, 3.^a ed., Barcelona, Seix Barral, 1981.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “Las ideas de Marx sobre la fuente y la naturaleza de lo estético”, en *Las ideas estéticas de Marx*, México, Ediciones Era, 1975, pp. 48-95.
- Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*, México, FCE, 1995.
- Yurkievich, Saúl, “Los avatares de la vanguardia” en *La movediza modernidad*, España, Taurus, 1996, pp. 83-104.



II

HISTORIA E INSTITUCIONES DEL ARTE

ARQUITECTURA HOSPITALARIA NOVOHISPANA. EL CASO DEL ANTIGUO HOSPITAL DE SAN PEDRO EN PUEBLA

Jesús Márquez Carrillo¹

Jaime Gómez Prada²

El antiguo hospital de San Pedro forma parte notable de los majestuosos monumentos civiles y religiosos que conforman a la ciudad de Puebla como Patrimonio de la Humanidad. Además de ser uno de los primeros hospitales fundados en Nueva España, San Pedro fue uno de los más longevos de la ciudad, ya que cerró sus puertas en 1917. Durante ese tiempo, además de aliviar las dolencias humanas, fue una institución importante en el ámbito de la docencia y la investigación.

A principios del siglo XIX, el edificio era un gran patio cuadrado, claustrado de arcos sostenidos por columnas toscanas repetidas en las plantas alta y baja, y cuyos corredores de arriba conducían, de uno y otro lado, a las camas de los enfermos, según el orden establecido entre 1715 y 1721 por el cura rector del hospital, don Pedro Delgado Soria.³ La obra de las columnas toscanas —que tanto le embellecen en nuestro tiempo— se inició en 1605 por los canteros Alonso Pablo y Alonso García Allende, siguiendo la traza del maestro mayor de la catedral, Antonio Ortiz del Castillo; todavía en 1624, el maestro de albañilería y cantería Juan Gutiérrez de Bonilla se comprometió a encalar, revocar y cerrar algunas paredes del citado hospital, por la cantidad de 600 pesos. Asimismo, entre los acuerdos de 1624 relativos a la construcción de dicho hospital, es de mencionar el del maestro Félix de Salcedo con el deán y el cabildo catedralicio, para realizar unas troneras altas

¹ Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, jesusm146@hotmail.com

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2011 y 2013, jagopra@gmail.com

³ Sobre las reformas de Pedro Delgado Soria, “Escrituras de concierto para las obras posteriores que se han hecho en el Hospital de San Pedro Apóstol; otorgadas por maestros alarifes. 1721” AGNM. Ramo Hospitales y Protomedicato, vol. 42, exp. 3, ff. 266-460.

que darían luz a los cuartos, dado que el claustro daba al patio y las grandes piezas se comunicaban entre sí.⁴ A principios del siglo XIX, el inmueble tenía, además, botica, cocina, ropería, panadería, cuarto para preparar tortillas, lavandería y baños para hombres y mujeres.⁵

En el ocaso de la época colonial, por sus reminiscencias renacentistas, este edificio tenía para los médicos ilustrados una significación muy especial. Sus amplios y largos corredores, la arquería, las combadas techumbres de las piezas donde reposaban los enfermos y las linternillas con que remataba cada bóveda, eran motivo de admiración y orgullo porque, el aire al circular sin obstáculos por los amplios corredores los limpiaba y, penetrando a las salas por anchas puertas, barría los malos olores de los enfermos para, finalmente, almacenarse infecto en las troneras; pareciera que desde sus orígenes lo diseñaran pensando en todo, con el único afán de procurar siempre alivio a los malsanos.

En este trabajo, a través del análisis de su planta arquitectónica, nos proponemos ubicar su diseño dentro de las tipologías españolas de la época, y lo más importante, presentar la edificación española que, según nuestra investigación, podría haber sido uno de los referentes para la construcción original del hospital mismo.

Los orígenes

La arquitectura hospitalaria novohispana tiene sus raíces en la arquitectura civil española de los siglos XV y XVI, que para el caso específico de los hospitales, seguía —con aportes propios— los diversos cambios que se producían en las edificaciones de la Europa medieval y del Renacimiento destinadas a este fin, donde, en función de quienes fueran sus promotores (la Iglesia, la nobleza, la realeza, la ciudad, etc.), y de variables como la funcionalidad, la economía, la circulación del aire y la ubicación de la capilla, se produjeron innovaciones que influyeron en aspectos como el tipo de planta, la ornamentación y la ubicación.⁶ Estas construcciones, al igual que otras obras de la archi-

⁴ María Concepción Amerlinck, “El Hospital de San Pedro...” *Nuevo Museo Mexicano*, pp. 7-9.

⁵ José Joaquín Izquierdo, *Raudon. Cirujano poblano*, pp. 42-55.

⁶ María Dolores Fernández, “Aproximación a la historia de la arquitectura hospitalaria”, en *Cuadernos de arte e iconografía* Tomo XV núm. 29, primer semestre de 2006; Silvia Arango y Jaime Salcedo, “Aproximaciones a un estudio de las influencias en la historiografía arquitectónica”, en *Textos*, No. 8. Escritos sobre historia y teoría 1: ciudad-arte-arquitectura, pp. 13-14. Usamos la palabra *tipo* en el sentido explicado por Arango y Salcedo, según el cual diferentes edificios pueden corresponder a un mismo tipo; como puede ser el

tectura civil o religiosa, ya fueran públicas o privadas, se apoyaban en tratados de arquitectura como los de Vitruvio, Averlino, Alberti, Serlio, Vignola, entre otros, que “aspiraban a ofrecer un saber enciclopédico, un catálogo de formas y elementos con los conocimientos relativos a la arquitectura y el arte de la construcción”, incluyendo materiales de referencia a través de láminas que “facilitaban al arquitecto los diseños de plantas, alzados de edificios, problemas de cubierta y los modelos tipológicos necesarios”.⁷

Para centrarnos en el caso de España, según Fernández, “la fundación hospitalaria más antigua conocida fue la realizada por el obispo Masona en Mérida, el año 580, en [la] que se atendían y recogían peregrinos y enfermos”.⁸ A esta construcción le seguirían, con el paso de los años, diferentes modelos que, en esencia, mantendrían vigente la construcción del tipo basilical (construcción medieval con una nave central y naves a los lados), hasta llegar al siglo XVI, en cuyos inicios, los Reyes Católicos ponen en marcha una nueva política de Estado, con la cual se pretende no solo unificar diversos hospitales de pequeña capacidad —propios de la alta Edad Media— bajo el esquema del nuevo gran hospital, sino también asumir como “beneficencia regia la antigua asistencia por caridad, que, hasta entonces, llevaban a cabo determinadas órdenes religiosas”.⁹ Este cambio en la política hospitalaria tendrá implicaciones en el diseño de las nuevas construcciones que presentarán, respecto del tipo basilical, tres innovaciones fundamentales propias del hospital renacentista; 1) “la correspondencia y la adecuación entre la tipología arquitectónica y las distintas funciones prácticas para las que se construyen”; 2) la adopción de la planta cruciforme, con antecedentes en los hospitales italianos de los siglos XIII y XIV, entre los cuales, el Hospital Mayor de Milán (imagen 1), construido por Antonio Averlino “Filarete” entre 1456 y 1465, se ha identificado como uno de los referentes para diversos hospitales españoles, por

caso de una catedral, un hospital, una fábrica de licores o una estación de ferrocarril de épocas diferentes, que pueden tener todos una estructura, por ejemplo, del tipo basilical. Adicionalmente, como lo mencionan los autores, el tipo de edificio es autónomo respecto al estilo del mismo, lo que abre la posibilidad a edificios que pueden ser de un tipo dado y de estilo renacentista o barroco, o con elementos de uno u otro orden.

⁷ M. Fernández, *ob. cit.*, p. 110.

⁸ *Ibidem*, p. 26. Partiendo de esta construcción, el autor hace un recorrido detallado que permite apreciar la evolución de la arquitectura hospitalaria en Europa, citando ejemplos de España, Francia, Alemania, Inglaterra e Italia.

⁹ Ana María Arias, *El arte del Renacimiento en España*, p. 80.

ejemplo, el de los Reyes o de Santiago de Compostela, levantado entre 1501 y 1511 (imagen 2); y 3) “la preferencia por la disposición del patio (normalmente con cuatro alas alrededor del patio con columnas)”.¹⁰

Al Hospital de Santiago de Compostela, que sería el primero de la obra hospitalaria de los Reyes Católicos, le seguirán en España otros que también han sido considerados como emblemáticos de este periodo, como son el de la Santa Cruz de Toledo (1504-1515) (imagen 3), y el Real de Granada (1511-1522) (imagen 4), que de una u otra manera dejan ver la influencia del modelo renacentista italiano caracterizado, como ya se mencionó, por su planta en “cruz griega con cuatro ‘claustros’ [que] hará fortuna en España y de aquí pasará a América”.¹¹ Sin embargo, retomando a Fernández, es preciso aclarar que, si bien en esta época se producen diferentes avances en la arquitectura hospitalaria, “no se puede hablar de una evolución única en la formación de una tipología”.¹²

En este proceso de cambio encontramos en España diferentes tipos de hospitales que podemos resumir así: 1) el basilical, muy propio del periodo medieval, en el que las funciones hospitalarias y religiosas están ligadas; 2) el de planta en T (Santiago de Compostela, imagen 2) y el cruciforme (Santa Cruz de Toledo, imagen 3; y Real de Granada, imagen 4), en los que se intenta diferenciar los espacios de las funciones religiosa y hospitalaria, ubicando la capilla junto al crucero o en el lugar que este ocupa; y 3) el palaciano, en el que para resolver el problema de la ubicación de la iglesia se opta por su ubicación en eje.

El hospital de tipo palaciano tiene su origen en la fusión de las plantas medieval y renacentista, que se presenta como “un conjunto cuadrado o rectangular, cuyo núcleo es un patio o dos, con variantes

¹⁰ *Idem*; M. Fernández, *ob. cit.*, p. 44.; Ludwig H. Heydenreich, Mary Hottinger y Wolfgang Lotz, *Arquitectura en Italia 1400 a 1600*, pp. 161-165.; Nikolaus Pevsner, *Esquema de la arquitectura europea*, p. 173. Si bien el Hospital de los Inocentes de Brunelleschi —iniciado en 1419— ha sido considerado como uno de los primeros edificios en donde aparecen formas renacentistas, el Hospital Mayor de Milán ha sido definido como uno de los puntos de referencia fundamentales en la arquitectura hospitalaria, pues no solo incorpora la planta cruciforme (empleada por vez primera en el hospital Santa María Nuova de Florencia), sino que marca de manera contundente la transición entre el hospital medieval y el hospital renacentista, al presentar un diseño con énfasis en las diferentes funciones hospitalarias de la época, al tiempo que integra el edificio dentro de un gran proyecto arquitectónico de una ciudad ideal. Señala Arias de Cosío que Enrique Egas —responsable del diseño del hospital de Santiago de Compostela— pudo conocer el tratado de Filarete a través de una de las copias disponibles en la biblioteca del duque de Calabria en Valencia. A. M. Arias, *ob. cit.*, p. 80.

¹¹ M. Fernández, *ob. cit.*, p. 48; Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, pp. 264-265.

¹² *Ibidem*, pp. 49.

en la colocación de la iglesia en el fondo del patio —hospital de afuera o de Tavera en Toledo (imagen 5) o a un lado Hospital de la Purísima Concepción o de Simón Ruiz en Medina del Campo (imagen 6)—, en donde, manteniendo comunicación, se separan las funciones hospitalarias de las religiosas.¹³

La España en la que se construyen los ejemplos citados es aquella del siglo XVI, la de Carlos V (1500-1558) y Felipe II (1527-1598), quienes, en lo referente a estas edificaciones, tendrían algunas diferencias de enfoque en cuanto a los modelos arquitectónicos que impulsarían. En el caso de Carlos V, el modelo palaciano ofrecía a los arquitectos mayores posibilidades para la proyección de grandes edificios, lo que se ajustaba muy bien a sus intereses de gloria; razón por la cual sería este el modelo más difundido durante su reinado, como el de la sangre o de las Cinco Llagas de Sevilla (1546-1558), que fuera el de mayor envergadura en la España de aquellos tiempos. En cuanto a Felipe II, no impulsó un modelo específico, pero se inclinaba por opciones más racionales y de mayor austeridad, entre las que puede mencionarse el hospital de la Purísima Concepción o de Simón Ruiz en Medina del Campo —provincia de Valladolid— (1591-1619), el cual, aún dentro del tipo palaciano, se ajustaba a sus demandas (imagen 6).¹⁴

Para el caso de la Nueva España, el primer hospital que se construye es el de la Inmaculada Concepción, más conocido como el Hospital de Jesús, fundado por Hernán Cortés hacia 1524 en la Ciudad de México, cuya edificación se iniciaría a finales de dicha década siguiendo originalmente una planta en T, similar a la de Santiago de Compostela —que podría a su vez haber seguido a la del Hospital del Santo Espíritu de Roma (1451)—, que luego, en la segunda mitad del siglo XVI, como parte de una ampliación, sería modificada hacia una planta en cruz muy similar a la del Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla —que guarda semejanza con aquella del Hospital Mayor de Milán (1457)— (ver comparaciones en la imagen 7). De esta manera, el Hospital de Jesús, primer hospital novohispano, se convierte en “un ejemplo arquitectónico del mayor interés, en cuanto resume en su disposición las

¹³ Elsa Patiño, *Monografía del ex-Hospital de San Pedro*, pp. 16.

¹⁴ M. Fernández, *ob. cit.*, pp. 54-55; Fernando Campo del Pozo, “Hospital y fundación Simón Ruiz en Medina del Campo (Valladolid)”, en *La Iglesia española y las instituciones de caridad*, pp. 493. También se conoce a este hospital como Hospital de la Purísima Concepción y San Diego de Alcalá (o de Simón Ruiz).

sucesivas variaciones tipológicas que esta clase de edificio asistencial experimenta en el siglo XVI”.¹⁵

Se marca así, en la Nueva España, el primer hito de un largo proceso de construcciones en las cuales la presencia de rasgos medievales y renacentistas, la huella de los trazados italianos y las similitudes con diferentes hospitales españoles, permiten apreciar las raíces del hospital novohispano en el hospital peninsular de su tiempo.

*Las plantas arquitectónicas del AHSP*¹⁶

Definiendo las plantas en función de las salas de enfermería que originariamente marcaron el trazado del edificio, el AHSP presenta un tipo de planta que, apoyados en Terán Bonilla, podría denominarse como de cruz irregular (imagen 8), en donde se tienen dos grandes ejes o naves que se intersecan formando una cruz latina, cuyos brazos del transepto poseen distintas dimensiones.¹⁷ Por otra parte, si analizamos el edificio bajo la óptica de la definición del hospital cruciforme de Lampérez y Romea, no podríamos hablar (en sentido estricto) de que el AHSP se ajuste a esta tipología, aunque sí pueda afirmarse la presencia de algunas características de la misma, tales como las dos grandes salas de enfermería que se intersecan —con su correspondiente capilla en el cruce de las mismas—; esto nos lleva a plantear que estaríamos frente a un modelo originariamente palaciano al que se integran algunos elementos del tipo cruciforme.¹⁸ Esta situación de mezcla de tipologías, como ya lo vimos, formó parte de la evolución arquitectónica de los hospitales españoles de la época, lo que nos permite apreciar en los diseños del San Pedro la herencia de tales edificaciones, así como el legado italiano que estas poseen (ver plantas en la imagen 9).¹⁹

¹⁵ Alfredo de Micheli, “En torno a la evolución de los hospitales”, en *Gac. Med. Méx.*, p. 59; Juan José Junquera y Mato, “El hospital de Jesús de México y Claudio de Arciniega”, en *Quinto centenario*, pp. 147-155.

¹⁶ En adelante nos referiremos al antiguo hospital de San Pedro en Puebla como el AHSP.
¹⁷ José A. Terán Bonilla, *Real Hospital de San Pedro*, p. 16.

¹⁸ Vicente Lampérez y Romea, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Tomo II, p. 264. El autor define al hospital cruciforme como aquel cuya disposición consiste en “dos grandes crujiás de igual longitud, que forman una cruz griega, con dos pisos; en el encuentro de los dos brazos hay un *crucero* con la altura de ambos, coronado por una linterna. Los brazos de la cruz abrazan cuatro patios cuyo perímetro se cierra con crujiás que contienen los servicios. El edificio, en totalidad, tiene planta cuadrada. La capilla indispensable se ubicaba en el crucero [...], o en el extremo del brazo de la cabecera [...]”.

¹⁹ Hemos incluido las plantas estructurales dado que los espacios abovedados paralelos a los costados norte y oriente, que corresponden a las salas principales, permiten visualizar con mayor claridad los ejes que conforman la cruz.

Con relación al modelo español que pudo haberse seguido en la construcción del San Pedro, si bien no hemos hallado ninguna evidencia documental que nos indique algún referente arquitectónico específico, por comparación de las plantas, hemos encontrado que el Hospital de la Purísima Concepción o de Simón Ruiz en Medina del Campo (1591-1619) guarda estrecha semejanza con el hospital poblano en aspectos como:

- La estructuración del espacio a partir de un gran patio cuadrangular enmarcado por arcadas que se soportan sobre columnas y dan paso a amplios corredores que permiten el acceso a las diferentes áreas del edificio.
- Las grandes salas paralelas a dos costados contiguos del patio que se encuentran en uno de sus extremos.
- Las dos plantas en las cuales se repite el esquema de arcadas, corredores y salas de enfermería.
- La ubicación de la iglesia, anexa a uno de los costados del patio principal con acceso independiente desde la calle, y con comunicación interna al hospital.
- La pila hexagonal en el centro del patio.²⁰
- La horizontalidad de su fachada y la ausencia de decoración.
- La sobriedad de sus formas.

Este hospital —Simón Ruiz— fue ejecutado según los planos de Juan de Tolosa y las modificaciones de Juan de Nates, siguiendo, como en otras edificaciones ya referidas, modelos semejantes al del Hospital Mayor de Milán y el Hospital de Santa Cruz de Toledo.²¹ La evidencia documental encontrada hasta el momento indica que, en lo fundamental, la ejecución de lo que podríamos denominar como la primera gran fase constructiva del edificio del AHSP que hoy conocemos se inicia en la primera década del siglo XVII, con los contratos para el levantamiento de las danzas de arcos que encierran el que tal vez sea el espacio más

²⁰ Esta pila cuya existencia está documentada en fotografías, y que en su tiempo sirviera para el abastecimiento de agua, no existe en la actualidad en el edificio del AHSP, y es probable que su remoción haya ocurrido cuando el patio se adecuó como escenario deportivo entre 1946 y 1948. María Concepción Amerlinck, *El Hospital de San Pedro en la ciudad de Puebla, su evolución artística y funcional durante el virreinato*, p. 9.; Guillermo Fajardo, “Un pasado con mucho presente. El Hospital Real de San Pedro en Puebla de los Ángeles”, en *Cirugía y Cirujanos*, p. 466.; Beatriz Mackenzie, *Antiguo Hospital de San Pedro. Albergue de la memoria*, pp. 58-60.

²¹ F. Campo del Pozo, *ob. cit.*, pp. 499; M. Fernández, *ob. cit.*, pp. 44-58.

imponente de la edificación como es su patio central, y termina con un importante conjunto de obras ejecutadas en la cuarta década de dicho siglo, entre las que se cuentan, por ejemplo, las enfermerías principales y la pila de cantería del patio central. La escasez de datos respecto a la obra en el siglo XVI, nos lleva a pensar que, probablemente en sus inicios, el hospital operó en instalaciones de tipo provisional, y que la gran obra se habría iniciado en el siglo XVII, época en la cual ya se podía disponer de referentes de la edificación que se adelantaba en Medina del Campo. Como lo señala Terán Bonilla, al referirse a las primeras construcciones de Puebla, “[e]n un principio las construcciones fueron provisionales o improvisadas dada la urgente necesidad de habitarlas o de que prestaran algún servicio”, vendría luego el levantamiento de obras con una arquitectura más planeada y duradera.²²

Ante el fallo por encontrar alguna evidencia documental que confirme la utilización del diseño del hospital Simón Ruiz de Medina del Campo como referente para el de San Pedro en Puebla, nos hemos encontrado con los orígenes vallisoletanos del obispo Diego de Romano y Govea (obispo de la diócesis de Tlaxcala —incluyendo Puebla— para el periodo 1578-1606), donde podría radicar la relación planteada.²³ Es justamente el obispo Romano quien firma en 1605 el contrato con el maestro cantero Agustín García Allende para la realización de la primera danza de arcos con la que se iniciaría la construcción del claustro del hospital de San Pedro.²⁴ No es descartable que el obispo Romano tuviera conocimiento del hospital que, desde 1591, se construía en la también vallisoletana ciudad de Medina del Campo, el cual se ajustaba a las nuevas políticas hospitalarias de la Corona. Por otro lado, no es muy probable que se considerara como referente el hospital de la Resurrección (el hospital más importante de Valladolid para la época), dado que este —fundado en 1553— funcionaba en una casa que originariamente no fue construida para albergar un hospital, como sí lo era el de Medina del Campo.²⁵

²² J. A. Terán Bonilla, *Arquitectura y urbanismo del centro histórico de Puebla 1531-1917*, p. 44.

²³ Diego Romano y Govea, ver información en “Archdiocese of Puebla de los Ángeles”, Puebla en: <http://www.catholic-hierarchy.org/diocese/dpuem.html> Consultado el 14 de octubre de 2012).

²⁴ Ana María Huerta, “Hospital de San Pedro: La Danza de los Arcos”, en *Templos y rincones poblanos*, pp. 177-187. Citando el AGN, Huerta Jaramillo suministra información precisa sobre este contrato.

²⁵ Para mayor información sobre el hospital de la Resurrección de Valladolid, ver Ángel

A modo de cierre

El antiguo hospital de San Pedro cerró sus puertas en 1917; es decir, estamos frente a una institución que vivió por casi cuatro siglos, periodo en el que de manera recurrente necesitó adecuar sus instalaciones en función de aspectos como la presencia religiosa, las convenciones sociales, las modas en las formas arquitectónicas, y fundamentalmente, de las demandas de capacidad y los cambios en las concepciones médicas y sanitarias.²⁶ Todos estos aspectos dejarían su huella en la obra que hoy podemos contemplar. Sin embargo, los antecedentes de su diseño básico se remontan a los hospitales españoles del siglo XVI, que llevan, a su vez, la impronta de los hospitales italianos del siglo XV.

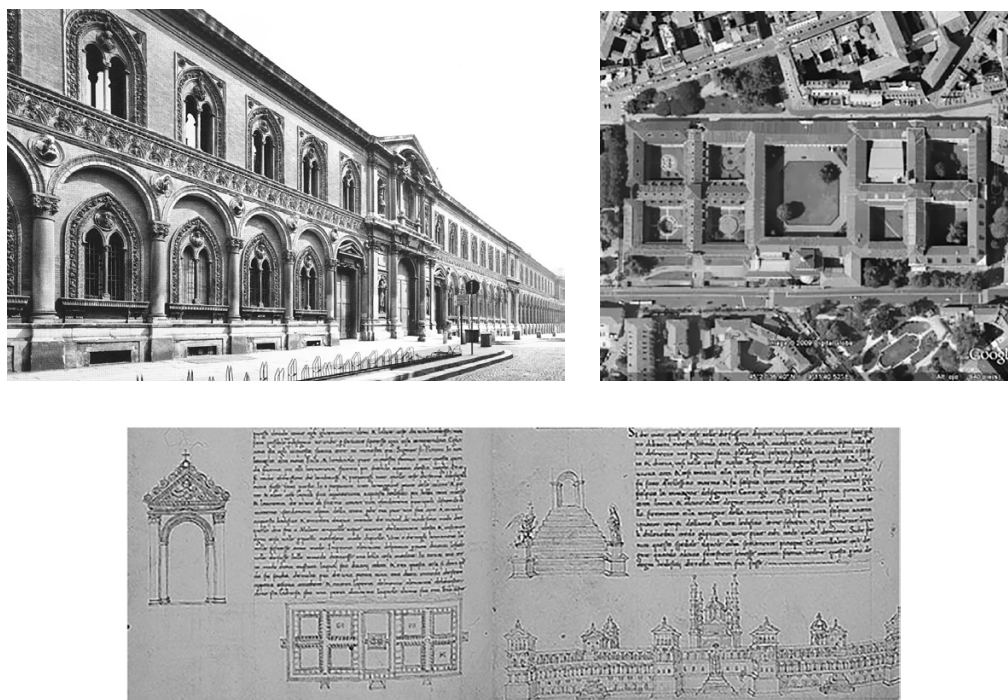
Imágenes

IMAGEN 1. Hospital mayor de Milán (Ospelade Maggiore di Milano o Ca'Granda di Milano) – Milán (Italia).

Planta rectangular conformada por dos cruces griegas inscritas cada una en un cuadrado separado por un gran patio.

(Antonio Averlino “Filarete”, 1456-1465).

Laso Ballesteros, “El archivo del Hospital de la Resurrección y Provincial de Valladolid: estructura y contenido”, en *Revista IH*, pp. 274-292.

²⁶ J. A. Terán Bonilla, *Real Hospital de San Pedro*, pp. 5-6.

Superior izquierda: fachada principal, en Università degli Studi di Milano: http://users.unimi.it/richini/wordpress/?page_id=33

Superior derecha: planta y fachada según Filarete, en Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, pp. 57-58, en http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/II.140/main.htm

Inferior: vista aérea, en <http://www.ub.edu/geocrit/ aracne/ aracne-123.htm>
(último acceso: 2 de agosto de 2012)

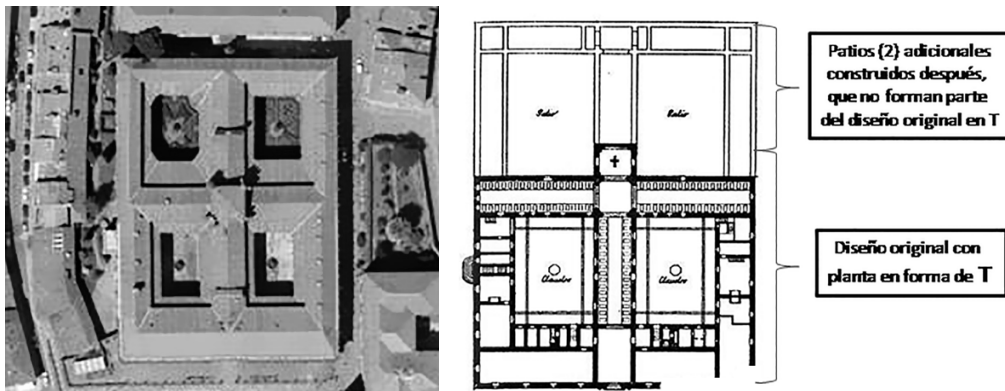


IMAGEN 2. Hospital Real de los Reyes Católicos – Santiago de Compostela (España).
Planta en T (Enrique Egas. 1501-1511).

Superior: fachada y vista aérea, en <http://www.inspain.org/es/sitios/hospitaldelos-reyescatolicos.asp>; <http://www.ub.edu/geocrit/ aracne/ aracne-123.htm>

Inferior: planta, en <http://www.artehistoria.jcyl.es/artesp/obras/21689.htm>
(último acceso: 6 de agosto de 2012)

ARQUITECTURA HOSPITALARIA NOVOHISPANA

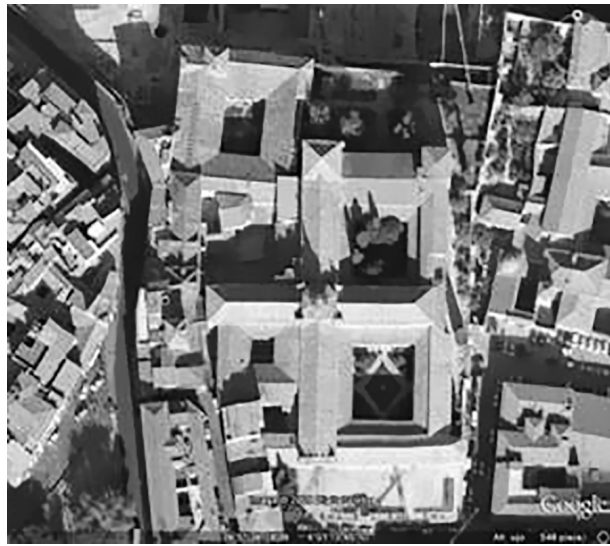
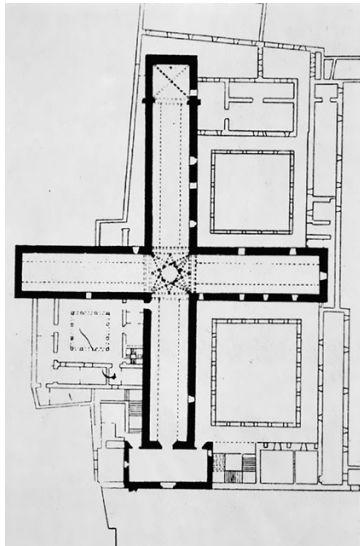
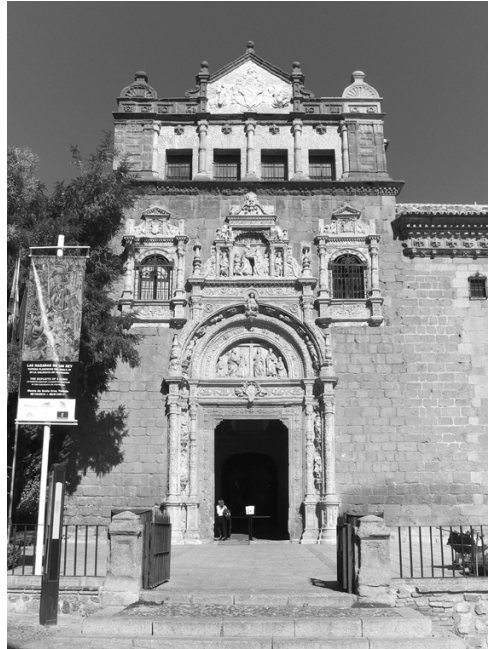


IMAGEN 3. Hospital de la Santa Cruz – Toledo (España).

Planta en cruz griega (Enrique Egas, 1504-1515).

Superior: fachada, en <http://www.artehistoria.jcyl.es/ciudades/obras/22028.htm>

Inferior: planta y vista aérea, en <http://www.ub.edu/geocrit/ aracne/ aracne-123.htm>
(último acceso: 2 de agosto de 2012)

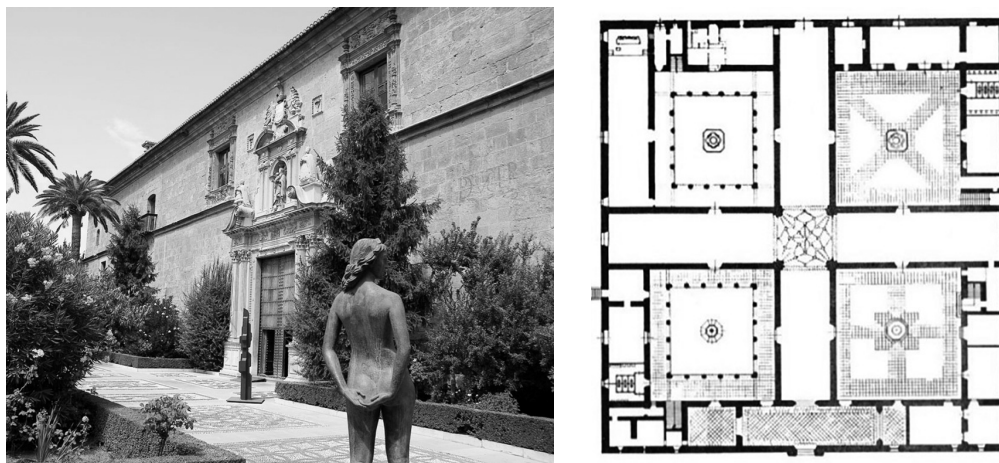


IMAGEN 4. Hospital Real de Granada, Granada (España).

Planta en cruz griega inscrita en un cuadrado (Enrique Egas, 1511-1522).

Izquierda: Fachada principal, en <http://www.artehistoria.jcyl.es/artesp/monumentos/664.htm>

Derecha: planta, en <http://www.artehistoria.jcyl.es/artesp/obras/21690.htm>

(último acceso: 6 de agosto de 2012)

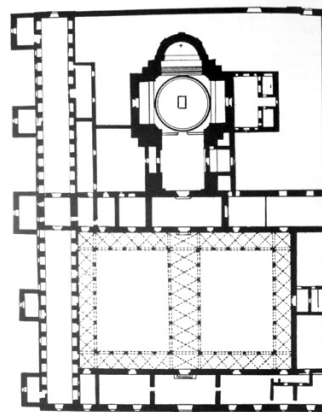


IMAGEN 5. Hospital de afuera o de Tavera o de San Juan Bautista – Toledo (España).

ARQUITECTURA HOSPITALARIA NOVOHISPANA

Planta rectangular con iglesia al fondo (Alonso de Covarrubias, 1541-1603).

Superior: fachada y vista aérea, en <http://www.artehistoria.jcyl.es/artesp/monumentos/651.htm>

Izquierda: http://www.bongkim.com/bongkim/bbs/board.php?bo_table=b03_01

Derecha: planta, en <http://www.artehistoria.jcyl.es/ciudades/obras/22030.htm>

(último acceso: 6 de agosto de 2012)

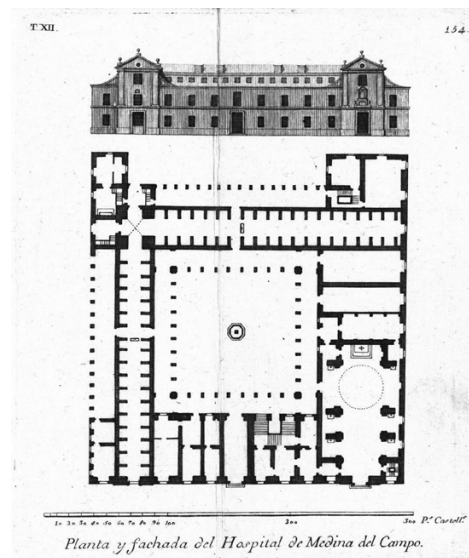


IMAGEN 6. Hospital de la Purísima Concepción y San Diego Alcalá o de Simón Ruiz
- Medina del Campo (Prov. de Valladolid, España).

Planta cuadrada con iglesia a un lado (Juan de Tolosa y Juan de Nantes, 1593-1619)

Superior: Fotografía de la fachada, en <http://www.delsolmedina.com/Medina2012/TodoRecopilacionPrensa/LaVozdeMedina-9.html>

Inferior: Fachada y planta, en <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12170>

(último acceso: 2 de agosto de 2012)

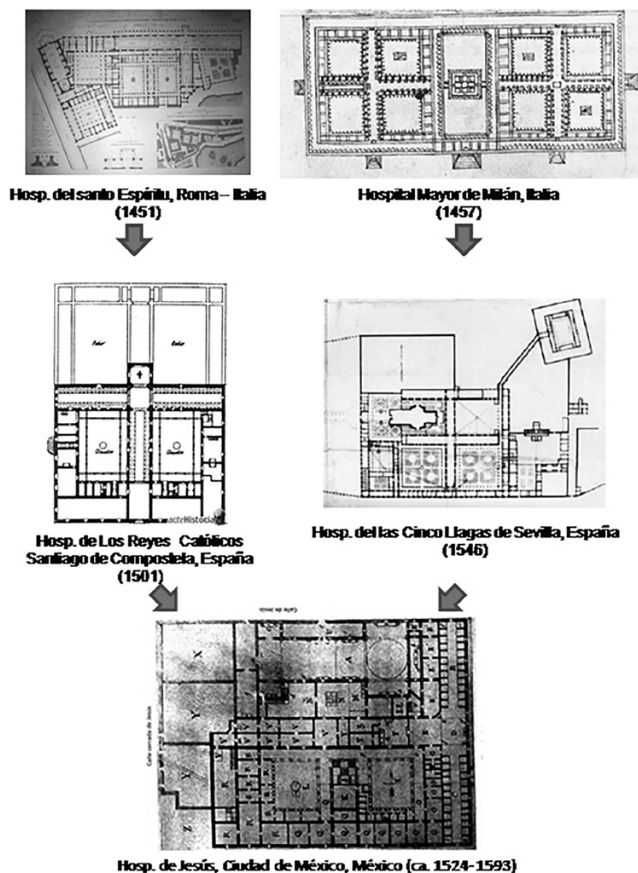


IMAGEN 7. Algunos posibles antecedentes del Hospital de Jesús (Ciudad de México).

Composición del autor apoyada en Junquera y Mato²⁷

Fuentes de las imágenes:

Hosp. del Santo Espíritu y Hosp. Mayor de Milán en: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1859/pdf/Guenther_Italian_Hospitals_of_the_early_Renaissance_2010.pdf

Hosp. de los Reyes Católicos, en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/artesp/obras/21689.htm>

Hosp. de las Cinco Llagas, en: http://www.parlamentodeandalucia.es/opencms/export/portal-web-parlamento/contenidos/pdf/PublicacionesNOoficiales/MaterialDivulgativo/LasCincoLlagas_esp.pdf

Hosp. de Jesús, en: <http://revistas.ucm.es/index.php/QUCE/article/view/QUCE8585220147A/1815>

(último acceso: 14 de agosto de 2012)

²⁷ J.J. Junquera y Mato, *ob. cit.*, pp. 147-155.

ARQUITECTURA HOSPITALARIA NOVOHISPANA

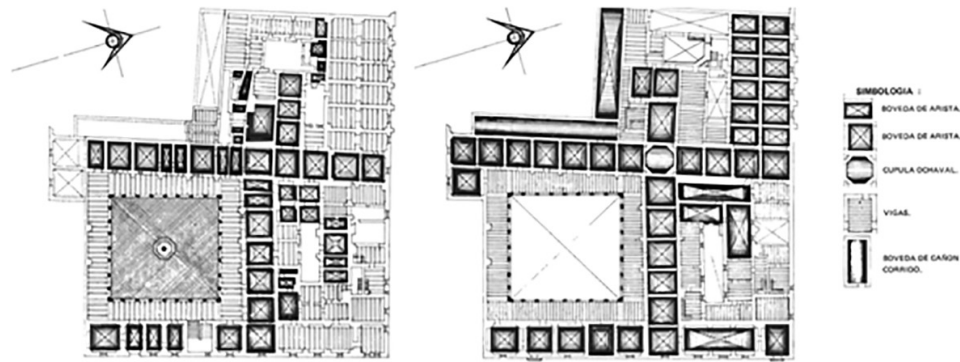


IMAGEN 8. Planta estructural del edificio del antiguo hospital de San Pedro, según trabajo de José Joaquín Izquierdo, 1929.

Izquierda: Planta baja

Derecha: Planta alta

Fuente: Planos proyecto de recuperación del Centro Histórico de Puebla²⁸

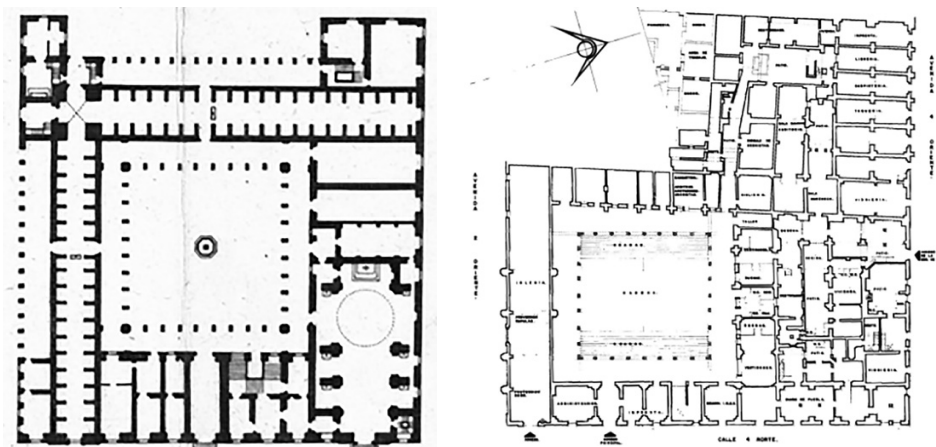


IMAGEN 9. Comparación plantas arquitectónicas Hospital de la Purísima Concepción (Medina del Campo, Provincia de Valladolid, España) y Hospital de San Pedro -1er nivel- (Puebla, México).²⁹

Izquierda: Hospital de la Purísima Concepción

Derecha: Hospital de San Pedro

Fuentes:

Planta Hospital de Medina del Campo en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12170> (último acceso: 2 de agosto de 2012)

Planta AHSP en: Planos proyecto de recuperación del Centro Histórico de Puebla³⁰

²⁸ E. Patiño, *ob. cit.*, pp. 61-62.

²⁹ La planta del hospital de Medina del Campo se ha rotado 90° sobre el eje horizontal con el fin de facilitar la comparación.

³⁰ E. Patiño, *ob. cit.*, p. 63.



IMAGEN 10. Fachada y patio del Hospital de la Purísima Concepción (Medina del Campo, Provincia de Valladolid, España) y del Hospital de San Pedro (Puebla, México).

Superior izquierda: Fachada del Hospital de la Purísima Concepción

Superior derecha: Patio principal del Hospital de la Purísima Concepción

Inferior izquierda: Fachada del Hospital de San Pedro

Inferior derecha: Patio principal del Hospital de San Pedro

Fuentes:

Superior izquierda en: <http://www.trivago.com.mx/medina-del-campo-102454/edificio/antiguo-hospital-general-de-sim%C3%B3n-ruiz-972907/fotos> (último acceso en: 14 de octubre de 2012)

Superior derecha en: <http://www.flickr.com/photos/adaja/3617152729/> (último acceso en: 14 de octubre de 2012)

Inferior izquierda: fotografías de Jaime Gómez Prada (2012)

Inferior derecha: fotografía de Édgar Ramírez

Bibliografía citada

Amerlinck, María Concepción, “El Hospital de San Pedro en la ciudad de Puebla, su evolución artística y funcional durante el virreinato”, en *Nuevo Museo Mexicano*, Vol. 1, Núm. 1, México 1985.

Arango, Silvia y Jaime Salcedo, “Aproximaciones a un estudio de las influencias en la historiografía arquitectónica”, en *Textos No. 8. Escritos*

- sobre historia y teoría 1: ciudad-arte-arquitectura*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Programa de Maestría en Historia y Teoría el Arte y la Arquitectura, 2003.
- Arias de Cossío, Ana María, *El arte del Renacimiento en España*, Madrid, Ediciones Encuentro S.A., 2009.
- Campo del Pozo, Fernando, “Hospital y fundación Simón Ruiz en Medina del Campo (Valladolid)”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, coords., *La Iglesia española y las instituciones de caridad*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Simposium 14, San Lorenzo de El Escorial, 2006, pp. 491-510, en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2815382> (último acceso: 31 de julio de 2012).
- De Gante, Pablo C., *La Arquitectura del siglo XVI*, México, Editorial Porrúa S. A., 1954.
- De Micheli, Alfredo, “En torno a la evolución de los hospitales”, en *Gac. Med. Méx.* Vol. 141 No. 1, 2005, pp. 57-62, en: <http://www.medigraphic.com/pdfs/gaceta/gm-2005/gm051j.pdf> (último acceso: 19 de mayo de 2012).
- Fajardo Ortiz, Guillermo, “Un pasado con mucho presente. El Hospital Real de San Pedro en Puebla de los Ángeles”, en *Cirugía y Cirujanos*. Volumen 70, Número 6, noviembre-diciembre 2002, pp. 458-467. México, 2002, disponible en: <http://www.medigraphic.com/pdfs/circir/cc-2002/cc026n.pdf>. Consultado el 27 de febrero de 2012.
- Fernández Mérida, María Dolores, “Aproximación a la historia de la arquitectura hospitalaria”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo XV, núm. 29 primer semestre de 2006. Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario de arte e iconografía “Marqués de Lozoya”, 2006.
- García Chávez, Raúl y Luis Córdoba Barradas, “La urbanización española en los antiguos *altépetl* del altiplano de Mesoamérica”, Simposio Arqueología de las ciudades del siglo XVI, XVIº Congreso Nacional de Arqueología Argentina, Jujuy, 2007, en: http://pueblosdeamerica.org/Urbanizacion_esp.pdf (último acceso: 14 de octubre de 2012).
- Gutiérrez, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1997.
- Heydenreich, Ludwig H., Mary Hottinger y Wolfgang Lotz, *Arquitectura en Italia 1400 a 1600*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1999.

- Huerta Jaramillo, Ana María, “Hospital de San Pedro: La Danza de los Arcos”, en *Templos y rincones poblanos*, México, Asociación de Mujeres Periodistas y Escritoras de Puebla, Universidad Madero, 2008.
- Junquera y Mato, Juan José, “El hospital de Jesús de México y Claudio de Arciniega”, *Quinto centenario*, núm. 9, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia de América, Instituto de Cooperación Iberoamericana Madrid, España, Comisión Nacional del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, 1985.
- Lampérez y Romea, Vicente, *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, Tomo II, Madrid, Editorial Saturnino Calleja S.A., 1876, disponible en: fondo antiguo de la biblioteca digital de la Universidad de Sevilla, en: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/4484/1/arquitectura-civil-espanola-de-los-siglos-i-al-xviii-tomo-ii/> (último acceso: 7 de septiembre de 2012).
- Laso Ballesteros, Ángel, “El archivo del Hospital de la Resurrección y Provincial de Valladolid: estructura y contenido”, *Revista IH*, No. 27, Madrid, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, en: http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=739&clave_busqueda=2007 (último acceso: 14 de octubre de 2012).
- Mackenzie, Beatriz, coord., *Antiguo Hospital de San Pedro. Albergue de la memoria*, Puebla, Proyecto Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999.
- Mackenzie, Beatriz, coord., *Remedio contra el olvido, un acercamiento a la arquitectura del ex Hospital de San Pedro*, Puebla, Proyecto Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999.
- Ortiz Macedo, Luis, “México constructor de los edificios prehispánicos a la época contemporánea”, *Bitácora*, No. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/33859> (último acceso: 13 de octubre de 2012).
- Patiño, Elsa, coord., *Monografía del ex-Hospital de San Pedro*. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Departamento de Investigaciones Arquitectónicas y Urbanísticas del Instituto de Ciencias, 1984.
- Pevsner, Nikolaus, *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1957.

Terán Bonilla, José Antonio, *Real Hospital de San Pedro*. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, 1998.

—, *Arquitectura y urbanismo del centro histórico de Puebla 1531-1917*, Puebla, Gobierno Municipal de Puebla Capital, Secretaría de Gestión Urbana y Obra Pública para el Desarrollo Sustentable, El Errante Editor, S.A. de C.V., 2010.

*MARÍA MAGDALENA ACOMPAÑADA POR SUS HERMANOS LÁZARO
Y MARTA DE JUAN TINOCO RODRÍGUEZ.*
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE UNA
IMAGEN DEL OCHAVO DE LA CATEDRAL DE PUEBLA

Jesús Márquez Carrillo¹
Alma Elena Cardoso Martínez²

Introducción

El objetivo del presente texto es contribuir a una historia de las imágenes novohispanas de la ciudad de Puebla a través de un análisis iconográfico e iconológico de una obra del pintor barroco Juan Tinoco Rodríguez. La pieza denominada *María Magdalena acompañada por sus hermanos Lázaro y Marta*, realizada en el siglo XVII, está ubicada en un recinto privado de la catedral conocido como Ochavo y forma parte de un conjunto de obras altamente representativo para la historia del arte producido durante esta época en la Nueva España. Su importancia está vinculada con la proyección artística que Tinoco tuvo como pintor formado en la Ciudad de México y con su regreso a la ciudad de Puebla, pero también resulta útil para observar los modos en que la iconografía católica se desarrolló a través del tiempo, viajó hacia diversas latitudes e impactó en el imaginario de las sociedades americanas, específicamente, en la poblana. Por ello, en este texto se plantea un análisis iconográfico e iconológico de la imagen que funcione como punto de partida para el desarrollo de investigaciones futuras de mayor profundidad, las cuales sirvan para contextualizar las obras que conforman los acervos pictóricos y escultóricos del arte religioso de Puebla, a través de la constitución de una historia social de las imágenes de este periodo.

¹ Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, jesusm146@hotmail.com

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2015 y 2017, almacardosomartinez@yahoo.com.mx

El Ocho de la catedral de Puebla y Juan Tinoco Rodríguez

La catedral de Puebla forma parte de un complejo proyecto arquitectónico de la Nueva España, el cual ejemplifica, a través de sus varios momentos y etapas constructivas, el valor simbólico de la Iglesia católica como rectora de la vida pública de toda ciudad americana. Desde su imagen exterior, esta catedral, al igual que cualquiera otra, funcionó como eje distributivo de la ciudad, que además de ser el elemento distintivo del paisaje urbano, formó parte nuclear de la vida social novohispana a través de celebraciones litúrgicas, festividades y otras formas de convivencia religiosas y civiles, pues “las grandes catedrales edificadas entre los siglos XVI y XIX en la Nueva España fueron el proyecto más notable y punta de lanza en la consolidación de las ciudades [...] centros políticos, administrativos, económicos y religiosos”.³ La importancia de la catedral en este contexto refiere a una función simbólica, además de llevar implícita la mostración e inserción de estilos artísticos que dieron origen a formas manieristas, barrocas, y eventualmente neoclásicas en versiones americanas.

En su primera etapa constructiva, iniciada en 1575 a cargo del arquitecto Francisco Becerra,⁴ la catedral de Puebla se proyectó con una tendencia manierista, y con el paso del tiempo añadió espacios que acompañaron el crecimiento económico y sociopolítico de la ciudad. El Ocho de la catedral pertenece a uno de los últimos momentos de diseño de este espacio, por lo que su forma coincide con una estética plenamente barroca y le convierte en una joya constructiva por ser representativa de los valores del estilo. “La primera vez que se planteó fue durante la gestión del obispo Diego Osorio Escobar y Llamas (1656-1673)”,⁵ y su construcción se inició en 1682 bajo la traza del maestro gaditano Carlos García Durango, quien falleció en 1685, dejando la obra inconclusa. A su fallecimiento, “la capilla del Ocho quedaría bajo la dirección del maestro Juan de Barahona Guerrero, quien siguió

³ Ángel Emilio Gutiérrez Romero, “La capilla de música de la catedral de Mérida (1639-1810): sus componentes, función y evolución”, en *Temas Antropológicos. Revista científica de investigaciones regionales*, p. 78.

⁴ Efraín Castro Morales, “La catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 1.

⁵ Montserrat Galí Boadella, “La capilla del Ocho de la catedral de Puebla. Historia, arquitectura y simbolismo”, en Isabel Fraile Martín, *Las pinturas del Ocho. Los tesoros de la catedral de Puebla*, p. 17.

con fidelidad el diseño hecho por el primer arquitecto”.⁶ La función de este espacio fue clara desde un principio: resguardar los tesoros de la catedral angelopolitana que ya no podían albergarse en la sacristía, por lo que este espacio fue pensado como un pequeño recinto que albergaría preciosos tesoros. Autores como Clara Bargellini apuntan que “debido al manifiesto énfasis en la preciosidad de la colección del Ochovo y su decoración, el espacio funcionaba de modo muy similar a una *Kunstkammer* o cámara artística donde se combinaban objetos de arte y curiosos, y que el conjunto estético hasta cierto punto prevalecía sobre su programa iconográfico”.⁷

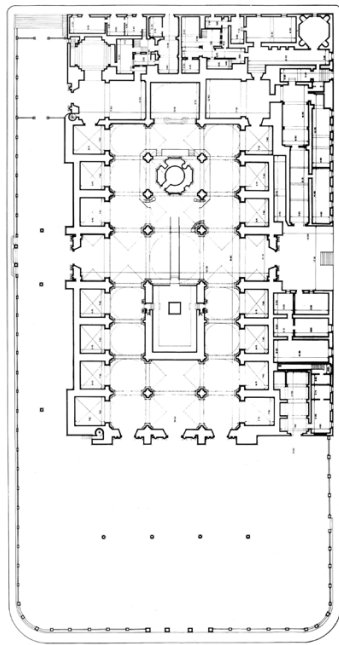


IMAGEN 1. Planta de la catedral de Puebla con etapas constructivas actuales.

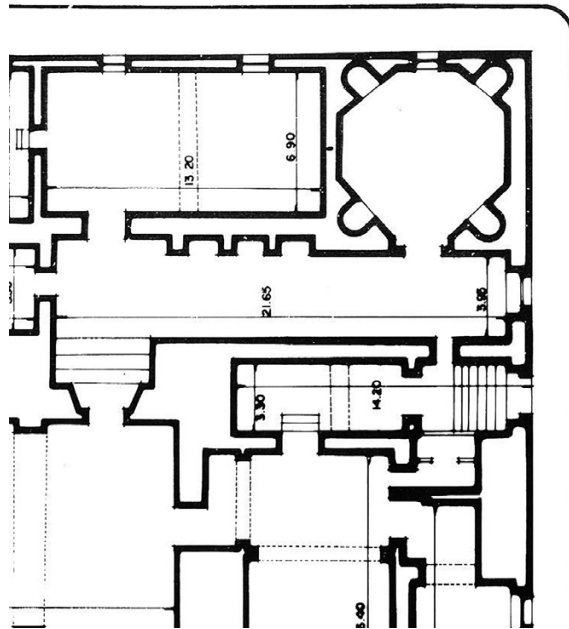


IMAGEN 2. Planta del Ochovo de la catedral de Puebla.

La construcción de la catedral coincide con un momento de alto desarrollo económico de la ciudad, pues además de este recinto, también se encontraba en construcción la capilla del Rosario de Santo Domingo.⁸ Así, la catedral poblana consolida la tendencia barroca ame-

⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁷ Ilona Katzew, “La saga de los orígenes: una reinterpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Villalpando”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 54.

⁸ Cfr. I. Fraile Martín, *Las pinturas del Ochovo. Los tesoros de la catedral de Puebla*, pp. 30-31.

ricana que varios autores han denominado como salomónica, haciendo referencia a la planta poligonal del templo del rey Salomón. Desde la perspectiva social e histórica, esta forma constructiva encuentra similitud con espacios ochavados proyectados en España, “nos referimos a la capilla del ochavo de la catedral primada de Toledo y al panteón de El Escorial”,⁹ lo que también permite reforzar los intereses simbólicos y políticos que el Cabildo poblano buscaba consolidar con esta ampliación del recinto, que generaba conexiones con el reino de España a través de símiles constructivos que permitieran declarar un vínculo entre las ciudades y equiparar su poderío. Se supone la finalización constructiva del espacio a finales de 1687, y al año siguiente el inicio de la decoración interior.

El Ochavo está suntuosamente revestido de retablos dorados cuyo artífice se desconoce. En lo referente a las pinturas adosadas a esta gran estructura, se sabe que el principal mecenas fue José de Salazar Varona, quien para 1688 era el racionero de la catedral y que provenía de una reconocida familia poblana asociada generacionalmente con la vida política y religiosa de la ciudad. Sus donaciones incluyeron objetos para la liturgia y una gran cantidad de pinturas, entre las que se cree, figuran obras del reconocido Cristóbal de Villalpando, de Gabriel de Zúñiga y de Juan Tinoco Rodríguez.¹⁰

Debido a la soltura con la que la donación de José de Salazar Varona fue realizada, no existe un registro específico de cuáles obras fueron cedidas por él y cuáles por algunos otros miembros de la comunidad interesados en enriquecer el espacio del Ochavo. Sin embargo, por la cantidad de obras de Tinoco en la colección de la catedral, se considera una posible relación de mecenazgo que permitió que el trabajo de este pintor se conservara en el Ochavo a través de la ya mencionada donación:¹¹

Teniendo en cuenta que, hasta la fecha, el célebre Salazar Varona es el único personaje que reconocidamente dona una serie de obras para decorar de forma específica la Capilla del Ochavo, es bastante enten-

⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹⁰ I. Fraile Martín, “Los caminos del barroco en las colecciones novohispanas: tres casos de estudio en el Ochavo de Puebla”, en *Quiroga*, p. 50.

¹¹ I. Fraile Martín, *Las pinturas del Ochavo. Los tesoros de la catedral de Puebla*, *passim*.

dible que esa donación, de la que siempre se habla en forma genérica porque en ningún momento se especifica cuántos ni cuáles cuadros son, estuviera conformada por la serie amplia de obras rubricadas y atribuidas al prolífico pintor poblano.¹²

Juan Tinoco es reconocido como el pintor barroco poblano más notorio del siglo XVII debido a su desarrollo cuidadoso de la pincelada, que se aprecia, por ejemplo, en el tratamiento de los ropajes. También lo es por su interés y detalle en los paisajes que acompañan las escenas que pintó, y especialmente, por su destreza para la representación de rostros y figuras femeninas en general. En adición, Tinoco es también un ejemplar artista barroco novohispano porque su producción pictórica está enfocada en la temática religiosa, la cual retoma de los cánones estéticos europeos, particularmente los españoles, mediante el estudio, la copia o adaptación de obras que llegaron a la Nueva España a través de pinturas o hagiografías.¹³ Juan Tinoco nació en 1641 en Puebla para después trasladarse a la Ciudad de México, donde aprendió pintura y entró en contacto con los grandes maestros del arte barroco de la región. Regresó a la capital angelopolitana en 1680, donde realizó sus obras más notorias. “La década de los noventa no solo le propiciaría obras de una evidente categoría inferior, sino que le introduciría en un nuevo siglo que tempranamente le llevaría a su muerte, en el año 1703”.¹⁴ Por lo anterior, es posible considerar que las obras que se encuentran en el Ochovo pertenecen a su etapa de mayor desarrollo artístico, ya que coinciden con su regreso a la ciudad de Puebla en la década de los ochenta, y con las fechas de donación hechas por Salazar Varona antes de entrar a su último momento creativo durante los noventa.

Actualmente el Ochovo muestra 69 pinturas, de las cuales 15 se consideran obras de Juan Tinoco; 10 de ellas portan la firma del autor, mientras que las cinco obras restantes son atribuciones otorgadas por coincidir en estilo, época y ubicación. Siguiendo el método de localización propuesto en el libro *Las pinturas del Ochovo. Los tesoros de la catedral*

¹² I. Fraile Martín, *Ibidem*, p. 30.

¹³ I. Fraile Martín, “La hagiografía pictórica novohispana a través de santoral de la Catedral de Puebla (México)”, en *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las ciencias y las artes*, *passim*.

¹⁴ I. Fraile Martín, “Nuevas aportaciones en torno a la obra de Tinoco en Puebla”, en *Revista de la Universidad de Extremadura*, p. 397.

de la autoría de Isabel Fraile Martín, el orden de las obras de Tinoco, de derecha a izquierda (del panel A al panel H) es el siguiente: *Obispo Simeón crucificado*, *El martirio de san Felipe de Jesús*, *Santiago Mata-moros*, *Fernando III el Santo*, *Santa Cecilia con san Valerio y san Tiburcio*, *San Huberto de Lieja* (atribución), *San Miguel del Milagro* (atribución), *La transverberación de santa Teresa de Ávila* (atribución), *La estimación de santa Catalina de Siena*, *Desposorios místicos de santa Rosa de Lima*, *El éxtasis de san Juan de la Cruz* (atribución), *Santa Águeda*, *Santa Bárbara* (atribución), *El martirio de santa Úrsula*, y *María Magdalena acompañada por sus hermanos Lázaro y Marta*. Esta última imagen —un óleo sobre cobre— es una de las piezas de mayor formato del recinto y, además, posee una composición particular que despierta un interés por estudiar el conocimiento hagiográfico de Tinoco, las decisiones compositivas del pintor, así como el desarrollo del personaje de Magdalena en el imaginario novohispano.

Hacia una historia de la imagen de la Magdalena de Tinoco



IMAGEN 3. Juan Tinoco, *María Magdalena con sus hermanos Lázaro y Martha*, ca. 1680.

Óleo sobre lámina de cobre, 64.5 × 128.5

La obra *María Magdalena acompañada por sus hermanos Lázaro y Marta* de Juan Tinoco despierta interés en la mirada actual por motivos adicionales al fervor religioso. Su composición, en la que destaca una hermosa mujer recostada en el centro, es el primer paso para adentrarse en el contenido iconográfico que muestra la obra. Una vez atrapados por las cualidades estéticas de la obra, enseguida comienza un interés por descubrir quién es aquella mujer y quiénes son las personas que están a su lado, por qué hay una corte de ángeles en rompimiento de gloria sobre ella y cuál es

la conexión entre todos ellos. El estudio de la iconografía católica es necesario para descubrir que son María Magdalena y sus hermanos Marta y Lázaro. Pero ahora, aparece un tercer nivel de cuestionamiento más profundo: ¿a qué se debe que la representación tenga estas características atípicas, donde los tres personajes están reunidos en una escena que tradicionalmente nos habla de la Magdalena retirada del mundo? Nos aventuramos a suponer que los motivos de Tinoco para presentar una escena con tales alteraciones obedecen a un vínculo social y contextual con las élites de la ciudad de Puebla, que al final condujo a esta peculiar representación a uno de los espacios más reservados e importantes de la catedral. Por lo anterior, es interés de este texto ahondar en las características iconográficas e iconológicas de la pintura *María Magdalena...* de Juan Tinoco, para poder observar así las convenciones y las particularidades visuales y contextuales que acompañan a esta pieza, a fin de proponer una lectura más completa acerca de su realidad.

Descripción preiconográfica



IMAGEN 4. Análisis preiconográfico, identificando los conjuntos principales.

Esta lámina horizontal de 64.5 × 128.5 cm presenta una compleja escena en la que es posible apreciar una distribución de personajes en tres grandes conjuntos. En el conjunto central está una mujer tirada sobre el piso leyendo un grueso libro, está descalza, con el cabello suelto y apenas cubierta por una sábana blanca y un delgado tejido que cubre su pecho. A pesar de que el gesto de la mujer es apacible, en un acercamiento podemos percatarnos de que está llorando. Alrededor de ella se encuentra un frasco de metal brillante, un cráneo y un crucifijo que

porta una representación realista del cuerpo de Cristo. Sobre de ella, un cúmulo de nubes brillantes se abren para mostrar una corte de cuatro ángeles, uno de ellos porta un violín, otro un laúd, y los otros dos, ubicados al fondo, están recostados sobre las nubes observando un libro, seguramente coral. El escenario que enmarca este conjunto es lúgubre y hacia el costado izquierdo se observa un conjunto rocoso que pareciera se tratara de un muro o la cara interna de una cueva.

El conjunto del lado izquierdo tiene una composición vertical y está dirigido por un hombre ricamente ataviado con vestiduras que refieren a un cargo alto de la Iglesia católica, pues porta un alba de gasa blanca, sobre la que destaca una casulla en tonos ocre, dorado, blanco y verde. Además, porta la mitra y el báculo. Su mirada de admiración está dirigida a las nubes y ángeles de la escena central, la cual lo ha hecho arrodillarse. En el fondo de este conjunto se aprecia la representación de un sencillo espacio arquitectónico de una planta con techo de dos aguas y una torre.

El lado derecho también tiene un formato vertical y está protagonizado por una mujer arrodillada y con una mirada de asombro ante la escena angelical del centro de la composición. La mujer porta en la mano un crucifijo y se encuentra orillada hacia el lado derecho del cuadro, porta un vestido azul y está cubierta por una túnica roja. Bajo de ella, un animal mítico que pareciera un dragón yace sobre el suelo con las fauces abiertas. Al fondo de la escena se alcanza a ver una ciudad en la que destaca arquitectura con torres, cúpulas y techos de dos aguas.

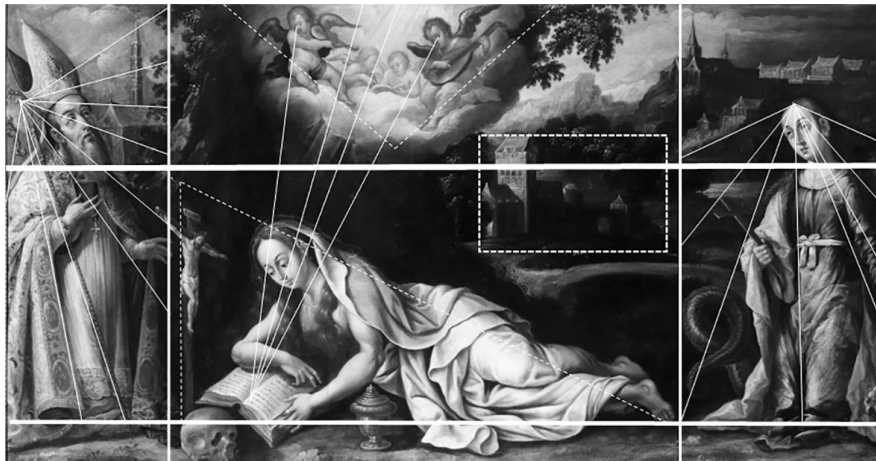


IMAGEN 5. Análisis compositivo, mostrando los principios barrocos de la pintura de acuerdo a Manuel Toussaint.

Análisis iconográfico

La escena, dividida en los conjuntos arriba descritos, es una representación de tres personajes bíblicos cuya asociación está determinada por un vínculo familiar. María Magdalena es la mujer que se aprecia en el centro de la composición, y en torno a la cual se genera la interpretación de los otros actores del cuadro. Como representación simbólica, la figura de María Magdalena engloba la visión de varias mujeres que tuvieron relación con la vida de Jesús, y su representación pictórica ha terminado por conjuntar elementos que se asocian con cualquiera de ellas como consecuencia de la interpretación de textos hagiográficos como el *Legenda Sanctorum*, o más adelante la *Leyenda dorada*, compilada por Jacopo de la Vorágine. Odile Delenda explica de manera compacta esta constitución de la figura simbólica de la Magdalena:

En fechas muy tempranas, la tradición cristiana de Occidente fundió en la sola persona de santa María Magdalena, tres mujeres distintas que seguían a Jesús en los Evangelios. La primera de las tres, “*María*, llamada la *Magdalena*, de la que [Jesús] había expulsado siete demonios” [...], asistió a la crucifixión [...] y a la sepultura de Cristo. [...] La segunda mujer del entorno de Cristo es *María de Betania*, hermana de Marta y Lázaro. Los tres eran amigos de Jesús y en su casa hallaba siempre un lugar de reposo. Mientras Marta se dedicaba a los menesteres domésticos, María escuchaba atentamente a Jesús. [...] La tercera persona asociada con la figura de santa María Magdalena es una pecadora, de nombre desconocido, que también ungió a Jesús, probablemente en una ocasión diferente. Esta mujer derramó “un frasco de alabastro lleno de perfume” en los pies del Señor que comía en casa de Simón el fariseo y “llorando comenzó a bañar con sus lágrimas los pies de Jesús y a enjugárselos con los cabellos de la cabeza, mientras se los besaba y se los ungía con el perfume”.¹⁵

En consecuencia, podemos ver que existen tres referencias evangélicas que narran a mujeres diferentes y que iconográficamente se han asociado con el nombre de María Magdalena. En adición, Jacopo de la Vorágine rescata en la leyenda dorada que:

¹⁵ Odile Delenda, “La Magdalena en el arte. Un argumento de la contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVIII”, en *María Magdalena: Éxtasis y arrepentimiento*, p. 277.

catorce años después de la Ascensión de Cristo, un grupo formado por sus primeros discípulos fue expulsado de Judea por los infieles. Estos cristianos eran Lázaro, sus hermanas Marta y María Magdalena [...entre otros]. Los judíos les obligaron a montar en una barca sin velamen ni gobierno para que se ahogaran en el mar. Pero la divina Providencia cuidó de ellos y condujo felizmente el barco hasta el puerto de Marsella. En esta ciudad la predicación de la Magdalena provocó varias conversiones. [...] Sin embargo, la Magdalena, dedicada a la penitencia y a la contemplación se retiró a la cueva de La Sainte-Baume, donde pasó los treinta y tres últimos años de su vida. Siete veces al día, a las horas canónicas de la oración, los ángeles la transportaban al cielo donde oía músicas celestiales.¹⁶

Por lo tanto, vemos en la representación central de la pintura de Juan Tinoco una conjugación de los elementos característicos de las varias figuras de la Magdalena situados en el momento narrativo de la descripción de la *Leyenda dorada*. La Magdalena del Ochavo presenta, por lo tanto, aquella forma de la santa en sus momentos como anacoreta, posteriores a su expulsión de Judea, cuando pasó los últimos 33 años de su vida dedicada a la penitencia y a la contemplación. El cráneo, el vaso de aceites, el crucifijo, la corte angelical, y sus ropajes, gestos, postura y constitución física, son elementos que nacen de estas visiones del personaje, pero cuyos modos de representación encarnan el cambio en el imaginario social, político y artístico que viajó desde Europa hacia la Nueva España.

De los conjuntos laterales izquierdo y derecho, entendemos —por la identificación de Magdalena en primer lugar— que se trata de la representación de personajes asociados con ella. Por sus atavíos, y por los elementos que portan tanto él como ella, entendemos que se trata de los hermanos de Magdalena —la de Betania—, Lázaro y Marta. La historia de estos hermanos, que posterior a su expulsión de Judea llegaron a Marsella por conducto divino de la barca en la que habían sido abandonados, tiene continuidad de manera independiente. Al llegar a Marsella, Lázaro de Betania, quien fuera resucitado por Jesucristo, dedicó su vida a la evangelización, convirtiéndose en el primer obispo de este

¹⁶ *Ibidem*, p. 278.

lugar, por lo que esta representación sigue la costumbre iconográfica de portar las cualidades propias de su jerarquía. En el paisaje que lo acompaña, es probable que lo que se aprecie en el fondo sea el santuario de la Resurrección de Lázaro en Betania, con su apariencia previa a la invasión musulmana que le convirtió durante un tiempo en mezquita.

Marta de Betania, quien según la historia también fue cercana a Cristo, es protagonista de una historia diferente, pues la “hagiografía ‘legendaria’ provenzal recoge el hecho de que Marta, tras Cristo ascender a los cielos, se embarcó junto con Lázaro y María [Magdalena]; llegando a las costas de Marsella para predicar el cristianismo en Tarascón, dentro de la Provenza. Allí domará a la Tarasca, un dragón fluvial [...] rociándolo con agua bendita y rodeándole el cuello con su cinturón”.¹⁷ La pintura de Tinoco muestra también esta escena en la que el dragón fue sometido por Marta, quien de rodillas se muestra asombrada ante el rompimiento de gloria que deja ver a los ángeles sobre su hermana Magdalena, a pesar de que no se le muestra lazo por su cinturón. En lo relativo al paisaje de fondo, es posible que lo que se observe sea la Colegiata de Santa Marta de Tarascón, espacio dedicado a esta santa y reconocible por la torre gótica.

Rastreo histórico de los motivos pictóricos en María Magdalena... de Juan Tinoco y su relación con Puebla

La pintura novohispana del siglo XVII reúne un conjunto de peculiaridades que muestran cómo funcionaba el intercambio religioso, artístico y político entre los núcleos sociales europeos, particularmente los españoles, y los novohispanos. Como ya ha sido analizado por Gasparini, y anteriormente Kubler, el arte “colonial estaba inevitablemente ligado al provincialismo, y [...] en el caso americano esto era el resultado de encontrarse en una zona de recepción y de dependencia de las influencias de la cultura europea”.¹⁸

Es conocido que las pinturas, edificios y esculturas de la Nueva España estaban basados en los modelos creados en Europa que viajaban hacia América a través de documentos que especificaban los modos

¹⁷ Jesús Antonio Serrano Plazuelo, “Marta de Betania, la mujer que hospedó a Cristo: apuntes iconográficos de su representación a lo largo de la Historia del Arte”, en *V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, p. 5.

¹⁸ Thomas Dacosta Kaufmann, “La geografía artística de Kubler”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 22.

en que el canon debía ser ejecutado. También los artistas que viajaban desde Flandes, Italia o España servían para instaurar, por ejemplo, formas pictóricas, transmitiendo estilos artísticos que terminaban fundando escuelas. Sin embargo, es importante pensar en esta relación, que Thomas Dacosta plantea siguiendo a Kubler y su geografía artística, no como un traspaso de cánones que se asimilan, sino como un intercambio que implica una apropiación del imaginario artístico, religioso y social, y en ocasiones, la oportunidad de alterar e interpretar en favor del vínculo emotivo. Esta interpretación, que en algunas ocasiones se puede entender como un espacio para la creatividad, da cuenta también de las relaciones de intercambio entre latitudes geográficas y culturales distintas. “Kubler había proporcionado un rico acervo de ideas con las cuales hubiera sido posible construir estudios comparativos de geografía artística. Centro *versus* provincia, metrópolis *versus* periferia, regiones artísticas *versus* regiones políticas son recursos con los cuales hubiera podido trabajar la historia del arte y de la arquitectura latinoamericana”.¹⁹ Desde esta perspectiva, es que aquí se considera que las cualidades de la obra de Tinoco no solo obedecen a una tradición que emula las formas artísticas europeas, sino a un proceso de interiorización cultural, emotiva y artística por parte de la sociedad poblana, y que con el paso de los años recae en el trabajo que pintores como Tinoco realizaban para mecenas específicos. Las variaciones de la forma en su *María Magdalena...* dan cuenta de ello gracias al trasfondo histórico que del cuadro aquí hemos referido.

Así, a Juan Tinoco se le asocia con un estilo que seguía los pasos de Zurbarán, el cual quizás observó a partir de su estancia en la capital de la Nueva España y de quien tomó el gusto por el claroscuro, por las composiciones geométricas y los prototipos de belleza de las mujeres que combinan la sobriedad de las vírgenes italianas con los gestos dulces y redondos de los rostros.

Al tratarse de representaciones religiosas, los artistas novohispanos contaban con un repertorio de imágenes del cual tomar inspiración para pintar, por lo que a menudo se encuentran grabados traídos desde Europa que muestran gran similitud compositiva y formal respecto a

¹⁹ *Ibidem*, p. 15.

lo realizado en América.²⁰ Sin embargo, el cuadro de Magdalena que ocupa este texto representa una particularidad, pues no ha sido ubicado algún grabado o pintura que muestre una composición igual, en la que los hermanos Magdalena, Lázaro y Marta se muestren juntos en una misma escena con estas características. Es posible considerar que, siendo este cuadro originalmente pintado para el mecenas José de Salazar Barona, el artista haya seguido una petición excepcional por parte del mecenas, por lo que de aquí en adelante se abordará la historia de la imagen del cuadro por separado, es decir, para cada uno de los conjuntos.

De María Magdalena existen numerosas representaciones a lo largo de la historia del arte, y como ha sido mencionado ya, desde la Edad Media se unificaron las tres historias de las mujeres que acompañaron a Cristo, dando paso a una Magdalena única. “En ella se daba la fusión de las tres mujeres, predominando la pecadora [...] y dando lugar a los apelativos de *beata peccatrix* y *castisima meretrix*. Esta Magdalena polivalente ejemplifica los ideales eclesiásticos respecto al pecado, el arrepentimiento y la salvación, además de ilustrar el concepto de mujer elaborado por la mentalidad eclesiástica: la asociación de la mujer con la sexualidad, el pecado y la prostitución”.²¹ Dado que esta santa, a diferencia de la Virgen María, representaba el pecado redimido, su figura fue de gran importancia durante la Edad Media, ya que su historia sirvió como un instrumento para consolidar el acto de la confesión, pues las “reformas gregorianas del siglo XI acentuaron la importancia de la penitencia y, en 1215, con el cuarto Concilio Lateranense se marcaron como obligatorias la comunión y la confesión”,²² por lo que Magdalena se volvió ejemplo de arrepentimiento y penitencia.

A partir de entonces, la Magdalena fue representada como una mujer semidesnuda, símbolo de su anterior pecado carnal, pero también como forma alusiva a la vida de pobreza y arrepentimiento que llevó cuando se retiró a la cueva en Sainte-Baume. El cabello suelto tiene también esta doble interpretación y su rostro se representa con un gesto de arrepentimiento que llora mirando al cielo. Durante el Renacimiento,

²⁰ I. Fraile Martín, *Las pinturas del Ochavo. Los tesoros de la catedral de Puebla*.

²¹ Elena Monsón Pertejo, “La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena”, en *Los tipos iconográficos: descripción diacrónica*, p. 531.

²² *Ibidem*, p. 532.

Magdalena fue también empleada como un medio de fusión simbólica entre la figura mitológica de Venus y la representación de la mujer santa cristiana, “reduciéndose al máximo la línea divisoria entre lo devoto y lo profano en unas imágenes que combinan el ascetismo religioso con la sensualidad”.²³ Las representaciones retomaron, entonces, para la imagen de la santa, el gesto de la mano que se cubre el pecho de la Venus púdica, consolidando así una imagen de la mujer que encarna el amor divino, pero que también sugiere su pasado carnal a través del torso desnudo, que en numerosos cuadros de la época deja ver uno de sus senos.

Con el Concilio de Trento (1545), la representación de Magdalena se replanteó para su correcto uso como figura de adoctrinamiento. En primera instancia, se especificaron las escenas en que puede ser mostrada: en compañía de sus hermanos Lázaro y Marta cuando reciben en su casa de Betania a Cristo. Ungiendo los pies de Cristo —en casa de Simón el fariseo— con aceites y lágrimas que limpia con su cabello. A los pies de la cruz, durante el descendimiento del cuerpo de Cristo. En la escena del *Noli me tangere*, cuando Magdalena reconoce a Cristo resucitado. O bien, como anacoreta que dedica sus días a la reclusión y penitencia con la gracia de Dios, obteniendo esta forma de representación el nombre de *Magdalena penitente*. Esta última escena resultó conflictiva para el Concilio por provenir de un texto apócrifo, *La leyenda dorada*, sin embargo, fue conservada por su importancia como símbolo del arrepentimiento y la conversión que tanto le interesaba al Concilio promover entre los fieles, pues “los santos más deseados fueron aquellos que habían llegado al reino celestial tras una vida de penitencia y arrepentimiento. Es así como María Magdalena se convirtió en la santa favorita de la época”.²⁴ Si bien el relato apócrifo de Magdalena se mantuvo, la forma de representar su cuerpo desnudo fue cambiada: “la santa debía aparecer con gestos recatados y con los brazos en acto de oración de forma que le cubrieran su desnudez lo mejor posible y el pelo debía cubrir sus pechos y hombros [pues] la función de la Magdalena penitente [...] era servir de ejemplo de penitencia e incitar a las pecadoras a dejar los placeres terrenales y adentrarse en el áspero camino de la soledad”.²⁵ Con el Concilio, se integraron

²³ *Ibidem*, p. 533.

²⁴ *Ibidem*, p. 536.

²⁵ *Idem*.

de manera definitiva el tarro de aceite, el crucifijo y la calavera a la representación de la *Magdalena penitente*, esta última como símbolo de la efímera vida terrenal, el *vanitas*.



IMAGEN 6. Juan de Valdés Leal. San Lázaro con Santa Marta y Santa María Magdalena, 1660. Óleo sobre tela. Colección Catedral de Sevilla.

La singular composición de la *María Magdalena...* de Tinoco que se ubica en el Ochavo de la catedral de Puebla obedece, entonces, a la tipología de una *Magdalena penitente* que da seguimiento a la tradición tridentina. Las figuras laterales de sus hermanos Lázaro y Marta nada tienen que ver con la narrativa central.²⁶

Se desconocen con exactitud las imágenes que Tinoco pudo haber observado para hacer la obra de *María Magdalena...* del Ochavo, pero es posible hacer un rastreo de ciertas imágenes que, a través de reinterpretaciones en grabados o por tradición pictórica pudieran haber llegado a ojos del pintor novohispano.

Por la posición que tiene la Magdalena de Tinoco, es posible asociarla con un grupo de *penitentes* que, además, se les ha denominado *Magdalena leggente*. De los hallazgos más antiguos de esta forma de representación está, por ejemplo, la *Magdalena leggente* de Barcelona, cuya particular historia cuenta la posibilidad de ser una obra de Leonardo da Vinci. También existe una *leggente* del manierista italiano Cristóforo Allori, quien

²⁶ Como mencionábamos anteriormente, la libertad creativa debe obedecer a la naturaleza privada de este cuadro que se anexó a la colección del Ochavo de manera posterior a través de una donación.

recurre a una paleta cromática de gran similitud con la pintura barcelonesa atribuida a Leonardo. O bien, la de Sisto Badalocchio, pintor de la escuela boloñesa que trabajó junto a Carracci y que realizó su versión de la *Magdalena que lee* a principios del siglo XVII. De los grabados que posiblemente tuvieran conexión con la Nueva España está el de Wenceslaus Hollar, quien realizó una versión de esta Magdalena en 1638 a partir de Holbein. Suponemos la conexión dado que existen grabados de Hollar que fueron usados para hacer pinturas novohispanas, como *Niño Jesús con ángeles músicos*, de la autoría de Juan Correa.



IMAGEN 7. Anónimo (Atr. Leonardo da Vinci). *Magdalena leggente*, ca. s. XV. Óleo sobre lámina de cobre. Colección Museo Nacional de Barcelona.



IMAGEN 8. Cristofano Allori. *Maddalena leggente*, ca. 1527-1530 (copia de Correggio). Óleo sobre tela. Colección Museo de Dresden.



IMAGEN 9. Sisto Badalocchio. *Maddalena leggente*, s. XVII. Óleo sobre tela. Colección desconocida.



IMAGEN 10. Diego de Borgraf. *La Magdalena penitente*, segunda mitad s. XVII. Óleo sobre tela. Colección Museo Soumaya.



IMAGEN 11. Wenceslaus Hollar. *The penitent Magdalen*, 1638 (copia de Holbein). Grabado. 5 × 6 cm.



IMAGEN 12. Wenceslaus Hollar. *Concierto de querubines en la Tierra*. Colección Museo Nacional de Arte. Grabado que inspiró el óleo de Juan Correa, demostrando la presencia de Hollar en México.



IMAGEN 13. Anónimo. *Santa Marta y la Tarasca*, s. XIII. Miniatura. Colección Museo de la Provenza.



IMAGEN 14. Anónimo. *Santa Marta sometiendo a la Tarasca*, s. XVIII. Miniatura. Colección Museo Popular de Tarascón.

Finalmente, de las representaciones de Lázaro y Marta existen pocas fuentes que parezcan indicar una relación directa, salvo una pintura de Marta sometiendo a la Tarasca de la que probablemente se hicieran estampas. De Lázaro, por su parte, la representación pudiera indicar una inspiración de esculturas de bulto, tan abundantes en la Nueva España siguiendo la tradición española.

En lo referente a la tradición poblana, es posible pensar que al igual que en cualquiera otra ciudad católica, el culto a Magdalena estaba asociado con una vida de contrición y que también funcionaba como una forma bella de la pasión religiosa. Para el imaginario social, lógicamente, esta santa se convirtió en una protectora de las mujeres que, habiéndose entregado a las pasiones carnales, mostraban arrepentimiento y buscaban el remanso de la religión. Más aún, Magdalena fue uno de los iconos que funcionó como representante de los valores femeninos además de la devoción maternal mariana.

Durante los siglos XVII y XVIII, la representación de santas, beatas, mártires y vírgenes gozó de una especial popularidad, debido en gran parte a la fundación de monasterios de mujeres. Y Puebla fue, de hecho, una de las ciudades novohispanas en la que se fundaron la mayor cantidad de monasterios,²⁷ los cuales “desempeñaron un papel importante dentro de la estructura urbana porque articularon parte de la compleja interacción de las relaciones entre la vida pública y la vida privada de la ciudad. Proporcionaron un modelo de cultura que se difundía por medio de la devoción familiar y la educación de las niñas españolas e indias”.²⁸ De acuerdo con Rosalva Loreto López, los conventos se volverían un importante eslabón cimentado gracias al favor de las familias de aboengo de Puebla, que estuvieron interesadas en promover valores, costumbres y cultura alineadas a los parámetros religiosos y a una idea de civilidad. Por lo anterior, se hace notorio un estrecho vínculo entre la iconografía cristiana femenina y las familias poblanas de los siglos XVII y XVIII. Este vínculo, logrado mediante la fundación de los conventos, permitiría que tanto en el recinto religioso privado, como en el entorno familiar y en la vida pública de la ciudad, estuvieran presentes las representaciones de mujeres dedicadas a la cristiandad, entre ellas, María Magdalena.

Durante el siglo XVII, en la ciudad de Puebla, el Convento de Santa Mónica fungió primero como un asilo para las mujeres “perdidas”, específicamente en 1609, tal como lo relata Juan Louvier Calderón:

²⁷ Rosalva Loreto López, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*, nota al pie, p. 25: “Santa Catalina (1568), La Concepción (1593), San Jerónimo (1597), Santa Teresa (1604), Santa Clara (1607), La Santísima Trinidad (1619), Santa Inés (1626), Santa Mónica (1682), Capuchinas (1703), Santa Rosa (1683) y La Soledad (1748)”.

²⁸ *Ibidem*, p. 25.

El Convento de monjas agustinas erigido bajo la advocación de Santa Mónica, madre de San Agustín, fue originalmente un asilo para dar refugio a esposas de aquellos que, por una u otra razón, se ausentaban de la ciudad de Puebla dejando solas a sus mujeres. Este asilo y su pequeño templo adjunto fueron construidos en 1606 por los sacerdotes poblanos Julián López y Francisco Reynoso, pero su propósito inicial no tuvo éxito por lo que la señora Micaela Úrsula de la Vega convirtió el edificio en una especie de “reformatorio” para mujeres mediante el trabajo y la oración, bajo el patronato de Santa María Magdalena.²⁹

Por lo tanto, se entiende que la visión de Magdalena como santa protectora de las mujeres estuviera presente en la ciudad de Puebla. La fecha de fundación de este refugio antecede a la presencia de Tinoco en la angelópolis —quien, además de esta, pintó otras dos Magdalenas que se encuentran en la ciudad y además de una ubicada en una colección privada³⁰—, por lo que es de entenderse que el interés por la santa ya hubiera sido institucionalizado en la ciudad formando parte del imaginario de todas las clases sociales, como figura de identificación en la esfera pública y privada. Como se ha mencionado ya, José Salazar Varona fue canónigo de la catedral de Puebla, y, además, pertenecía a una familia de gran tradición e influencia en la vida cultural y religiosa de la ciudad,³¹ por lo que es lógico pensar que, entre los encargos hechos a Juan Tinoco, figurara la Magdalena como símbolo de los valores familiares que se promovían desde el campo clerical y el privado familiar.

Consideraciones finales

Este documento propone una revisión, en clave de historia de las imágenes, de la pintura *María Magdalena acompañada por sus hermanos Lázaro y Marta*, realizada por el pintor poblano Juan Tinoco, ubicada en el Ochoavo de la catedral de Puebla.

La composición y contenido iconográfico de esta pintura manifiesta un carácter atípico en lo relacionado a la presentación de escenas

²⁹ Juan Louvier Calderón, “Puebla; presencia de las órdenes religiosas”, en *Diccionario de Historia Cultural de la Iglesia en América Latina*.

³⁰ Obra ubicada en la colección del Fomento Cultural Banamex.

³¹ En la compilación de *Noticias de México*, además de referir a José Salazar Varona, Francisco Sedano también da cuenta del Dr. Alonso Salazar Varona, quien fue “Canónigo Doctoral, Tesorero, Chantre en 1624 y 40; Dean, Gobernador del Obispado, Vicario de monjas”. (Francisco Sedano, “Apéndice Noticias de México”, en *Voz de México*, p. 445.)

de la vida de Magdalena en su forma pictórica postridentina, pues se encuentra acompañada de sus hermanos en un momento de la historia que no corresponde con la leyenda canónica de la santa. Esta peculiaridad del cuadro habla de una alteración de la forma tradicional de representar a los personajes, que puede atribuirse a que la obra no estaba pensada originalmente para el recinto catedralicio, sino que formó parte de la colección privada del mecenas José de Salazar Barona, quien posteriormente donó su colección al Ochoavo. Por lo tanto, el cuadro pone de manifiesto una de las características más importantes del arte novohispano: su proceso de apropiación de los imaginarios para generar formas artísticas adecuadas a su contexto, que manifiesten vínculos emotivos, simbólicos y culturales en las particularidades de su tiempo y espacio.

María Magdalena... da continuidad al imaginario religioso de la Contrarreforma apegándose a las cualidades simbólicas que son propias de los personajes a pesar de formar un conjunto atípico. En la pintura, Tinoco da perpetuidad a los parámetros estéticos de representación manteniendo las formas europeas de paisaje, composición y figura. Así, esta obra es una muestra del imaginario social de la Nueva España, es decir, la Magdalena como figura importante en Puebla al ser patrona de los asilos para mujeres, y también de las condiciones de producción propias de una región, notorio en la relación de Tinoco con Salazar Varona y este a su vez con la catedral, por lo que el mecenazgo hizo posible que una pieza de esta singularidad se incluyera en uno de los espacios más valiosos para la institución eclesiástica de la ciudad.

Bibliografía citada

- Castro Morales, Efraín, “La catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, vol, VIII, núm. 32, 1963, pp. 21-35.
- Dacosta Kauffman, Thomas, “La geografía artística en América: El legado de Kubler y sus límites”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 74-75, 1999, pp. 11-27.
- Delenda, Odile, “La Magdalena en el arte. Un argumento de la contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII”, en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territo-*

- rio, arte, espacio y sociedad, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 277-289.
- Fraile Martín, Isabel, “La hagiografía pictórica novohispana a través de santoral de la Catedral de Puebla (México)”, en *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Ciencias y las Artes*, pp. 423-448, 2012
- , “Los caminos del Barroco en las colecciones novohispanas: tres casos de estudio en el Ochoavo de Puebla”, en *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, núm. 4, Granada, Universidad de Granada, julio-diciembre, 2013, pp. 48-57.
- , *Las pinturas del Ochoavo. Los tesoros de la catedral de Puebla*, Puebla, BUAP / UPAEP, 2011.
- , “Nuevas aportaciones en torno a la obra de Tinoco en la catedral de Puebla”, en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001.
- Gutiérrez Romero, Ángel Emilio, “La capilla de música de la catedral de Mérida (1639-1810): sus componentes, función y evolución”, en *Temas Antropológicos. Revista científica de investigaciones regionales*, vol. 34, núm. 2, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán, 2012, pp. 77-100.
- Katzew, Ilona, “La saga de los orígenes: una interpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Villalpando”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99, Distrito Federal, Instituto de Investigaciones Estéticas / UNAM, 2011, pp. 33-70.
- Loreto López, Rosalva, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*, Ciudad de México, Colmex, 2000.
- Louvier Calderón, Juan, “Puebla; presencia de las órdenes religiosas” en http://www.encyclopedicohistcultiglesiaal.org/diccionario/index.php/PUEBLA;_Presencia_de_las_%C3%B3rdenes_religiosas (último acceso: 20 de noviembre de 2015).
- Monsón Pertejo, Elena, “La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena”, en *Los tipos iconográficos: descripción diacrónica*, Valencia, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2008, pp. 529-540.
- Sedano, Francisco, “Apéndice. Noticias de México”, *Voz de México*, 1880, [s. p. i.]
- Serrano Plazuelo, Jesús Antonio, “Marta de Betania, la mujer que hospedó a Cristo: apuntes iconográficos de su representación a lo largo de la Historia del Arte”, *V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, Cádiz, 2013, pp. 1-10.

UN ARQUITECTO NOVOHISPANO.
JOSÉ DAMIÁN ORTIZ DE CASTRO Y SU BLASÓN
CONMEMORATIVO EN EL ATRIO DE LA IGLESIA
DE SAN HIPÓLITO

*José Antonio Pérez Diestre*¹
*María Esther Pacheco Medina*²

José Cosme Damián Ortiz de Castro fue un distinguido arquitecto que vivió en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII. Originario de Coatepec, en el actual estado de Veracruz, se trasladó muy joven a la Ciudad de México, donde participó en la reforma de la ciudad emprendida por el virrey Juan Vicente Güemes Pacheco y Padilla, segundo conde de Revillagigedo (1789–94). Intervino en diversos proyectos, como la realización del empedrado de la Plaza Mayor y la construcción de las fuentes de los Ángulos, en la construcción de los portales de la Preciosa Sangre de Cristo del Convento de San Agustín y realizó además el proyecto para la reedificación de la iglesia parroquial de Tulancingo. Su obra más importante fue la terminación de las torres y la fachada de la catedral de México. En 1787 fue nombrado Maestro Mayor de la catedral de México al ganar el concurso para terminar los remates de la fachada y las torres de la catedral que había sido iniciada en 1573. Introdujo como innovación constructiva el uso del hierro como parte de la estructura de los campanarios superiores. Estuvo vinculado a la Real Academia de San Carlos desde su fundación y fue profesor y académico de mérito en ella.³ En 1781 construyó por cuenta propia, en el ángulo exterior del muro del atrio de la iglesia de San Hipólito, un blasón conmemorativo para

¹ Fue profesor Investigador Titular de Tiempo Completo, adscrito a la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2012 y 2014. Profesora investigadora del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, *mester_pacheco@uaeh.edu.mx*, *mestherpacheco@gmail.com*

³ El arquitecto José Damián Ortiz de Castro, hasta hace pocos años, era conocido únicamente en los círculos especializados. El hallazgo de la caja del tiempo que introdujo en una de las torres de la catedral metropolitana dio cuenta su importancia. A partir de entonces se han realizado diversas investigaciones como las compiladas por Xavier Cortés Rocha, que han dado a conocer su papel en la transformación de la Ciudad de México.

obtener el grado de Maestro Mayor de la Ciudad de México.⁴ El blasón consta de tres partes: en la central está representado el momento en el que el águila lleva por los aires al campesino de la leyenda del labrador, las laterales muestran símbolos de la pasión de Cristo y las armas indígenas. El propósito del presente texto es dar a conocer la historia de este monumento y a su autor, resaltando la importancia que tuvo en la transformación de la capital de la Nueva España. Asimismo, aspiramos a rescatar del olvido esta obra, que narra una interesante historia y que fue construida en un lugar tan emblemático para los españoles. Para esto fue preciso consultar tanto fuentes bibliográficas como archivos históricos, particularmente, el del Cabildo de la Ciudad de México, donde se localizaron los documentos relativos a este monumento y a otras obras en las que participó Damián Ortiz de Castro.

El Maestro Mayor

A finales del siglo XVIII, en la Nueva España, durante el gobierno del virrey Juan Vicente Güemes Pacheco, segundo conde de Revillagigedo (1789-1794), se inició una serie de reformas a la Ciudad de México que terminarían por convertirla en la ciudad de los palacios. En esta reforma tuvo un papel relevante la Academia de San Carlos, y por supuesto, los Maestros Mayores nombrados por el Ayuntamiento y el cabildo de la catedral metropolitana. José Damián Ortiz de Castro fue académico de mérito de la Academia, Maestro Mayor de la Ciudad de México y de la catedral metropolitana.

La designación de Maestro Mayor era otorgada por el virrey, debía ser aprobada por la Real Audiencia y tenía que ser confirmada por el rey, aunque esto no siempre sucedía debido a la lentitud con que se llevaba a cabo la comunicación con la metrópoli. Al percatarse de la falta de arquitectos y obreros calificados, y de la gran cantidad de obras que debían construirse, recomendó a su sucesor, don Luis de Velasco, buscar dos o tres oficiales que se hicieran cargo de la supervisión de las obras en todo el territorio, así como de la corrección de las mismas, porque consideraba que eran muchos los errores que se habían cometido. Sugirió además que se les pagara bien y se les diera casa y vacaciones, puesto que más

⁴ Físicamente, el blasón se ubica en la esquina de las actuales calles Zarco, Puente de Alvarado y Paseo de la Reforma, en la esquina sureste del muro atrial de la iglesia de San Hipólito.

valía hacer este gasto que enfrentar otros mayores por obras mal construidas.⁵ La sugerencia fue aceptada por el nuevo virrey, quien nombró al arquitecto español Claudio de Arciniega, maestro mayor de las obras de cantería de la Nueva España. Sin embargo, el cargo quedó instituido hasta el siglo XVII, cuando el virrey marqués de Cerralvo, Rodrigo Pacheco y Osorio, por decreto del 14 de diciembre de 1630, ordenó que “los maestros mayores de la obra de la Santa Iglesia en ínterin que dure la obra, se intitulen tales y tengan voto en todo como mayores”.⁶ Esta designación posicionó a la catedral metropolitana como la obra más importante de la Ciudad de México, y a sus maestros mayores como los arquitectos oficiales de la Nueva España, lo que significaba que contaban con la confianza del virrey y del arzobispo.⁷ Su posición les permitió dictaminar sobre las obras que se construían, por lo que fueron ellos quienes impusieron el estilo artístico que predominó en la ciudad.



IMAGEN 1. Torre campanario de la catedral metropolitana.

José Damián Ortiz de Castro. 1786.

⁵ Cfr. Elizabeth Fuentes Rojas, *La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico*, pp. 44 y 274-279.

⁶ Martha Fernández, *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la Ciudad de México. Siglo XVII*, p. 49.

⁷ M. Fernández, “José Damián Ortiz de Castro. El Maestro Mayor de Arquitectura”, en Xavier Cortés Rocha, *José Damián Ortiz de Castro. Maestro Mayor de la Catedral de México, 1787-1793*, p. 41.

La ciudad barroca

Durante las primeras décadas del siglo XVII, la Ciudad de México fue víctima de severas inundaciones que dañaron muchos de los edificios construidos durante el siglo anterior. El suelo fangoso de la capital dificultaba aún más el trabajo de ingenieros y arquitectos, quienes debían enfrentar los hundimientos de los edificios. Una de las más graves inundaciones fue la que duró de 1629 a 1634, cuando la ciudad quedó totalmente anegada. Palacios, templos y casas quedaron aislados en un mar de agua estancada. La catedral no fue la excepción. Construida sobre una plataforma artificial donde antiguamente estuvo ubicado el Templo Mayor de los mexicas, y que después de la inundación de 1629 fue conocida como la Isla de los Perros, tuvo un error de cálculo que propició que la cara poniente quedara fuera de esta plataforma, provocando un notorio desnivel que hasta la fecha pone en peligro todo el conjunto. El ambicioso proyecto de siete naves tuvo que reducirse a cinco y orientarse de norte a sur, contrariando la norma.⁸ La construcción se volvió interminable, fueron muchos los arquitectos que trabajaron en proyectos para finalizar esta magna obra. A finales del siglo XVIII, la catedral continuaba inconclusa, por lo que el cabildo catedralicio convocó a un concurso para realizar el diseño de las torres campanario y la fachada principal. Este concurso fue ganado por José Damián Ortiz de Castro, por lo que obtuvo el título de Maestro Mayor de la Catedral y quedó a cargo de las obras desde 1786 y hasta 1793, año en el que falleció. José Damián fue el último arquitecto en ostentar este cargo.

José Damián Ortiz de Castro

Nació el 28 de septiembre de 1750 en Coatepec, hoy estado de Veracruz. Su padre fue don José Martín Ortiz, maestro de arquitectura, y doña Albina María Zárate. Se sabe que tuvo al menos dos hermanos: Francisco, quien también fue un distinguido arquitecto del que se conservan algunos diseños en el archivo de la antigua Academia de San Carlos, y Pedro Antonio. Se conoce muy poco de su vida antes de su llegada a la Ciudad de México. En 1772, comenzó a trabajar como ayudante del capitán de ingenieros y brigadier Miguel Constansó, en

⁸ M. Fernández, "De puertas adentro: la casa habitación", en *Historia de la vida cotidiana en México*, pp. 48, 49.

las obras de la ampliación de la Casa de Moneda, y en 1779 participó en la construcción de la fábrica de pólvora de Santa Fe.

Además de estar al frente de todos los proyectos mencionados en la capital novohispana, el ingeniero español don Miguel Constansó fue nombrado director de arquitectura al fundarse la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, el 4 de noviembre de 1781.

A partir de entonces, José Damián Ortiz de Castro colaboró también como ayudante del ahora profesor de arquitectura y geometría. En 1783, José Damián ganó un premio de siete pesos que otorgaba la Academia por sus trabajos en la Sala de Principios.⁹ Gerónimo Antonio Gil, director de la Academia, lo menciona en su informe de 1785 como ayudante de Constansó y hace notar que “ha cumplido asimismo con su obligación bien y exactamente bajo las órdenes del referido don Miguel, ayudándole a demostrar las lecciones de Geometría”.¹⁰ En 1788 presentó el proyecto para la reedificación de la iglesia de Tulancingo, con el cual obtuvo el grado de Maestro de Mérito de la Academia de San Carlos. Años antes había obtenido también el nombramiento de Maestro Mayor de la Ciudad de México. Don José Damián obtuvo todos los reconocimientos a los que un arquitecto novohispano podía aspirar, y en opinión de Manuel Toussaint, fue el más notable arquitecto de su época.¹¹ A pesar de todo esto, solo se conocen dos proyectos que realizó de manera individual: el proyecto de Tulancingo y el blasón de San Hipólito.

La sociedad novohispana

En el siglo XVIII, la sociedad novohispana era un crisol en el que se mezclaban elementos de distintas culturas. Los estamentos sociales estaban muy marcados y existía un sinnúmero de normas que regían las relaciones entre ellos. Los nombramientos estaban supeditados al cumplimiento de ciertos requisitos, entre el que destacaba la “pureza de sangre”, que consistía en no tener ningún antepasado moro o indio. Para poder obtener nombramientos como el de Maestro Mayor, era preciso comprobar la “pureza de sangre” y demostrar que se era persona de bien y buen cristiano.

⁹ Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. Borrador de la lista general que se remitió a España.

¹⁰ Archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1785, documento núm. 149.

¹¹ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, p. 219.

Damián Ortiz de Castro solicitó al Cabildo de la Ciudad de México, el 25 de octubre 1781, ser nombrado Maestro Mayor de la Ciudad de México, argumentando como mérito para obtener esta distinción, el haber construido un blasón público expuesto en la esquina de la iglesia de San Hipólito. El documento fue presentado por el arquitecto don Ignacio Castera y en el acta quedó asentado que se aceptó la petición presentada.¹² El monumento se ubicó en uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad, pues aquí se edificó, durante el siglo XVI, una ermita en memoria de los caídos durante la batalla conocida como la Noche Triste. Posteriormente se edificó una iglesia barroca que quedó en los límites de la ciudad y era el punto donde culminaba el Paseo del Pendón.



IMAGEN 2. Iglesia de San Hipólito y Blasón. S. XVII y XVIII.

Grabado. *México pintoresco, artístico y monumental*. Rivera Cambas, p. 388.

El blasón de San Hipólito

José Damián Ortiz de Castro construyó por cuenta propia, en 1780, en el ángulo exterior del muro del atrio del convento de San Hipólito, un blasón conmemorativo para obtener el grado de Maestro Mayor de la Ciudad de México. El monumento conmemora dos sucesos históricos: la batalla de la Noche Triste y la caída de Tenochtitlán, también evoca dos historias narradas en *La leyenda del labrador*. El relato cuenta que mientras un pobre trabajador araba su milpa de Coatepec, descendió sobre

¹² Archivo del Cabildo de la Ciudad de México, Fondo Ayuntamiento y Gobierno, Arquitectos, vol. 380, exp. 4, 5, 1781.

él un águila para llevárselo hasta la entrada de una cueva donde una voz le convidó a pasar. Ya en el interior se percató de que el emperador Moctezuma dormía sobre un blando lecho de pieles y mantas. De nuevo oyó la voz que le decía: “mira a ese miserable de Moctezuma cual está sin sentido, embriagado con su soberbia e hinchazón que a todo el mundo no tiene en nada, y si quieres ver cuán fuera de sí le tiene esa soberbia, dale con este humazo ardiente en el muslo y verás cómo no siente”.¹³ Temeroso, el labrador se resistía a ejecutar tal afrenta, mas la voz insistió y de pronto se vio arrimándole el fuego al emperador hasta que la carne chirrió y humeó sin que el gran tlatoani se moviera siquiera. Por tercera ocasión la voz le instruyó y le pidió que regresara al sitio de donde había sido traído y se presentara ante Moctezuma para que le contara lo que había presenciado, y como prueba de tal visión le dijera que le mostrara el muslo y le señalara donde él le había herido. En el acto, el emperador mandó a prisión al desgraciado mensajero, y pasado el tiempo su cadáver fue echado a las bestias del campo para que lo devoraran.



IMAGEN 3. Blasón de San Hipólito. José Damián Ortiz de Castro. 1780.

El monumento está compuesto por tres relieves: el central representa al águila llevando consigo al labrador, quien muestra una expresión de terror en el rostro. En los laterales se aprecia la representación de algunas armas indígenas como el carcaj y las flechas. En el relieve izquierdo, el de la calle Hidalgo, el carcaj está invertido y aparece

¹³ Guillermo Mora, “La leyenda del labrador”, en *México Desconocido*.

atravesado por los símbolos de la Pasión. La parte inferior está muy desgastada, aunque todavía pueden apreciarse algunos elementos como plumas y arcos. En el relieve derecho, que mira a la calle Zarco, se muestra también un carcaj, colocado aquí en posición vertical, se alcanza a percibir un ala y algunos símbolos de la Pasión como las tenazas, la escalera y los eslabones de una cadena. La parte inferior se encuentra sumamente dañada, pero se presume que representa a la religión hollando y destruyendo las armas y los ídolos de los indígenas, aunque esto no se ha podido identificar plenamente.¹⁴



IMAGEN 4. José Damián Ortiz de Castro. Blasón que conmemora la caída de Tenochtitlan, 1781. Relieve central. Iglesia de San Hipólito, Reforma e Hidalgo, Ciudad de México. Fotografía de María Esther Pacheco Medina.

La parte superior está coronada por un medallón que narra la batalla de la Noche Triste y la historia de la construcción de la ermita y la posterior iglesia. Se encuentra en lamentables condiciones. La escultura que remataba este medallón está tan desgastada que ya no puede distinguirse la forma que tenía, las imágenes que se conservan solo permiten suponer que pudo representar a San Hipólito.

¹⁴ Cfr., *idem*.



IMAGEN 5.¹⁵ José Damián Ortiz de Castro. Blason de San Hipólito. 1780. Medallón con inscripción. Fotografía de María Esther Pacheco Medina.

El blason queda casi oculto a la vista de peatones y automovilistas, los relieves están desgastados, mutilados y vandalizados. Este que fuera un grandioso e importante monumento de la Ciudad de México es utilizado para sostener las lonas de multitud de puestos que se concentran alrededor de este templo, conocido ahora como de San Judas Tadeo.

En la parte posterior del monumento, la que queda dentro del atrio, hay un relieve que muestra un pergamino a modo de cartela de donación. Desafortunadamente no quedan rastros de la inscripción que debió contener, y en la que seguramente estarían asentados los datos del autor y la fecha. En la parte superior de este pergamino se aprecia la cabeza de un hombre, y de acuerdo con Manuel Toussaint¹⁶ representa al mismo José Damián Ortiz de Castro. El rostro está mutilado y el paso de tiempo ha deteriorado considerablemente las facciones, sin embargo, pueden apreciarse algunos rasgos como el cabello largo y rizado, y la vestimenta de la época. Aunque Ortiz de Castro colaboró en varios proyectos importantes, son pocos los que realizó de manera individual. Este uno de ellos y fue el más significativo que se conserva

¹⁵ Tal fue la mortandad/ que en este lugar hicieron los/ aztecas a los españoles la noche/ [...] día 1° de julio de 1520 llamado por/ [...] noche triste que después de ha/ber entrado triunfantes a esta ciudad,/ los conquistadores al año siguiente re/solvieron edificar aquí una ermita que lla/maron de los mártires y la dedicaron a san/ Hipólito, por haber ocurrido la toma de la/ ciudad el día 13 de agosto en que se ce/lebra este santo/ aquella capilla quedó a cargo del/ ayuntamiento de México quien acordó/ hacer en el lugar de ella una iglesia/ mejor que es la que hoy existe y fue comenzada en 1599.

¹⁶ M. Toussaint, *ob. cit.*, p. 219.

en la Ciudad de México, que en su tiempo debió ser muy apreciado, al ubicarse en el punto donde concluía el famoso Paseo del Pendón.¹⁷



IMAGEN 6. Ortiz de Castro. Blason de San Hipólito (Cara posterior). 1780. Cantera. Iglesia de San Hipólito. Ciudad de México. Fotografía de María Esther Pacheco Medina.



IMAGEN 7. Ortiz de Castro. Blason de San Hipólito (Detalle de la cara posterior). 1780. Cantera. Iglesia de San Hipólito. Ciudad de México. Fotografía de María Esther Pacheco Medina.

¹⁷ El Paseo del Pendón Real era una ceremonia que se realizaba para conmemorar la conquista y fundación de algunas ciudades de América. Como su nombre indica, el paseo consistía en un desfile encabezado por el Pendón Real, y en él participaban las autoridades de la ciudad y sus ciudadanos más prominentes.

El Paseo del Pendón

Desde 1528, las autoridades de la Ciudad de México empezaron a conmemorar la toma de Tenochtitlan con una fiesta que se conoció como Paseo del Pendón. En esta celebración, el virrey, los tribunales y la nobleza a caballo, llevaban el estandarte con el que Cortés entró a la ciudad desde las Casas del Cabildo hasta la iglesia de San Hipólito. La fiesta comenzaba cuando los religiosos de esta iglesia recibían a la comitiva que asistía a las vísperas, la solemne misa y el sermón. La celebración incluía una gran cantidad de espectáculos y juegos como toros, escaramuzas, cañas y alcancías. Se lucían las mejores galas y se adornaban calles y balcones. Esta ceremonia siguió celebrándose hasta los primeros años de la guerra de Independencia, aunque se debe precisar que con el tiempo la fiesta fue perdiendo relevancia. Ya no se salía a caballo sino en carruajes, y en las últimas décadas del siglo XVIII, el virrey tuvo que imponer por orden de la Corte una multa por 500 pesos al caballero que siendo convidado y no estuviera impedido por enfermedad o causa justa dejara de concurrir. A pesar de esto, el paseo siguió en decadencia, y en 1808 se celebró por última vez con cierto brillo. Las Cortes extraordinarias, por decreto del 7 de enero de 1812, prohibieron el Paseo del Pendón y mandaron que continuara solamente la celebración religiosa. En abril de 1815, el rey Fernando VII dispuso que se renovara esta solemnidad tan antigua sin que la orden fuera acatada del todo. En 1816, el paseo se realizó en carruajes, lo que motivó el extrañamiento de la Corte. En 1818 se dejó a discreción del virrey lo que debía hacerse respecto al paseo, disposición que fue trasladada al Ayuntamiento de la ciudad y demás corporaciones. La guerra de Independencia canceló de manera definitiva esta celebración.¹⁸

El Paseo del Pendón tenía como finalidad celebrar la caída de la antigua Tenochtitlan y la fundación de la nueva ciudad, que en sus inicios reunió a los nobles y ofreció a los menos privilegiados una animada fiesta. La ceremonia del Paseo del Pendón involucraba a toda la ciudad, convirtiéndola en un lugar de lucidas celebraciones por dos días. Durante prácticamente todo el Virreinato, el Ayuntamiento de la ciudad promovió y gestionó la realización del Paseo de acuerdo a un protocolo que incluía a otras corporaciones como la Iglesia, y

¹⁸ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, pp. 399-401.

que demostraba claramente el posicionamiento político de los participantes.¹⁹ Tan importante era esta celebración que el arquitecto novohispano Ortiz de Castro decidió construir este monumento y solicitar por esto su nombramiento como Maestro Mayor de la Ciudad de México. Este paseo era una de las pocas celebraciones civiles que se festejaban en la capital.



IMAGEN 8. José Damián Ortiz de Castro. Blason de San Hipólito. 1780. Cantera. *La Cantiga de las Piedras*, p. 73.

Consideraciones finales

Damián Ortiz de Castro fue uno de los arquitectos más importantes del último tercio del siglo XVIII. Vivió en un periodo en el que se produjeron grandes cambios que afectaron todos los ámbitos en los que se desarrollaba la sociedad novohispana. Participó en muchas de las obras más relevantes que se construyeron en la ciudad y que la transformaron en la Ciudad de los Palacios. Damián Ortiz de Castro realizó, además de diversos proyectos arquitectónicos, importantes aportaciones sobre el uso de nuevos materiales en la construcción. Llevó a cabo, también, una importante labor como profesor de arquitectura en la Academia de San Carlos, institución que fue el motor que impulsó el cambio de estilo artístico, desplazando al barroco en favor del neoclásico. José Damián fue partidario de este cambio, aunque trabajó por igual con

¹⁹ Francisco Baca Plascencia, *El Paseo del Pendón en la Ciudad de México en el Siglo XVI*, p. 3.

arquitectos de ambos estilos. Fue costumbre, durante las últimas décadas del siglo XVIII, que los arquitectos que aspiraban a ser nombrados Maestros Mayores de la Ciudad de México, crearan alguna obra para beneficio de la ciudad. La construcción del blasón de San Hipólito, en ese momento, debió ser un tanto polémica, pues el Paseo del Pendón había perdido importancia. Sin embargo, Damián Ortiz construyó un monumento que alude a la derrota de los conquistadores durante la Noche Triste y a la negligencia de Moctezuma ante los cambios que se avecinaban, hechos relevantes que marcaron la fundación de la nueva ciudad. Muy interesante resulta la elección de la leyenda del labrador para ser plasmada en la parte central del monumento. El blasón de San Hipólito, pieza emblemática construida por Ortiz de Castro en 1781, en los albores de una nueva era, fue por un tiempo, importante sitio de reunión de las clases privilegiadas de la capital. Los cambios auspiciados por la Ilustración culminaron finalmente con la independencia de la mayoría de las colonias españolas en América y cambiaron para siempre el aspecto las ciudades virreinales y la vida de sus habitantes. El Paseo del Pendón y el blasón de San Hipólito pasaron a formar parte de la historia de esta gran ciudad.

Bibliografía citada

- Archivo del Cabildo de la Ciudad de México, Fondo Ayuntamiento y Gobierno, Arquitectos, vol. 380.
- Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, en: https://archive.org/details/gri_mexicopintor02rive (último acceso: 6 de junio de 2016)
- Baca Plascencia, Francisco, *El Paseo del Pendón en la Ciudad de México en el siglo XVI*, Ciudad de México, 2009, Tesis, Universidad Iberoamericana.
- Cortés Rocha, Xavier, coord., *José Damián Ortiz de Castro. Maestro Mayor de la catedral de México*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Fernández, Justino, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1781-1800*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 1968.
- Fernández, Martha, “De puertas adentro: la casa habitación”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, vol. II: *La ciudad barroca*, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

—, *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la Ciudad de México. Siglo XVII*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985.

Fuentes Rojas, Elizabeth, *La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico. Primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, ENAP, 2002.

Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, 1983.

LA INVENCIÓN DE UN PATRIMONIO EDIFICADO. ARQUITECTURA Y SOCIEDAD EN PUEBLA, 1920-1960

*Jesús Márquez Carrillo*¹
*Mathieu Branger*²

Introducción

En el imaginario posrevolucionario mexicano, la ciudad es el lugar del progreso, de la modernización y de la industrialización. La arquitectura, como otras formas artísticas, participa de las expresiones de la modernidad en un país, entrando por la fuerza en el siglo XX: “la ciudad era la sede de la cultura moderna, en ella se desarrollaban los ‘ismos’, la radio, y el cine, y ‘todo lo que hacía ruido era urbano’”.³ La Ciudad de México es, quizás, el ejemplo paradigmático de tales transformaciones. Pero la modernidad no tiene una sola apariencia, y se puede considerar que hay en la arquitectura poblana, sin estar al margen de las nuevas tendencias modernas que también empiezan a incubarse al concluir el movimiento armado de 1910, un regreso hacia el uso de los estilos históricos, un movimiento dentro del ámbito constructivo en el que un conjunto de edificios comparten la referencia común hacia los tipos arquitectónicos coloniales.

Así, los edificios barrocos se imitan y se restauran para valorar en ellos la composición y ornamentación. En esta labor sobresalen ingenieros como Felipe Spota Marchesa (1882-1962) y Rafael Ibáñez Guadalajara (1891-1966). Desde esta óptica se fomenta el nacionalismo y se desarrollan patrones arquitectónicos en conformidad con el ideal nacional de aquellos grupos posrevolucionarios de poder que fundamentan parte de lo mexicano en la cultura colonial.

¹ Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, jesusm.146@hotmail.com

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2012 y 2014, mathieu.branger@hotmail.fr

³ Joel Audefroy, “Estética socialista y la ciudad”, en *Ciudades*, p. 12.

Además, varios grupos intelectuales miran hacia el pasado para encontrar modelos posibles de renovación, de la literatura en particular y del arte en general. En el caso de Puebla se puede analizar este movimiento a través de tres aspectos: el interés por el patrimonio edificado, la difusión de teorías y de modelos arquitectónicos históricos entre varios grupos culturales, y un amplio rango de construcciones de tipo neocolonial que configuran, a partir de los años veinte, una nueva imagen de la ciudad.

La configuración de la ciudad: expansión y modernización

Entre 1919 y 1965, según el historiador Carlos Pantoja, Puebla conoció su fase más importante de crecimiento y expansión, lo que se tradujo en una densificación de la ciudad histórica dentro de la traza antigua y la creación de numerosas colonias en la periferia: “la riqueza patrimonial de Puebla producida en el siglo XX es cuantitativamente mayor que la llamada histórica, ubicada en la zona monumental, cuando menos, quíntupla a la producida durante los cuatro siglos precedentes”.⁴ Otro indicador del crecimiento de la población poblana desde los últimos años del siglo XIX es, por ejemplo, en este periodo, la creación de más de 145 centros escolares.⁵

El crecimiento de la zona urbana no fue continuo, y reflejó, al nivel del estado, cambios sociales y económicos que los actores políticos tomaron poco a poco en cuenta. Se impuso la idea de una gestión administrativa de la ciudad a través de leyes y decretos con el objetivo de controlar y planear el desarrollo urbano. Como lo han mostrado varias investigaciones, se identifican tres momentos urbanos sucesivos, de 1919 a 1929, de 1929 a 1945, y de 1945 a 1965. En el primer periodo, al observar los mapas de la ciudad, hay de manera evidente una expansión de la zona urbana hacia las orillas y hacia el campo. Este crecimiento no estuvo planeado, ya que sucedió en un contexto político confuso, cuando la atención se centró en la conformación del Estado posrevolucionario y la gestión urbana no era la prioridad. Como lo recuerda Wil Pansters, en la década de los veinte “Puebla se encontraba dividida por la crisis política y la inestabilidad”,⁶ por lo

⁴ Carlos Pantoja, *Patrimonio arquitectónico del siglo XX en Puebla*, p. 13.

⁵ *Ibidem*, p. 220.

⁶ Wil G. Pansters, *Política y poder en Puebla, formación y ocaso del cacicazgo avilacamachista 1937-1987*, p. 7.

que entre 1920 y las elecciones regionales de 1929 se sucedieron 19 gobernadores y mandatarios.

Se dio entonces una gestión del espacio urbano orientada hacia lo puramente administrativo, como llevar a cabo las demarcaciones de los municipios, por ejemplo, o hacia la creación de infraestructura necesaria para el crecimiento urbano: entre 1917 y 1924, con esos objetivos se reformó tres veces la Ley Orgánica Municipal, en 1917, 1923 y 1924. Sin embargo, la ciudad se concebía desde el poder político y económico como el lugar de la modernización, en continuidad con el urbanismo del porfiriato. A través de numerosos equipamientos públicos, hospitales, auspicios, y de la creación de espacios abiertos, plazas, paseos, y calles como la avenida Juárez, la ciudad ganaba su salubridad e intentaba adaptarse al modelo de ciudad jardín. También se desarrolló una visión más moderna: la ciudad acogió en esos años el ferrocarril y el automóvil, o se equipó de alumbramiento público. De manera general, el aspecto de la ciudad cambió al renovar la pavimentación, organizar el tránsito, establecer un sistema para numerar las calles y calzadas, entre otros proyectos.

Con los gobernadores José Mijares Palencia, entre 1933 y 1937, y Maximino Ávila Camacho, entre 1937 y 1941, se inició un verdadero impulso hacia la planificación urbana de la década de los cuarenta, y un inédito esfuerzo constructivo. El estado organizó la repartición de terrenos periféricos a la urbe, favoreció la creación de fraccionamientos y nuevas colonias a través de incitativas como la exención de impuestos, y elaboró varios planes directores. Fue el momento de creación de la colonia Amor, de la colonia Ingeniero, y del fraccionamiento San Francisco. Un eje importante de expansión en este periodo fue la prolongación de la avenida Juárez y la creación, ya planificada en el periodo anterior, de la colonia La Paz. Además, la ciudad se benefició de la construcción de equipamientos públicos de importancia. En la periferia, con los centros escolares Motolinía y Hermanos Serdán, con varios mercados que contribuyeron a la desconcentración comercial del centro histórico, o con la construcción del aeropuerto Pablo L. Sidar.

El acto legislativo más importante de nuestro periodo fue la Ley de Planificación y de Zonificación, de mayo de 1945, y complementada en 1956,⁷ que marcó para la ciudad vías posibles de crecimiento, y, dentro

⁷ Congreso del Estado de Puebla, "Ley de Planificación y Zonificación en el Estado", en

del centro histórico, los ejes de desarrollo: es el acto de fundación de lo que se conoce como *la ciudad moderna*, y constituye el tercer periodo de crecimiento urbano. Patricia Meza Rojas subraya que fue con la administración de Carlos I. Betancourt, entre 1945 y 1951, que se desarrolló con mayor fuerza la planificación de la ciudad: “una de las características de ese periodo fueron las acciones en materia urbanística y de obra pública”.⁸ Hubo, políticamente, un doble objetivo: ordenar el crecimiento urbano y asegurar el desarrollo económico. Se creó un organismo regulador, “para asegurar el desarrollo actual y futuro de los diferentes centros de población”,⁹ que puso en marcha el establecimiento de varios planes. Además, el estado propuso:

I, la apertura de vías públicas, II, la rectificación, prolongación, ampliación y mejoramiento de las vías existentes, III, la construcción de plazas, parques campos deportivos y estadios, IV, la creación de zonas industriales, V, la localización, construcción, acondicionamiento de edificios públicos tales como escuelas, mercados, rastros, cementerios, estaciones y terminales de las vías de comunicación, VI, el estudio y coordinación de la red de vías públicas en el Estado, VII, el estudio y ejecución de obras relativas a servicios intermunicipales y al mejoramiento de los existentes, con el fin de lograr la eficaz coordinación de los proyectos de obras públicas en el Estado.¹⁰

Este texto marca la institucionalización, por la ley, de las prácticas administrativas de los 15 últimos años. Fue también, al inicio de la década de los sesenta, la base para un nuevo paso en la historia de la ciudad. El periodo se concluyó con una serie de obras que modificaron de manera durable el paisaje urbano, los últimos grandes mercados en la periferia, la rehabilitación de la zona de Los Fuertes en 1962 y el entubamiento del río San Francisco en 1964.

Periódico Oficial del Estado, sección de Leyes, Puebla, Tomo CLIV, núm. 38, 11 de mayo de 1945. Congreso del Estado de Puebla, “Ley de Planificación Integral y Mejoramiento Urbano del Estado de Puebla”, en *Periódico Oficial del Estado*, suplemento 1, Tomo CLXXVII núm. 48, Puebla, 14 de diciembre de 1956.

⁸ Patricia Moza Rojas, *Antecedentes de la planeación en Puebla 1917-1992*, p. 37.

⁹ Congreso del Estado de Puebla, “Ley de Planificación y Zonificación en el Estado”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, Tomo CLIV, núm. 38, 11 de mayo de 1945.

¹⁰ *Idem.*

En la primera mitad del siglo XX, la expansión urbana se acompañó de una recomposición de la comunidad ciudadana. Se puede considerar que Puebla fue, a partir del siglo XIX, una urbe de industriales y comerciantes. Con la Revolución no hubo una ruptura en esta estructura socioeconómica, pero los actores sociales iniciaron un proceso de renovación, y la ciudad recibió nuevos empresarios textiles que conformaron la élite económica poblana posrevolucionaria con un importante poder decisional, pues “su influencia política fue hecha valer ampliamente por medio de una de las organizaciones de industriales más poderosa de México en aquel tiempo: el Centro Industrial Mexicano de Puebla (CIMP)”.¹¹ Los grupos de poder que se instalaban mientras se estabilizaba la vida política fueron, entonces, grupos limitados que iban forjando la estructura autoritaria del regionalismo avilacamachista. En particular la gestión del espacio urbano, su crecimiento y su zonificación, correspondieron a un consenso entre los grupos políticos y a la ausencia de diálogo con la población. Sin embargo, al inicio de la década de los veinte existieron, en un nivel ideológico, dos visiones de lo urbano que se encontraban confirmadas en las acciones de los grupos culturales. La ciudad fue para varios grupos de izquierda el lugar privilegiado para ilustrar las tensiones y las luchas sociales, como lo muestra una abundante producción gráfica. Los artistas intentaban entender el nuevo mundo urbano, técnico e industrial, y buscaban otros modelos de representación. Puebla no fue el escenario privilegiado de esta actividad crítica, aunque, como lo menciona Joel Audefoy, se publicaron en la ciudad varios proyectos considerados de vanguardia, en particular del grupo estridentista.¹² De la misma manera, los grupos culturales conservadores compartieron cierta inquietud frente a una urbanización precipitada, pero en este caso la resolución del problema se halló en una mirada hacia el pasado prerrevolucionario. La publicación *Bohemia Poblana* muestra particularmente una visión romántica de la ciudad colonial.¹³

Una primera definición del patrimonio arquitectónico en el imaginario regional

En los últimos 40 años del siglo XX las políticas públicas tomaron en consideración el centro histórico de Puebla e iniciaron un plan de recu-

¹¹ W. G. Panster, *ob. cit.*, p. 68.

¹² J. Audefoy, *ob. cit.* p. 14.

¹³ *Bohemia Poblana*, Año III, 29 abril de 1945, p. 7.

peración del espacio conocido hoy como Zona de Monumentos, al dar forma a la ciudad a través de un proceso de “recreación monumental”.¹⁴ No obstante, los gobiernos municipales a partir de los veinte ya habían proyectado cierta idea del valor monumental de la ciudad. Además, dentro del imaginario urbano de los grupos intelectuales se mantuvo la idea de Puebla como “Relicario de América”, es decir, un recinto barroco y tradicional.¹⁵

El periodo posrevolucionario determinó una memoria colectiva que fue soporte del nacionalismo, y Puebla no escapó de este contexto. La definición de una historia nacional, como lo muestra François Hartog, tiene por objetivo la dramatización de los hechos históricos con el fin de enmarcar una memoria colectiva, y no una rigurosa reconstrucción del pasado.¹⁶ Lo que en este discurso de la memoria nacional se tomó del pasado fue la continuidad y ciertos usos de la memoria enfocada en un pueblo, hacia la definición de una raza o, al contrario, hacia la reivindicación de un universalismo que pudo actuar sobre un territorio determinado, conforme a ciertas tradiciones.

En el caso de un entorno urbano como el de Puebla, los procesos de configuración de la memoria se articularon con el descubrimiento del valor monumental de la ciudad. La definición de los valores monumentales de Alois Riegl, a finales del siglo XIX, nos permite entender que el *monumento* fue efectivamente el contenido más adaptado para esa política de la memoria.¹⁷ El monumento tiene un valor instrumental, por su uso y su función, también un valor artístico, y, lo que más nos importa en este contexto, un valor histórico o de rememoraciones. Posee toda su importancia porque es, en sí mismo, el pasado, es decir, lo que corresponde a su valor histórico de *antigüedad*. También tiene valor *histórico* por su relación con el presente y por su evolución rememorativa intencional. Eso corresponde también a una teorización más amplia del patrimonio, tal que se fue elaborando en la primera mitad del siglo XX con fines ideológicos: “el patrimonio como un conjunto desagregado de objetos, poseídos de valores culturales y artísticos con

¹⁴ Alfonso Álvarez Mora, *El mito del centro histórico*, p. 149.

¹⁵ La expresión se encuentra en varias publicaciones, en la *Bohemia Poblana*, como en *La arquitectura colonial en Puebla*, texto publicado en Puebla por Rafael Ibáñez Guadalajara, en 1926.

¹⁶ François Hartog, *Los regímenes de historicidad*, p. 159.

¹⁷ Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos*.

capacidad para expresar inequívocos signos de poder, ligados a específicas oligarquías económicas y políticas”.¹⁸

En el caso de Puebla, el estado jugó un papel central en la identificación y valoración de los elementos patrimoniales, y en la integración de estos elementos como constitutivos del regionalismo. En 1932 se estableció la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales del Estado de Puebla, modificada en 1952 y 1967.¹⁹ Los monumentos se definen como “las cosas muebles e inmuebles cuya protección y conservación sean de interés público, por su valor artístico, arqueológico o histórico”. Se trata de una categoría bastante amplia, en la que se precisa la definición del monumento arquitectónico, que son los “sepulcros, fortificaciones, cenotes, cavernas y habitaciones prehistóricas, rocas esculpidas o pintadas y cualesquiera estructuras arquitectónicas o construcciones”,²⁰ lo que se reafirmó en los cambios de la ley, en 1952 y en 1967. Actores importantes de la legislación patrimonial fueron el Museo Regional del Estado y el Museo Exposición de Cerámica, a través de la Junta Patronal de los Museos, quien actuó como experto en relación con los miembros de la Sociedad de Historia y Conservación de Monumentos del Estado.

La ley entendía también proteger de manera particular *lo típico*, asimilado, a partir del artículo segundo, al patrimonio arquitectónico colonial: “se considera dentro de esta ley los edificios construidos durante la dominación española, que aunque no tengan el carácter de artísticos, representan una época, o en sí guarden carácter típico”.²¹ El valor del monumento fue desde entonces el valor histórico, en relación con el presente. Los tres artículos del capítulo cuatro precisaron la definición del aspecto típico y pintoresco de las poblaciones y lugares del estado, y establecieron las medidas de conservación de poblaciones típicas: “no se podrá hacer construcción alguna nueva en

¹⁸ A. Álvarez Mora, *ob. cit.*, p. 19.

¹⁹ Congreso del Estado de Puebla, “Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales del Estado de Puebla”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, 14 de octubre de 1932. Congreso del Estado de Puebla, “Ley de Monumentos”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, núm. 3, Tomo CLXVIII, Puebla, 8 de enero de 1952; Congreso del Estado de Puebla, “Ley de Monumentos”, en *Periódico Oficial del Estado*, suplemento 1, Tomo CXCVIII, núm. 20, Puebla, 10 de marzo de 1967.

²⁰ *Idem.*

²¹ Congreso del Estado de Puebla, “Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales del Estado de Puebla”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, 14 de octubre de 1932.

una zona declarada típica pintoresca que no se encuentre de acuerdo con el carácter y estilo arquitectónico general de ella y sin obtener previamente la autorización del Ejecutivo del Estado por conducto de la Dirección de Museos”.²² Además, en dichas zonas pintorescas típicas se prohibieron toda clase de elementos representativos de la tecnología contemporánea, las huellas de lo *moderno*, los “hilos telegráficos telefónicos y conductores de energía eléctrica”, “garajes, sitios de automóviles y expendios de gasolina [...] cuando por ello se desmerite la apariencia típica o tradicional de la población”.²³

En 1952, la definición de monumento no cambió sino con una limitación presentada en el artículo segundo de la nueva ley: “estar vinculados a nuestra Historia política o social”, es decir, el ya mencionado valor histórico. O “porque su excepcional valor artístico o arquitectónico los hace exponentes de cultura”,²⁴ entiéndase, el valor artístico de un monumento. La ley consideró de utilidad pública la protección, conservación y restauración de los monumentos, y se establecieron, en el caso del patrimonio arquitectónico, una serie de obligaciones a cargo de la Dirección General de Obras Públicas del Estado. De la misma manera se decidió la creación de la Comisión de Monumentos, una comisión de expertos y oficiales que se reuniría mensualmente. Además, se precisaron las obligaciones del estado y de los propietarios privados en relación con los bienes en su poder. Hacer obras de renovación y restauración de edificios identificados como monumentos estará condicionado a la autorización del Ejecutivo del estado. También se reglamentó en los artículos 32.º y 33.º la posibilidad de colocar anuncios. Desde el artículo 4.º se introdujo la idea de que este patrimonio englobaba también las expresiones de lo típico y de lo pintoresco, en continuidad con la legislación original.

En 1967, la definición de monumento incluyó ya de manera precisa:

los edificios exponentes de estilos arquitectónicos característicos de la época colonial [...], las unidades típicas, entendiéndose por ellas las edificaciones adyacentes o próximas entre sí, cuyo conjunto presente

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

²⁴ Congreso del Estado de Puebla, “Ley de Monumentos”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, núm. 3, Tomo CLXVIII, Puebla, 8 de enero de 1952.

aspecto típico unitario al lugar de su ubicación [...], las poblaciones o partes de población, con aspecto típico o pintoresco, característico de una región del Estado.²⁵

De nuevo, conviene insistir en la continuidad de la legislación patrimonial en nuestro periodo, y en la definición cada vez más precisa del patrimonio edificado, al nivel del estado, que tiene como punto de fuga las formas heredadas de la época virreinal.

De manera clara, con la Ley de Monumentos se puede observar la invención de un patrimonio arquitectónico, de una tradición en la arquitectura poblana. Una tradición inventada corresponde, según Eric Hobsbawm, a “un grupo de prácticas normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan involucrar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado”.²⁶ En este sentido, la práctica arquitectónica se definió a través de su valor histórico, dentro de un conjunto identitario, debido a lo típico o lo pintoresco, que se buscó mantener y repetir.

El monumento fue solamente un aspecto de la invención del patrimonio colonial. La arquitectura de este estilo fue promovida institucionalmente para impulsar su creación y restauración a través de un decreto que “concede a los propietarios de edificios estilo colonial, durante el termino de diez años el que solo causen el 20% de impuestos predial que fijan las leyes”.²⁷ En este texto se enunció claramente un cometido: “estimular la reconstrucción y conservación de edificios en que impere el estilo colonial”.²⁸

Las leyes no dieron una definición del estilo colonial en las expresiones arquitectónicas, por lo que el valor del estilo fue simbólico. Además, los textos legislativos participaron del establecimiento de una visión del mundo: “la tradición establece cierto grado de cohesión

²⁵ Congreso del Estado de Puebla, “Ley de Monumentos”, en *Periódico Oficial del Estado*, suplemento 1, Tomo CXCVIII, núm. 20, Puebla, 10 de marzo de 1967.

²⁶ Eric Hobsbawm “Introducción”, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger, ed., *La invención de la tradición*, p. 8.

²⁷ Congreso del Estado de Puebla, “Decreto local por medio del cual se concede a los propietarios de los edificios estilo colonial, durante el término de diez años el que solo causen el 20% del impuesto predial que fijan las leyes”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, 30 de septiembre de 1932.

²⁸ *Idem*.

social, pero también sirve como modo de legitimar a la institución e inculca un tipo específico de creencias dentro de un sistema de valor determinado”.²⁹ Los grupos intelectuales, junto con los museos y con las sociedades históricas, como el grupo Bohemia Poblana, apoyaron este discurso e hicieron de la tradición de la arquitectura colonial un rasgo distintivo de la mentalidad del regionalismo poblano.

Por otra parte, la conformación de una mentalidad con apego a lo patrimonial pasó por un trabajo real de investigación histórica y de redefinición de los marcos culturales para la comunidad. Se constituyó un conjunto de *herramientas* conceptuales, desde el punto de vista oficial, institucional, o desde un campo intelectual más amplio, que fundamentó un imaginario propio. El historiador Hugo Lecht, con su obra *Las calles de Puebla*, fue quizás uno de los primeros representantes de la historiografía contemporánea de la ciudad. Para nuestro periodo de interés, importa también la investigación de Enrique Cordero Torres, publicada en varios folletos. También, a partir de los cuarenta, Puebla fue la sede de frecuentes reuniones de grupos culturales nacionales, invitados por el grupo Bohemia Poblana, el Ateneo Veracruzano, el Centro Veracruzano de Cultura y el Centro Cultural Potosino. El estado, en este caso, fue el principal actor de la legitimación de esta mentalidad y participó de manera constante en las reuniones públicas de los grupos intelectuales poblanos, valorando la utilidad de los trabajos de esos grupos a través de las declaraciones oficiales del ayuntamiento:

Es consolador observar cómo en medio de la crisis espiritual provocada por la anterior conflagración, cuyos revolcados aún humean entrenando nuevos peligros, hay todavía hombres que se inspiran en anhelos de superación espiritual y que, abnegada y noblemente, intentan escalar el enhiesto picacho de la vida, para iluminar con las luces redentoras del saber al mundo que se debate.³⁰

El estilo neocolonial y la invención de un pasado arquitectónico

En la primera mitad del siglo XX hubo, en la creación arquitectónica, una fuerte tendencia a usar los estilos históricos, en particular hacia

²⁹ E. Hobsbawm y T. Ranger, ed., *ob. cit.* p. 16.

³⁰ “Se anuncia el primer Congreso Nacional de Unificación Cultural”, en *Bohemia Poblana*, núm. 33, agosto de 1945, p. 8.

el desarrollo de una arquitectura denominada neocolonial. Fue un movimiento en el que “la reutilización de patrones arquitectónicos radicados en el pasado resultó importante en la vía de configuración de su identidad cultural”,³¹ y a escala del continente, la búsqueda de una estética permitió relacionar la historia contemporánea de América con su pasado, para dar a las múltiples comunidades nacionales un referente a nivel arquitectónico.

En el caso de México, para Alberto Manrique, lo neocolonial se limitó al periodo presidencial de Álvaro Obregón, y dio paso en las décadas siguientes a numerosas construcciones del art déco o del funcionalismo. Sin embargo, esta lectura reduce la comprensión posible de la historia de la arquitectura en Puebla. Existieron, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, varios ejemplos del tipo neocolonial, que fueron de manera clara, construcciones cuyo estilo se refiere a estilos históricos coloniales en contexto regional.

Hay que ampliar, entonces, la definición del neocolonial en la arquitectura, en su duración, tanto como en el *corpus* estilístico de referencia: “la suma de algunos de esos esquemas [los esquemas del pasado] constituyeron en algún momento el llamado estilo neocolonial, en alusión a la aplicación de estilo desarrollado durante el periodo de dominación colonial en América Latina”.³² Se tiene que pensar que, más que un estilo, lo neocolonial fue un movimiento dentro del ámbito constructivo, en el que un conjunto de edificios compartieron los tipos arquitectónicos coloniales, combinándolos y reinventándolos en la creación arquitectónica contemporánea.

El estilo neocolonial tuvo su origen en las reflexiones de varios grupos culturales prerrevolucionarios, que tenían como propósito ser “la fuerza propositiva capaz de alimentar la ideología nacionalista de la Revolución”.³³ Se puede citar a *El Ateneo de la Juventud* como el laboratorio de una teoría informal que tomó como modelo el mundo barroco. En los años siguientes, varios de sus integrantes participaron de la construcción de las instituciones del Estado posrevolucionario, y, principalmente, José Vasconcelos, quien se volvió el difundidor oficial

³¹ Alberto Manrique, en Aracy Amaral, coord., *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, p. 259.

³² *Idem.*

³³ *Ibidem*, p. 262.

de esta ideología, mientras alrededor de las investigaciones de Manuel Toussaint, dos arquitectos teorizaron y pusieron en práctica lo neocolonial: Federico Mariscal y Jesús Acevedo.

El arquitecto y teórico Federico Mariscal tuvo una importancia notable por su actividad y la difusión de sus ideas en Puebla: “en particular conferencias y publicaciones, el descubrimiento y la admiración por la arquitectura histórica colonial de la Ciudad de México, y de las zonas próximas”.³⁴ Además, Mariscal, en los años veinte, dio publicidad a los escritos de otro arquitecto, Jesús Acevedo, quien pretendía lograr la alianza entre la tradición y los materiales modernos.

Según el testimonio de Federico Mariscal, “inició Acevedo una cruzada en favor de nuestra arquitectura virreinal que después ha tenido una gran transcendencia”,³⁵ y, de hecho, el estilo neocolonial encontró con este arquitecto una definición más clara. Se pretendía hablar del pasado artístico de México en referencia a la arquitectura barroca, y en particular a la arquitectura de carácter civil que se construyó en la Ciudad de México. Los elementos principales de la composición neocolonial fueron el modelo del pasillo perimetral, el esquema cuadrangular de la planta y la concentración de la decoración en la fachada. De la misma manera, los materiales visibles fueron los ladrillos de barro, las tallas de carácter gris, las mosaicas de tezontle, los azulejos vidriados, el hierro forjado:³⁶

Cambiando de ideas con mis amigos, hemos llegado lentamente a comprender que ahí están las raíces del árbol mexicano en cuyo cultivo debemos esmerarnos. Los piñones del Sagrario, los muros de la Enseñanza, las plazas de Santo Domingo, Vizcaínas y de Regina dicen más que todos los libros. Nuestro admirable Sagrario Metropolitano, obra maestra del arquitectura, tanto por su sabia distribución cuanto por la deliciosa ornamentación de sus fachadas, subyuga profundamente.³⁷

Federico Mariscal y Jesús Acevedo fueron teóricos antes de ser constructores, y en el periodo posrevolucionario, el principal constructor del estilo neocolonial es el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, con

³⁴ *Idem.*

³⁵ Federico Mariscal, *La patria y la arquitectura nacional*, p. 32.

³⁶ Jesús T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, pp. 87-98.

³⁷ *Ibidem*, p. 94

varios edificios para la Secretaría de Educación Pública, en particular de la primaria Benito Juárez, entre 1921 y 1924, o del pabellón de México en la Feria de Río de Janeiro en 1922.

En el caso de Puebla, Rafael Ibáñez Guadalajara (1891-1966) fue quizás uno de los arquitectos que más reflexionó sobre el problema de la arquitectura colonial, y tuvo una doble importancia. Desde 1926, con su libro *La arquitectura colonial en Puebla*, estableció una definición de las formas de la arquitectura colonial al tiempo que una guía de composición arquitectónica. Pero fue también en la práctica un militante del uso de estilos históricos: fue presidente de la Sociedad de Ciencias y Artes, participó de ciertas reuniones del grupo Bohemia Poblana, etc. En la ciudad, dejó un número importante de edificaciones, edificios públicos, mobiliario urbano, viviendas, etcétera.

Lo colonial en este autor se definió, pues, como un estilo independiente, autónomo, pero también heredado directamente de los conquistadores españoles y, en fin, como un estilo peculiarmente mexicano. Es un elemento esencial de la definición de la nación mexicana. En 1926, Ibáñez pretendía escribir una “guía de entendimiento cause de imaginación y crisol de sentimientos de amor y respeto a la tierra que lo vio nacer”,³⁸ y más que reflejo de una ideología de lo mexicano, fue un esfuerzo para crear los patrones arquitectónicos de lo regional, de lo poblano, con una “típica arquitectura que es como un subrayado al nombre de Puebla, Bella ciudad de Los Ángeles”.³⁹ Pero conviene insistir en que Ibáñez busca también una justificación del uso de las formas coloniales a través no de un estilo moderno, sino de la modernización de la vida cotidiana. Uno de los arquitectos contemporáneos a Rafael Ibáñez, y que practicó una arquitectura similar, fue Felipe Spota Marchesa (1882-1962). En 1939 entró a la Universidad de Puebla para impartir clases de ingeniería. Publicó, además, numerosos folletos, como *Puebla ciudad tranquila y confiable*, en 1947, editado por el grupo Bohemia Poblana, en el que alude a la ciudad en la relación que conserva con el paisaje histórico colonial: “Puebla es la única provincia evocadora de las sutiles espirituales del siglo XVII, que aún guarda inalterable un sabor netamente colonial, fácilmente percibido en el estrépito de la vida moderna”.⁴⁰

³⁸ Rafael Ibáñez Guadalajara, *La arquitectura colonial en Puebla*, prólogo, sin paginación.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Felipe Spota, *Puebla, ciudad tranquila y confiable*, sin paginación.

Rafael Ibáñez y Felipe Spota participaron del desarrollo de un imaginario urbano que tomó como referente lo colonial, pero también, en sus obras como arquitectos fueron conformando el espacio urbano de acuerdo con esta visión. A pesar de todo, Rafael Ibáñez es arquitecto: su ejercicio profesional entre los años veinte y su muerte cubre más de treinta años y multiplicidades de expresiones artísticas, y dentro de esas el estilo neocolonial. Las últimas láminas de *La arquitectura colonial en Puebla* muestran varias realizaciones del autor, y presentan *La fuente Motolinía* de 1931, y la fuente del paseo Hidalgo o *fuentes Mudejar*, edificada entre 1941-1943. Se nota en esas dos construcciones la referencia a la arquitectura del barroco andaluz. También se trata de la renovación de la imagen de la ciudad. Son dos elementos del mobiliario público con las cuales se quisieron reafirmar la estética colonial y las relaciones históricas con el mundo virreinal. El edificio de la calle 18 Poniente esquina con la calle 9 norte, fue también para el arquitecto un ejemplo de las posibilidades del estilo neocolonial, en la arquitectura de viviendas. Ibáñez presenta varias láminas: la fachada sobre la calle, la fachada sobre el jardín y también espacios interiores, y deja al lector examinar tanto la composición como el ornamento. Se nota la coherencia del discurso de Ibáñez con su práctica profesional. El edificio es un catálogo del estilo ya mencionado, tanto en la composición como en el uso del decorado.

De la misma manera que Ibáñez, Felipe Spota fue el autor de varios edificios neocoloniales del centro histórico de la ciudad de Puebla, y permitió con el edificio Coatepec, calle 6 Norte número 403, o un inmueble en la calle 4 Oriente número 10, en 1947, la reafirmación de una imagen urbana historicista. Otros arquitectos representativos de esa tendencia, a lo largo de 30 años, entre 1920 y 1960, fueron Manuel Robleda Guerra (1872-1955) con la escuela Motolinía, Alfredo Rivadeynera, constructor del balneario Agua Azul y del colegio Hidalgo, y Rodolfo Peláez Encinas con el hotel Colonial. Igualmente, en ciertos fraccionamientos y nuevas colonias predominaron las casas de estilo neocolonial, sin que los elementos estilísticos siguieran con rigor los criterios elaborados por los teóricos: es el caso de la colonia América, en 1943, o en la segunda etapa del fraccionamiento San Francisco.

Conclusión

En la primera mitad del siglo XX, las políticas públicas buscaron dar forma a la ciudad, controlar su crecimiento y ordenar la expansión urbana. A través de la emisión de planes de regulación y reglamentos urbanos, se hizo patente la voluntad de modernizar el espacio urbano. Sin embargo, en paralelo, se elaboró una primera definición del patrimonio, la cual buscaba hacer del legado arquitectónico colonial un elemento central de una nueva memoria, de una mentalidad fundamentada en la tradición. Los actores culturales y los arquitectos en particular aprovecharon esa oportunidad para poder inventar, dentro de las formas del estilo neocolonial, expresiones que remitieran a la identidad y a la mentalidad regional.

Tal situación permitió una triple valoración del patrimonio edificado. Primero, a través de una necesidad, la de construir en el contexto de crecimiento y de desarrollo económico. Segundo, a través de la definición y actualización de una memoria, inventando el concepto patrimonio arquitectónico. Y tercero, a través de las obras de Rafael Ibáñez Guadalajara, con la reivindicación de lo neocolonial.

Bibliografía citada

- Acevedo, Jesús, *Disertaciones de un arquitecto*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.
- Acuahuitl Asomoza, José Pablo, “La formación de los grupos culturales en México: la Bohemia Poblana 1942-1962”, pp. 15-41, en Velázquez, Mario, ed., *Memorias por venir, ensayos de historia cultural*, Puebla, BUAP, 2012.
- Álvarez Mora, Alfonso, *El mito del centro histórico*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, Puebla, BUAP, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006.
- Amaral, Aracy, coord., *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Anda Alanis, Enrique X., *La arquitectura de la revolución mexicana: corrientes y estilos en la década de los veinte*, Ciudad de México, UNAM, 1990.
- Audefroy, Joel, “Estética socialista y la ciudad”, en *Ciudades*, núm. 83, pp. 8-18.
- Bühler, Dirk, *El patrimonio edificado en Puebla: a veinte años de su inscripción como patrimonio mundial, opiniones y reflexiones*, Puebla, BUAP, 2009.

- Castro Morales, Efraín, *Puebla, patrimonio recuperado*, Ciudad de México, Fundación Mary Street Jenkins, 2010.
- Congreso del Estado de Puebla, “Ley sobre protección y conservación de Monumentos y Bellezas Naturales del Estado de Puebla”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, 14 de octubre de 1932.
- , “Ley de Monumentos”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, núm. 3, Tomo CLXVIII, Puebla, 8 de enero de 1952.
- , “Ley de Monumentos”, en *Periódico Oficial del Estado*, suplemento 1, Tomo CXCVIII, núm. 20, Puebla, 10 de marzo de 1967.
- , “Ley de Planificación y Zonificación en el Estado”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, Tomo CLIV, núm. 38, 11 de mayo de 1945.
- , “Ley de Planificación Integral y Mejoramiento Urbano del Estado de Puebla”, en *Periódico Oficial del Estado*, suplemento 1, Tomo CLXXVII núm. 48, Puebla, 14 de diciembre de 1956.
- , “Decreto local por medio del cual se concede a los propietarios de los edificios estilo colonial, durante el término de diez años el que solo causen el 20% del impuesto predial que fijan las leyes”, en *Periódico Oficial del Estado*, sección de Leyes, Puebla, 30 de septiembre 1932.
- Hartog, François, *Regímenes de historicidad*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, ed., *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Ibáñez Guadalajara, Rafael, *La arquitectura colonial en Puebla*, 2.^a ed., Puebla, Talleres de la Revista Mignon, 1949.
- Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla*, Puebla, Comisión de Promoción Cultural del Estado de Puebla, reed., 1967.
- Manrique, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, Ciudad de México, Conaculta, 2000.
- Mariscal, Federico, *La patria y la arquitectura nacional*, Ciudad de México, Universidad Popular, 1915.
- Márquez Carillo, Jesús, *Arqueología del avilacamachismo*, Puebla, Congreso del Estado de Puebla, 2010.
- , *El tiempo y su sombra: política y oposición conservadora en Puebla, 1932-1940: una crónica*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1997.

- Mayer Medel, María Silvina, *La colonia América*, Puebla, BUAP, 2005.
- Moza Rojas, Patricia, *Antecedentes de la planeación en Puebla 1917-1992*, Puebla, BUAP, 1997.
- Pantoja, Carlos, *Arquitectos e ingenieros poblanos del siglo XX*, Puebla, BUAP, 2007.
- , *Arquitectura e urbanismo de la independencia a la Revolución, dos momentos claves en la historia urbana de la ciudad de Puebla*, Puebla, BUAP, 2010.
- , dir., *Patrimonio arquitectónico del siglo XX en Puebla*, Puebla, BUAP, 2003.
- , *La renovación urbana: Puebla y Guadalajara*, Puebla, BUAP, 2002.
- Pansters, Wil G, *Política y poder en Puebla, formación y ocaso del cacicazgo avilacamachista 1937-1987*, México, BUAP-CFE, 1998.
- Quintanilla, Susana, *Nosotros: la juventud del Ateneo de México*, México, Tusquets, 2008.
- Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1999.
- Spota, Felipe, *Puebla, ciudad tranquila y confiable*, Puebla, Bohemia Poblana, 1947.
- , *Puebla, joyel de la arquitectura colonial*, Puebla, Raymundo Hernández, reed. 1946.
- [s. fma.], *Revista Bohemia Poblana, Órgano del Grupo Literario Bohemia Poblana*, Puebla, 1943-1966.
- [s. fma.], *Revista Bohemia, Órgano de la Agrupación Cultural "Bohemia Angelopolitana"*, Puebla, 1947-1954.

APORTACIONES POÉTICO-PICTÓRICAS
DE GILBERTO CASTELLANOS TENORIO
A LA MODERNIDAD ARTÍSTICA EN PUEBLA

José Antonio Pérez Diestre¹ †
Luis Miguel Montes Flores²

Regresan los ruidos de la calle, hay otro bulto
caminante que deja en el suelo huellas perdidas
que ya no saben quién es el hombre.

Gilberto Castellanos, *Entre la piel y el vacío*

Al mediodía del 7 de abril de 2010, murió en la ciudad de Puebla Gilberto Castellanos Tenorio, el poeta que dejó una herencia muy importante dentro de las letras poblanas y aun de México; el pintor disciplinado e inalcanzable, cuya obra no ha sido valorada lo suficiente, y el promotor cultural y cofundador, en 1964, con Jorge Altieri Hernández, del Coro Normalista. Dividido en tres partes, el presente trabajo se propone ser una invitación a conocer el personaje y valorar su obra.

Entrar en la historia: el personaje

Configurar la historia de un hombre no es tarea fácil; tampoco redescubrir los caminos que formaron al artista y, con ello, dilucidar su propuesta artística y las aportaciones que dejó en los terrenos del arte y la cultura en el estado de Puebla. Para llegar a dicho fin, es necesario establecer un punto de partida que sirva al mismo tiempo como aproximación a la figura de Gilberto Castellanos Tenorio como objeto de estudio.

Nacido el 10 de julio de 1945 en Ajalpan, en la zona sur del estado de Puebla, Castellanos tuvo que formarse de manera autosuficiente a muy temprana edad, tras el fallecimiento de su padre, lo cual motivó su búsqueda de recursos económicos para solventar las necesidades que se

¹ Fue Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo, adscrito a la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte entre 2013 y 2015.

presentaron en su casa. Sin embargo, fue en 1960 cuando se trasladó a la ciudad de Puebla con el objetivo de ingresar a la Licenciatura en Arquitectura, por lo cual trabajó en un despacho de ingenieros civiles comandado por el ingeniero Esteban Guevara para aprender las bases de la disciplina, así como adquirir los conocimientos técnicos requeridos para la proyección del dibujo técnico y poder financiar tanto la renta de su casa como sus requerimientos personales. Finalmente optó por ingresar al Instituto Normal para cursar la Licenciatura en Educación Primaria.

Se sabe que sus intereses artísticos se desarrollaron a muy corta edad; sin embargo, con mayor exactitud, fue a los 15 años cuando participó en la restauración de los frisos del templo de San Juan Bautista en Ajalpan, situación que también lo encaminó al desarrollo del dibujo y la pintura tras identificar algunas de las técnicas y materiales utilizados para dicha actividad, y que se complementaron años más tarde con su participación al interior del despacho de ingenieros civiles.

Por otra parte, desde su formación básica en la escuela primaria Eufrósina Camacho, así como su participación en las actividades realizadas en la biblioteca de dicho plantel, desarrollaron en él un hábito de lectura voraz que incluía la obra completa de los clásicos de la literatura como Shakespeare o Julio Verne, entre otros.³ De manera formal, su inclusión en diversos talleres literarios impartidos por Augusto Monterroso, Miguel Donoso Pareja, etc., forjaron en él algunas de las características reflejadas en su propuesta poética y pictórica. Al respecto, Saúl Juárez Vega, exsecretario del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, y compañero de Castellanos en el taller de Augusto Monterroso, menciona lo siguiente: “De Monterroso aprendimos una manera de ver la vida, de interpretar al mundo, de saber que la poesía era un regalo para ver de otra forma a la realidad, y que era a los poetas a quienes tocaba buscarlo”.⁴

En el ámbito de la cultura se le reconoce el trabajo realizado desde 1970, momento en que Castellanos laboró como promotor cultural en la Comisión de Promoción Cultural del Gobierno del Estado, con sede en el edificio Alles en la 2 Poniente número 101. La Comisión se estableció

³ Estos datos fueron recopilados a través de una entrevista realizada el 4 de noviembre de 2013 a Silvia Castro Escamilla.

⁴ Paula Carrizosa, “En breve se publicará *Aural*, el último poemario póstumo de Gilberto Castellanos”, en *La Jornada de Oriente*, 14 de abril de 2011.

mediante un decreto del entonces gobernador Aarón Merino Fernández en 1964; de esta forma, tuvo a su cargo la función de promover actividades artísticas para el deleite de la sociedad poblana; sin embargo, los eventos que se gestaban desde dicha comisión estaban subordinados directamente a la Secretaría de Educación Pública estatal, motivo por el cual eran escasas y de corta duración. Esta situación motivó a algunos de sus integrantes, artistas e intelectuales a realizar algunas reuniones y desarrollar un proyecto que hasta la fecha se mantiene vigente.

Entre los personajes antes mencionados se encontraban el licenciado Eladio Villagrán, el profesor Edilberto Mauleón, la licenciada Estela Galicia Domínguez, el profesor Isaías Noriega de la Vega, la señorita Josefina Albisúa y el profesor Gilberto Castellanos Tenorio,⁵ quienes, con el apoyo del gobernador interino Guillermo Morales Blumenkron,⁶ obtuvieron, el 21 de diciembre de 1973, un decreto para constituir la Casa de la Cultura de Puebla en el edificio de la calle 5 Oriente número 5. La Casa de la Cultura se convirtió, durante casi 23 años, en uno de los espacios más destacados en la vida cultural del personaje, en relación a su labor como promotor, coordinador, subdirector y director del recinto. Todos ellos fueron cargos que tuvieron que verse pausados, ya que entre los años de 1972 y 1975, bajo el mandato del entonces presidente municipal de la ciudad de Puebla, el Dr. Luis Vázquez Lapuente,⁷ recibió el nombramiento temporal como director de la Galería Municipal Fernando Ramírez Osorio, ubicada en la zona de Los Sapos, 6 Sur número 503, espacio que presentó las nuevas propuestas artísticas a nivel local, las cuales posteriormente alternó con destacados artistas a nivel nacional. Para ello, y sin un presupuesto económico suficiente destinado para la galería, Castellanos se dispuso a buscar personalmente en sus lugares de trabajo como en sus domicilios, a los artistas que podrían presentarse en la galería; incluso sin un personal de apoyo establecido, acudía a recoger la obra de los artistas en su vehículo, realizaba las tareas de montaje, curaduría, y al término de las exposiciones devolvía personalmente las obras a sus lugares de procedencia. También publicó una serie de folletos relacionados con

⁵ Pedro Ángel Palou, Roberto Reyes Garrido y José Morales Melo, *Apuntes para una historia de la Casa de la Cultura de Puebla*, pp. 27-28.

⁶ Guillermo Morales Blumenkron fue gobernador interino del estado de Puebla, del 7 de mayo de 1973 al 1 de febrero de 1975.

⁷ Luis Vázquez Lapuente fue presidente municipal de la ciudad de Puebla, de 1972 a 1975.

las exposiciones presentadas en el lugar y, posteriormente, publicaba pequeñas notas de prensa en algunos de los diarios locales.

En 1974, tras la fundación de la Casa de la Cultura, no existieron recursos económicos suficientes en la institución para cubrir los salarios de todos los administrativos que la constituyeron, motivo por el cual, Gilberto Castellanos Tenorio recibió la asignación para laborar en el Benemérito Instituto Normal del Estado (BINE) con el nombramiento de director A de la primaria matutina; sin embargo, ejerció finalmente el puesto de jefe del Departamento de Promoción y Difusión Cultural, mismo cargo que desempeñó hasta su muerte en 2010. Instaurado en la oficina central, ubicada en el bulevar Hermanos Serdán número 203 en la colonia Valle del Rey, se encargó de promover entre la sociedad los aportes artísticos y culturales que se desarrollaban al interior de la institución educativa, tales como la Rondalla Superior Normalista, la Estudiantina y Rondalla Infantil, el Teatro Normalista e incluso el Coro Normalista de Puebla,⁸ fueron algunos de los grupos que se difundieron.

Fue en 1980 cuando recibió el nombramiento como subdirector de la Casa de la Cultura, y en los periodos de 1982 a 1984, y de 1987 a 1994, el cargo como director de la misma. En su ejercicio como director, mismo que alternó con sus labores dentro del BINE, desarrolló una propuesta de actividades constantes en las que cada día de la semana se presentaba una muestra de manifestaciones artísticas diferentes; así, un día era destinado a la danza, otro a la pintura, otro a la música, entre otros, o como lo señala el grupo de rondallas Grupo Amigo, que el programa de lunes con rondallas surgió bajo la dirección de Gilberto Castellanos un 3 de marzo de 1980.⁹ Además, se contaba con los Viernes de danza, los Sábados infantiles y de teatro o Un domingo, un poeta; pero quizá su mayor aportación para mantener viva y concurrida a la Casa de la Cultura fue cambiar su programa de un domingo, un poeta por los domingos culturales en los que presentaba distintas actividades en sus instalaciones desde las 11 hasta las 15 horas para el deleite de las familias locales y los turistas. Cabe resaltar que Castellanos retomó el método para buscar a los artistas o propuestas que pudieran ser

⁸ Este coro fue fundado con la participación del entonces alumno de la Licenciatura en Educación Primaria, Gilberto Castellanos Tenorio, Gloria Cortés y la dirección de Jorge Altieri Hernández, el 14 de septiembre de 1964.

⁹ Grupo Amigo, "Lunes con rondallas", en línea.

presentados dentro de la Casa de Cultura sin perder de vista tanto a los nuevos talentos como a las figuras consagradas a nivel nacional, e incluso, en algunas ocasiones, de talla internacional. Muchas veces también realizó el traslado de obras. Sobre esta etapa, el cantautor Carlos Arellano comenta lo siguiente:

La Casa de la Cultura fue un centro en donde coincidía mucha gente que hacía la canción en aquellos años, este mismo lugar, este mismo recinto en donde hoy estamos, era el lugar donde tocábamos todos nosotros, en ese tiempo comandaba la Casa de la Cultura un extraordinario poeta, Gilberto Castellanos, quien también era un extraordinario dibujante y pintor, él dio una magnífica apertura para que mucha gente que andaba en esto ocupara estos espacios como foros naturales para exponer lo que hacía.¹⁰

La relevancia en su labor como promotor cultural surgió de la necesidad que había en esos años ante los pocos espacios para la expresión cultural y artística, y el casi inexistente apoyo para el desarrollo de las nuevas propuestas. Cualquier oportunidad fue importante para introducir a los nuevos artistas y sus corrientes, y en ese sentido, Gilberto Castellanos fue consciente de dicha necesidad. Al respecto, Montserrat Galí Boadella, cuando aborda el problema que tuvieron los artistas del siglo XX en encontrar espacios para exponer el arte moderno y contemporáneo, señala: “Faltos de un museo de arte moderno, los artistas han encontrado acogida en el Museo Amparo, en las salas de la Casa de la Cultura y en algunas galerías que de manera intermitente han animado la vida artística de Puebla”.¹¹

El 15 de abril de 1980, Castellanos tuvo que alternar sus actividades con un nuevo desafío como director de la Unidad Cultural Rafaela Padilla de Zaragoza, como inmueble añadido a la Casa de la Cultura.

Además, se le reconoce también su labor como promotor y difusor en el Festival Internacional: Puebla Ciudad Musical al lado de Francisco Sánchez Díaz de Rivera, evento que se realizó durante algunos años en el Auditorio de la Reforma, sitio donde intervino los vestíbulos para montar exposiciones plásticas. Sobre la labor de Castellanos en dicho festival,

¹⁰ Carlos Arellano, “Canción”, en *Historia de la música en Puebla*. pp. 309-312.

¹¹ Montserrat Galí Boadella, “Las artes plásticas en Puebla. Reseña de una década”, en *Arte contemporáneo en Puebla*, p. 41.

Francisco Sánchez Díaz de Rivera menciona lo siguiente: “Estupenda fue la labor del maestro y poeta Gilberto Castellanos, siempre fue el responsable y curador de las exposiciones pictóricas que incluyeron artistas como Carlos Melrose, Francisco Corzas, Pedro Friedeberg, Juan Soriano, María Teresa Toral, Sofía Bassi, el propio Gilberto Castellanos y muchos más”.¹²

Finalmente, sus aportaciones al periodismo cultural, a través de diversos medios locales y nacionales, contribuyeron a la difusión de eventos y al conocimiento de artistas de diversas manifestaciones en la prensa escrita, radio y televisión. Se destaca su presencia entre los años 1989 y 1995 con su programa *Puebla en la cultura*, transmitido de forma ininterrumpida los sábados y domingos a través de la señal local de televisión.¹³

El poeta

Pedro Ángel Palou García realizó una de las primeras aproximaciones a la comprensión del trabajo de Gilberto Castellanos, cuando en su artículo “Nuevas letras de Puebla, otras voces, otros ámbitos”, publicado en la *Revista de la Universidad*, señaló que el poeta poblano resalta en el dominio de un lenguaje que es rico en imágenes, lo cual ha permitido que otros autores lo ubiquen como un poeta neobarroco.

Además, Palou realizó una extensión sobre esta primera perspectiva de Castellanos en 1995 a través de su ejercicio de antología sobre la literatura realizada en Puebla, bajo el título *Puebla, una literatura del dolor (1610-1994) antología histórica de la literatura en Puebla*, obra publicada en dos tomos por la entonces Secretaría de Cultura de Puebla y realizada con motivo del Segundo Magno Festival Palafoxiano de Puebla en 1994. Allí menciona lo siguiente: “La poesía poblana conoce autores más modernos y con voz propia hasta Gilberto Castellanos —que reescribe el barroco sin desatender nunca a la pureza del lenguaje— y Enrique de Jesús Pimentel [...], o con un grupo de poetas salidos del Taller de la Casa de la Cultura [...]”.¹⁴

Con lo anterior, se coloca a Castellanos como uno de los personajes que reintrodujo la modernidad a la poesía poblana durante la segunda

¹² Francisco Díaz de Rivera, “Puebla Ciudad Musical”, en *Historia de la Música en Puebla*, pp. 353-365.

¹³ Manuel Zavala, “Gilberto Castellanos es celebrado como el poeta que trajo la modernidad a la poesía poblana”, en *Cultura UNAM*. En línea.

¹⁴ Pedro Ángel Palou García, “Poesía: una lira intermitente”, en *Puebla, una literatura del dolor (1610-1994) antología histórica de la literatura en Puebla*, p. 11.

mitad del siglo XX. Aquí se habla de una reintroducción, puesto que la modernidad en la poesía se puede concebir a partir del trabajo realizado por el Movimiento Estridentista liderado por Germán List Arzubide a partir de 1923 y focalizado en Puebla con la publicación del *Manifiesto Estridentista número 2*. También se pueden considerar las aportaciones realizadas por el Grupo Cauce y la publicación de su *Revista Cauce*, con participantes como Juan Manuel Brito, Antonio Esparza Soriano, Juan Porras e Ignacio Ibarra Mazari.¹⁵

En 1996, el doctor en literatura española Alberto Julián Pérez, de la Texas Tech University, escribió un artículo para la *Revista INTI*, nombrado “La poesía neo-filosófica de Gilberto Castellanos”. En él realizó un análisis sobre *el mirar del artificio*,¹⁶ donde expresó que la propuesta escritural del poeta versa en una poesía metafísica que cuestiona la forma de estar en el mundo a través de los sentidos, y postuló que la de Castellanos es una poesía con tintes fenomenológicos radicados principalmente en el sentido de la vista. Julián menciona:

En este viaje la mirada se desplaza en el espacio y se encuentra con el cuerpo. El poeta explica el proceso haciendo un estudio razonado, o pseudo-razonado, de las circunstancias físicas, con una lógica poética “vanguardista” [...] cuyas conclusiones no son necesariamente claras o rigurosas y contribuyen a crear una “atmósfera” y un “misterio” poético sugestivo, [...].¹⁷

Si bien la mayoría de artículos y referencias al trabajo poético de Castellanos versan en torno a *El mirar del artificio*, resulta importante retomar la idea de Alberto Julián en cuanto a que la propuesta contiene un sentido fenomenológico, el cual solo es concebido a partir del estudio de la obra completa, misma que se divide en tres etapas escriturales segmentadas de la siguiente forma:

Primera etapa: incluye los libros *El mirar del artificio* (1985), *Yacimientos del verano* (2000), *Rama del ser* (2001), *Semillas de barro* (2003), *Arcángide* (2003), *Caudal* (2005) y *Letranía* (2007). La antología *Como podar la luz* (2008) reúne entre sus páginas el contenido de esta primera etapa.

¹⁵ F. Humberto Sotelo, *El Grupo Cauce sembrador de futuro*, p. 53.

¹⁶ *El mirar del artificio* es la primera obra publicada de Gilberto Castellanos Tenorio en 1985 por el Instituto Nacional de Bellas Artes, el gobierno del estado de Colima y la editorial Katún. Además, recibió el Premio Latinoamericano de Poesía-Colima 1982.

¹⁷ A. Julián Pérez, *ob. cit.*, p. 296.

Segunda etapa: se construye a partir de *Savia* (2008), *Omnívaga* (2009),¹⁸ *Trama del día* (2010), *El árbol y el verbo* (2010), *Aural* (2011), *Bazar de la serpiente* (2014), *Senderos de grana* (2015) y *Fraselia* (sin publicar).

Tercera etapa: Gilberto Castellanos sufrió un primer infarto cerebral en 2005, por lo tanto, su salud fue mermando con el paso del tiempo hasta perder la vista en 2008. Por dicho motivo, los textos referentes a la tercera etapa no se concluyeron salvo *Entre la piel y el vacío* (2016).

El análisis de la obra en conjunto de Castellanos permite dilucidar una evolución, no solo en calidad técnica, sino temática, ya que la primera etapa incluye una redacción que excluye al *yo* personal. Dicha situación es requerida, dado que el planteamiento general de esta etapa se sitúa, fenomenológicamente, en un *entrar en el mundo*, como las primeras experiencias que lo construyen antes de nombrarlo. Pero es en la segunda etapa donde sí se manifiesta una primera persona que habla de la experiencia de *estar en el mundo*, reconocerlo a partir de sus esencias y existir en él. Aquí se hace manifiesta una preocupación por los cambios suscitados en el entorno a partir de una modernidad instaurada en la segunda mitad del siglo XX, de la cual es testigo Castellanos, y que se vincula, quizá, con la forma en que entonces Palou reconoce en su poesía la vitalidad para reincorporar la modernidad a la poesía poblana, solo después de vivirla.

Todo lo anterior se culmina en la tercera etapa, donde Castellanos manifiesta que la modernidad ha desplazado a los campos para situar las avenidas y los edificios, donde la luz de los insectos es sustituida por las grandes luminarias del entorno, donde el hombre también ha cambiado su forma de habitar en el mundo y que al transitar por las calles ya no se reconoce a sí mismo sino como ente difuso e inasible. Esto último se complementa con la propuesta pictórica del artista.

Finamente, se resalta que el Instituto Nacional de Bellas Artes, en marzo de 2010, hizo un reconocimiento público de su trabajo, designándolo como el *Poeta del Ser* debido a este trabajo por encontrar, a través de sus versos, la esencia del ser actual.

El artista visual

Mientras que en el ámbito de la poesía, el año de 1982 fue el que permitió

¹⁸ Gilberto Castellanos publicó en vida hasta el libro *Omnívaga* en 2009, debido a su fallecimiento en abril de 2010.

conocer el trabajo escritural de Castellanos, fue 1976 el año que lo catapultó a nivel nacional en medio de una época de vanguardias plásticas y rupturas representativas que entretejieron una distancia de forma y contenido con la tradición artística de la primera mitad del siglo XX.

La Universidad Autónoma de Colima abrió sus puertas para recibir la primera exposición individual de Gilberto Castellanos Tenorio bajo el título *20 temas y una variación*. Esta fue una propuesta integrada por un total de 40 cuadros segmentados por pares que contenían el tema original y su variación. Todos ellos fueron elaborados bajo la técnica de pluma sobre papel de algodón con medidas de 56.5 × 43 cm cada una, con una diversidad de contenidos temáticos. Esta exposición fue albergada en distintas instituciones educativas, públicas y galerías de arte entre los años de 1976 y 1977.

En la actualidad se desconoce el paradero de varias de las piezas que conforman esta serie, debido a que Castellanos no dejó ninguna relación que vincule las piezas vendidas con sus respectivos compradores, pero en la actualidad se conocen varias de ellas gracias a las fotografías y documentos que se conservan. Justamente, la portada del folleto de la exposición en el marco del festival *Puebla ciudad musical* de 1977 es ilustrada por una de las piezas significativas para la comprensión de la propuesta plástica de Gilberto Castellanos. Se trata del tema XIII, el cual muestra un fondo semidesconxtetualizado, las líneas proyectan figurativamente las siluetas de unas montañas, mientras que en un segundo plano se encuentran dos siluetas humanas en tonalidad clara y en primer plano se somete la composición a cuatro conjuntos de siluetas humanas como conglomerados.



IMAGEN 1. *Tema XIII*, Gilberto Castellanos (1976).

Años más tarde, la contribución pictórica de Castellanos proliferó en temas y técnicas, las cuales transitaron entre lápiz, pluma, tinta china, pastel y tinta holandesa, siendo esta última, muy compleja en su aplicación y poco común en su utilización. Pero fue en 1983 cuando Castellanos utilizó otro recurso para representar las dificultades que tiene el ser para mostrar su verdadera esencia. Con un total de 40 piezas de 23 x 30 cm, elaboró la serie *Máscaras*. Sobre este elemento, el poeta señala:

[...] la máscara final que nos entumece; ahí le pones clavos y engrudo a la
perversión;
ha de insistir la fuerza de tu efigie desde su pedestal a la muralla,
las almenas del castillo, llegar a tu pecho, a la frente y a tus ambiciones
fortificadas para volver a la purea de un cielo
donde solo tú respiras; elevándonos y no caerá el ser.¹⁹

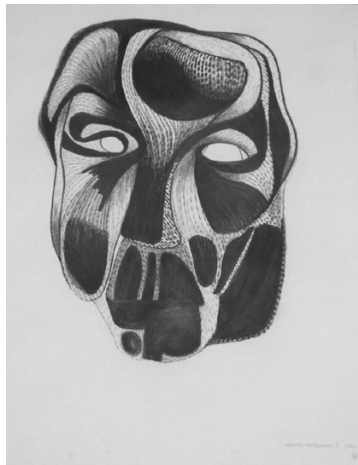


IMAGEN 2. *Máscara 20*, Gilberto Castellanos (1983).

En 1994, el discurso del conglomerado fue retomado en la serie *Versiones de la ciudad*; con un total de 20 piezas, refleja escenas nocturnas distinguidas por la representación de la luna y estructuras piramidales como vestigios de un pasado prehispánico acompañados por manchas semiovaladas que vuelven a significar el conglomerado que transita por las avenidas de la ciudad. Esta serie se vuelve un claro ejemplo de las preocupaciones y vivencias de Castellanos ante la transformación de su entorno; al respecto menciona en su poema *Rutina*:

¹⁹ Gilberto Castellanos, *Senderos de grana*, p. 74.

Los pasos estériles del hombre reconocen su desgaste en el pavimento,
gargantas corrosivas de los códigos pulen navajas en la esquina.
Era una prisa grabada en la jamba de horas transparentes del sudor.
Todavía los sitiados edifican casas impolutas sobre la inocencia [...].²⁰



IMAGEN 3. *Versión de la ciudad* (s/n), Gilberto Castellanos (1994).

Durante el año de 1996, el artista propuso la elaboración de unos cuadros que conjuntan una representación polifacial insertada en medio de árboles bajo el título *Rama del ser*. Aquí se trata de enfatizar el origen natural del hombre, así como la reflexión sobre la devastación forestal que erradica a su vez la existencia del ser humano.



IMAGEN 4. *Rama del ser II*, Gilberto Castellanos (1996).

²⁰ Gilberto Castellanos, *Yacimientos del verano*, p. 85.

Castellanos continuó su producción enfocándose al problema de la inasibilidad del *ser contemporáneo* ante el ritmo de vida y la complejidad de su existencia. Si en un inicio se avocó a la representación de esta situación por medio de sombras o siluetas, así como al recurso de la máscara, el artista empezó a enfocarse a las situaciones ciudadanas y las dificultades de ser resididas en la propia persona. La serie de 1998 titulada *En la calle*, muestra en un total de tres piezas lo que puede ser el caminar por la acera y percibir las diferentes posibilidades de ser.



IMAGEN 5. *En la calle 2*, Gilberto Castellanos (1998).

De ese mismo año es la serie *Así nos ven*, con un total de 20 cuadros que sintetizan y concretan la apuesta del artista por representar en fondos descontextualizados la zona de un rostro, a manera de retrato, con la unificación de todas sus posibilidades y, al mismo tiempo, la definición de su inasibilidad.

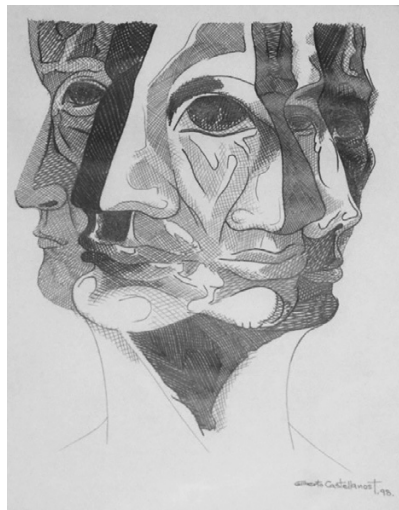


IMAGEN 6. *Así nos ven 17*, Gilberto Castellanos (1998).

En años posteriores, la técnica mostró variaciones, así como la composición, la cual fue sometida a las líneas de fuerza y la inclusión de anomalías.

Es en los últimos cuadros realizados en 1999 con tinta holandesa, donde se proyecta la mayor contribución estilística de Castellanos, no solo a su pintura personal, sino local, ya que se trata de cuadros complejos compositivamente hablando, así como en el tema de lo figurativo que comparte lindes con lo abstracto. La representación del rostro muestra una especie de transformación en materia indescifrable como se puede observar en el cuadro *De perfiles*. Una última referencia en la poesía de Castellanos puede mostrar el vínculo estrecho entre ambas manifestaciones y una unión temática regida por una misma base: “Regresan los ruidos de la calle, hay otro bulto / caminante que deja en el suelo huellas perdidas / que ya no saben quién es el hombre”.²¹



IMAGEN 7. *De perfiles*, Gilberto Castellanos (1999).

Conclusiones

Dedicado a la docencia, periodismo cultural, promoción y difusión cultural, poesía y artes plásticas, Gilberto Castellanos fue una figura que dejó diversas aportaciones a la cultura y el arte local y nacional. Desde 1974 hasta su muerte en 2010, laboró en el Benemérito Instituto Normal del Estado, donde aportó no solo la construcción de los conocimientos en los educandos, sino que proyectó hacia la sociedad diversas actividades culturales y artísticas generadas. Llevado a un plano aumentado, en Puebla se abrieron las puertas de los recintos que albergaron su figura para laborar en algunos inmuebles como la Comisión

²¹ Gilberto Castellanos, *Entre la piel y el vacío*, p. 85.

de Promoción Cultura del Gobierno del Estado, la Galería Municipal Fernando Ramírez Osorio, la Casa de la Cultura de Puebla o la Unidad Cultural Rafaela Padilla de Zaragoza.

Los medios de comunicación sirvieron para transmitir sus letras y sus palabras en *El Sol de Puebla*, *Intolerancia Diario*, *Síntesis*, *Momento Diario*, *TV3*, entre otros. Dedicó 20 años consecutivos a esta labor, en la cual destaca su participación por seis años ininterrumpidos a través de su programa televisivo *Puebla en la cultura*.

Castellanos fue testigo de su época, la cual trató de registrar entre sus líneas y pinceladas; sin embargo, el presente trabajo no trata de ser una simple aproximación, sino una invitación para que otros indaguen y se adentren en el estudio del personaje y su obra, de la cual, solo se ha mostrado un pequeño fragmento, que se convierte más allá de un estudio de la cultura, poesía y artes visuales, en un intento por comprender al *ser de la modernidad*.

Bibliografía citada

- Arellano, Carlos, “Canción”, *Historia de la música en Puebla*, Secretaría de Cultura de Puebla, Dirección de Música, México, 2010.
- Carrizosa, Paula, “En breve se publicará Aural, el último poemario póstumo de Gilberto Castellanos”, *La Jornada de Oriente*, 14 de abril de 2011.
- Castellanos Tenorio, Gilberto, *Yacimientos del verano*, Secretaría de Cultura de Puebla, México, 2000.
- , *Como podar la luz*, Secretaría de Cultura de Puebla, México, 2008.
- , *Senderos de grana*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2015.
- , *Entre la piel y el vacío*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2016.
- Díaz de Rivera, Francisco, “Puebla ciudad musical”, *Historia de la música en Puebla*, Secretaría de Cultura de Puebla, Dirección de Música, México, 2010.
- Galí Boadella, Montserrat, “Las artes plásticas en Puebla”, *Arte contemporáneo en Puebla*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélez Pliego”, Fundación Manuel Toussaint A.C., México, 2007.
- Grupo Amigo, “Lunes con rondallas”, en: <http://lunesconrondallas.mex.tl/>.

- Julián Pérez, Alberto, “La poesía neo-filosófica de Gilberto Castellanos”, *INTI: Revista de literatura hispánica*, núm. 43, 1996, en: <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1915&context=inti>.
- Palou García, Pedro Ángel, “Poesía: una lira intermitente”, *Puebla, una literatura del dolor (1610-1994) antología histórica de la literatura en Puebla*, Secretaría de Cultura de Puebla, México, 1994.
- Palou Pérez, et al., *Apuntes para una historia de la Casa de la Cultura de Puebla*, Secretaría de Cultura de Puebla, México, 1994.
- Sotelo, F. Humberto, *El Grupo Cauce sembrador de futuro*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2008.
- Zavala, Manuel, “Gilberto Castellanos es celebrado como el poeta que trajo la modernidad a la poesía poblana”, *Cultura UNAM*, en: http://www.arts-history.mx/noticiario/index.php?id_nota=26012010133847.

POLÍTICA, ARTE Y CULTURA.
LOS MUSEOS Y EL COLECCIONISMO CORPORATIVO
EN MONTERREY, 1974-2000

*Jesús Márquez Carrillo*¹
*Roberto Eliud Nava González*²

Como en tiempos de Cárdenas y López Mateos, en 1973, durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez, un enfrentamiento entre el Estado y la élite empresarial regiomontana sacudió el ambiente político del país.³ Más tarde, la confrontación ideológica encontró en la cultura y el arte los medios adecuados para legitimar las posturas empresariales, pues como secuela de esta controversia se configuró un coleccionismo corporativo y surgieron los primeros museos privados en Monterrey, mismos que le permitirían a la ciudad perfilarse como una entidad artística moderna y dispuesta a la apertura en un mundo globalizado.

En el presente texto, a partir de considerar la idea de Castoriadis con respecto al imaginario social instituyente y, asimismo, la configuración histórica de la ciudad de Monterrey, se pretende hacer un breve balance sobre el surgimiento y el desarrollo de los museos y de las grandes colecciones de arte en Monterrey durante las últimas décadas del siglo XX, subrayando que sus discursos y prácticas artísticas responden a un interés político, no únicamente al propósito de dar a conocer y difundir el arte moderno y contemporáneo de México y América Latina.

La configuración de una ciudad y una cultura modernas

Durante la época colonial, el Nuevo Reino de León no fue una región en donde las disciplinas de la cultura prosperaran y destacaran. Sin el recurso de la minería, “no hubo aquí el florecimiento económico y

¹ Profesor Investigador Titular de Tiempo Completo de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, jesusm.146@hotmail.com

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2012 y 2014, eliudnava@gmail.com

³ Carlos Arriola, “Los grupos empresariales frente al Estado...”, en *Foro Internacional*, pp. 461-465.

cultural de otras provincias del interior de la Nueva España”.⁴ No fue sino hasta el establecimiento del obispado en 1792 y la apertura del Colegio Seminario, que la región empezó a otorgarle mayor importancia a la cultura, consiguiendo un despliegue económico destacable.

Al inicio del siglo XIX, en los albores de la Independencia y en los primeros años del México independiente, Monterrey pasó de una economía basada en las ventas de ganado y productos agrícolas, a una compuesta por la actividad de artesanos especializados. Además, en la ciudad ya se hacía patente un dinamismo social interesado en los asuntos políticos de la nación, adquiriendo con ello una conciencia de su deber cívico. La Invasión norteamericana de 1846 dejó una profunda huella en el consciente colectivo por la pérdida de la mitad del territorio mexicano, que devino en un pesimismo en la mayoría de la población; sin embargo, Monterrey se benefició de esta situación, ya que la traslación del río Bravo como frontera fomentó la actividad comercial.

Con el acercamiento de la línea divisoria entre ambos países, las funciones de la capital de Nuevo León se alteraron significativamente. El reordenamiento político y militar del noreste de México propició el inicio de una acumulación de capitales y concentración de bienes y recursos que permitirían la emergencia de una burguesía regional. El capitalismo que crecía vertiginosamente en el país vecino se acrecentó con el rápido poblamiento de Texas, causando un considerable impacto en la economía regional. Según Mario Cerutti, cuatro grupos familiares prominentes del Monterrey preindustrial se destacan entre este grupo de burgueses incipientes que más adelante se transformarían en la élite empresarial de la región; menciona a los hermanos Hernández, a Patricio Milmo, Evaristo Madero (abuelo del revolucionario) y a Gregorio Zambrano.⁵ Un par de décadas después, conviene agregar a este grupo a Isaac Garza Garza, quien, junto a José Calderón Padilla, hicieron del negocio Casa Calderón, dedicado casi exclusivamente al comercio, la base de lo que serían las industrias regiomontanas que jugarían un destacado papel en la historia de la ciudad.

Una vez restablecido el orden, en las últimas décadas del siglo XIX se empezó a gestar un proceso de modernización que se reflejó en un

⁴ Israel Cavazos Garza, *Breve historia de Nuevo León*, p. 103.

⁵ Mario Cerutti, *Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1910*, p. 20.

auge industrial y urbano. Los años que comprenden de 1890 a 1910 fueron fundamentales en la configuración del Monterrey moderno. Dos familias se destacan: la familia Madero y la familia Garza Sada. De la primera, la fundación del Banco de Nuevo León, en 1892, significó una evolución económica de importancia; de la segunda, el conjunto de empresas que más tarde se convertirían en el Grupo Monterrey. Mario Cerutti señala que este “grupo social en formación, [...] pasó de convertirse en un sector de la clase dominante en estructuración, [a controlar] directamente [...] las nuevas relaciones de producción determinadas por el desenvolvimiento capitalista”.⁶ Así, se establecieron industrias de fundición de hierro, elaboración de maquinaria, fábricas de textiles, muebles, vidrio, cigarros y la Cervecería Cuauhtémoc, empresa matriz y el núcleo de muchas otras como Vidriera Monterrey o Malta. “Monterrey era ya una ciudad importante, con un futuro luminoso, que permitió asegurar que era orgullo de nuestro país, el ‘Chicago de México’”.⁷ La prosperidad material se percibía indiscutiblemente al inicio del siglo XX, mismo que permitiría el florecimiento de la cultura y las manifestaciones intelectuales que años después se consolidarían en la Universidad de Nuevo León (1993) y el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey; este último un proyecto empresarial de 1943.

El crecimiento industrial continuaba en constante ascenso. La sociedad regiomontana, y en mayor medida la élite empresarial, buscaba crear su propio imaginario ante el proclamado por el Estado mexicano, que a través del nacionalismo intentaba homogeneizar el discurso oficial posrevolucionario. Desde el golpe político realizado por Plutarco Elías Calles al frustrar las pretensiones de Aarón Sáenz —representante de la élite regiomontana— a la presidencia de la República en 1928, hasta la reforma agraria que impulsó Lázaro Cárdenas una vez en la presidencia, la élite empresarial entraría en directa confrontación con el Estado. Los empresarios regiomontanos utilizaron la cultura como medio para establecer su propio discurso en aras de los beneficios económicos y sociales que esta élite pretendía alcanzar. Mario Cerutti apunta que “luego de la prolongada etapa de readaptación que exigieron la Revo-

⁶ *Ibidem*, p. 99.

⁷ Andrés Montemayor Hernández, *Historia de Monterrey*, p. 267.

lución y la crisis mundial de 1929 [...] [aparecen] controversias entre el poder central y los industriales de Monterrey, [con esto queda] en evidencia la solidez que había asumido esta burguesía regional, capaz de oponerse por diversos conductos a las políticas y al proyecto nacional implementados por Lázaro Cárdenas”.⁸ Las confrontaciones con el gobierno federal no son propias de la era cardenista, pues desde el gobierno de Vidaurri, los empresarios prominentes de la época junto con él, se enfrentaron a Benito Juárez con el objetivo de defender sus intereses. Abraham Nuncio comenta que “Santiago Vidaurri parece haber dejado la enseñanza a los grandes empresarios regiomontanos de cómo presionar al gobierno federal en términos políticos para negociar ventajosamente con él su apoyo y colaboración a cambio de un margen siempre creciente en autonomía sobre bases económicas”.⁹ Se agrega al conflicto la modificación al Código Federal del Trabajo en 1929, realizado por el presidente Calles, el cual representó un ataque a los intereses de los empresarios, quienes responden con la creación, en ese año, de la Confederación Patronal de la República Mexicana, la Coparmex, buscando afianzar su ideología capitalista de libre mercado.

La prensa representó un papel importante para la transmisión del imaginario que la élite regiomontana buscaba instituir como identidad social. Eduardo Ramírez señala que “eran vitales las publicaciones corporativas que se repartían entre los obreros para enaltecerlo. *Trabajo y Ahorro*, publicación de la Sociedad Cooperativa Cuauhtémoc, y *Actividad*, revista de la Cámara de Comercio de Nuevo León, son solo dos ejemplos”.¹⁰ La aparición del periódico *El Norte* en 1938 —una sociedad entre la Editorial El Sol y Cervecería Cuauhtémoc— propició una confrontación directa, además, con la fundación del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) en 1943, con lo que se consolidaría a la educación como herramienta estratégica para el enfrentamiento ideológico.

Cornelius Castoriadis señala que “[u]na sociedad puede existir solamente si [...] se inventa y define por sí misma nuevas formas de responder a sus necesidades”.¹¹ Gran parte del imaginario que la sociedad

⁸ M. Cerutti, *ob. cit.*, p. 98.

⁹ Abraham Nuncio, *El Grupo Monterrey*, p. 57.

¹⁰ Eduardo Ramírez, *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*, p. 21.

¹¹ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, p. 116.

regiomontana configuró en el periodo del que hablamos aquí, tuvo influencia directa de las empresas y los intereses de la élite empresarial, una forma de pensamiento y carácter que descansara en una ideología del capital. Nuncio asegura que “[l]os empresarios rectores del desarrollo capitalista en Monterrey han tenido a Estados Unidos como confín y modelo [...] Texas se convirtió en parte del *hábitat* de los empresarios más conspicuos de la región”.¹² Estos paradigmas ideológicos y de comportamiento se extendieron a las relaciones sociales, a las expectativas y hábitos de los regiomontanos, y por ende, a la configuración de la ciudad.

En la década de los años sesenta y principios de los setenta, un nuevo enfrentamiento entre el Estado mexicano y los empresarios de Monterrey sacude el ambiente político del país. En estos años, México también experimentaba los movimientos sociales que se manifestaron a nivel global, caracterizados por las protestas de la ciudadanía cada vez más crítica con sus gobernantes o con los círculos de poder económico e ideológico. En nuestro país, los movimientos estudiantiles sentaron los antecedentes de una sociedad que empezaba a cuestionar el sistema del Estado.

Los diversos movimientos y organizaciones sociales que perjudicaban los intereses de la élite empresarial regiomontana, encabezada por el Grupo Monterrey, provocaron desconfianza entre los empresarios, quienes dejaron de invertir y sacaron capitales del país. Además, el asesinato del líder simbólico Eugenio Garza Sada, el 17 de septiembre de 1973, en un intento de secuestro por un comando de la *Liga Comunista 23 de Septiembre*, significó una profunda crisis política. Los empresarios regiomontanos reaccionan ante este enfrentamiento desde el uso de la cultura como medio para confrontar al gobierno federal.

Así, a finales de los setenta empiezan a formarse las colecciones de arte corporativas y se inauguran museos auspiciados por los grupos industriales. Casi cada grupo industrial importante en la ciudad tiene su museo o su proyecto cultural: Vitro, el Centro de Arte Vitro (1974); el entonces grupo Visa, ahora Fomento Económico Mexicano, S.A. (FEMSA), el Museo de Monterrey (1977); el grupo ALFA, la Colección Alfa (1975), Promoción de las Artes (1977) y el Centro Cultural Alfa (1978).¹³

¹² A. Nuncio, *ob. cit.*, p. 49.

¹³ E. Ramírez, *ob. cit.*, pp. 39-40.

Las colecciones de arte corporativas, los museos auspiciados por los grupos industriales, así como los proyectos culturales y los programas sociales que establecían, buscaban legitimar su poder instituyendo valores nacionalistas modernos que constituyeran “la solidez moral y económica de la cultura regiomontana”.¹⁴

Los museos y las colecciones corporativas

La configuración de los museos y de las grandes colecciones de arte en Monterrey responde a un interés político, y dichas colecciones, en su mayoría, pertenecen o fueron articuladas por los empresarios más importantes de la región. Este coleccionismo corporativo se constituyó como frente de batalla contra el gobierno federal en la década de los setenta; sin embargo, algunas de estas colecciones siguen formándose hasta nuestros días, como el caso de la Colección FEMSA. Si bien es cierto que estas colecciones estimularon la adquisición de obras de arte y despertaron el interés por conocer el arte moderno mexicano y latinoamericano en la sociedad regiomontana, este interés de los corporativos hacia la cultura escondía la propagación de una ideología de corte capitalista ante la ideología oficial de la Revolución que el Estado mexicano pregonaba.

En la década de los setenta se integró la colección de pintura mexicana del Grupo Alfa, promovida por el empresario Roberto Garza Sada, quien a través de su hija Márgara Garza Sada de Fernández, adquirió piezas representativas de la pintura mexicana moderna. En cinco años, de 1975 a 1980, la colección del Grupo Alfa quedó integrada por un total de 177 obras de los artistas más significativos del arte que se producía en el país.¹⁵ Con la Colección Alfa se buscaba crear un museo de arte moderno mexicano en la ciudad, intención que se truncó cuando en los primeros años de la década de los ochenta la empresa entró en una severa crisis que la obligó a vender parte de esta colección de arte. El entonces Grupo Visa, hoy Fomento Económico Mexicano S.A. o FEMSA, también se dio a la tarea de configurar su colección de arte, misma que daría forma al hoy extinto Museo de Monterrey, y en la década de los noventa, a la Bienal FEMSA, la cual sigue celebrándose hasta la fecha.

¹⁴ *Ibidem*, p. 44.

¹⁵ *Idem*.

A través de estas colecciones corporativas, los empresarios buscaban contrarrestar las acusaciones ideológicas que el gobierno del presidente Echeverría realizaba acerca de esta élite, que era tachada de contrarrevolucionaria y de intentar debilitar los valores nacionalistas. El gobierno federal hacía alarde de una política con metas de justicia social y atacaba el liberalismo económico que promovían los empresarios regiomontanos. Es importante recalcar que esta confrontación se da desde perspectivas estéticas diferentes. Por un lado, el coleccionismo corporativo busca legitimar su poder en la elección de una estética nacionalista que englobe lo más representativo de la historia del arte moderno mexicano, con énfasis en los lenguajes artísticos del arte abstracto en sus diferentes vertientes. Por su parte, el coleccionismo público seguía en la tarea de legitimarse en una estética, también nacionalista, pero sin desprenderse del legado de la Escuela Mexicana de Pintura. Eduardo Ramírez señala que “[l]a función de estas colecciones [de las empresas regiomontanas] [...] era equilibrar esta imagen anti-rrevolucionaria —antinacionalista—, en contra de la justicia social”.¹⁶

Las colecciones corporativas valoraron lo abstracto primordialmente, sin dejar de lado lo figurativo, siempre y cuando estuviera desprovisto de carga simbólica política expresa. Bajo los gobiernos de Ávila Camacho y Miguel Alemán, esta retórica simbólica se vio apoyada por los Estados Unidos como medida para hacerle frente al socialismo encabezado por la extinta URSS. Sin embargo, como el gobierno de Luis Echeverría Álvarez, para resolver la crisis política de 1968, se propuso modificar “procedimientos y objetivos” a fin de cumplir “el mandato democrático social y nacionalista”, la élite empresarial regiomontana se sintió incómoda.

La élite empresarial, en su clara relación económica, política e ideológica con los Estados Unidos, buscó en el arte abstracto el antagonico preciso al realismo socialista. Andrea Giunta señala que el arte abstracto erradica toda vinculación política y su retórica social, ya que son formas “sin narrativismos, indigenismos y [...] sin contenidos sociales”.¹⁷ Aunado a esto, el arte abstracto o figurativo con tendencia abstracta es más fácil de colocar en el mercado del arte que aquel cargado con discursos o narrativas reconocibles.

¹⁶ *Ibidem*, p. 42.

¹⁷ Andrea Giunta, “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”, en *Los estudios de arte desde América latina: temas y problemas*, [sin página].

El Centro de Arte Vitro, creado en 1974, pronto se convirtió en pieza fundamental en el apoyo del arte emergente en el noreste del país. Aunque en los primeros años se enfocó en patrocinar anualmente un concurso exclusivo de pintura, años después se amplió a todo tipo de disciplinas plásticas:

[I]os primeros concursos eran convocados por Fomento de Industria y Comercio (FIC), División de Relaciones Públicas, Grupo Vidrio [...] El último fue en el año de 1986 y ya para entonces se había constituido una gran colección de obras representativas de lo que se produjo en la región en esos años. Todos los premios eran de adquisición y se integraban a la colección del grupo.¹⁸

Para 1977 inició sus operaciones el primer museo de arte que tuvo la ciudad de Monterrey, y fue en el país el primero totalmente privado; se ubicó en el antiguo edificio original de la Cervecería Cuauhtémoc, que ya estaba en desuso. Karen Cordero Reiman apunta que

[I]a Colección FEMSA se funda en 1977, conjuntamente con el Museo de Monterrey, con el objetivo de mostrar la evolución del arte latinoamericano creado a lo largo del siglo XX, con representatividad de escuelas, tendencias y movimientos, y con énfasis en el arte mexicano.¹⁹

El Museo de Monterrey cerró sus puertas en el año 2000, cuando la empresa FEMSA consideró que ya había suficiente oferta cultural en la ciudad. Eduardo Ramírez señala que esta decisión de establecer un museo, ya sea de arte o de otra índole en las instalaciones de una empresa, revela “otro uso de la cultura como promotor de los mecanismos empresariales [...] [para generar] una relación directa de fidelidad entre la empresa y la sociedad que, a través del museo, tiene un permanente acceso a la industria y a sus procesos de producción cultural”.²⁰ Aunque el enfrentamiento con el presidente Luis Echeverría había pasado y el nuevo gobierno de José López Portillo se inauguraba

¹⁸ Eduardo Rubio Elosúa, “De promotores, instituciones y políticas culturales”, en *Artes plásticas de Nuevo León. 100 años de historia. Siglo XX*, p. 174.

¹⁹ Karen Cordero Reiman, “La Bienal Monterrey FEMSA y el coleccionismo y promoción del arte contemporáneo”, en *Bienal Monterrey FEMSA 1992-2012. Edición conmemorativa*, p. 21.

²⁰ E. Ramírez, *ob. cit.*, pp. 45-46.

con un acercamiento a la élite empresarial regiomontana, “[m]antener la operación de la cultura [...] se convirtió en el único vínculo ideológico con su comunidad que le daba sentido al discurso nacionalista, paternalista y moderno, de las empresas de Monterrey”.²¹

La importancia del Museo de Monterrey queda evidenciada en el texto que Miguel González Virgen escribe por motivo de la exposición *Los Nuevos Leones*, desarrollada en el 2007 dentro del marco del Fórum Universal de las Culturas celebrado en dicho año: “El Museo de Monterrey [...] jugó un papel crucial en establecer la ciudad como un polo de difusión del arte contemporáneo”.²² Para Cordero Reiman, la fundación de la Colección FEMSA, y por ende el Museo Monterrey, aparece

en un momento cuando los rumbos estilísticos se habían desligado de un compromiso con una construcción de identidad homogénea [lo que permitió] una independencia de las líneas marcadas por la historiografía nacionalista [...] Ofrece una visión [...] desde Monterrey —su sede— con respecto al centro nacional y los focos de poder internacional.²³

Un mes después de inaugurado el Museo de Monterrey, con el patrocinio del Grupo Alfa, abrió sus puertas Promoción de las Artes A.C., un lugar que existió paralelamente a la Colección Alfa. Dicho espacio, junto al museo citado, ayudaron a elevar la calidad de las exposiciones en la ciudad. Aunado a estos, el Centro Cultural Alfa, o Planetario Alfa, como es conocido, también bajo la tutela del grupo empresarial, inició operaciones en 1978 y, aunque no se dedicó exclusivamente a las artes plásticas y su promoción, sí participó en el desarrollo de una ciudad más interesada en lo referente a la ciencia, la tecnología y al arte.

La crisis económica que estalló hacia finales del sexenio del López Portillo, causada por la aplicación de una política económica semejante a la que se instrumentó durante el sexenio de Luis Echeverría, obligó a que muchas instituciones culturales suspendieran sus labores, por ejemplo, Promoción de las Artes A.C., incluso el Grupo Alfa determinó que se vendiera parte de su colección. Sin embargo, ya existía en la

²¹ *Ibidem*, p. 47.

²² Miguel González Virgen, “Hacia la globalización nortea. Arte emergente en Monterrey”, en *Los Nuevos Leones*, p. 25.

²³ K. Cordero Reiman, *ob. cit.*, p. 21.

ciudad un interés por el arte contemporáneo que se mantuvo hasta que nuevos bríos se presentaron a finales de esta década y principios de los años noventa. A pesar de esta situación de emergencia social y económica, el tiempo que supuso la crisis de la década de los ochenta, las relaciones entre el gobierno federal, ahora con Miguel de la Madrid Hurtado y la élite empresarial regiomontana, se normalizaron y se constituyeron como apoyo mutuo ante las dificultades que se presentaban. Para estas fechas, Monterrey se perfilaba como una ciudad dispuesta a la apertura que significó la última década del siglo XX y con colecciones de arte de calidad que le permitieron dialogar con las tendencias que se desarrollaban a nivel mundial.

La consolidación del aparato cultural regiomontano

La década de los noventa significó la transición de una sociedad regiomontana inmersa en sí misma, a una dispuesta a la apertura y al diálogo con otras regiones del planeta. En lo económico, la entidad pasó de una actividad industrial a una basada en el sector de los servicios. Con Salinas de Gortari en el gobierno federal, el ambiente político entre el Estado y el grupo de empresarios más poderosos se encontraba en paz y cooperación; esto provocó un impulso en el medio cultural y artístico en la región, mismo que fue el detonante para la creación de varios museos, así como galerías de arte y el ambiente propicio para que se multiplicaran espacios culturales de diversa índole. El proceso que se da en México, y específicamente en Monterrey, de cambio económico y apertura comercial, permitió la aparición de un estilo de vida en el que la cultura se establece como parte fundamental de una dinámica social dispuesta al consumo y participación de actividades artísticas y culturales.

Con la liberación económica impulsada en el gobierno de Salinas de Gortari y la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), los empresarios de Monterrey se vieron favorecidos al diversificar sus negocios y establecer vínculos con socios extranjeros dentro y fuera del territorio nacional. Esto les facilitó ampliar su panorama de maniobra social y continuar instituyendo valores que consideraban los más adecuados para la sociedad regiomontana. Eduardo Ramírez señala que “la experiencia de utilizar la cultura en décadas anteriores como una zona de negociación económica e ideológica, preparó a sus

empresarios y a las instituciones culturales de la iniciativa privada para el juego en el que la globalización hará de la cultura un elemento más del flujo de la economía”.²⁴

Si entendemos a la cultura, siguiendo a Cornelius Castoriadis, como un conjunto de instituciones creadas con el objetivo de transmitir las significaciones imaginarias colectivas, podríamos determinar que la cultura es el medio natural para configurar identidades. Es evidente que las grandes empresas regiomontanas que se han mencionado a lo largo del texto han sido pieza fundamental en la identidad de esta sociedad, que sin duda reflejan los intereses y el pensamiento de los grupos de poder que las operan. La sociedad está permanentemente recreándose, conformando así la psique de los individuos que la integran, y es la cultura el medio idóneo para transmitir estas resignificaciones.

Con la creación del Consejo para la Cultura y las Artes (Conaculta) a finales de 1988 (hoy Secretaría de Cultura), las políticas culturales del gobierno federal dejaban atrás la identidad nacionalista posrevolucionaria a favor de valores más modernos: “[e]sta relectura del discurso estético nacional coincide con la que las colecciones corporativas tomaron al formarse desde finales de la década de los setenta, pero sin un discurso que las legitimara en su momento”.²⁵ Ahora, con este cambio en las políticas culturales federales, las instituciones culturales corporativas se legitiman en el discurso oficial. Conaculta, al establecerse como un órgano administrativo desconcentrado de la SEP, sirvió de modelo para la creación, en 1995, del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León,²⁶ siguiendo los intereses de la élite corporativa, la cual constituía el consejo directivo.

Un evento importante en estos años fue el surgimiento, en 1992, de la Bienal Monterrey (después cambiaría a Bienal Monterrey FEMSA), un concurso convocado por el Museo de Monterrey, con el apoyo de la Fundación Cultural Bancomer. Su aparición responde a la importancia de generar, desde Monterrey, un concurso de trascendencia nacional y posicionar con ello a la Colección FEMSA. A la fecha,

²⁴ E. Ramírez, *ob. cit.*, p. 50.

²⁵ *Ibidem*, p. 53.

²⁶ Conarte “[e]s el organismo público descentralizado del Gobierno del Estado que tiene como objeto propiciar y estimular las expresiones artísticas, la cultura popular y las diversas manifestaciones que propendan a la preservación y el enriquecimiento de la cultura en Nuevo León; proteger, conservar y difundir el patrimonio cultural del estado; y promover los valores culturales de la sociedad nuevoleonense”. En *conarte.org.mx*.

esta colección ha ido integrando las piezas ganadoras de la bienal, convirtiéndose en una de las colecciones privadas más importantes de Latinoamérica, “[e]sta ampliación de los intereses en su colección confirma el sentido de las políticas culturales corporativas, ya que se da paralelamente a la apertura del esquema de negocios de FEMSA que se vuelve, también, hacia Latinoamérica, llegando a ser la embotelladora más grande de ese continente con 31 plantas”.²⁷ Luis-Martín Lozano concuerda con esta idea al señalar que “[l]a aparición de la Bienal Monterrey FEMSA en 1992 no fue un hecho aislado. La decisión de otorgar un mecenazgo corporativo al ámbito de las artes plásticas en México obedeció, sin duda, a una estrategia más amplia”.²⁸ Sin duda, la Bienal Monterrey FEMSA se ha erigido como un espacio plural siguiendo intereses corporativos, pero ha estimulado la producción, difusión y consumo del arte contemporáneo no solo de Monterrey, sino de México.

Consideraciones finales

El cambio de siglo significó una transformación de pensamiento en los artistas mexicanos quienes abandonaron la concepción de producir arte basándose en temas de la cultura mexicana y comenzaron a desarrollar propuestas en donde se reflejaban las prácticas del circuito global. En Monterrey, estas prácticas no fueron la excepción, perfilándose como una ciudad global en donde la cultura se usa con fines económicos, a la par de los políticos, por lo que en esta ciudad “el triunfo de la cultura ha sido siempre el triunfo del capital”.²⁹

En la actualidad, esa transición aún no se consolida como se pretendía, pues factores como el interés empresarial de incentivar la inversión extranjera a través de la cultura basándose en repeticiones de discursos enunciados desde los centros de poder globales, como las grandes capitales norteamericanas o europeas, han impedido que la ciudad se convierta en verdadera generadora de movimientos o tendencias. Además, el brote de violencia ocasionado por el enfrentamiento del Estado con los grupos del narcotráfico significó, desde hace algunos

²⁷ E. Ramírez, *ob. cit.*, p. 56.

²⁸ Luis-Martín Lozano, “Bienal Monterrey FEMSA: Veinte años consolidando propuestas estéticas en el arte contemporáneo de México”, en *Bienal Monterrey FEMSA 1992-2012. Edición conmemorativa*, p. 18.

²⁹ E. Ramírez, *ob. cit.*, p. 63.

años, un éxodo considerable de la comunidad artística regiomontana, así como el cierre de diversos espacios culturales, tanto oficiales —al retirársele el apoyo gubernamental para invertirlo en la seguridad— como independientes, de clara autogestión.

Monterrey lentamente articuló su transición hacia una sociedad globalizada y multicultural, mientras que los grandes corporativos regiomontanos como FEMSA, Cemex, Bimbo, Alfa, entre otros, se convirtieron en multinacionales, e incluso pasaron a manos extranjeras; tal es el caso, por ejemplo, de Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma, que en 2010 fue comprada por Heineken International, una empresa cervecera neerlandesa.³⁰ En este trayecto, la cultura de la ciudad se modificó hacia una de valores globales, de creciente hibridación con los imaginarios exteriores transmitidos por las redes mediáticas. En sí, como bien lo menciona Miguel González Virgen, “estamos ante la transformación de la sociedad neolonesa de una idiosincracia cultural atávica y regional, en una comunidad multicultural, foco de una interpretación norteña de la globalización”.³¹ Sin embargo, no hay que olvidar el papel que tuvieron los museos y el coleccionismo corporativo en la configuración cultural identitaria de los regiomontanos.

Bibliografía citada

- Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Trad. de Kathleen Blamey, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1987.
- Cavazos Garza, Israel, *Breve historia de Nuevo León*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Cerutti, Mario, *Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1910*, Monterrey, Claves Latinoamericanas, 1983.
- Cordero Reiman, Karen, “La Bienal Monterrey FEMSA y el coleccionista y promoción del arte contemporáneo”, en *Bienal Monterrey FEMSA 1992-2012*, Edición conmemorativa, Monterrey, Difusión y Fomento Cultural, A.C., 2013.
- Giunta, Andrea, “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”, en *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas*, Buenos Aires, UNAM / The Getty Grant Foundation, 1999.

³⁰ “Heineken compra cervecera mexicana”, BBC Mundo, 11/1/2010, en http://www.bbc.com/mundo/economia/2010/01/100111_1700_femsa_cerveza_med.shtml

³¹ M. González Virgen, *ob. cit.*, p. 45.

- González Virgen, Miguel, “Hacia la globalización nortea. Arte emergente en Monterrey”, en *Los Nuevo Leones*, Ed. de Patrick Charpenel, Monterrey, Fundación Monterrey 2007 A.C., 2007.
- Lozano, Luis-Martín, “Bielal Monterrey FEMSA: Veinte años consolidando propuestas estéticas en el arte contemporáneo de México”, en *Bielal Monterrey FEMSA 1992-2012*, Edición conmemorativa, Monterrey, Difusión y Fomento Cultural, A.C., 2013.
- Montemayor Hernández, Andrés, *Historia de Monterrey*, Monterrey, Asociación de Editores y Libreros de Monterrey, A.C., 1971.
- Nuncio, Abraham, *El Grupo Monterrey*, Ciudad de México, Editorial Nueva Imagen, 1982.
- Ramírez, Eduardo, *El triunfo de la cultura. Uso político y económico de la cultura en Monterrey*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2009.
- Rubio Elosúa, Eduardo, “De promotores, instituciones y políticas culturales”, en *Artes plásticas de Nuevo León. 100 años de historia. Siglo XX*, Ed. de Xavier Moysén, Monterrey, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., 2000.
- Ruiz Acosta, Enrique, “El tiempo del arte”, en *Artes plásticas de Nuevo León. 100 años de historia. Siglo XX*, Ed. de Xavier Moysén, Monterrey, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., 2000.
- Salazar, Humberto, “La entrada al nuevo siglo”, en *Artes plásticas de Nuevo León. 100 años de historia. Siglo XX*. Ed. de Xavier Moysén, Monterrey, Museo de Monterrey, Fomento Económico Mexicano, S.A., 2000.

EDUCACIÓN Y PÚBLICO, ¿LOS NUEVOS ACTORES DEL MUSEO?

Isabel Fraile Martín¹

Leonor Valdivia Dzgoeva²

Los museos son instituciones complejas que deben cumplir con diferentes funciones, entre las que podemos resaltar la conservación, investigación, comunicación, exhibición y difusión del patrimonio. Para el cumplimiento eficiente de estas acciones, se requiere que estas instancias desempeñen un papel más dinámico al interior de la sociedad, además de comprometerse con un proceso de cambio y mejora continua para asegurar su pervivencia hacia el futuro. El presente artículo tiene como objetivo mostrar que, desde hace algunas décadas, se ha presentado un nuevo enfoque de trabajo en el ámbito museístico, el cual se ha constituido en parte importante de su construcción y su transformación, dando lugar a museos más dinámicos y activos. Actualmente, este trabajo puede ser reconocido en varios espacios, los cuales a partir de distintos elementos, entre los cuales resaltan la educación y el público, han podido crear un diálogo plural y una relación importante con su contexto. Para tener un contraste entre la parte teórica y la práctica, haremos referencia a ejemplos del trabajo que se está desarrollando en algunos museos de México, Ecuador y Bolivia, con lo cual se tendrá un panorama que mostrará el tratamiento de estos factores dentro de la escena museal latinoamericana.

Un cambio de enfoque

En la década de los sesenta se empezó a cuestionar la función y el tipo de trabajo que se estaba realizando en los museos. A raíz de esta crisis comenzó un periodo de cambios en estas instituciones, en el que se

¹ Profesora Investigadora Titular de Tiempo Completo y Coordinadora de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, isabelfrailem@gmail.com

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte entre 2012 y 2014.

buscaba remover las estrategias de trabajo y la visión de los museos; es así que se dio lugar a la *nueva museología*. Esta corriente se afianzó hacia los años ochenta, y lo que proponía era generar una revisión tanto de las teorías como de las prácticas y exposiciones de los museos, es decir, se buscaba una renovación de perspectivas, “su propósito [...] [era] dinamizar las estructuras de los museos, haciéndolos más abiertos a la educación y a la participación social, modificando sus lenguajes y prácticas expositivas, así como los modos de concebir su función patrimonial”.³

Estas transformaciones fueron propiciadas e impulsadas por diferentes circunstancias de “carácter técnico y museográfico, y especialmente por una evolución de apertura en la mentalidad de los museólogos [...] [además de una] habida y constatable [...] demanda sociocultural del público o de comunidades concretas”.⁴ Esta búsqueda de un nuevo lenguaje generó una apertura de la institución, una mayor dinamicidad y un trabajo más participativo, características que son totalmente contradictorias a la tradicional concepción de museo, en el cual existe un discurso y una narrativa unidireccional, una concepción lineal de la cultura.

De esta manera, se pasa de lo que es un museo tradicional, un museo *templo* o museo *bodega* que trabaja con una visión conservadora, que se encuentra dentro de un paradigma que rinde culto al objeto, hacia un museo mucho más abierto que incorpora la experiencia del aprendizaje, la participación social, es decir, un enfoque mucho más amplio y dinámico. Se puede entender que, aunque un museo cuente con grandes colecciones o instalaciones, si no hay una participación más determinante del público no se estaría cumpliendo con la función social. Este factor se constituye en un eje importante del trabajo museístico y de la proyección de estos espacios, porque

[E]l museo ha necesitado [...] —y todavía necesita en una gran mayoría de los casos—, un lento proceso de adaptación a los cambios socioculturales y a las exigencias de una sociedad en constante evolución, que ha demandado y continúa demandando de esta institución cultural un

³ Silvia Alderoqui y Constanza Pedersoli, *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*, p. 50.

⁴ Luis Alonso Fernández, *Introducción a la nueva museología*, p. 78.

compromiso real con las necesidades contemporáneas. Sus cometidos han variado radicalmente en la medida en que se han producido los cambios en la concepción de su rol social en nuestro tiempo.⁵

Es así que se pasa de un espacio hermético y casi inaccesible, a uno activo y plural. Se pasa de un trabajo basado en las colecciones y la conservación, a un interés en el público y la educación; todos estos rasgos demuestran que ha habido un cambio de paradigma en estas instituciones. En cuanto a estos dos temas, Alonso Fernández plantea que lo educativo ha sido uno de los factores más analizados y que dieron impulso dentro de los nuevos diseños museísticos en los cuales es muy importante la participación del público. Menciona que “tanto el contenido como el contenedor y la actividad museológico-museográfica solo pueden justificarse social y culturalmente en función de su destinatario: el público”.⁶

Según este autor, estaría determinado por tres enunciados básicos que muestran esta diferenciación y la ruptura con el museo tradicional; en primer lugar, se tendría una pluridisciplinalidad frente a la antigua monodisciplinalidad; en segundo, se considera al público como una comunidad, y finalmente, se ve al edificio como un territorio. Por su parte, Alderoqui y Pedersoli⁷ hacen también una distinción en este sentido, y plantean pensar en términos de territorio en vez de edificio, en patrimonio (natural, cultural, material e inmaterial) en lugar de colección, y en hablar de comunidad más que de un público.

En los últimos años ha surgido otra teoría un poco menos consolidada que la anterior, la *museología crítica*, la cual se apoya en otras disciplinas como la antropología, la sociología, la historia del arte y la pedagogía críticas. Concibe a los museos como espacios de diálogo, conflicto, tradición, contradicción, resistencia, colisiones, fusiones y transformación social; y se plantea la posibilidad de considerar la educación en los museos como una práctica social articulada, además de buscar una reorganización radical en la cultura del museo.⁸

⁵ *Ibidem*, p. 92.

⁶ *Ibidem*, p. 226.

⁷ *Idem*.

⁸ *Ibidem*, pp. 25 y 51.

[La museografía crítica] [...] propone que tanto la museología tradicional como sus principios básicos [...] son producto de la sociedad [...], definidos por el contexto histórico, político y económico en el cual los museólogos y los museos están inmersos. [...] [D]efiende que el conocimiento producido y expuesto en los museos está cultural, social, política y económicamente determinado, y por consiguiente representa un momento específico de la sociedad que lo produce.⁹

En cualquiera de los dos casos, se busca una renovación hacia el interior del museo que pueda posteriormente afectar el exterior y la relación con el público. Evidentemente, hay una priorización del visitante, se está volcando a mirar el contexto y el entorno que rodea a la institución; con estos aportes y este nuevo enfoque se puede repensar el rol social del museo.

Nuevos protagonistas, nuevos retos

Con estos cambios, se ha comenzado a identificar nuevos protagonistas en la escena museística: la educación y el público, elementos que se constituyen en piezas fundamentales para el trabajo actual de los museos. Es necesario recalcar que si bien estos factores han estado presentes —de alguna u otra manera— dentro del trabajo y funciones de los museos, ahora adquieren otro carácter, son priorizados de manera diferente y son tomados en cuenta para formar parte del proceso cotidiano de estas instituciones.

Si bien las colecciones y las grandes exposiciones siguen siendo componentes importantes y necesarias, ya no son suficientes para sostener su existencia; los objetos ahí guardados no tienen sentido porque no terminan de cumplir su función si no interactúan con un público. Al ser el museo una especie de intermediario entre la obra y el visitante, debe buscar herramientas que le permitan generar propuestas efectivas para llegar al público, necesita recursos para potenciar y mejorar sus discursos. Una de estas herramientas es la educación, que “se ocupa de las experiencias lúdicas y cognitivas de los visitantes —sus sensaciones, percepciones, afectos, imágenes y conceptos—”.¹⁰ La educación es parte

⁹ Óscar Navarro Rojas, “Los museos en América Central: los restos al inicio del siglo”, *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, p. 242.

¹⁰ S. Alderoqui y C. Pedersoli, *ob. cit.*, p. 32.

de la constitución de los museos contemporáneos y actúa desde tres esferas: el oficio de guiar en las salas de exposición, la coordinación de programas y departamentos de educación, y la curaduría educativa. Cada una de estas esferas puede abarcar en alguna medida una dimensión sociocultural, conceptual o espacial-objetual.¹¹

Es necesario hacer una distinción: los museos cumplen una función educativa, y se constituyen en instancias de educación no formal donde se propician experiencias de aprendizaje. Hay que tener claro que, si bien el museo no es un sinónimo de escuela, es un espacio donde se puede producir acercamientos y transmitir contenidos que ayudan a estimular ciertos intereses, cuestionamientos y experiencias a partir de elementos pedagógicos, de esta manera el museo se convierte en un recurso didáctico que puede apoyar a la formación de los visitantes. En este sentido, el museo es un espacio donde se puede aprender, pero este factor estará ligado a diversos elementos que se interrelacionan entre sí, porque lo que se busca es enriquecer la visita, generar un acercamiento más directo entre el público y el patrimonio, creando un sentimiento de apropiación del museo, proceso dentro del cual no se puede olvidar el factor del goce y la experiencia estética.

Por lo tanto, no es suficiente la visita para que el público tenga acceso a diferentes niveles de comprensión, se debe buscar que el público tenga una experiencia completa, se debe generar un espacio que, más que respuestas, provoque preguntas en el visitante. No se debe olvidar que cada visita es única y está determinada de cierta manera por una experiencia e información previa al entrar en relación con una exposición; de esta manera, las colecciones se emplean como un elemento educativo más que contemplativo. Si esto está claro, los resultados se reflejarán en las propuestas y las actividades, además se generará un diálogo más transparente y democrático entre el museo y el público, porque el discurso se irá construyendo con un enfoque educativo, según las particularidades y necesidades de los visitantes, lo cual dará como resultado que se pueda tener un acercamiento más real y cercano tanto a las obras que están en exposición como a la labor cultural que se realiza en la institución.

¹¹ Estas dimensiones se refieren respectivamente a: el contacto con las experiencias de aprendizaje que pasa el público y al papel de los educadores en el desarrollo de estas; la construcción de significados y la interpretación según la política educativa del museo y, finalmente, el papel de la educación en la concepción e imaginación de las experiencias fluidas del visitante en el diseño de exposiciones y la museografía. (*Idem*).

En cuanto al segundo factor que forma parte importante de estos nuevos protagonistas, tenemos al público. Podemos decir que es uno de los elementos que justifica, tanto social como culturalmente, la existencia de los museos, es el que

marca y consagra la razón de ser de estas instituciones como un instrumento [...] a su servicio. En la actualidad, a los museos se les exige que su atención y dedicación sean dirigidas no a un público indeterminado ni a unos visitantes anónimos, sino a una cercana y concreta comunidad, a un grupo social determinado.¹²

Por esta razón, no se puede estandarizar a los visitantes, porque estos no son un ente único o una hoja en blanco. El público construirá su relación con el museo, con sus exposiciones y con sus actividades, a partir de sus conocimientos previos, experiencias y expectativas; solo de esa manera se podrá crear nuevas narrativas y se dejará de lado la transmisión unidireccional de discursos o de conocimientos por parte de la institución, para constituirse en un espacio abierto al diálogo y la interacción con sus visitantes. Ahora bien, dentro de esta dinámica también surgen algunos problemas a la hora de entablar una relación más activa entre el público y el museo. Por un lado, se debe analizar bien la relación entre el público y el objeto, y por otro, se debe prever la estructura adecuada para cualquier tipo de visitantes. Ello significa que, a la hora de planificar su función expositiva y pedagógica, un museo debe tomar en cuenta a ciertos grupos de públicos, como por ejemplo, el público espectador, es decir, el visitante pasivo, el público actor, que se constituye en un visitante activo y, finalmente, el público no visitante, que es de los más importantes que se busca atraer. Además, según el grupo de visitantes se tendrá que pensar en sus necesidades y expectativas; por lo tanto, es necesario también hacer hincapié tanto en el contexto como en el entorno social en el cual está inmerso el museo, porque son factores determinantes que marcarán las líneas de trabajo y las propuestas que estos desarrollen.

El conocer y tomar en cuenta estas características particulares permitirá enfocarse en aspectos más reales que no le sean ajenos al visitante, sino que, más bien, le causen experiencias y un aprendizaje más signifi-

¹² L. A. Fernández, *ob. cit.*, p. 125.

cativo. Al hablar del público, no se puede dejar de lado las características propias del contexto local, particular, para que el público pueda identificarse con el museo. La sociedad y el contexto también juegan un rol importante, por esa razón, el museo debe vincularse con el entorno en el que se desenvuelve y con la comunidad de la que forma parte, porque ellos determinan de cierta manera el rumbo de la institución y su trabajo. Los museos no son entes aislados, forman parte de una sociedad y deben responder a sus peculiaridades. Sin desmerecer la importancia de los otros elementos que conforman la estructura y las funciones de los museos, estos nuevos actores son los que se constituyen como los actuales desafíos, ya que han propiciado un cambio y redefinición en la calidad de sus servicios, y su relación con el exterior. De esta manera, no se puede negar que el protagonismo y el diálogo entre estos elementos (educación, público, contexto) es necesario para que el museo deje de lado la estructura tradicional y se convierta en un museo vivo.

Con este nuevo planteamiento, el público tendría que cambiar su percepción con respecto al museo, es decir, que el espacio sagrado, intimidatorio, aburrido y prohibitivo quedaría atrás, dando espacio a un lugar que le permita tener un aprendizaje, un deleite, un diálogo y una reflexión. El reto está en lograr que la realidad del museo y la realidad del visitante se convierten en una misma, así el espectador pasivo se convierte en un actor relevante de la institución, porque se encuentra en el mismo nivel. A través de estas acciones, lo que se busca es una apertura, una relación más directa con el público, porque este es quien le da vida al museo, por entrar en diálogo directo con las obras y los discursos propuestos. En este sentido, los recursos pedagógicos son una herramienta útil y de gran ayuda para generar relaciones más efectivas y cercanas.

El museo y su responsabilidad social

El museo, por definición, es una institución de carácter social, es decir, está al servicio de una sociedad, y es producto y reflejo de esta. “[E]l museo tiene que perfilarse y definirse en primer lugar en favor de su comunidad, [...] de su entorno inmediato [...] y comprender las necesidades de todas y cada una de las partes que la conforman: clases sociales, minorías, elementos comunes, particularidades, etc”.¹³

¹³ *Ibidem*, p. 232.

En la nueva concepción de museo, la relación con la comunidad y la construcción de un espacio que esté al alcance de todos es muy importante. El trabajo museológico, museográfico y educativo de estas instituciones tiene que estar perfilado a las características particulares de su entorno, al igual que sus actividades y los servicios que ofrece al público, es decir, todo el proyecto se debe enfocar en servir a la comunidad de la mejor manera posible. De este modo, estaría cumpliendo su responsabilidad social e implicándose cada vez más con aspectos sociales. Al estar en una constante construcción y reinención, el museo “tiene oportunidad de transformar, [...] encontrar su sentido y su razón de ser en la transformación positiva del entorno donde se encuentra”.¹⁴ Es así que el museo puede ser partícipe de una transformación social que beneficiará no solo su trabajo como institución, sino también repercutirá en su entorno inmediato.

Esta transformación social es importante, ya que, como lo hemos visto con los planteamientos de la nueva museología, la actividad que antes era interna y enmarcada dentro de un sistema cerrado, ahora forma parte de un sistema plural que está al servicio de la comunidad. Encontramos una mayor participación y protagonismo del público, tanto en la toma de decisiones como en las actividades, por lo tanto, se fomenta un compromiso sociocultural con el entorno. A su vez, es importante mencionar que el museo, por ser un espacio social, no puede desvincularse de lo que pasa a su alrededor, no puede existir sin una realidad determinada. Así, los cambios que afectan a la sociedad también perjudican a estas instituciones, las cuales deben estar preparadas para asumirlos y afrontarlos, y para ello es necesario estar en contacto con otras disciplinas.

Con todo lo que hemos visto hasta el momento, es posible afirmar que se han dado varios cambios en el ámbito de los museos. Así también, es necesario remarcar que no solamente es el museo el que se ha transformado en estos últimos tiempos, sino que, recíprocamente, el visitante —más consciente y participativo— ha sido partícipe de dicha metamorfosis.

Actualmente, no solo entra en juego la contemplación, sino también el reconocimiento y la apropiación por parte del público y la sociedad.

¹⁴ Carolina Jaramillo Ferrer, *Los museos como herramientas de transformación social del territorio. El caso del Museo de Antioquia. Medellín-Colombia*. En <http://www.uv.es/museos/MATERIAL/Jaramillo.pdf> (consultado 12/11/13).

Es posible observar que todo se llega a vincular en pos de un mismo objetivo, y cada uno de estos factores se constituye como el cimiento de un museo sólido y propositivo. Es así que la institución se vuelve más activa, el público más participativo, y la educación se convierte en el articulador entre sociedad, museo y visitante. Para cerrar esta parte queremos hacer referencia a esta cita: “el museo tiene que perfilarse y definirse en primer lugar en favor de su comunidad, [...] de su entorno inmediato [...] y comprender las necesidades de todas y cada una de las partes que la conforman”.¹⁵

La experiencia práctica en algunos museos latinoamericanos

Los temas y los factores que hemos citado y analizado anteriormente están siendo trabajados en diversos museos, en favor del desarrollo de funciones y actividades que permitan hacer de estas instituciones lugares más dinámicos, abiertos e incluyentes. Para conocer y comprender cómo se encara en la práctica el nuevo enfoque, haremos referencia de manera muy breve a algunos ejemplos de museos en México, Ecuador y Bolivia. Si bien es cierto que existen varias instituciones y países que tienen estructuras y planteamientos claros en estos temas, también hay otras no tan desarrolladas, pero que cuentan con importantes acercamientos y propuestas.

De acuerdo con esta perspectiva, solo nos centraremos en ejemplos latinoamericanos por un interés especial por su geografía y por fines específicos de nuestra investigación central, a la cual se vincula el presente texto.¹⁶ Además, nos pareció pertinente mostrar el contraste y las diferentes formas de abordar estos aspectos, ya que el manejo y desarrollo de estos asuntos es muy variado, siendo que en algunos casos ya están más trabajados, y en otros, apenas se encuentran en un estado emergente.

Es así que, de manera general, se puede decir que en el caso de México hay una fuerte relación entre los aspectos educativos y la función expositiva dentro de los museos y el público, los cuales adquieren una importancia significativa, al igual que con el trabajo en las escuelas.

En Ecuador, la labor que se desarrolla está muy vinculada a la parte educativa, y hay un énfasis fuerte en el trabajo comunitario. Por su

¹⁵ L. A. Fernández, *ob. cit.*, p. 232.

¹⁶ El presente artículo forma parte de la investigación *El museo como espacio educativo: análisis y propuesta para el Museo Nacional de Arte de Bolivia*.

parte, Bolivia, aunque su acercamiento a estos temas es escaso, hay ciertas acciones y programas que tratan de generar una dinámica más participativa; se podría decir que el proceso es un poco más lento, y todavía se debe trabajar a nivel estructural para generar cambios y transformaciones más visibles.

En México, un elemento a resaltar es el área o departamento educativo presente en la mayoría de los museos, el cual trabaja de manera conjunta con otras áreas, como curaduría, museografía y comunicación. Además, hay un particular interés por el acercamiento con las escuelas y el vínculo con los maestros, a quienes no solo se les proporcionan recursos educativos y publicaciones que facilitan las visitas, sino también espacios y actividades que ayuden a complementar su formación y su relación con el museo. Esta interacción también es beneficiosa para los estudiantes, quienes en un futuro serán los que se relacionen con el museo y las exposiciones con ayuda de sus profesores. Por otro lado, se trata de generar un trabajo más allá de los espacios físicos del museo, es decir, de alguna manera se busca vincular los contenidos para que la experiencia sea más significativa. Todo esto implica un trabajo más complejo, de continuidad y permanencia, que no termina en la visita escolar al museo.

Cabe destacar la importancia del análisis y la percepción de los diferentes públicos, por ejemplo, en el caso del Museo Nacional de Arte (MUNAL), el Departamento de Comunicación Educativa plantea sus actividades y sus acciones con la meta de generar experiencias de disfrute para los visitantes. Desde el 2007, se realizan estudios de público que permiten tener información útil para la toma de decisiones, como ver el progreso del trabajo dentro de la institución y su relación con los visitantes. Además se desarrollan actividades específicas para cada tipo de público: niños, jóvenes, adultos, adultos mayores, y próximamente se trabajarán estrategias para visitantes extranjeros.

Como dato adicional, señalamos que se están aprovechando plataformas electrónicas como el internet, que permite cumplir con las funciones de difusión y educación. En este sentido, el MUNAL cuenta con una página web bastante bien estructurada, sus segmentos nos permiten conocer el museo e informarnos de las actividades, entre ellas se destaca el trabajo educativo a través de un portal especial hecho para maestros, en donde es posible descargar recursos educativos y materiales que sirven de apoyo durante la visita.

Del mismo modo, es posible apreciar museos que tratan de vincularse de manera directa con su contexto, por ejemplo, el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), el cual ha ido adaptando sus propuestas y el desarrollo de sus proyectos a las características de su medio y la situación social de su entorno. Este museo, por el tipo de colección y exposiciones que presenta —arte contemporáneo—, se preocupa por el diálogo entre la exposición y el visitante, por ello realiza distintas acciones con la finalidad de que el público no se sienta ajeno o alejado del arte contemporáneo. Además, mantiene programas que le permiten acercarse al público y relacionarse con la comunidad. El departamento de educación cuenta con diferentes y variadas actividades, entre las más interesantes está el proyecto *Extra muros*, mediante el cual el museo ambulante llamado *Marco Móvil*, lleva muestras de las exposiciones a los colegios que no pueden visitar las instalaciones del museo fijo. De esta manera, los estudiantes tienen la oportunidad de visitar la galería del autobús, que presenta una exposición relacionada con la exhibición en turno de las salas del MARCO, y finalmente, para complementar la experiencia se les imparte un taller en los salones de clase.

En otro rubro se encuentran los programas comunitarios con un enfoque más social, los cuales trabajan con públicos vulnerables y el arte terapia a partir del arte contemporáneo. Al igual que en el ejemplo anterior, este museo busca relacionarse con los maestros, las escuelas y las familias; cuenta con una página web muy detallada que incluye programas para los diferentes públicos y material educativo, posible de descargar para el uso de los visitantes. Todo esto se constituye como un apoyo y plataforma de difusión para la institución, que además funciona como una herramienta para los visitantes, sobre todo los maestros y padres.

La educación es uno de los ejes centrales para la mayoría de las instituciones, como en el caso del Museo de la Ciudad de Quito, en Ecuador, que desde su área de Museología Educativa genera proyectos pedagógicos y produce diferentes exposiciones. Este museo se concibe como un espacio de educación no formal que trabaja con un enfoque constructivista,¹⁷ a partir del cual se busca promover la construcción

¹⁷ Este modelo considera que el conocimiento se construye tanto individual como socialmente y que el aprendizaje es un proceso que se realiza por descubrimiento y construcción en la mente del visitante, al hacer sus propias conexiones con las muestras en exhibición.

del conocimiento, mediante el diálogo y las experiencias significativas del visitante.¹⁸ Todo ello se logra con diferentes herramientas, como la mediación, las actividades paralelas y los recursos educativos, utilizados tanto en las salas como en las exposiciones.

En cuanto a los programas institucionales, se cuenta con un proyecto de accesibilidad enfocado en desarrollar recursos y trabajar con personas con discapacidad; actualmente se tienen algunas cédulas en braille, y una de las mediadoras es intérprete del lenguaje de señas. También está el proyecto de exposiciones itinerantes que llega a diferentes ambientes. Como programa permanente está la agenda mensual de actividades, organizada por mes a partir de un tema específico. Está dirigida a diferentes sectores e incluye propuestas educativas; la formulación de las temáticas de las actividades es resultado de las reuniones que determinan los aspectos que se deben reforzar o hablar, y para ello se gestionan y planifican los presupuestos correspondientes.

Uno de los elementos que nos llamó la atención es, el trabajo interdisciplinario, en el que se involucran varias áreas dentro del proceso de elaboración de las exposiciones y de los proyectos del museo, por lo tanto la curaduría es compartida y la toma de decisiones es conjunta. También se ofrece, una serie de actividades específicas para generar diversas experiencias dentro de sus espacios, por ejemplo, utilizan el teatro como herramienta pedagógica, a través de los *Recorridos nocturnos teatralizados*, donde un grupo de actores caracterizados cuentan la historia del edificio y explican los diferentes discursos y procesos históricos expuestos en las salas del museo. Siguiendo con la misma lógica, la *Noche de museos*, es una experiencia para los jóvenes que desean pasar una noche dentro de las salas del museo a manera de campamento nocturno, incluye diferentes acciones organizadas tanto por la institución y los visitantes.

Un trabajo interesante presente en el Museo de la Ciudad de Quito y otros espacios culturales de Ecuador, es la mediación comunitaria que tiene por objetivo vincular el museo con su entorno inmediato y su contexto, esta interacción genera una apertura hacia el público y la

¹⁸ Es un proceso mediante el cual nuevas ideas se relacionan con algo que la persona ya sabe, es decir, se contrastan los enfoques expresados por el Museo con sus propios puntos de vista y de ese modo se construyen ideas importantes y personales que trascienden su visita al museo. De esta manera aparece un nuevo significado que puede ser transferible a la vida cotidiana.

inclusión de la comunidad a las actividades de la institución. Se trata de crear relaciones con las personas que viven y se encuentran alrededor del museo; uno de los principales objetivos de esta área es activar procesos barriales, los cuales no necesariamente están vinculados al espacio físico del museo o a las temáticas del mismo, sino que buscan crear lazos y brindar herramientas que puedan generar diferentes procesos. De alguna manera, la labor comunitaria desarrollada por las instituciones ecuatorianas responde a la situación social que actualmente vive este país, y que a través del museo se hace notar la importancia de vincular el contexto, así como la creación de relaciones sociales.

Si bien, nos percatamos del impulso dado al ámbito cultural ecuatoriano, hay que hacer notar que los cambios políticos que se están viviendo no son inmediatos, son parte de un proceso. Esta situación, nos lleva a reflexionar en que si son necesarios los cambios al interior de los museos, así como las propuestas acompañadas del contexto pertinente y cobijadas por la misma institución. También nos damos cuenta de que la realidad sobrepasa la teoría, y que hay factores que determinan el rumbo de una institución, como los intereses que van más allá de la voluntad del propio museo, de su personal o sus directivos. Al concebirse como espacios sociales, los museos no solo forman parte de las transformaciones de su entorno inmediato, sino también son influidos por estas.

Finalmente, con respecto a los museos bolivianos mencionados líneas arriba, se tiene conocimiento de que se han desarrollado actividades que de algún modo impactan al público y su educación, sin embargo, creemos que, al menos en lo que respecta a proyectos permanentes y estructuras institucionalizadas, se puede trabajar mucho más. El aspecto pedagógico en las instituciones museísticas bolivianas es emergente. Para entender esta situación, es importante mencionar que en la década de los ochenta y noventa los museos tenían casi de manera exclusiva un carácter expositivo y de conservación del patrimonio, es decir, el tema educativo no estaba contemplado de manera directa ni prioritaria, ya que básicamente lo que se buscaba era que la gente reconociera la historia de una manera más visual. Este discurso patrimonialista se hacía presente desde las esferas de poder, ya que había una defensa del espacio simbólico ocupado por ciertas clases con esta idea. Desde nuestra perspectiva, era una visión estática que no per-

mitía realmente que el patrimonio fuera apropiado por los bolivianos, no obstante, actualmente se están buscando nuevos caminos en estos temas. En las décadas siguientes, tal concepción empezó a modificarse, con el fin de adquirir un carácter más didáctico.

Como se mencionó anteriormente, si bien hubo algunas experiencias en otras instancias con la finalidad de crear empatía entre el visitante y la exposición, no había una estrategia clara en cuanto al tema educativo. Visto que la situación boliviana es un poco compleja en cuanto a estos temas, pensamos que es necesario tomar en cuenta otros factores. Primero, remarcar que el ámbito cultural y artístico de este país tan pequeño y con tan pocos recursos no es una prioridad, por las muchas carencias y necesidades que tiene que cubrir el Estado. Siguiendo esta óptica, las instituciones culturales se han desarrollado según sus posibilidades y recursos, a esto hay que agregar que en el medio local no existe la profesionalización en el ámbito específico de los museos, por lo cual la mayoría de los funcionarios de estas instituciones fueron adquiriendo el conocimiento de manera empírica.

A pesar de estas limitaciones, las instituciones se han ido construyendo poco a poco, buscando responder del mejor modo a su contexto. De esta manera, se fueron dando dinámicas propias y particulares de trabajo. Desde estas circunstancias, reiteramos una vez más, el entorno influye en el desenvolvimiento de los museos y determina, de algún modo, el rumbo que siguen las instituciones.

De la misma forma, podemos decir que si bien las prácticas son particulares y definidas por muchos factores, las carencias sufridas no deberían ser un pretexto para el estancamiento de la institución, ello dependerá de su gestión interna, de su capacidad de superación y de estar preparados para asumir nuevos retos en beneficio de toda la sociedad.

De manera general, se puede decir que ninguno de los principales espacios museísticos cuenta con un área educativa formal. A pesar de que hay acciones y programas, el trabajo relacionado con el tema educativo y el público todavía es muy escaso. Actualmente, algunos museos bolivianos están participando en la Red de Pedagogía de Museos Latinoamericanos, a partir de la cual se han realizado encuentros para el intercambio de experiencias de los participantes. Esta iniciativa ha puesto en debate la importancia del tema del trabajo en los museos, y como un primer resultado se organizó el Diplomado en Patrimonio

Cultural y Museos; ahora depende de estos espacios realizar proyectos específicos para el interior de sus instituciones.

Con los ejemplos presentados, queda evidenciado que tanto los museos mexicanos como los ecuatorianos están trabajando desde su práctica cotidiana con elementos educativos, generando nuevas experiencias que toman en cuenta la realidad de su entorno para producir lugares de encuentro, de aprendizaje y de deleite para sus visitantes, mientras que en el caso de Bolivia todavía se encuentra en un proceso de definición, ya que le falta dar el paso decisivo para un nuevo planteamiento institucional.

Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha podido ver el cambio en el manejo tradicional de los museos, las necesidades y el contexto dentro del cual se enmarca su trabajo, que ha propiciado la generación de una estructura mucho más dinámica y abierta a la participación social.

Si bien las colecciones y los objetos son elementos importantes, hay que tomar en cuenta que hay nuevos actores en la escena museística, los cuales están marcando la línea de trabajo de muchas instituciones; ellos son la educación y el público, a partir de los cuales se ha dado lugar a un paradigma distinto del esquema museístico.

De acuerdo con esta perspectiva, el museo tiene una responsabilidad social, por lo cual no puede desligarse de su contexto y del entorno social del que forma parte; es así que sus acciones y estrategias deben estar mediadas por estas características particulares para el desarrollo de su labor.

Una vez analizada la parte teórica, nos interesó conocer el desempeño práctico, es decir, el trabajo cotidiano y su relación con estos nuevos protagonistas dentro de algunos de estos museos. En este sentido, el intercambio de experiencias entre diferentes contextos como México, Ecuador y Bolivia, permitieron enriquecer nuestra perspectiva y comprobar que la educación y el público son temas vigentes, así como una preocupación constante de sus museos.

Las experiencias de algunos países latinoamericanos deben servir de ejemplo para museos donde todavía no se tiene claro este aspecto; es importante evaluarse y buscar una vinculación con otras instituciones y sus acciones particulares, para conocer afinidades, debilidades y fortalezas. Con estos elementos es posible un acercamiento más real y una perspectiva más clara, que ayudará a determinar de manera

eficiente el trabajo que se necesita para afrontar el desafío hacia las nuevas etapas institucionales.

Aunque sabemos que tanto el contexto como las características y necesidades de cada país son diferentes, y que muchas veces responden a políticas y realidades diversas, el conocer la práctica al interior de algunas instituciones nos permitió tener una idea más concreta de ciertos factores para un mejor desempeño.

Más que una comparación, este ejercicio nos sirvió para comprender las implicaciones de estos cambios en los museos, así como lo que se está haciendo de manera práctica desde diferentes instancias con respecto a esos temas.

No se debe olvidar que los museos deben propiciar espacios de diálogo, reflexión y difusión de la cultura de su país, además de reforzar su identidad e historia. El museo debe dar la posibilidad a la comunidad de apropiarse y vincularse con su patrimonio, y ello contribuiría a trascender los muros de la institución; significa un gran reto y responsabilidad, por lo cual deben estar en continua evaluación, renovación y reflexión de las acciones tanto al interior como al exterior, para poder constituirse en una instancia propositiva y vinculada con su comunidad.

Bibliografía citada

- Alderoqui, Silvia y Constanza Pedersoli, *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*, Buenos Aires, Paidós, 2011.
- Alonso Fernández, Luis, *Introducción a la Nueva Museología*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Alonso Fernández, Luis, *Museología y museografía*, Barcelona, Del Serbal, 2006.
- Álvarez Domínguez, Pablo, “Espacios educativos y museos de pedagogía, enseñanza y educación”, *Cuestiones pedagógicas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008-2009, No. 19.
- Castilla, Américo, comp., *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Comité Internacional de Museos, *IV Encontro Regional da América Latina e Caribe-CECA/ICOM. Parcerías: Educação em Museus*, Brasil, 2005.
- Cousillas, Ana M., *Guía sobre estudios de visitantes a museos*, Museo de Arte Popular José Hernández, 1997, en www.museohernandez.buenosaires.gov.ar (último acceso: 10/11/13).

- Fleming, David, “Museos y responsabilidad social. Gracias a su categoría de instituciones responsables socialmente, los museos pueden promover la inclusión y la armonía social”, *Las noticias del ICOM*, Comité Internacional de Museos, 2011, No. 1.
- Jaramillo Ferrer, Carolina, *Los museos como herramientas de transformación social del territorio. El caso del Museo de Antioquia. Medellín-Colombia*, 2007, en <http://www.uv.es/museos/MATERIAL/Jaramillo.pdf> (último acceso: 12/11/13).
- Maceira Ochoa, Luz, “Los museos: espacios para la educación de personas jóvenes y adultas”, *Decisio. Saberes para la acción en educación de adultos*, Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, 2008, Nro. 20.
- Rodrigo Montero, Javier, *Los museos como espacios de mediación: políticas culturales, estructuras y condiciones para la colaboración sostenible en contextos*, LABmediació del CA Tarragona, 2012, en <http://javierrodrigomontero.blogspot.mx/2012/06/los-museos-como-espacios-de-mediacion.html> (último acceso: 14/11/13).
- Zavala, Lauro, “El paradigma emergente en educación y museos”, *Opcción*, Universidad del Zulia, 2006, No. 50.

ARTE CONTEMPORÁNEO: LA EXPOSICIÓN, LOS AGENTES Y LA CREACIÓN DEL DISCURSO

Isabel Fraile Martín¹
Alejandra Olivio Román²

El arte contemporáneo: cambios y complejidad

Al acercarse al arte actual, es posible percatarse de que hablar ahora de este tema es una tarea complicada, tanto para el público como para los que tienen la tarea de analizarlo. Las ideas preconcebidas sobre cómo debe ser o cómo debe percibirse el arte son obsoletas. Percibir el arte de nuestros días implica entender lo que es la contemporaneidad y cómo se ha formado.

Se ha pasado del arte moderno —que pertenece al régimen del consumo— al arte contemporáneo —asociado a la sociedad de la comunicación—. Es así que, analizar el arte contemporáneo bajo la sombra de los criterios modernos, fue inevitable. La ruptura que se da entre estos dos modelos se hace evidente en la práctica y en los estilos artísticos que desconciertan al presentarnos un nuevo paradigma. Un cambio que afecta el mensaje de las obras y a los artistas que las producen. En este sentido, vale la pena mencionar brevemente, por ser determinantes en la configuración actual del arte, a los dos creadores, embragues, que marcaron el paso del arte moderno al contemporáneo: Marcel Duchamp, con la presentación de *La Fuente* en 1917, y Andy Warhol, en 1964, con la *Caja Brillo* exhibida en la Galería Stable en Nueva York, cuestionando la originalidad de la obra de arte y reflexionando acerca de cómo un objeto común puede ser arte y que otro similar no lo sea.³ Estos personajes modificaron la actividad artística y se separaron de las ideas de la

¹ Profesora Investigadora Titular de Tiempo Completo y Coordinadora de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Integrante del consejo académico y editorial de la Colección La Fuente, publicaciones en estética y arte de la BUAP, isabelfrailem@gmail.com

² Estudiante de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP entre 2012 y 2014, aalex17@gmail.com

³ Anne Cauquelin, *¿Qué sé? El arte contemporáneo*, p. 94.

estética tradicional, trazando las directrices de lo que sería el arte actual. Es en este momento que se da la separación entre la estética y la actividad artística, y se genera el discurso de que actuar en el mundo del arte implica designar algo como tal, siendo esta actividad de designación la que produce el objeto artístico, sin importar la manera en que se constituye.

La obra de arte conceptual se afirma en tanto se reconoce como autorreferente. El espacio donde se exhibe y el discurso que constituyen la obra son esenciales para su identificación como objeto artístico. Es así como se genera un choque que causa desconcierto entre los espectadores, ya que se realiza una búsqueda conceptual y se cuestionan las condiciones de posibilidad de la obra, el proceso creativo y la imagen del artista. En este punto, la complejidad y la difícil decodificación del arte contemporáneo son inseparables de la actividad artística actual, ya que constantemente se está reformulando a sí misma.

Con la aparición de estas nuevas propuestas artísticas, la experiencia y teoría estéticas se vieron en dificultades. Preguntarse ¿esto es arte? o ¿qué es arte? se convirtió en algo cada vez más común en un momento en el que lo que se decía que era arte no guardaba ninguna diferencia sustancial con cualquier objeto de la vida cotidiana.

Las nuevas instituciones: la crítica, el mercado del arte y el espacio expositivo

En medio de las discusiones y argumentaciones en torno a las nuevas manifestaciones artísticas, la figura de la institución cobra relevancia. Si bien la institución artística históricamente ha sido vista como un ente hegemónico y regulador contra el que se ha luchado, al estar afectada también por el cambio de paradigma en el arte se transforma y deja de ser un orden dominante para ser lo que conocemos ahora: un ente fragmentado. Pero, aunque se pueda pensar que la institución artística, que surgió en el siglo XVIII, ha perdido poder ante los movimientos y cambios dentro del mundo del arte y la concepción del arte mismo, lo que podemos observar realmente, siguiendo a Jacques Aumont, es un desplazamiento de autoridad hacia nuevas manifestaciones: la crítica, el mercado del arte y el espacio expositivo. Estas son entidades amplias que abarcan múltiples personalidades en su interior, pero que cada una en su campo de actividad funciona como un orden dentro del sistema.⁴

⁴ Jacques Aumont, *La estética hoy*, p. 116.

De esta manera, la institución se convierte en una plataforma triple en la que surgen los discursos del arte (crítica de arte), su presentación, promoción y difusión (el espacio expositivo), y su consumo (mercado del arte). Por lo que podemos ver a estas tres esferas como parte de un sistema más amplio, encargado de regular la actividad artística actual.

Estas tres áreas o esferas y sus componentes se encuentran amplia e inevitablemente relacionados unos con otros. En primer lugar, tenemos a la crítica, que nace en el siglo XVIII, contemporánea a la prensa moderna y a los espacios de debate y discusión. Pese a que siempre se ha mantenido la contradicción entre el criterio personal y la influencia que ejerce el interés de ciertos grupos, la crítica es una actividad que en esencia no ha variado demasiado. Por lo tanto, junto con todo el aparato teórico-discursivo, del cual la crítica era parte, podemos entender este como la esfera teórica donde se articula toda la actividad discursiva en torno al arte.

Por otro lado, el mercado del arte nace como un círculo cerrado, al que solo la Iglesia, y posteriormente la aristocracia y la burguesía, podían acceder. Con el desarrollo del capitalismo mercantil, el campo de acción se abre y la obra de arte se convierte en mercancía con alto valor económico que precisa de un circuito y un mecanismo que la regule. Surgen, de esta manera, personajes y entidades encargados de la circulación de la obra dentro del mercado.

Por último, el espacio expositivo, museos, galerías, bienales, ferias, etc., es el encargado de la presentación de las obras y tiene el objetivo de exhibir determinadas piezas ante cierto público para lograr que entre ellos se produzca una relación de comunicación. Esta relación dependerá directamente de los objetivos que el espacio persiga, ya que pueden ir desde la simple búsqueda de la experiencia del visitante, hasta hacer que este se convierta en un comprador.

De esta manera, la crítica, que es utilizada por el mercado del arte y por el espacio expositivo como fuente de apoyo en la toma de decisiones en torno a las obras, es también consolidada por el espacio expositivo al aceptarla y aprobarla como instancia legitimadora. Paralelamente, el espacio expositivo tiene el poder de contribuir a fijar escalas de valor para una obra dentro del mercado —los artistas más populares logran cotizarse más alto— y se valen de los discursos generados acerca del arte para fundamentarlo. En consecuencia, estas tres esferas no pueden ser

autónomas, debido a que funcionan en un sistema circular amplio, en el que la obra y el espectador interactúan y se relacionan.

Es por eso que en la actualidad el artista ya no puede ignorar al sistema del arte o a la institución, no solo en el sentido oficial de la legitimación de la obra y el artista, sino también en materia de los discursos y la cotización de sus obras.

Así se hace evidente la mutua relación de conveniencia que guardan entre sí el sistema y el artista, sin olvidar que ambos encuentran un denominador común en el espectador, dado que es este el receptor de la actividad que ambos desarrollan y una pieza clave del mundo del arte.

La exposición y la construcción del discurso

En este contexto, obra, espacio y público, como manifestaciones prácticas dentro de este sistema, encuentran un diálogo gracias a la exposición.

La obra de arte contemporáneo busca mantenerse en el flujo dinámico del mundo del arte, el cual le exige mostrarse. Es así como la exposición se convierte en un instrumento más del sistema, presentando objetos que siguen un orden determinado, y colocando estos elementos de cierta manera para ser mostrados a un público determinado. Pero la exposición no se limita a mostrar, sino que lo hace siguiendo una determinada función, la cual ha variado a lo largo del tiempo y que hoy en día se manifiesta de acuerdo a los intereses del espacio donde se desarrolla.

Se ha pasado de la exposición con función contemplativa como productora de placer, a la exposición con finalidad didáctica que busca proporcionar conocimiento y ciertas sensaciones en el visitante, hasta llegar a las exposiciones espectáculo.⁵ Lo cierto es que la exposición, sea cual sea su competencia, se rige por el deseo de conseguir una mayor comunicación con el visitante y, por tanto, se le puede considerar un medio de expresión. La eficacia de una muestra está determinada por el montaje, que depende del espacio donde se desarrolla y también de las posibilidades de percepción del visitante. Debe destacarse el hecho de que la comunicación que se establece

⁵ Francisca Hernández, *Manual de museología*, p. 202. Retoma el trabajo de Gombrich acerca de la transformación de la función expositiva en el museo, el cual considera que se ha pasado de la mera contemplación que produce un verdadero placer, a buscar una finalidad didáctica que conduce a la selección de objetos, información sobre estos, la ordenación del itinerario y la búsqueda de ciertas sensaciones por parte del visitante, para finalmente apuntar a una nueva tendencia de los museos hacia la exposición espectáculo, a la que le augura un futuro efímero.

no es inmediata y nunca al mismo grado para todos los espectadores, ya que esto no solo depende de las obras, que ciertamente son vehículos de la comunicación, sino también de las características y motivaciones del espectador.

Es por esto que podemos hablar de tres aspectos importantes que intervienen en una exposición:

- El efecto producido por las obras expuestas, ya que las obras son portadoras de signos que contribuyen a la explicación del contenido de la exposición.
- La temática de la exposición, que afecta la manera en que van a estar acomodadas las obras dependiendo de la cantidad, tamaño y su relación con el tema general, donde cada pieza se evalúa dependiendo del grado de significación, la vinculación con otras obras, así como también con los medios y equipos técnicos utilizados y el propio espacio de exposición.
- El discurso expositivo, que es la aplicación de los conocimientos museológicos en el ordenamiento de la exposición.

Estos tres factores relacionados proporcionarán la creación de condiciones idóneas para que se establezca un diálogo entre el visitante y la obra, que es el objetivo principal de la exposición, y que se logra al determinar el contenido del mensaje, la obra o elementos que lo articularán y la manera en que este se presentará al público.

Es así que la exposición tiene una orientación interdisciplinaria, en la que converge la actividad de los agentes encargados de construir el mensaje que se quiere transmitir y cuya articulación es la base de todo proyecto expositivo.

Los agentes y la construcción del discurso

Los agentes del mundo del arte se encuentran en la posición de mediadores entre la obra, el espacio expositivo y el público, con diferentes objetivos cada uno. Como expresa Cauquelin, “el dispositivo comprende también el lugar y el papel de los diversos agentes activos en el sistema: el productor, el comprador (coleccionista o aficionado), pasando por los críticos, los publicistas, los comisarios, los conservadores de los museos, los museos e instituciones culturales del Estado, etcétera”.⁶

⁶ A. Cauquelin, *ob. cit.*, p. 9.

Al intentar distinguir las actividades que realizan y el campo en el que se desenvuelven, podemos identificar a los agentes que se encuentran en cada uno de los sistemas antes mencionados: la crítica, el mercado del arte y el espacio expositivo. Sin embargo, probablemente sería más conveniente agruparlos de acuerdo a la función que desempeñan dentro del mismo sistema, por lo que proponemos hablar de tres áreas básicas en las que converge la actividad de los diferentes agentes del sistema del arte: la gestión y el mercado, la difusión y la comunicación.

La primera de estas áreas, la gestión y el mercado, reúne las actividades administrativas y comerciales vinculadas principalmente con la obra y con los artistas, por lo que los agentes involucrados en ella son:

- *Director.* Esta figura, aunque implica una variedad de competencias, es símbolo de autoridad al interior del museo o espacio expositivo y se caracteriza por ser el encargado de vigilar y diseñar las estrategias de acción de estos espacios.
- *Administrador.* Encargado del manejo administrativo del espacio, también desempeña tareas vinculadas con la logística, la seguridad y las estrategias de *marketing* del lugar en relación con los medios externos a él.
- *Gestor.* Proyecta, genera, dirige y administra todo tipo de actividades en torno a los bienes artísticos y culturales para generar exhibiciones de arte.
- *Galerista.* Aquella persona que cuenta con un espacio determinado para la exposición y venta de arte, apoyando con la difusión y comercialización de la obra. Normalmente el galerista maneja, en el mercado del arte, la obra de artistas concretos que se encuentran bajo su respaldo.
- *Marchante.* Se puede entender como la figura que apoya a los artistas emergentes y se beneficia de ellos, al ser un intermediario entre estos y los compradores o las galerías. Este tipo de agentes no cuentan con un establecimiento fijo donde puedan exhibir la obra de los artistas que manejan y se caracterizan por su facilidad de desplazamiento.
- *Ferias y territorios del arte.* Si bien los nuevos territorios del arte que surgen con la apertura del mercado no son agentes en sí, conviene mencionarlos simplemente como espacios que posibilitan y facilitan la circulación de las obras y su presenta-

ción ante el público. Son espacios que dan la oportunidad de que sea el artista el que directamente muestre su trabajo sin la necesidad de un intermediario.

En la segunda área, la de difusión, se desarrollan actividades relacionadas con toda aquella información que está dirigida al público, ya sea que los contenidos sean de carácter publicitario, académico o informativo.

- *Crítico.* Es el especialista capacitado para examinar y juzgar una obra o un conjunto de obras al trazar o analizar las posibles tendencias y cambios en el arte.
- *Investigador.* Su actividad se caracteriza por pertenecer al ámbito de la teoría y la reflexión crítica acerca del arte. Con una labor principalmente académica, su campo de acción se puede encontrar al interior o exterior de los espacios expositivos, como en universidades y centros de investigación.
- *Reporteros culturales.* Son aquellos que trabajan en los distintos medios de comunicación y elaboran reportajes o reseñas acerca de determinados eventos artísticos y exposiciones. Puede ser otra manera de abordar la crítica, desde una postura no académica.
- *Diseñador gráfico.* El encargado de diseñar la imagen gráfica, que se presenta en el interior y en el exterior del espacio, así como de los eventos y exposiciones que se desarrollan.
- *Publirrelacionista.* Desarrolla estrategias de promoción adecuadas, valiéndose del trabajo del diseñador, para lograr posicionar la imagen del espacio, de un evento concreto o de un artista, ante el público.

Por último, el área de comunicación se encarga de mediar la relación directa entre la obra y el espectador. Estas figuras por lo general se encuentran al interior de los espacios expositivos, desarrollando la planeación y estructura de las exhibiciones o diseñando estrategias de comunicación con el público.

- *Curador.* También conocido como comisario, puede formar parte del espacio o ser independiente de él. Concibe el proyecto general de la exposición y asume su coordinación y desarrollo.
- *Museógrafo.* Es la figura encargada de la organización espacial general del centro expositivo y las exhibiciones que se desarrollan en este. Es el responsable del diseño del espacio y el montaje de las piezas.

- *Servicios educativos.* La figura encargada de este departamento por lo general es una persona con conocimientos de pedagogía, pero no necesariamente es así. Debe elaborar programas, proyectos y actividades de comunicación educativa de acuerdo con el tipo de espacio al que pertenece y el tipo de público al que va dirigido, para generar una mejor experiencia en el visitante.
- *Guía intérprete.* Forma parte del equipo de servicios educativos y es una de las figuras que más está en contacto con el espectador, ya que es el encargado de acompañarlo durante toda su visita y ofrecerle información relacionada con la exposición.
- *Animador.* También forma parte del equipo de servicios educativos y es el encargado del desarrollo de talleres o actividades específicas, diseñadas por el encargado de servicios educativos, para complementar y enriquecer la visita de los espectadores.

Si bien cada una de las entidades mencionadas, entre varias otras, tiene un papel sumamente importante en el sistema del arte, nos limitaremos a hablar del curador y el museógrafo, ya que son los que desempeñan actividades capitales en la creación del discurso expositivo.

Por un lado, el curador es la figura mediadora entre el artista, su obra y el público, a través de la elaboración de un discurso que implica tener conocimientos del artista, del conjunto de obras, la selección y coherencia de estas. Tiene la responsabilidad de crear un orden determinado que favorezca la manifestación y comprensión de dicho discurso, es decir, “ser un puente entre el artista y el público para que este último comprenda la propuesta del artista a través de la obra y de la interpretación que hace el curador y que la manifiesta en el discurso”.⁷

En este punto conviene aclarar que el discurso expositivo será la manera de guiar la percepción de las obras hacia un mensaje general, funcionando como soporte de la comunicación planteada en la exposición, que es previo a esta, donde el mensaje que se busca transmitir utiliza ciertos elementos como vehículos de la comunicación. Estos pueden ser elementos técnicos como objetos, textos, fotografías, maquetas, iluminación, etc., o simbólicos, como puede ser la temática, el orden de las obras, la coherencia, la relación entre ellas y el sentido que se genera.

⁷ Carolina Nieto, *La curaduría experimental como práctica artística contemporánea*, p. 17.

Es así como en la creación del discurso y del mensaje expositivo surge también la figura del museógrafo, que hasta ahora se ha entendido como la actividad técnica y práctica de una exposición, por estar a cargo del montaje de las obras, la climatización, la arquitectura del edificio, entre otras tareas. La actividad del museógrafo no se limita a los aspectos técnicos de la exposición, sino que también interviene en el carácter simbólico de esta como transformadora del sentido que se busca expresar. Para aclarar este punto podemos hablar de tres niveles de creación de sentido en la exposición y, por lo tanto, de las tres figuras que transforman el mensaje o discurso expositivo:

- El primer nivel lo encontramos en el artista y la producción de la obra de arte, ya que es portadora de un mensaje. La obra como forma simbólica es el medio por el que el artista se comunica y que por sí sola tiene un sentido, que es puesto para ser percibido e interpretado por el espectador.
- El segundo nivel se da en la figura del curador y la estructuración del discurso, al ser el encargado de trazar el mensaje que se quiere transmitir en la exposición, y que realiza a través del planteamiento de una temática o concepto. A partir de este, se seleccionan las piezas que articulan, en su conjunto y bajo una relación coherente, un mensaje determinado para ser transmitido al espectador.
- El tercer nivel lo ocupan el museógrafo y la forma de presentar la obra, el punto culminante de la exposición y su apertura al público. Se encarga del orden, la distribución y ambientación de las piezas en relación con el espacio y el espectador, planteando una modificación o transformación al sentido que el curador previamente había trazado.

La creación del sentido sobrepasa la actividad curatorial y se modifica dependiendo de las condiciones y posibilidades museográficas, donde entran en juego el juicio estético y la proyección del museógrafo, en busca de los mejores medios para que se logre la comunicación con el espectador.

Es así como en la articulación de una muestra se construye un discurso que se modifica conforme atraviesa estos diferentes niveles de sentido. Aunque el concepto o temática original se mantengan, el sentido se modifica y el mensaje final que se transmitirá será un producto híbrido de este proceso.

La exposición se convierte en un espacio de negociación, donde artista, curador y museógrafo funden sus actividades para crear un discurso concreto para un público determinado. Cada muestra se convierte en un fenómeno único e irrepetible, ya que las condiciones a las que es sometida al pasar por estos tres niveles, difícilmente se pueden volver a encontrar. Entonces, concluimos que cada exposición es un discurso, y que de la correcta interacción entre las distintas figuras que construyen el mensaje expositivo, dependerá la eficacia comunicativa con el público.

Bibliografía citada

- Aumont, Jacques, *La estética hoy*, Madrid, Ed. Cátedra, 2001.
- Cauquelin, Anne, *¿Qué sé? El arte contemporáneo*, Ciudad de México, Publicaciones Cruz O., S. A., 2002.
- Hernández, Francisca, *Manual de museología*, Madrid, Síntesis, 1998.
- Nieto, Carolina, *La curaduría experimental como práctica artística contemporánea*, Puebla, 2012, Tesis, BUAP, Maestría en Estética y Arte, Facultad de Filosofía y Letras.

Crisol y trayectorias. Acercamientos a la estética y el arte, volumen 13 de la Colección La Fuente, se terminó de imprimir en agosto de 2017 en los talleres de El Errante Editor, S.A. de C.V., 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. Imágenes de portada: *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, óleo sobre lienzo, Rembrandt, 1632 (detalle). Tomada de: <http://bit.ly/2gEixjS>. Renaissance Series - *The Anatomy Lesson*, Freddy Fabris, 2015. Fotografía (detalle). Tomada de: <http://artnt.cm/2wDIRxe>.