

# UNIVERSALIDAD Y VARIEDAD EN LA ESTÉTICA Y EL ARTE



Ramón Patiño Espino  
José Antonio Pérez Diestre  
**Coordinadores**

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Facultad de Filosofía y Letras

MMXII

# UNIVERSALIDAD Y VARIEDAD EN LA ESTÉTICA Y EL ARTE



# UNIVERSALIDAD Y VARIEDAD EN LA ESTÉTICA Y EL ARTE

Ramón Patiño Espino  
José Antonio Pérez Diestre  
Coordinadores



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Facultad de Filosofía y Letras  
MMXIII



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*

Alejandro Palma Castro

*Director de la Facultad de Filosofía y Letras*

Felipe Adrián Ríos Baeza

*Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado*

José Carlos Blázquez Espinosa

*Coordinador de Publicaciones de la FFyL*

## Colección La Fuente

José Ramón Fabelo Corzo

Isabel Fraile Martín

*Directores de la colección*

Bertha Laura Álvarez Sánchez

*Coordinadora editorial*

María Guadalupe Canet Cruz

*Asistente de coordinación editorial*

Marco Antonio Menéndez Casillas

*Edición y corrección*

La Aldea,

Consultoría editorial y gráfica

*Diseño editorial*

[www.lafuente.buap.mx](http://www.lafuente.buap.mx)

Volumen 4

*Universalidad y variedad*

*en la estética y el arte*

Primera edición, 2013

© Benemérita Universidad

Autónoma de Puebla

4 Sur 104

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

ISBN: 978-607-487-653-6

© 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

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

## ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN.</b> <b>UNIVERSALIDAD Y VARIEDAD DEL ARTE</b>	<b>11</b>
<i>Ramón Patiño Espino</i> <i>José Antonio Pérez Diestre</i>	
<b>1. EN LA BÚSQUEDA DE LOS FUNDAMENTOS UNIVERSALES DE LA ESTÉTICA Y EL ARTE</b>	<b>23</b>
<b>ALASOMBRADDEUNMITO.PENSARLASRELACIONES ARTE-CIENCIADESDELOSNUEVOPARADIGMASDELSABER</b>	<b>25</b>
<i>Mayra Sánchez Medina</i>	
<b>ELARTECOMOSÍNTESISDENECESIDADYLIBERTAD</b>	<b>46</b>
<i>Víctor Gerardo Rivas</i> <i>Edna Berenice Flores Barrios</i>	
<b>CRÍTICA ESTÉTICA PARA LA TEORÍA DE MEDIOS</b>	<b>59</b>
<i>Víctor Gerardo Rivas</i> <i>Sergio Herrera Flores</i>	
<b>LA EXPERIENCIA DE LO SUBLIME Y LA MELANCOLÍA EN KANT</b>	<b>73</b>
<i>Víctor Gerardo Rivas</i> <i>Israel García Platas</i>	
<b>2. DE LO SACRO A LO DIGITAL. ITINERARIO DE UN ARTE EN PERMANENTE VARIACIÓN</b>	<b>83</b>

REMINISCENCIAS FRANCISCANAS  
EN LA CATEDRAL DE TULANCINGO, HIDALGO 85

*José Antonio Pérez Diestre*

*María Esther Pacheco Medina*

INTRODUCCIÓN Y REFLEXIONES SOBRE  
EL ARTE SACRO CONTEMPORÁNEO 110

*Isabel Fraile Martín*

*José Luis Camacho Gazca*

CONSTRUCCIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS  
DE FEMINIDAD DE LA MUJER MEXICANA  
DURANTE EL PERIODO COLONIAL 124

*María del Carmen García Aguilar*

*José Antonio Pérez Diestre*

*Zayra Yadira Morales Díaz*

LA TEXTUALIDAD EN EL JUEGO DE COMPUTADORA 134

*Alberto J. L. Carrillo Canán*

*David Esteban Carrillo Fuchs*

LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE PEDRO MEYER  
Y LA ESTÉTICA FOTOGRÁFICA EN EL PASO  
A LA DIGITALIZACIÓN 161

*Alberto J. L. Carrillo Canán*

*Lourdes Gómez Mendoza*

3. QUE HACER DIVERSO E IMPACTO  
MÚLTIPLE DE LAS INSTITUCIONES  
DEL ARTE 181

LA CURADURÍA TRADICIONAL Y EL VALOR ARTÍSTICO 183

*José Ramón Fabelo Corzo*

*Isabel Fraile Martín*

*Carolina Nieto Ruiz*

<b>HACIA UNA CURADURÍA ARTÍSTICA</b>	<b>197</b>
<i>Isabel Fraile Martín</i>	
<i>José Ramón Fabelo Corzo</i>	
<i>Carolina Nieto Ruiz</i>	
<b>LA FUNCIÓN EDUCATIVA DEL MUSEO, SU IMPORTANCIA Y SUS IMPLICACIONES EN LA TENDENCIA MUSEOLÓGICA ACTUAL</b>	<b>215</b>
<i>Isabel Fraile Martín</i>	
<i>Adriana Alonso Rivera</i>	
<b>LA ESPECIFICIDAD DEL MUSEO Y LA GESTIÓN DE CALIDAD. ALGUNOS PROBLEMAS E INTERROGANTES</b>	<b>237</b>
<i>Jesús Márquez Carrillo</i>	
<i>Jaime Gómez Prada</i>	
<b>CARACTERÍSTICAS Y VENTAJAS DE LOS MUSEOS VIRTUALES</b>	<b>250</b>
<i>José Antonio Pérez Diestre</i>	
<i>Florentina Murteza</i>	
<b>4. VARIACIONES SOBRE EL MISMO TEMA: OÍR, TOCAR, SENTIR, PENSAR LA MÚSICA</b>	<b>257</b>
<b>LA INDUSTRIAL CULTURAL Y SU RELACIÓN CON EL VALOR DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL</b>	<b>259</b>
<i>José Ramón Fabelo Corzo</i>	
<i>Ernesto García Cabrera</i>	
<b>MARIO LAVISTA Y LA VANGUARDIA MUSICAL</b>	<b>267</b>
<i>Gerardo de la Fuente Lora</i>	
<i>Cristhian Rosete Machorro</i>	

EL ROCK PROGRESIVO COMO UN CASO  
DE EVOLUCIÓN CULTURAL

276

*Ramón Patiño Espino*

*Juan Carlos Cortés Stefanoni*

APROXIMACIONES A LA OBRA DE LEO BROUWER 284

*Ramón Patiño Espino*

*Manuel Espinás Valdés*

## PRESENTACIÓN

### UNIVERSALIDAD Y VARIEDAD DEL ARTE

*Ramón Patiño Espino*<sup>1</sup>  
*José Antonio Pérez Diestre*<sup>2</sup>

Usted, amable lector, encontrará una muestra de la diversidad del arte reunida en este libro. Nuestro tema central, en esta oportunidad, es la universalidad y variedad que el mundo del arte y la estética ofrecen. Bordeando el peligro de la dispersión y el eclecticismo simplón, cada lector encontrará líneas discursivas que le conduzcan a través de las cuatro partes que le componen, verificando de capítulo en capítulo el cumplimiento de una coherencia calculada con una gama temática aparentemente dispar y peculiar, pero no disparatada —a veces la coherencia más sólida es la del contraste—; exactamente igual a como, al traspasar las apariencias, se nos presenta la realidad natural y social, la cultura actual, el arte verídico. Así que este libro, además de una colección de capítulos que muestran el estado del arte en las disciplinas y temas que se cultivan en nuestro Parnaso formativo, es también el testimonio colectivo acerca de la variedad diversa que desborda el repertorio ya de por sí copioso del ejercicio artístico.

Si hoy en día estamos más al tanto de las expresiones culturales de muchas regiones y épocas del mundo, y el compendio de sus géneros y técnicas artísticas nos parece un laberinto ininteligible, la lengua franca que propiciará la comprensión entre usted, nosotros y los otros en esa historia del mundo del arte será su ama de cría, la estética, de quien todos tenemos nociones o instintos. Por eso, esperamos que con la lectura usted ejercite la lógica universal de la estética existente en esta Babel del arte, más inmensamente rica cuanto más variada y diversa. Un lector consistente podrá constatar la solidez de este mosaico de lecturas.

---

<sup>1</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

Con esta introducción nos proponemos, además, dejar esclarecidos los alcances inauditos a los que la variación en que se manifiestan los seres reales —vivos e inertes, materiales o inmateriales— llega en sus vertientes natural y social; así como la concordancia que, a pesar de sus diferentes esencias, guardan natura y nurtura, biología y cultura o genética y sociedad, expresiones binomiales de esta realidad continua y diversa que es el universo.

Pero ¿qué queremos decir con variedad diversa? Son tantas las cosas que habitan el universo que cabría esperar que aquellas nuevas que surgieran a la luz, un buen día ya resultaran redundantes y, por ello, innecesarias. Tantos objetos en el mundo material, tantas obras culturales, organismos en la biosfera, personas en la sociedad; tantos, demasiados y, a pesar de todo, ninguno obsoleto, todos ineludibles y justificados, a condición de ser variados. La variedad les hace a todos necesarios. Veamos la diversidad de los seres vivos en quienes hay tanta funcionalidad, natural belleza incluida.

\*

Asombrosa es la exuberante diversidad de organismos que observamos en la naturaleza: más de diez millones de especies animales, casi dos millones de especies de plantas,<sup>3</sup> según cálculos más bien conservadores. De esa constelación de especies, sólo 1.75 millones habían sido reportadas y descritas hacia finales del siglo XX,<sup>4</sup> quedando por describirse el resto, aparte de todas aquellas criaturas que diariamente se siguen descubriendo y registrando.<sup>5</sup> Tal multitudinaria profusión ha requerido de un nuevo término técnico: “biodiversidad”; introducido a la literatura científica en 1980 por Edward O. Wilson, entomólogo especialista en hormigas y sociobiólogo por añadidura, para referirse al conjunto de organismos que pueblan una región y las relaciones que se establecen entre ellos y el medio que les rodea.<sup>6</sup> Sin embargo, para empezar, esta biodiversidad que los humanos atestigüamos es apenas la primicia de la infinita energía en que puede cristalizar la vida, fuente de esa diversidad orgánica en el tiempo evolutivo (cientos de miles o millones de años).

<sup>3</sup> E. Mayr, *Una larga controversia: Darwin y el darwinismo*.

<sup>4</sup> E. O. Wilson, *The Diversity of Life*.

<sup>5</sup> Pareciera que a nuestras generaciones, las que pueblan el planeta en el alba del siglo XXI, nos corresponde el falso consuelo de contar y afiliar las especies que se siguen descubriendo y reportando, en pago del luto guardado por todas aquellas a las que masivamente les propiciamos su extinción.

<sup>6</sup> Cfr. E. O. Wilson, *op. cit.*

A pesar de la muerte que necesariamente alcanza con su ley monótona a individuos y poblaciones, por lo visto, vida es variedad diversa. La vida se ha instalado en el corazón de la naturaleza hasta constituirse en la esfera en la que ocurren los fenómenos más importantes, los procesos más significativos, los entes más interesantes, los prodigios más ricos y complejos en la historia de la eternidad (uno de tantos nombres con que el concepto evolución es conocido).<sup>7</sup> Nos empuja a afirmar esto, precisamente este instinto concienciado al que el mencionado Edward Wilson llama *biofilia*.<sup>8</sup> Así ocurre porque la vida tiene como imperativo la multiplicidad; su potestad es acrecentarse, de donde resulta que vida es, en condiciones normales, reproductividad óptima basada en una característica fundamental de los seres vivos: su capacidad de autoconstruirse; la otra es la de autopropagarse, produciendo seres semejantes a los originarios.<sup>9</sup>

No obstante, la reproducción resulta imperfecta al aparecer con frecuencia en los engendrados alguna mutación accidental que abre una nueva posibilidad de dimensionar a la especie, puesto que cada ser es más o menos singular dada su increíble capacidad para aprovechar distintamente su función, forma, comportamiento y hasta los más recónditos detalles de su vida interior. Sumando la unicidad de cada espécimen se va entretejiendo la historia natural de su especie, mientras cada generación brega por alcanzar un estado superior de equilibrio que remonte lo alcanzado de individuo en individuo en cada generación de la población, seleccionándose así nuevas y eficientes características que, con el correr del tiempo, sean más adaptativas a las circunstancias para continuar siendo y replicando su material genético en fases novedosas.<sup>10</sup> Dada la inexactitud de la replicación, hay transformación. Entonces resulta que vivir es mutar. Mutar y acumular mutaciones hasta que al resultar significativas afiancen un rumbo evolutivo, determinado y específico, apegado a la programación genética, lo cual impide retrocesos involutivos hacia formas rudimentarias. A los cambios de cantidad sobreviene

<sup>7</sup> Ser vida evolucionada es, además, una de las condiciones imprescindibles para que la materia haya devenido la conciencia que sanciona con su facultad estética la belleza natural y la creada.

<sup>8</sup> E. O. Wilson, *Biofilia*.

<sup>9</sup> C. de Duve, *La vida en evolución: moléculas, mente y significado*.

<sup>10</sup> Robin Dunbar le llama "alta plasticidad": "[...] nuestra flexibilidad inherente o plasticidad fenotípica —la habilidad para variar respuestas de acuerdo a las circunstancias, aprender de la experiencia, reconocer y explotar oportunidades en cuanto surgen— es la más importante de las adaptaciones humanas [...]". En: L. Barret, R. I. M. Dunbar y J. Lycett, *Human Evolutionary Psychology*, p. 2.

el cambio de calidad en la más pura síntesis dialéctica darwiniana y, así, algunas poblaciones “especian” y se separan de la población originaria: se multiplican los individuos y sus linajes. Una auténtica maravilla es que eso que surgió como un error de replicación se puede convertir en una solución de vida.

\*

A la prodigiosa pluralidad de lo orgánico corresponde una aún mayor diversa variedad de entes creados por la mano y cerebro humanos que, dotados de una vertiginosa movilidad, habitan la esfera sociocultural: son obras, piezas, creaciones, productos. Richard Dawkins sostiene que a los errores de transcripción genética que constituyen las mutaciones orgánicas arriba referidas, les es análoga la inexactitud y variación del copiado que ocurre en los conocimientos, ideas, instrucciones, etcétera, de la transmisión cultural, lo cual promueve y diversifica a los *memes*:<sup>11</sup> las unidades de información. Ideas o creencias (rationales o míticas), reglas de conducta (por ejemplo, las rituales y éticas), artefactos materiales (herramientas y piezas artísticas) y el amplio repertorio de comportamientos y técnicas artísticas de toda clase, son memes fecundos que soportan los procesos mentales factibles de ser comunicados socialmente mediante la replicación por aprendizaje o imitación.<sup>12</sup> Si tales memes tienen la virtud de mostrar la solución para infinidad de necesidades y preferencias sociales y personales, tendrán buena aceptación, lo cual los hará exitosos, conferirán cierta ventaja de comportamiento a sus portadores y la mayoría de la población estará ávidamente dispuesta a imitarle. Proliferarán masivamente transportados en conversaciones o de ver simplemente cómo los muestran, ejecutan o recomiendan algunas personas.

A tal punto son fecundos y contagiosos algunos memes, que multiplican exponencialmente sus copias, prodigándose en versiones de cada idea o dato, pudiendo evolucionar, algunos, en tantas direcciones como las circunstancias les favorezcan, cual un árbol ramificado, siguiendo rutas múltiples a manera de serendipias simultáneas y multidireccionales,

<sup>11</sup> Memes en su concepto original, definido por quien acuñó el término, Dawkins, y lo introdujo en la teoría evolutiva; no nos referimos aquí a su utilización más popular, la de las redes sociales para decir “viñeta de moda recurrente en internet con ciertas caras dibujadas y un rol o significado”. Cfr. R. Dawkins, *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*.

<sup>12</sup> L. Barret, R. I. M. Dunbar y J. Lycett, *Human Evolutionary Psychology*.

saltando incluso horizontalmente categorías lógicas o quemando etapas dada la extrema volatilidad de su sustancia inmaterial imaginativa, precisamente como Darwin concibió la traza de la evolución biológica: no lineal, sino multidireccional, como la fronda de un árbol tupido.

En otras palabras, si lo biológico es variadamente diverso y replicable, lo cultural lo es aún más dada la naturaleza de la información que contiene —genes formados de ácidos nucleicos en el primer caso; memes consistentes de ideas expresivas, en el segundo; moléculas que se transmiten verticalmente de una generación a la sucesora en el primer caso; información inmaterial sincrónica que se transmite horizontal, diagonal y verticalmente a coetáneos y sucesores, por igual; lenta y parsimoniosa, la herencia biológica; ágil e hiperactiva, la herencia cultural—. Por ello, dicho sea de paso, la primera ha sido representada por David Barash como una tortuga, en tanto que la segunda por una liebre, compitiendo unidas contra otros adversarios (predadores, competencia de los conespecíficos o restricciones ecológicas, por ejemplo) y desigualmente entre sí, pero sin remedio de sustitución posible de alguna de estas participantes, como “las carreras de sacos de siameses”, dice Barash.

En el mundo real, la cultura y la biología corren a velocidad diferente, pero son igualmente atolondradas e igualmente perseverantes y, lo que es más importante, cruzarán la línea de meta juntas, puesto que, a pesar de sus diferencias, están inextricablemente vinculadas una a otra. Nos sentiríamos tentados a sentarnos a contemplar el divertido espectáculo, una especie de cómica carrera de sacos entre dos gemelos siameses... si no fuera porque formamos parte de él.<sup>13</sup>

A pesar de todo, biología y cultura están inevitablemente unidas en este entranamiento de lo variadamente diverso. Sus nexos son a veces palmariamente claros y a veces no tan obvios. Tal y como ocurre con las conexiones taxonómicas de la biodiversidad, en la medida en que las poblaciones van aislándose de otras de su especie en el espacio y separándose en el tiempo, el alejamiento progresivo les hace divergir hasta diferenciarse total o parcialmente. Mas nunca hasta el grado de dejar de compartir al menos un determinado grado de afinidad, puesto que proceden de un antepasado

<sup>13</sup> D. P. Barash, *La liebre y la tortuga: cultura, biología y naturaleza humana*.

común. Así que la comunidad de su descendencia es una condición de lo diverso, como lo demostraran Darwin y sus seguidores, tanto en lo biológico como en lo cultural. Bien mirado, el cuño de su origen común nunca se perderá del todo, y la demostración objetiva de ello es, precisamente, uno de los núcleos de la teoría darwinista. Es ésta una verdadera condición de la existencia: la unidad de lo semejante y de lo diverso, sentencia que alcanza tanto a los vastos repertorios de la naturaleza como de la sociedad humana, incluida su vida cultural, material y subjetiva.

En la teoría darwinista, visibilizar las conexiones entre lo cercanamente emparentado y lo lejanamente emparentado es fácil dados los buenos servicios que prestan la sistemática y otras técnicas taxonómicas que sirven al principio fundamental de rastrear el origen común de lo diverso. Así, todas las razas, subespecies y especies de un género provienen de un progenitor común y, de hecho, todos los grupos de organismos en un ámbito acotado descienden de un mismo antepasado; más aun, géneros distintos pertenecen a la misma familia dada la existencia de un tronco ancestral, y así sucesivamente ascendiendo en los taxones y los *phyla* hasta poder concluir terminantemente la unidad del mundo orgánico.<sup>14</sup> Ernst Mayr calcula que “[...] probablemente no hay un solo biólogo que siga cuestionando que todos los organismos que hay en la Tierra descienden de un solo origen de la vida [...]”,<sup>15</sup> como lo anticipara Darwin en 1859. La asunción generalizada de esta conclusión entre los científicos y otros pensadores, lleva a Mayr a aseverar que la teoría del origen común resulta tan simple y tan obvia que es difícil creer que haya sido Charles Darwin el primero en adoptarla de manera consistente.<sup>16</sup>

Una de las consecuencias trascendentales de la teoría del origen común de todo lo orgánico fue el cambio de posición de lo humano en el universo y, asimismo, de lo creado por los humanos, incluida la belleza humanamente generada y toda obra artística. Dicho de otra manera: lo humano, desde Darwin, no está ya por encima ni circundado por el resto de la vida y de lo existente, sino en el lugar que a su taxón le corresponde; y las obras humanas se han ubicado según conviniere a la clasificación más lógica. Ni lo humano es ya más divino, ni lo artístico, celestial, sino naturalmente evolucionado.

<sup>14</sup> De Duve y otros autores se han referido a una entidad denominada el Último Ancestro Común Universal (LUCA, por sus siglas en inglés), que dio origen a través de la evolución a todas las criaturas vivientes conocidas, incluidos microbios de diferentes tipos, plantas, hongos, animales y seres humanos.

<sup>15</sup> E. Mayr, *op. cit.*

<sup>16</sup> *Ídem.*

nados —o se puede decir, también, evolucionados mediante adaptaciones seleccionadas en un ambiente propicio— y ajustados a un sistema ecológico.

Nos gustaría remachar este par de ideas, la variedad y unidad del universo o la unidad de lo diverso en el universo, a la manera en que Octavio Paz lo expresara en el crepúsculo de su vida, cuando fuera laureado con el Premio Nobel y entonara su brindis en Estocolmo:

Al finalizar el siglo hemos descubierto que somos parte de un inmenso sistema —o conjunto de sistemas— que va de las plantas y animales a las células, las moléculas, los átomos y las estrellas. Somos un eslabón de la «cadena del ser», como llamaban los antiguos filósofos al universo. [...] Estrellas, colinas, nubes, árboles, pájaros, grillos, hombres: cada uno en su mundo, cada uno un mundo —y no obstante todos esos mundos se corresponden.<sup>17</sup>

Tal y como lo ha demostrado irrefutablemente la ecología conservacionista y otras ciencias ambientalistas, las conexiones de especies y poblaciones con el *ecosistema* son los asideros con los que se apuntala la existencia de todos los seres vivos. Sus interacciones forman el tejido que les mantiene, al tiempo que constituyen el entorno de otras tantas poblaciones; así que su conducta social, para sus conespecíficos y seres de otras especies, es el principal motor adaptativo que garantiza la producción y reproducción de sus vidas: su sobrevivencia individual y la de su especie, pues. En el caso de los humanos, la cultura heredada es su *medioambiente* natural y la propia gestión de su conducta (es innecesario decir “de su conducta cultural”) es una función adaptativa básica. En resumen, la cultura es adaptativa, es multiarticulada, siempre compleja y, más aun, es comunitaria.

\*

Acicateados por los memes, el artefacto teórico propuesto por Dawkins en 1976, a partir de los ochenta desató una lluvia de estudios que vino a formar la teoría de la herencia dual para explicar la conducta humana como producto interactivo de la evolución biocultural y así establecer que la cultura, obviamente, evoluciona, y las conductas creativas, en tanto piezas de cultura, evolucionan también por medio de un proceso de selección

<sup>17</sup> O. Paz, “Brindis en Estocolmo”, *Obras completas. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*.

darwiniana que puede ser descrita y explicada con la ayuda de analogías de la evolución genética. Pensemos en un ejemplo simpático: la evolución del osito de peluche. Sí, el osito de felpa que nuestros niños y niñas suelen llevar como compañía para dormir; los primeros ositos, fabricados a principios del siglo XX, representaban osos adultos, pero a lo largo del siglo el hocico de los osos de peluche se fue achatando, mientras su frente se ampliaba para crearles una apariencia infantil pretendidamente ad hoc, parecida a la de los bebés humanos, hacia quienes universalmente tenemos una marcada inclinación. Es decir, una propensión innata en los consumidores fue explotada por los fabricantes para incrementar sus ventas, acentuando gradualmente los rasgos con que un siglo después los encontramos en los escaparates de tiendas con sus rasgos infantiles y su nombre comercial anglosajón: *teddy bears*.<sup>18</sup> El gusto y la conducta de consumo les han hecho evolucionar seleccionando los rasgos más atractivos que probaron y obtuvieron éxito comercial en la sociedad occidental, primero, y el resto del mundo, después.

Por cuanto concierne a la volatilidad cultural, George Basalla, en su libro *La evolución de la tecnología*,<sup>19</sup> reporta la enorme diversidad de cosas fabricadas por la mano humana que se refleja en los “cinco millones de patentes extendidas sólo por las oficinas de gobierno de los Estados Unidos en los 200 años recientes”. Asombra tal explosión creativa impulsada por las revoluciones industriales que se suceden a partir del siglo XVIII y que fuera ya advertida por agudos observadores de los que Basalla es sólo continuador, pudiendo ejemplificarse, en otro punto más, con la admiración que despertó en Marx, en 1867, el contabilizar más de 500 clases diferentes de martillos producidos en Birmingham, cada uno adaptado para una función específica en las factorías británicas. Dicho sea de paso, tal revolución industrial es hoy tendencia incesantemente continuada: innovación permanente.

La diversidad, según el mismo Basalla, responde a algo más que a la estricta necesidad y utilidad industrial: es la innovación compulsiva que adapta una idea determinada a la manera en que la concibe cada mente distinta, con las obligadas variantes, voluntarias o no, y diferencias de interpretación que a cada mente le es consustancial. Las cosas creadas, materiales e inmateriales, expresan la creatividad de sus autores.

<sup>18</sup> R. A. Hinde y L. A. Barden, “The Evolution of the Teddy Bear”, *Animal Behaviour*, pp. 1371-1373.

<sup>19</sup> G. Basalla, *La evolución de la tecnología*.

Considerándose un “optimista racional”, Matt Ridley nos ofrece como botón de muestra otro dato que dimensiona la febril creatividad de las sociedades industriales y su avidez consumista: “Según algunos estimados, el número de productos que se pueden comprar en Nueva York o Londres es mayor a 10 mil millones” de artículos diferentes.<sup>20</sup> Esa es la desaforada diversidad de oferta mercantil en “fuga desbocada” de la cultura comercial primermundista densamente concentrada en un área reducida, lo que para Ridley es un avance a contrastar con la precariedad pre-histórica (o económica en que viven miles de millones de marginados sociales contemporáneos, una paradoja que podríamos denominar “la disponibilidad inaccesible”, que permite examinar y anhelar la oferta, mas no consumir de ella).

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

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

---

<sup>20</sup> M. Ridley, *El optimista racional: ¿tiene límites la capacidad de progreso de la raza humana?*

del universo humano en que cada elemento, afianzándose en su singularidad, es universal gracias a dos poderosas fuerzas creativas que cruzan el ámbito de cada persona: su reserva genética y su provisión cultural.

\*

Con respecto al ejemplar que usted tiene ante su vista —la cuarta entrega de la colección de libros *La Fuente*—, éste ofrece al lector una pequeña muestra del trabajo investigativo que día a día realizan los docentes y alumnos de la Maestría en Estética y Arte (MEyA) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Los textos que constituyen esta obra provienen de los talleres de avances de investigación y de tesis que anualmente realiza la MEyA y los cuales han sido organizados en cuatro partes fundamentales. La primera nos remite a los fundamentos universales de la estética y el arte. Aparece encabezada por un texto de Mayra Sánchez Medina, que fuera conferencia inaugural de uno de esos talleres y en el que se analiza la relación arte-ciencia desde los nuevos paradigmas del saber y se valora críticamente la mítica distancia entre el arte y la ciencia que postula la fragmentadora perspectiva moderna. En esta primera parte del libro se exploran, también: el problema de la melancolía y lo sublime en los márgenes del acontecimiento contemporáneo del arte desde la filosofía kantiana; el arte como superación de la escisión racionalista entre la razón y la sensibilidad partiendo de Schelling; y la teoría de medios y las consecuencias de esta nueva forma de percibir el mundo, tanto económicas como de orden artístico.

En la segunda parte se pone de manifiesto la constante variación de la que el arte es objeto, para lo cual se analizan expresiones artísticas contrastantes entre el periodo colonial y la contemporaneidad: de un lado, los casi desconocidos vestigios franciscanos de la Catedral de Tulancingo y las representaciones artísticas de la mujer colonial, basadas en la jerarquización y estereotipos creados a su alrededor; del otro, los juegos de computadora y la imposibilidad de abordarlos desde un punto de vista narratológico; y la influencia de la proliferación de medios digitales en el hecho artístico, tomando como ejemplo el proyecto estético y profesional de Pedro Meyer; y entre uno y otro lado, a modo de puente, se inserta un estudio sobre la crisis entre la tradición y la modernidad en relación con el arte sacro contemporáneo.

La tercera parte centra su atención en los quehaceres, posibilidades e impacto de las instituciones del arte. Se plantean las características de

la curaduría tradicional y su relación con el objeto artístico desde la perspectiva axiológica que aporta la teoría pluridimensional del valor artístico; el desarrollo y reciente validación de la curaduría alternativa, experimental, así como sus coincidencias con las propuestas estético-artísticas contemporáneas; la necesidad de que la función museística se centre en que el público viva una experiencia significativa de aprendizaje; la implementación de modelos gerenciales basados en la calidad para hacer más eficiente su funcionamiento desde la perspectiva de la comunidad; y las características, ventajas y alcances de los museos virtuales.

Finalmente, la cuarta parte ofrece diversas reflexiones en torno a la música desde perspectivas muy diversas que aquí se abordan: la música como parte del consumo cultural en un mundo globalizado, así como la omnipresencia en ella de los intereses mercantilistas; las condiciones biológicas intrínsecas a la percepción musical y cómo estos rasgos descubren la universalidad de la música; la vida y obra del compositor Mario Lavista, quien abrió camino en México para nuevas formas de composición e innovadores recursos sonoros; el rock progresivo como un producto cultural que resulta de un complejo proceso evolutivo, tomando como referencia la teoría darwiniana, y la hipótesis comprobada, de la que se exhiben evidencias suficientes, sobre la consolidación de un lenguaje paradigmático en el estilo de Leo Brouwer a partir de sus obras para guitarra clásica.

En suma, las páginas de este volumen son un recorrido por los fundamentos universales del arte y la estética; por la tradición, las rupturas y las nuevas propuestas; por la diversidad en cuanto a corrientes, estilos y teorías; por una gran variedad de perspectivas que se transforman en riqueza cultural de la que nuestra colección La Fuente desea ser puerta de acceso.

*Octubre de 2013*

*Bibliografía consultada*

- Barash, D. P., *La liebre y la tortuga: cultura, biología y naturaleza humana*, Salvat Editores, Barcelona, 1987.
- Barret, L., Dunbar, R. I. M. & Lycett, J., *Human Evolutionary Psychology*, Palgrave Eds., Hampshire y Nueva York, 2002.
- Basalla, G., *La evolución de la tecnología*, (Drakontos) Editorial Crítica, Barcelona, 2011.
- De Duve, C., *La vida en evolución: moléculas, mente y significado*, (Drakontos) Editorial Crítica, Barcelona, 2004.
- Dawkins, R., *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*. Salvat Editores, Barcelona, 1993.
- Hinde, R. A. y Barden, L. A., “The Evolution of the Teddy Bear”, *Animal Behaviour*, Nov. 1985, Vol. 33(4).
- Mayr, E. *Una larga controversia: Darwin y el darwinismo*, (Drakontos) Editorial Crítica, Barcelona, 1992.
- Paz, O., “Brindis en Estocolmo”, *Obras completas. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- Ridley, M., *El optimista racional: ¿tiene límites la capacidad de progreso de la raza humana?*, Taurus, México, 2010.
- Wilson, E. O., *The Diversity of Life*, The Belknap Press of Harvard Univ., Cambridge, MA., 1992.
- , *Biofilia*, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Zea, L., “Paz: a lo universal por lo profundo”. En: Héctor Jaimes (coord.), *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, Siglo XXI Editores, México, 2001.



1

EN LA BÚSQUEDA  
DE LOS FUNDAMENTOS  
UNIVERSALES  
DE LA ESTÉTICA Y EL ARTE



# A LA SOMBRA DE UN MITO. PENSAR LAS RELACIONES ARTE-CIENCIADESDELOS NUEVOS PARADIGMAS DEL SABER

Mayra Sánchez Medina<sup>1</sup>

Los problemas fundamentales de la organización de los sistemas de ideas no resultan solamente de la lógica, existe también lo que llamo la paradiematología. Ésta significa que los sistemas de ideas obedecen a algunos principios fundamentales que son principios de asociación o de exclusión que los controlan y comandan.

Edgar Morin

## Introducción

Apegada a una perspectiva lineal, simplificadora y polarizante, la llamada cultura occidental, en su cristalización moderna, ubicó, de un lado, conocimiento, neutralidad, racionalidad; del otro, espiritualidad, valor, subjetividad. De tal visión fragmentaria, *pecado original* de la razón moderna, resulta una partición cosmovisiva y ontológica consustancial, como derivación de la cual, la ciencia y el arte han permanecido en teoría como dominios distanciados, lejanos; se explican como campos relativamente autónomos, sin otro vínculo que los eventuales encuentros propiciados por la técnica o por algún intrépido aventurero que incursiona con éxito en ambas esferas.

La estética, nacida a mediados del siglo XVIII en el fragor del proceso de autonomía del arte, asumió de facto tales imperativos y ha legitimado una explicación sectaria de estas relaciones, que choca en la actualidad con una práctica artística desbordada de sus fronteras tradicionales. Como dijera Edgar Morin: “[...] el drama, la tragedia de las ciencias humanas y de las ciencias sociales especialmente, es que, queriendo fundar

---

<sup>1</sup> Universidad de las Artes de Cuba, Instituto de Filosofía de Cuba, colaboradora de la Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

su cientificidad sobre las ciencias naturales, encontró principios simplificadores y mutilantes en los que era imposible concebir el ser, imposible concebir la existencia, imposible concebir la autonomía, imposible concebir el sujeto, imposible concebir la responsabilidad [...]”.<sup>2</sup>

El modo en el que el arte reinterpreto estos principios simplificadores en el proceso de constitución de su autonomía durante las primeras décadas del siglo XVII, y, junto a ello, la tendencia al análisis transhistórico y la ausencia de un estudio arqueológico de los conceptos y nociones que le acompañan, sugieren la urgencia de un análisis epistemológico que barra con los mitos y prejuicios que de ello se derivan. Dotar a la estética —como saber filosófico sobre el arte y la cultura— de nuevos asideros conceptuales para una relectura de las relaciones arte-ciencia es un propósito pertinente y de incuestionable actualidad. La idea a defender es la siguiente: la separación arte-ciencia es uno más de los mitos modernos y ya no tiene sentido entre nosotros; intentemos conjurarlo a partir de los instrumentos de la epistemología de la complejidad.

Para nuestros propósitos no basta decir que, desde sus orígenes, el arte ha sido influenciado por el saber científico y por la técnica. Ciertamente, los pigmentos, las texturas, la representación anatómica del cuerpo, algunas determinaciones espaciales y fugas hacia la abstracción, la luz o el color, han tenido como telón de fondo soberbios descubrimientos y profundas investigaciones. El científico y el artista han vivido momentos cumbres de empatía: fundidos en un Leonardo; auparon después al gesto puntillista y la búsqueda del impacto de la luz en el impresionismo; asumieron la experimentación como arma en los vanguardistas... Hoy, los reeditan los net-artistas, quienes se afanan en la producción de imágenes y efectos estetizados para la red, mediante operaciones afines a las de un programador.

Estos encuentros eventuales no logran conjurar la distancia y el extrañamiento que se estableció paradigmáticamente entre ambos dominios, teniendo en cuenta “[...] que el problema de lo paradigmático [...] remite a algo muy profundo en la organización social, que no es evidente en principio; remite a algo muy profundo, sin duda, en la organización del espíritu y del mundo noológico...”.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Edgar Morin, *La epistemología de la complejidad*. p. 13.

<sup>3</sup> *Ídem*.

De algún modo, Félix Guattari habla de este proceso cuando se refiere a los agenciamientos no territorializados de enunciación nacidos con el capitalismo, afianzados en la fragmentación y la simplicidad mecanicista, diferenciándolos de los *antiguos agenciamientos territoriales de enunciación*,<sup>4</sup> a los que define desde otras coordenadas ajenas a las modernas por su naturaleza “polisémica”, “animista”, “transindividual”. La historia del arte y la de la ciencia nos han mostrado esta diferenciación como progreso, en tanto que permitió una definición y profundización de los saberes y esferas de valor. Sin embargo, en la distancia, hoy nos es posible apreciar las incontables pérdidas que trajo consigo, para Occidente, esta tendencia a la fragmentación.

Así lo explica Guattari:

[...] La valorización que, en la figura precedente, era polifónica y rizomática, se bipolariza, se maniqueiza, se jerarquiza particularizando sus componentes, lo que tiende de alguna manera a esterilizarla. Los dualismos en *impasse*, como las oposiciones entre lo sensible y lo inteligible, el pensamiento y la materia extensa, lo real y lo imaginario, inducirán a que se recurra a instancias trascendentes, omnipotentes y homogenéticas: Dios, el ser, el espíritu absoluto, el significante.<sup>5</sup>

Y agrega:

[...] De este modo, la individuación modular hace estallar las sobredeterminaciones complejas entre los antiguos territorios existenciales y remodela las facultades mentales, el sí mismo, las modalidades de alteridad personalógicas, sexuales, familiares, como piezas compatibles con la mecánica social dominante.

En este camino, el arte y la ciencia se bifurcan hacia sendas que el propio devenir se está encargando de acercar.

<sup>4</sup> “[...] Esas objetividades-subjetividades operan por su cuenta, se encarnan en focos animistas, se superponen unas a otras, se invaden para constituir entidades colectivas mitad cosa mitad alma, mitad hombre mitad animal, máquina y flujo, materia y signo” (Félix Guattari, *El nuevo paradigma estético*. En: Dora Fried Schnitman, *Nuevos paradigmas. Cultura y subjetividad*, p. 189).

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 189.

*La autonomía del arte: ¿realidad o mito?*

Según dijera Kant, la Ilustración “es la salida del hombre de su culpable minoría de edad”.<sup>6</sup> Sus estandartes dilectos, la razón y la experiencia, proclaman la emancipación global del hombre, y, en ese marco, fomentan la reflexión filosófica, como autoconciencia modeladora del suceso. Mucho se ha debatido sobre aquella fractura de la razón moderna portadora de una diferenciación cosmovisiva y estructural entre ciencia, moral y arte que tan genialmente plasmaría Kant en sus tres críticas: a la *razón pura*, a la *razón práctica* y el *juicio del gusto*.

Como evidencia de esta partición cosmovisiva, ya en el propio siglo XVIII se ha establecido desde el pensamiento filosófico que la belleza y el arte son un asunto del gusto,<sup>7</sup> situado desde entonces en un dominio exterior y subordinado a la razón. Es en este marco en que se produce el nacimiento de la estética como saber. En su propia designación como “teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, [...] arte análogo a la razón, la ciencia del conocimiento sensitivo...” o de que “el fin de la Estética es la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal...”,<sup>8</sup> se instaura la sensibilidad como alteridad, como esfera diferente de la razón, estableciendo una disyunción entre lo estético y lo intelectual que todavía subsiste entre muchos de nosotros. Paradójicamente, esta mirada sectaria tiene su lado positivo: la mera existencia de un saber análogo, pero exterior a la razón, implica un reconocimiento de que existen asuntos que no pueden ser explicados racionalmente.<sup>9</sup>

Ciertamente, ni el conocimiento humano puede verse ajeno a intereses y motivaciones estimativas, como tampoco la sensibilidad y la emoción transcurren en parcelas independientes de lo social o del individuo.

Por otra parte, el discurso teórico que progresivamente ha convertido los problemas del gusto en asunto de la belleza y del arte afirma en el

<sup>6</sup> Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, p. 19.

<sup>7</sup> Por la vía del empirismo y el racionalismo es algo que se ha establecido hacia el siglo XVIII: el arte y la belleza son un asunto del gusto y no de la inteligencia. Cfr. Juan Plazaola, *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>9</sup> Lo interesante es que con la estética se canaliza el cuestionamiento de la razón unilateral a la que apela el Occidente moderno desde sus propios exponentes. Este nuevo canal había sido antecedido por algunos filósofos que se cuestionaron el dominio absoluto de la razón. Sirvan como muestra las famosas palabras de Blas Pascal (1623-1662) cuando afirmara: “El corazón tiene razones que la razón no conoce... Y es tan inútil y tan ridículo que la razón pida al corazón pruebas de sus primeros principios, para querer consentir en ellos, como sería ridículo que el corazón pidiese a la razón un sentimiento de todas las proposiciones que ella demuestra, para querer aceptarlas” (*Pensamientos*, pp. 162-163).

objeto artístico y en las relaciones que se establecen con él, cualidades válidas bajo esta condición de autonomía, que aísla a una porción paradigmática de lo artístico calificado como “bellas artes”, con otras expresiones menos afortunadas como las artes decorativas, el arte social o el industrial, el folclor o la artesanía, presentes en ese contexto, pero ignorados y despojados de una posible “pertinencia” estética.<sup>10</sup>

Mientras tanto, los sucesos de la vida cotidiana, el universo existencial del hombre moderno, y con él toda una suerte de poses, personajes, mensajes sensibles, prácticas culturales sumergidas, pasaban inadvertidos ante un corpus teórico que empieza a cultivar la sospecha y tropieza de soslayo con el inconsciente, la voluntad y el deseo, como avanzada del descubrimiento del “alma” humana.

La estética, comprometida en sus albores con la reflexión sobre la conducta humana como muestran la teoría del gusto, del espectador y la de la función mediadora del arte<sup>11</sup> desplegadas durante todo el siglo XVIII, transita, en comunión con el fortalecimiento paulatino de este proceso de autonomía del arte, hacia la teoría del genio, la estética del creador y la del arte como artificio, como antinaturalidad, coronadas en su denominación por el idealismo alemán como filosofía del arte.

Se construye así lo que he llamado “paradigma artístico de lo estético”,<sup>12</sup> dentro del cual lo artístico demanda la máxima atención en el sistema conceptual de este saber. Como concepto y como universo, el arte es encumbrado por una organización social y un discurso teórico que le atribuyen la hegemonía simbólica, situándolo en la cúspide de la jerarquía estética como instancia suprema de la creatividad, el *summum* de la perfección y de la belleza. El arte va a ocupar un lugar elevado, *es lo alto*, culturalmente hablando, desde una distancia de la vida real y los problemas mundanos.

Se completa a nivel existencial y noológico, ya no sólo en sentido geopolítico, sino en el sociocultural, la relación centro-periferia que se instaura con la modernidad capitalista. Europa —sus poderes y también sus valores— ocuparía por varios siglos la posición de centro. La cultura aporta ingredientes fundamentales a esta posición de hegemonía euro-

<sup>10</sup> Cfr. H. R. Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, pp. 135-142.

<sup>11</sup> Cfr. Simón Marchán Fiz, *op. cit.*

<sup>12</sup> Cfr. Mayra Sánchez Medina, “La estetización difusa o la difusa estetización del mundo actual”, *Estética. Enfoques actuales*.

pea a escala mundial cuando se le postula, también, como lugar de enunciación estética. La relación modernidad-colonización no es fortuita y participa en el nuevo orden, desde el “contraste esencial que se establece a partir de la conformación colonial del mundo entre occidental o europeo (concebido como lo *moderno*, lo *avanzado*) y los ‘otros’, el resto de los pueblos y culturas del planeta”.<sup>13</sup>

Al mismo tiempo, fuera de cualquier otro fin práctico o utilitario, a este arte sublimado se le asigna una función de recuperación social, de liberación y crecimiento. Una misión redentora y exonerante. Para Schiller, es el domingo de la humanidad; para Hegel, la expresión sensible de la *Idea*, conformador del Espíritu absoluto; para Nietzsche, “temblor de la tierra con que se descarga al fin un poder primario de la vida acumulada desde antiguo”;<sup>14</sup> para Marx, la más alta instancia de la creatividad en el dominio humano del mundo.

En resumen, la condición puritana del arte en la primera modernidad redundante en su condición de hegemonía y preserva un espacio aséptico y moralizante marcado por la trascendentalidad. Lo mundano, vulgar y ordinario quedan fuera de su espacio sagrado.

Los autores difieren respecto de la fecha exacta de la consolidación del estatuto del llamado arte autónomo en Europa, que oscila frecuentemente entre el siglo XVIII y el XIX. Según Simón Marchán Fiz,<sup>15</sup> en las primeras décadas del siglo XVIII ya existen los síntomas de autonomía que se consolidarán posteriormente con el Romanticismo. Según este autor, en las primeras décadas del siglo XVII

[e]l arte, en efecto, comienza a liberarse de sus ligaduras, de sus funciones tradicionales, es descubierto como *arte estético y absoluto* que busca su propio espacio público, ya sea en el campo literario, las revistas y ediciones, el espacio escénico, en el teatro o en las artes plásticas, el museo.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> “La conquista ibérica del continente americano es el momento fundante de los dos procesos que articuladamente conforman la historia posterior: la *modernidad* y la *organización colonial del mundo*. Con el inicio del colonialismo en América comienza no sólo la organización colonial del mundo sino —simultáneamente— la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario” (Edgardo Lander, “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”, *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y Ciencias Sociales*, p. 8).

<sup>14</sup> Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 70.

<sup>15</sup> Cfr. Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, Cap. I.

<sup>16</sup> Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 16.

Serán muestra de ello, entre otros acontecimientos, el surgimiento de la historia moderna del arte (J. J. Winckelmann, 1855) y de la propia estética (A. G. Baumgarten, 1750). Así también la aparición, en las décadas finales, de los primeros museos: el Británico en 1753, el Fridericianum de Cassel en 1769 (considerado el primero propiamente de arte), el Louvre en 1792; El Prado en 1819.

Es importante considerar la coincidencia histórica respecto de la cristalización de la modernidad y el proceso de autonomía del arte, iniciado desde el Renacimiento en la cultura occidental. Por una parte, el floreciente capitalismo, con sus cambios estructurales en la distribución de la riqueza, su discurso de la libertad y la emancipación, su culto al hombre autónomo, harían posible la reflexión sobre el hombre y sus atributos; se consideró que éste era un terreno propicio para la realización de los aires de libertad que se proclamaban desde aquellas posturas liberales que predominaban entre los ilustrados. La “libre elección”, frase dilecta de los enciclopedistas, sólo era efectivamente posible en el terreno de los gustos y las preferencias artísticas. Esto pudiera explicar la visibilidad y desarrollo de esta esfera y su lugar dentro del pensamiento de la época.

Por otra parte, la especialización de la esfera artística en valores y relaciones designados como estéticos, mueve al pensamiento de la época a transitar de un discurso elogioso de la belleza natural y su contemplación universal, al de la supremacía de la belleza artística y del arte por el arte<sup>17</sup> ya en el periodo decimonónico. Sin embargo, esta supuesta independencia del arte sólo alcanzó niveles relativos. Como veremos, las conexiones arte-vida o arte-cosmovisión permanecieron encubiertas tras las emanaciones ilusorias de los mitos modernos sobre lo artístico.

Ante todo, si bien este dominio recién visibilizado a escala social va a tener como tarea la producción de una belleza generadora del placer, del goce para ojos y oídos, conceptualizada como juicio subjetivo por la estética y la filosofía, cuando penetramos en la naturaleza de tal juicio subjetivo encontramos enlaces cosmovisivos trascendentales con los juicios que operan en el dominio del saber “verdadero”, en la ciencia.

La ciencia moderna se piensa a sí misma desde el paradigma del *descubrimiento* como la sustancia primordial en la conformación de un sa-

---

<sup>17</sup> Tesis de inicios del siglo XIX atribuida a Victor Cousin que será enarbolada por los movimientos artísticos y literarios que se empeñan en la pureza de lo artístico más allá de cualquier otro fin.

ber objetivo. El conocimiento científico sería entendido, entonces, desde la presuposición de su correspondencia con un “afuera”, un mundo exterior que debía ser apresado por la idea. La misión de esta ciencia, atomizada por la industria y las necesidades mercantiles propias del capitalismo, era descubrir las leyes matemáticas que están “detrás” de los fenómenos sensibles, como un modelo natural a seguir por el hombre para captar la esencia de la naturaleza a través del intelecto. En este modelo, el conocimiento es entendido en referencia a la realidad y, de algún modo, como su “representación” mental, fuerza racional apoyada en la experimentación y en el intelecto.

A decir de Edgar Morin, éste es el “gran paradigma de Occidente”,<sup>18</sup> el de la separación sujeto-objeto. En este momento, se genera lo que ha sido reconocido como la ruptura ontológica entre cuerpo y mente,<sup>19</sup> entre la razón y el mundo, en cuya base se ubica una postura instrumental de la razón, externa a los intereses de los seres humanos, al cuerpo y al mundo. Esta actitud moderna de la ciencia supuso una especie de alianza<sup>20</sup> entre el hombre y la naturaleza a la que el primero llegaría a dominar gracias a su subvención. La verdad, finalidad expedita del acto de conocer, se desconecta de toda subjetividad afectiva, valorativa o histórica; es una verdad “por correspondencia” con el objeto de investigación, de modo que lo privilegia en relación con el sujeto.

Paradójicamente, al subjetivarse la mente en forma radical, el mundo deja de ser un orden significativo, “está expresamente muerto”.<sup>21</sup> A diferen-

<sup>18</sup> “Se debe evocar aquí el ‘gran paradigma de Occidente’ formulado por Descartes e impuesto por los desarrollos de la historia europea desde el siglo XVII. El paradigma cartesiano separa al sujeto del objeto con una esfera propia para cada uno: la filosofía y la investigación reflexiva por un lado, la ciencia y la investigación objetiva por el otro. Esta disociación atraviesa el universo de un extremo al otro... Es en su seno donde se encuentra escondido el problema clave del juego de la verdad y del error” (Edgar Morin, *Los siete saberes necesarios a la educación del futuro*, p. 8).

<sup>19</sup> Cfr. Edgardo Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 9-13.

<sup>20</sup> A esto se refieren Ilya Prigogine e Isabel Stengers en su obra *La nueva alianza*, donde ponen en tela de juicio el ideal determinista que había guiado la visión moderna de la ciencia. En ella se cita al bioquímico francés Jacques Monod desde su principio: “La antigua alianza [entre el hombre y la naturaleza] se ha roto; el hombre sabe, por fin, que está solo en la inmensidad indiferente del universo, del que ha emergido por azar”.

<sup>21</sup> “La ruptura ontológica entre la razón y el mundo quiere decir que el mundo ya no es un orden significativo, está expresamente muerto. La comprensión del mundo ya no es un asunto de estar en sintonía con el cosmos, como lo era para los pensadores griegos clásicos. [...] El mundo se convirtió en lo que es para los ciudadanos el mundo moderno, un mecanismo desespiritualizado que puede ser captado por los conceptos y representaciones contruidos por la razón” (Frédérique Apffel-Marglin, “Introduction: Rationality and the World”. En: Frédérique Apffel-Marglin y Stephen A. Marglin, *Decolonizing Knowledge. From Development to Dialogue*, p. 3. Cit. en: Edgardo Lander, *op. cit.*, p. 10).

cia de lo que determinara Kant para el juicio estético, la noción moderna de la ciencia expulsa a la subjetividad. Ella debe quedar fuera para garantizar la objetividad científica. Se separan razón teórica (el conocimiento) y razón práctica (la moralidad). Se construye una verdad distanciada del contexto y los valores, causa central de la actual crisis del logocentrismo.

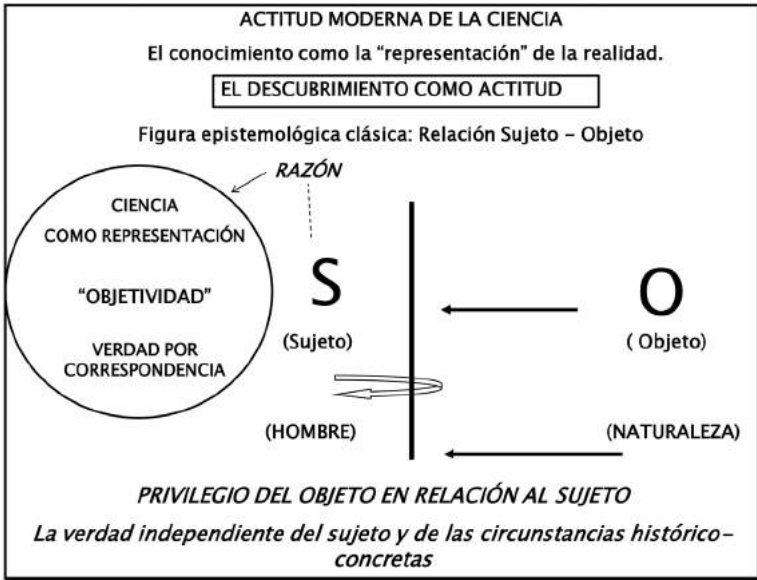


Figura 1. En este modelo de ciencia, el conocimiento es entendido como una "representación" mental de la realidad, cuya misión será el descubrimiento de la verdad.

Ante el impacto de los descubrimientos científicos y la constatación de que el método experimental, junto con el análisis matemático, son una herramienta poderosa para la búsqueda de la verdad, se postula el triunfo de la razón. De tal proceso, la ciencia deviene eje conformador de la sociedad moderna, marcando con su sesgo simplificador, objetivista y lineal a toda la concepción del mundo occidental.

A primera vista, pudiera hablarse de que aquí se aprecia una diferencia ostensible respecto de las tareas asignadas al arte y a la ciencia en la primera modernidad: para aquél el cultivo de la espiritualidad mediante la creación y el disfrute de la forma; para ésta, la búsqueda de la verdad objetiva mediante la razón en las profundidades de la naturaleza.

Sin embargo, lejos de lo que muchos suponen, es posible equiparar la actitud del científico moderno con la del artista, que, de algún modo, también asume al descubrimiento como actitud. Tal cual la ciencia, el arte “descubre” aquello que “supuestamente” la naturaleza encierra en sí. En consonancia con este paradigma, los elementos estructuradores del discurso artístico, el artista, la obra de arte y el público, asumen posturas que se homologan a las de aquel científico, aun cuando sus materiales fueran la belleza, el gusto, el placer, suficientemente subjetivos como para situarse en el “afuera” de la razón.

Como sabemos, desde el Renacimiento, primera fase de construcción de la autonomía en que surgen los primeros tratados sobre arte —fase de autotelia del arte—, hasta el tormentoso siglo XIX, se instala la *representación formal* como recurso y finalidad artística. Desde una visión inicial del arte como espejo, poco diferenciado del conocimiento, se instaura la mimesis como tarea artística privilegiada. Ella evoluciona progresivamente hacia la perspectiva decimonónica del arte como creación del genio, asociada al mito del artista, antes de caer destronada por la vanguardia a inicios del siglo XX.

En su tarea principal, el arte moderno mimético, entendido como representación, también parte de la presuposición de un afuera, un mundo inigualable al que el artista debe intuir y representar. La naturaleza como lo perfecto es la que otorga sentido a la obra de arte, que es su símbolo. Al público, para entonces el eslabón más débil en la cadena del arte, no se le pide más que el placer en la contemplación de una obra que se da toda ella en sus atributos formales. De algún modo, no existe conciencia de época del carácter simbólico de la imagen y se tiende a valorar su significado “literal” como correspondencia con el modelo representado. Las creaciones artísticas deben establecer una relación eficiente con su referente, la naturaleza, a la que deben imitar y reflejar coherentemente por su forma.

Esta relación arte-naturaleza, tan cara a los primeros modernos, también se establece, tal cual la ciencia, desde la subordinación del primero a la segunda. La obra debe ser un referente que se anula a sí mismo en relación con su modelo. Su mayor virtud sería, en tanto resultado artificial, la de dar apariencia de naturaleza. “El arte bello es arte —diría Kant— en cuanto, al mismo tiempo, parece ser naturaleza [...] La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse

bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo parece naturaleza”.<sup>22</sup>

En esta noción clasicista del arte, la obra porta un significado del que es una huella. Los ojos del espectador pasan por sobre una obra “cerrada”, a la que aprecian por su forma, para contrastarla con el “modelo” de imitación. Sólo después, en la medida en que el arte se consolida como esfera autónoma, va a cobrar importancia, la *inventio*, la *manera* del hombre genial que la crea. El artista, émulo del reino natural primero, resulta, más tarde, potencia creadora, infinita e incontrolable, en el empeño de atrapar algo que siempre está más allá... Pero ya para entonces la soberanía de la mimesis tenía sus días contados.

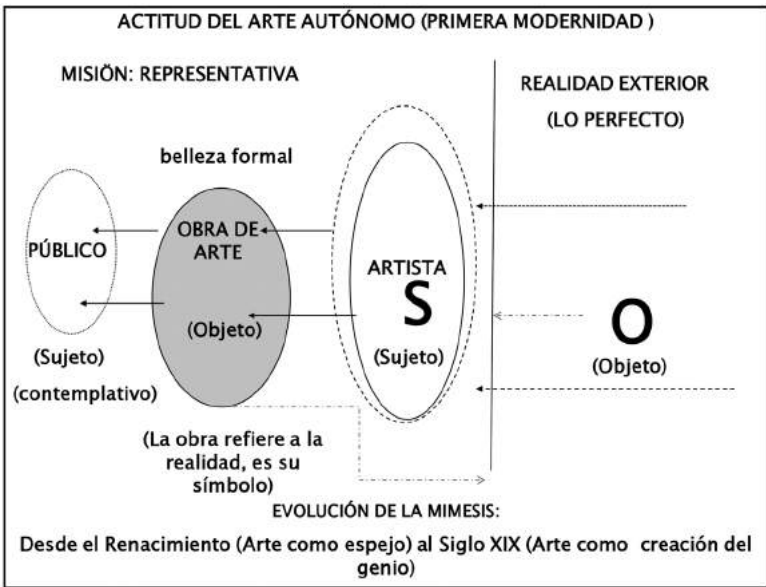


Figura 2. Tal como la primera ciencia moderna, la misión del arte autónomo sería entendida como la “representación” de un “afuera” al que el artista debe intuir y representar. La naturaleza, percibida como lo perfecto, otorga sentido a la obra de arte, que es su símbolo, creada para la contemplación de ojos y oídos.

<sup>22</sup> Immanuel Kant, “El arte bello”. En: Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, p. 76.

Sin embargo, a más de un siglo de ser subvertida por el arte de vanguardia, en la conciencia cotidiana de la sociedad actual se ha fijado con fuerza la idea del arte como forma de conocimiento o, aun más, como un reflejo de la realidad, derivadas de este primer modelo de lo artístico ya trascendido. Ante las propuestas abiertas del arte actual, ante los constantes gestos y acciones artísticas que se instalan desde otras coordenadas: apelando al *shock*, la cotidianidad, la intervención en espacios públicos, etcétera, el hombre ordinario se asombra, nos pregunta y no siempre sabemos responder. Las prerrogativas de lo artístico moderno se adhirieron al sentido común, que ha asumido ahistórica y acríticamente.

Herederas de aquel momento, han trascendido fundamentalmente la acción “representativa” del artista; la figuración y la plasmación de la belleza como misión del arte; su función frutiva asociada al placer sensorial. Otras presuposiciones, como la búsqueda de esencias trascendentales ocultas en la obra como la tarea del público, se añadirían más adelante para conformar esa noción cotidiana de lo artístico que nos acompaña.

Si bien no puede negarse a todo arte un vínculo con su entorno, dado el condicionamiento social y existencial del hombre por la realidad circundante, la misión del arte como representación figurativa del mundo es sólo una de las formas históricas, que no la única, en que éste ha sido concebido. Al desarrollarse otras formas más eficientes de representación, como la fotografía, la acelerada búsqueda de lo nuevo consustancial al propio sentido de lo moderno hará volar en pedazos las fronteras de lo artístico, inicialmente a escala formal.

En nuestros días, luego de más de un siglo de experimentación y ruptura, varios autores han intentado explicar el modo en que se naturalizó la noción representativa del arte, es decir, la noción de la pintura como una copia del mundo. Se han establecido, precisamente, el ocular-centrismo de la pintura europea y la primacía del realismo.<sup>23</sup> Según Martin Jay, se pueden encontrar tres subculturas o regímenes escópicos<sup>24</sup> en la

<sup>23</sup> “Es una actitud lo suficientemente natural pensar en la pintura como una copia del mundo, y dada la importancia del realismo en la pintura occidental, es quizás inevitable que esta actitud finalmente haya sido elevada a la condición de doctrina” (Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, p. XII).

<sup>24</sup> En deuda con Lacan y Foucault, el concepto “régimen escópico” se ha desarrollado recientemente en el campo de los Estudios Visuales. Como término, nos habla de las diversas modalidades del ver, como un acto de construcción cultural, marcado por las diferencias culturales y espacio-temporales, palpables en las distintas formas de representación, pasadas y presentes. Si bien ya nadie pone en duda que cada época tiene un horizonte teórico y conceptual que condiciona las certezas y los regímenes de verdad, lo escópi-

modernidad. Dentro de ellas, la perspectiva cartesiana resulta dominante. Ella se construye en estrecha relación con las nociones renacentistas de perspectiva en las artes visuales, y las ideas cartesianas de racionalidad subjetiva en filosofía.<sup>25</sup> No ha de pasarnos inadvertido cómo la manera de ordenar el mundo alrededor del eje de visión del sujeto monocular, abstracto, es coherente con la postura del investigador neutral y desapasionado, propia del ideal de las ciencias naturales y exactas, que, necesariamente, ha de mantener una distancia del objeto de indagación.

Es posible distinguir, entonces, que, a pesar de la tendencia de las estructuras como regiones sociales diferenciadas, en este modelo inicial del primer arte moderno podemos encontrar una profunda conexión paradigmática con el ideal de la ciencia imperante en la actitud del artista; la relación con la naturaleza; la misión de lo artístico, entre otras.

Estas búsquedas genealógicas no responden a la pura fruición académica. Para llegar a entender nuestro presente, es preciso conocer cómo nació aquel “*arte estético y absoluto*”,<sup>26</sup> cultor de la belleza suprema y campo de fuerzas particular que permanece en el altar de la tradición eurocéntrica. Para ello, tuvieron que darse en Europa determinadas condiciones históricas, económicas, cosmovisivas, culturales, que propiciaron que se desembarazara de sus funciones tradicionales<sup>27</sup> y encontrara circuitos y especialistas propios. Esas condiciones y atributos estallaron en su momento y sólo han llegado hasta nosotros jirones dispersos, enlazados con otras novedades y certidumbres. Como hemos visto, la estética jugó su papel en aquel tránsito y cualificó transhistóricamente modos

---

co resulta su equivalente a escala de lo visual. La actual preeminencia de la imagen ha problematizado el lugar de la visualidad como un registro de producción de significado cultural poco explorado en nuestra cultura marcadamente racionalista. Desde esta perspectiva, nuestros actos de ver se inscriben en una especie de episteme escópica, un marco histórico-cultural que condiciona la mirada. *Cfr.* José Luis Brea, “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”.

<sup>25</sup> *Cfr.* Martin Jay, *Regímenes escópicos de la modernidad: campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*.

<sup>26</sup> *Cfr.* Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 16.

<sup>27</sup> Es válido recordar que esta imagen del arte que heredamos de la modernidad, formalista y puritano, nada tiene que ver con los siglos anteriores en que lo artístico cumplió funciones sociales de muy diverso orden: religiosas, cosmovisivas, socio-organizativas, etcétera. Cuando la modernidad europea extendió su mirada al pasado, buscó en él y le atribuyó relaciones sólo válidas a partir de ella misma. Por ejemplo, las obras de arte tal y como las concebimos en el sentido moderno, son productos desconocidos en el mundo antiguo en general, donde carecen del valor de exhibición que tendrían en la modernidad y cumplen funciones de tipo socio-organizativo, cultural, cosmovisivo, que no se exigen a las obras distinguidas con el sello de “arte” a partir del siglo XVIII. Así también ocurre con el artista, que como figura social sólo se empieza a perfilar a partir del Renacimiento, mientras que los modernos creen reconocerle tras las maravillas heredadas de muchos siglos atrás.

y relaciones que sólo eran propios de tal momento de auge del arte en la consolidación del capitalismo. Nacida bajo la impronta moderna, ha mostrado cierta acción retardada para ajustar su sistema conceptual a los nuevos aires y pensar su propio universo de objetos y relaciones más allá del elitismo que le vio nacer. Esto explica sus reiteradas crisis de objeto en el último siglo.<sup>28</sup>

La segunda mitad del XIX marcará un tránsito trascendente para el pensamiento moderno y para el propio arte. Profundamente impactados por las transformaciones sociales, la óptica y la transnacionalización del mundo, artistas y científicos se empeñan, impávidos, por encontrar una explicación. La bohemia artística frisa la marginalidad social y extrae de ella sus motivos y percepciones: Gauguin se fuga a la polinesia y Toulouse-Lautrec pinta a las coristas y prostitutas de París. Se suceden movimientos y escuelas que pugnan por encontrar el modo superior de representación, la ansiada libertad y la suprema belleza. Los muros de la academia resultan estrechos al arte en combustión.

Se respira por doquier un cisma epistemológico y sociológico que anuncia una vendimia explosiva. La metafísica se hunde en una crisis irremediable y pone bajo sospecha al determinismo objetivante que la sustenta. Un cierto *impresionismo científico* matiza el fin del siglo XIX con turbulentas pinceladas que desdibujan los límites estables de la ciencia y muestran los pequeños puntos del abismo por conocer: los rayos X, el electrón, la radiactividad...

La visión moderna determinista de la ciencia se mostraba cada vez más insuficiente para explicar fenómenos y procesos con un intenso dinamismo, como es el caso de los procesos biológicos, que en su inestabilidad no se ajustan a los preceptos de Newton. El férreo corsé del conocimiento salta hecho añicos ante cada evidencia y se llega a pensar en la desaparición de la materia. En este contexto, habría que releer las *Tesis sobre Feuerbach*, donde Marx considera como defecto fundamental del materialismo anterior a él, el hecho de ver “la realidad del mundo sensible, en forma de objeto de observación y no como actividad sensorial humana, no como actividad práctica, no subjetivamente”.<sup>29</sup> Esta afirmación, apreciada

<sup>28</sup> Como explica Katia Mandoki: “la estética se refiere a cierto tipo de fenómenos particularmente resbaladizos y difíciles de definir por el procedimiento filosófico tradicional de razones necesarias y suficientes, difíciles de ubicar en tanto disciplina especializada u objeto multidisciplinario, y difíciles de distinguir de campos afines como la teoría del arte. Lo que es, sin embargo, posible es demarcarla [...] por sus orillas borrosas” (*Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*).

<sup>29</sup> Karl Marx, *Tesis sobre Feuerbach*. En: F. Canals, *Textos de los grandes filósofos: edad contemporánea*, p. 19.

en todo su valor desde otros temas de análisis, puede indicar también un reconocimiento de la imbricación de la subjetividad en nuestra idea de realidad, que no necesariamente nos lleva a negar la realidad misma, sino a reconocer la mediación de la conciencia en todo contacto humano con el mundo, en toda información posible sobre él. También intuyen un cambio de actitud del hombre ante el mundo y el destronamiento de la servidumbre determinista. Los avances decimonónicos de la ciencia y del propio arte introducen la sospecha como antesala de lo que vendrá.

*El siglo XX y sus rupturas: ¿sólo un acontecimiento artístico?*

El siglo XX introduce cambios sustanciales en el modo de ser y pensar el mundo. Una época rupturista que destrona las certidumbres en todos los dominios humanos. Nuevos colores y formas asidos del acortamiento de distancias que permiten el motor y la telefonía. Está muriendo una época, y en su lugar se levanta una nueva era cuya vertiginosidad ha cambiado varias veces los colores del mapa mundial.

Con ello se presentan tortuosos caminos para la ciencia y para el arte. Ambos vivirán una crisis que los acercará inexorablemente, derrumbando la primacía de la razón y los tabiques que separan lo estético del resto de los componentes subjetivos del accionar humano. También hacia lo interno, el alma humana se desnuda ante el inconsciente y el descubrimiento del universo onírico que el surrealismo y la abstracción tratan de proyectar en signos visibles.

Cambio de sensibilidad, cambios perceptivos importantes trajeron consigo el cinematógrafo y la guerra, demostrando que los modos y maneras en que la percepción se organiza están condicionados no sólo natural, sino también históricamente. A decir de Benjamin: “[d]entro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial”.<sup>30</sup>

Aunque han sido las condicionantes externas las más visibles en la llamada crisis del paradigma científico moderno durante todo el siglo XX —la certeza del impacto negativo de la ciencia y la tecnología ante el desastre ecológico, las catástrofes nucleares, la carrera armamentista, etcétera, tanto como la crisis de la noción de una ciencia “neutral” a partir

<sup>30</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, p. 23.

de su asociación al capital y los trabajos por encargo—, también hacia lo interno, la razón moderna ha caído bajo sospecha. Iniciando el nuevo siglo, Einstein muestra un abismo ante los pies de la física clásica y Heisenberg encamina a la humanidad hacia el *principio de la incertidumbre*.

Iniciando el siglo, el arte de vanguardia enfrenta una ruptura epistemológica radical, un profundo cambio de actitud que ya había mostrado notorios síntomas desde las últimas décadas del XIX. La misión representativa del primer arte moderno, impactada por la fotografía primero y el cinematógrafo después, cede su paso a una actuación más radical y rupturista que se presenta a sí misma como tal. “Estoy contra los sistemas—escribe Tristan Tzara, fundador del dadaísmo—, el más aceptable de los sistemas es no tener, por principio, ninguno”.<sup>31</sup>

El arte encabeza una brutal revolución interna entendida como una “destrucción de la imagen del mundo que crea el sentido común y el automatismo del lenguaje”.<sup>32</sup> A decir de Theodor Adorno: “[l]as obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica”.<sup>33</sup> Un nuevo tipo de relación “oblicua” hace que la obra de vanguardia no se comprometa con la referencia, sino que “expresé” su fin en sí misma. Al desdibujarse su función mimética, el arte apela al rediseño de un mundo objetual que redunde en el *shock* y la irreverencia receptiva. “La conciencia lingüística de la realidad, compromete al vanguardista en la reflexión sobre el lenguaje como una vía de acceso a realidades nuevas, el lenguaje, pues, construye la realidad, no refiere un mundo preexistente”.<sup>34</sup> Aunque persiste hasta nosotros la idea de marras sobre su misión de “reflejo”, Duchamp y sus contemporáneos se empeñaron en demostrarnos una nueva dimensión que trasciende la representación y la contemplación.

Poco se ha reconocido respecto del lugar del vanguardismo en la transformación del cuadro del mundo que aún nos asiste. Siguiendo la tendencia moderna, hemos invisibilizado todo clamor que no sea el de las “ciencias duras”, que, ciertamente, no fueron pioneras exclusivas del suceso. Los artistas de vanguardia arremeten contra las tradiciones con la misma fuerza que los científicos derrumban la supremacía absoluta de la mecánica clásica.

<sup>31</sup> Tristan Tzara, *Siete manifiestos dadá*, p. 20.

<sup>32</sup> Iuri Lotman cit. en: Aleksander Flaker, “Sobre el concepto de vanguardia”. *Revista Criterios*, p. 194.

<sup>33</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, p. 10.

<sup>34</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, p. 12.

En el arte de la vanguardia se transparenta una pérdida de acento de lo real, entendido hasta entonces desde la noción moderna de objetividad. Por una parte, lo subjetivo cobra relevancia, tanto por la emergencia de un nuevo tipo de artista, más activo y creador de nuevas realidades, como por la presencia de configuraciones ideales en la propia obra, que va a funcionar “como sistema de relaciones conceptuales implícitas”,<sup>35</sup> combinando los componentes objetuales, “la huella física del acto”, con la reflexión intelectual, el sistema de relaciones en que la obra circula y en el cual cobra sentido y relevancia; también en el advenimiento de un nuevo tipo de espectador, urgido ahora a participar en una suerte de complicidad, que lo convoca a concluir el proceso creativo.

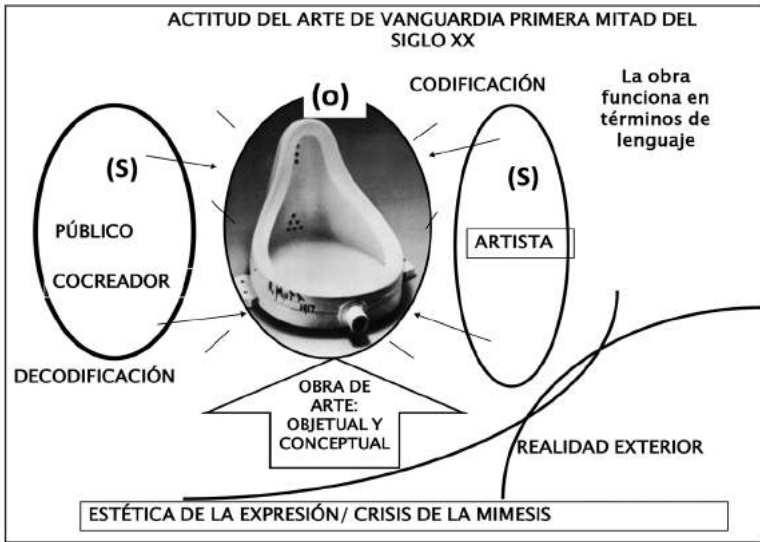


Figura 3. La transformación epistemológica que introducen las vanguardias abarca la relación del arte con la realidad exterior, a la que ya no pretende representar directamente. Ahora establece con ella una relación oblicua. Además, el artista codifica la obra en un sistema de relaciones conceptuales que hacen que ésta sea, a la vez, objetual y conceptual, de modo que la recepción implicará una decodificación activa del público, devenido cocreador.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 18.

Ahí están los textos de Adorno, Hartman y Heidegger como evidencia. En ellos la obra de arte proclama esa dualidad entre sus componentes material e ideal. Para Heidegger, la obra “instala un mundo” y “crea una tierra”. Según él, “[I]a esencia del arte, en la que residen al tiempo la obra de arte y el artista, es el ponerse a la obra de la verdad. Es desde la esencia poética del arte, desde donde éste procura un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado”.<sup>36</sup>

El salto de la realidad representada a la creación de nuevas realidades ilustra el modo en que los artistas aprehendieron las coordenadas de su momento, dando cuenta, muy tempranamente, del desmoronamiento de un mundo que se venía anunciando desde los años postreros del siglo anterior.

El profundo cisma que produjeron las vanguardias en el modo de ser del arte ha servido por más de un siglo de telón de fondo a diversas confrontaciones que protagonizaron entre ellas mismas, en tanto cada movimiento se presentaría como superación del otro; contra la institución del arte en las primeras oleadas; y contra la industria cultural después, luego de que los artistas pop fueran reconocidos desde el mundo del arte y con ello todos sus irreverentes antecesores.

Muchas de las fronteras y encerramientos iniciales quedaron fuera de lugar y fueron intencionalmente subvertidos desde los gestos vanguardistas de todo un siglo. Aun así, asistimos a diversas acciones y teorizaciones que insisten en el encasillamiento de lo artístico. Por ejemplo, a pesar de que el propio arte se ha negado a mantener tales propiedades de inutilidad y ha demostrado su eficacia educativa, política y configuradora de espacios simbólicos de innegable repercusión humana, algunos autores actuales mimetizan la noción moderna de lo artístico. Veamos una muestra de ello:

[E]l arte es, con mucho, el componente más grande de un ‘campo’, el cual incluye todas esas actividades del hombre *que no tienen ningún efecto directo en su vida cotidiana y cuya ausencia no afectaría en lo mínimo su existencia física básica*. El cine encaja a la perfección en esta categoría.<sup>37</sup>

En tanto, el arte escala nuevas etapas en la configuración de realidades y sentidos renovados. Posible ahora como intervención, lectura, dato, dis-

<sup>36</sup> Martín Heidegger, “El origen de la obra de arte”, *Arte y Poesía*, p. 40.

<sup>37</sup> Edward Dmytryk, *El cine. Concepto y práctica*, p. VIII. (N. E.: El subrayado es del original).

curso, relación, la obra de arte se desdibuja en su noción de artefacto intencional y se abre a la performatividad, al suceso efímero y la desmaterialización en la web. Afín a una razón contextualizada desde los sentimientos, la afectividad y el deseo, pero también al saber científico y la experimentación, se inscribe en los debates sobre la verdad como construcción, la multiplicidad de lecturas y el ejercicio hermenéutico.

Nuevamente se transparenta la convergencia de lo artístico y los paradigmas del saber. Tanto es así, que hoy se habla de la crisis de la figura epistémica clásica, racionalista y lineal, enferma de determinismo, ante la preeminencia de una racionalidad contextual interpretativa en construcción.<sup>38</sup> Vivimos la autoconciencia del conocimiento como un proceso en que las construcciones racionales se conciben como resultado de la praxis cotidiana concreta, praxis que no se ubica en el contexto, sino que produce su contexto, en un proceso indetenible de autorreproducción y modificación permanente.<sup>39</sup>

La evidencia cada vez mayor de que la ciencia es una actividad de producción de conocimientos, cuyos resultados son otras tantas idealizaciones, constructos creados por el hombre para explicar el mundo, ha hecho saltar en pedazos las nociones abstractas de objetividad y universalidad, en tanto que el uso de variables y la manipulación de los efectos es una condición válida e imprescindible en cualesquiera de los campos del saber contemporáneo, donde son posibles soluciones locales, condicionadas y no universalizables.

Al compartir el influjo de un mismo paradigma del saber, el arte se acerca a la ciencia y se transparentan sus vínculos germinales. A su vez, se desmitifica la neutralidad y la objetividad de una ciencia que se sumerge en la manipulación de las variables y la contextualización subjetiva del *sí* y *sólo sí*.<sup>40</sup> Todo ello hace que ambos espacios no parezcan tan lejanos.

<sup>38</sup> "Racionalidad contextualizada que reemplace la 'privatización' de la misma llevada a cabo por la Modernidad y su ulterior instrumentalización en los albores de la Contemporaneidad. Y que no la reduzca a la Razón con sus Ideas, desplazando entonces todo lo demás (los sentimientos, la afectividad, etc., con sus deseos y el goce del placer) al ámbito de lo irracional; sino que, por el contrario, junto a la Razón, los admita también como contextualizadores de esa Razón que nunca es 'pura', ni puede ejercerse independientemente de todo ese 'lo demás' (Pedro L. Sotolongo, "La búsqueda de 'la Verdad' o de un saber verdadero", p. 25).

<sup>39</sup> Pedro L. Sotolongo, *op. cit.*, pp. 23-25.

<sup>40</sup> Algunos términos han entrado en crisis acompañando varios problemas: el de la objetividad, el de la universalidad, el de la verdad, el del sujeto y su lugar en la construcción de la cultura.

Una de las certidumbres que nos asiste hoy es la idea de que las ciencias y su alter ego, la tecnología, no pueden ser separadas de la historia del hombre ni se subordinan a una razón estática y preexistente fuera de la humanidad. Más bien, hemos comprendido que ellas anticipan la creación de sentido tanto como el conjunto de las prácticas humanas.<sup>41</sup> El conocimiento se cualifica como construcción humana, y se reconoce la imbricación de la subjetividad en la configuración de nuestra idea de realidad. Todo ello combina armónicamente con el camino del arte hacia la hermenéutica y la autoconciencia del fenómeno de la recepción por tanto tiempo subestimado.

Hoy nos acompaña la certidumbre de que la obra, ya sea artefacto o acontecer, no resulta más que un detonante para la construcción de sentido en que participan artista y público desde sus variadas y heterogéneas experiencias, valoraciones y conocimientos, desde esos personalizados horizontes de expectativas que siempre van más allá. En ese incesante despliegue de conocimiento e imaginación, el arte y la ciencia se acercan y se distancian, cuales destellos luminosos de la indeleble huella que va dejando el hombre en su habitar por el mundo.

#### *Bibliografía consultada*

- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, traducción Fernando Riaza, Orbis, Barcelona, 1983.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.
- Brea, José Luis, "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". En: <http://www.joseluisbrea.net/articulos/losestudios-visuales.htm>
- Bryson, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Macmillan, Londres, 1983.
- Bürger, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Ediciones Península, Buenos Aires, 1987.
- Dmytryk, Edward, *El cine. Concepto y práctica*, Editorial Limusa, México, 1995.

---

<sup>41</sup> Cfr. Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Entre el tiempo y la eternidad*.

- Flaker, Aleksander, “Sobre el concepto de vanguardia”, *Revista Criterios*, No. 5-12, enero 1983-diciembre 1984.
- Guattari, Félix, “El nuevo paradigma estético”. En: Fried Schnitman, Dora, *Nuevos paradigmas. Cultura y subjetividad*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Heidegger, Martin, “El origen de la obra de arte”, traducción Samuel Ramos en *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- Jauss, H. R., *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Balsa de la Medusa, Madrid, 1995.
- Lander, Edgardo, “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. En: *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y Ciencias Sociales*, Clacso, 2005.
- Mandoki, Katia, *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I. Siglo XXI* Editores, México, 2006.
- Marchan Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- Martin, Jay, *Regímenes escópicos de la modernidad: campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Buenos Aires, 2003.
- Marx, Karl, *Tesis sobre Feuerbach*. En: Canals, F., *Textos de los grandes filósofos: edad contemporánea*, Herder, Barcelona, 1990.
- Morin, Edgar, “La epistemología de la complejidad”, *Gazeta de Antropología*, No. 20, texto 20-02, CNRS, París, 2004. En: [http://www.ugr.es/~pwlac/g20\\_02edgar\\_morin.html](http://www.ugr.es/~pwlac/g20_02edgar_morin.html)
- Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, Edad, Madrid, 2002.
- Pascal, Blas, *Pensamientos*, Orbis, Barcelona, 1984.
- Plazaola, Juan, *Introducción a la Estética. Historia, teoría, textos*, Universidad del Deusto, Bilbao, 1991.
- Prigogine, Ilya y Stengers, Isabelle, *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, Madrid, 1983.
- , *Entre el tiempo y la eternidad*, Alianza Universidad, Madrid, 1994.
- Sánchez, Mayra, “La estetización difusa o la difusa estetización del mundo actual”. En: *Estética. Enfoques actuales*, Félix Varela, Ciudad de La Habana, 2005.
- Sotolongo, Pedro L., “La búsqueda de ‘la Verdad’ o de un saber verdadero”. En: <http://www.filosofia.cu/comtemp/soto008>
- Tzara, Tristan, *Siete manifestos dadá*, Cuadernos ínfimos, Tusquets, Barcelona, 1994.

## EL ARTE COMO SÍNTEISIS DE NECESIDAD Y LIBERTAD

Víctor Gerardo Rivas López<sup>1</sup>  
Edna Berenice Flores Barrios<sup>2</sup>

La evolución de la naturaleza es un proceso dramático.  
Y este drama tiene que soportarse en el hombre, o sea,  
allí donde la naturaleza ha alcanzado la suprema conciencia.  
En él puede hacerse consciente y convertirse en acción libre  
el aspecto negativo de la potencia, lo carente de regla, lo caótico.  
Por eso en la libertad humana se da la opción de la nada,  
de la aniquilación, del caos.

Rüdiger Safranski, *El mal o el drama de la libertad*

En su época, el idealismo alemán se preguntó de manera radical qué es la libertad absoluta en referencia a la necesidad absoluta. Hoy en día esta pregunta podría no tener sentido para sujetos cada vez más apegados a formas particulares de libertad (libertad social, libertad política, libertad sexual, etcétera). Estos apegos, a nuestro parecer, son el cómodo escudo de las “luchas” particulares, en las cuales no existe una verdadera lucha por el reconocimiento, pues parten de una conciencia alienada que ha perdido su vínculo con la universalidad de la existencia histórica. Más aun, la lucha por el reconocimiento es lo que propiamente podemos designar como “acción”.<sup>3</sup>

De este modo, el idealismo alemán conviene en que el principio del espíritu es la libertad o el “actuar”, cuyas determinaciones han de trascender el ámbito de la finitud y lo limitado para presentarse como una libertad absoluta. Pero, ¿qué significa libertad absoluta? y ¿qué significa

<sup>1</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>3</sup> Lucien Goldmann, *Introducción a la filosofía de Kant*, p. 64.

el enfrentamiento entre libertad absoluta y necesidad absoluta? Estas preguntas, según nosotros, solamente pueden contestarse a través del pensamiento fecundo de Schelling. Nuestro autor, por medio de una crítica peculiar a la subjetividad moderna (nos referimos a Descartes y a Kant), responde a través de la noción de lo Absoluto a las cuestiones antes señaladas. Una vez que hayamos definido qué son la libertad y la necesidad para Schelling, presentaremos la historia que va de la naturaleza al espíritu en la potencia del arte, o, en otras palabras, la síntesis de necesidad y libertad en la determinación ideal del arte. De este modo, el presente ensayo problematizará las nociones de necesidad y libertad en términos de un conflicto entre lo infinito y lo finito, lo inconsciente y lo consciente, conflicto que presenta en forma objetiva la tragedia.

A través del tiempo, la libertad se ha entendido como voluntad, como posibilidad de autodeterminación, como libre albedrío, como liberación de toda coacción, o como realización de una necesidad.<sup>4</sup> Estas consideraciones no las han dilucidado y problematizado como se deben los filósofos, poetas o cualquier ser humano que se analice de verdad. Al contrario, siempre se ha señalado que existe o puede existir “algo” que coarta o limita nuestra libertad. Ese “algo” que subyuga nuestra libertad frecuentemente se ha representado por un factor externo, que puede considerarse como lo “otro” (individuos o instituciones). Si procedemos reflexivamente sobre esta premisa, se nos presenta la idea de la diferencia (el yo y lo que no es yo). Esta diferencia implica la idea de los límites o, en términos de Safranski, “la voluntad de distinguirse”.<sup>5</sup> La voluntad de distinguirse o diferenciarse de lo “otro” es la fuente propulsora de la sentencia socrática “conócete a ti mismo”, la cual implica no sólo conocerse a sí mismo en su absoluta individualidad, sino también pretender conocer a lo “otro” en su propio terreno o autonomía. Este “otro” lo reconoce la modernidad (al menos en su vertiente racionalista) como naturaleza o *res extensa*, por lo que el pensamiento cobra el carácter absoluto de la libertad, mientras que la naturaleza se contrapone como una necesidad condicionada. Así, los límites entre sujeto y naturaleza se formulan del siguiente modo: por un lado, se encuentra la necesidad absoluta ideal (carácter absoluto del pensamiento), y por el otro, la necesidad condicionada real (todo lo

<sup>4</sup> José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, p. 1103.

<sup>5</sup> Rüdiger Safranski, *El mal o el drama de la libertad*, p. 15.

externo al pensamiento). Esta dualidad es la que se propone superar el idealismo de la libertad de Schelling.

*El idealismo de la libertad de Schelling*

Se sabe que desde la filosofía moderna, que inaugura Descartes, la libertad pasa por ser el privilegio del espíritu, que no tiene su puesto en la naturaleza. Es en este sentido que la libertad se convierte en característica de la oposición entre naturaleza y espíritu. Esta oposición adquiere, a través de Descartes, el carácter de la dualidad entre extensión y pensamiento, *res extensa* y *res cogitans*. En la naturaleza, como ha dicho Hegel quizá mejor que nadie, no hay nada de espíritu y razón, pues ella es el mero territorio del puro cambio de lugar de masas puntuales.<sup>6</sup> Por su lado, el espíritu es el “yo” en cuanto pensamiento sustancial. Ahora bien, en la medida en que la libertad viene expresamente a la conciencia y se convierte en cuestión, la misma se convierte en experiencia de sí mismo, en una determinación del espíritu en tanto “yo pienso”. De acuerdo con esta oposición, lo ajeno y diverso de la libertad en tanto yo espiritual es la naturaleza (mecánica). Por esto, la pregunta por la libertad se encuentra aún en Kant bajo la fórmula dual de naturaleza y libertad. Para Schelling, el límite de este idealismo es el concepto limitado de hombre como yo racional, concepto que excluye una experiencia fundamental más originaria de la esencia del hombre:

Parece por esto que, por mucho que pueda citarse en favor de aquella afirmación desde el punto de vista meramente histórico, a saber, a partir de los sistemas precedentes (no hemos encontrado en ninguna parte razones sacadas de la esencia de la razón y del conocimiento mismo) la conexión del concepto de libertad con la totalidad de la visión del mundo seguirá siendo ciertamente objeto de una tarea necesaria, sin cuya solución el concepto de la libertad misma sería vacilante y la filosofía carecería de todo valor. Pues sólo este gran problema es el resorte inconsciente e invisible de todo tender tras el conocimiento, desde el más bajo hasta el más alto; sin la contradicción entre necesidad y libertad no sólo la filosofía, sino todo deseo superior del espíritu, se hundiría en la muerte, que es propia de aquellas ciencias en las cuales ese conflicto no tiene ninguna aplicación.

<sup>6</sup> Cfr. G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, p. 8.

Salirse del asunto abjurando de la razón se parece más a la huida que a la victoria. Con el mismo derecho podría otro volverle la espalda a la libertad, para echarse en brazos de la razón y la necesidad, sin que de uno u otro lado hubiese motivo para el triunfo.<sup>7</sup>

Esta experiencia originaria es la identidad entre necesidad y libertad. La naturaleza no es lo absolutamente carente de espíritu, y la libertad, ante todo, no es el yo absolutamente carente de naturaleza que se expresa como “yo puedo”. A consecuencia de esto, los miembros de la distinción anterior, “naturaleza y espíritu”, se vuelven afines, y la naturaleza se hace espiritual, y el espíritu, natural. La libertad no puede, por esto, entenderse ya como independencia respecto de la naturaleza, sino tiene que ser independencia respecto de Dios. La cuestión propiamente dicha no es la de naturaleza y libertad, sino la “contradicción de necesidad y libertad” en el sentido ahora establecido.

Como la esencia de la naturaleza espiritual hay que atribuir primeramente la razón, el pensar y el conocer, la contraposición de naturaleza y espíritu fue considerada con derecho en primer lugar desde ese lado. La firme creencia en una razón meramente humana, la convicción de que todo pensar y conocer es completamente subjetivo y de que la naturaleza carece por entero de razón y pensamiento, junto con la manera de pensar mecanicista, que domina por doquiera, pues el dinamismo, vuelto a despertar por Kant, desembocó también en un mecanismo superior, y no se le conoció respecto de su identidad con lo espiritual, todo esto justifica esa marcha de la consideración. Ahora ha sido arrancada aquella raíz de la contraposición y puede confiarse tranquilamente al progreso general hacia un conocimiento mejor, consolidar la evidencia más correcta.

Ya es tiempo de que salga a la luz la contrariedad superior, o más bien la contrariedad propiamente dicha entre necesidad y libertad, con la cual viene por vez primera a consideración el punto central intrínseco de la filosofía.<sup>8</sup>

La oposición es distinta no sólo porque en lugar de la naturaleza está ahora la necesidad; no sólo un miembro de la oposición es diverso, lo

<sup>7</sup> F. W. J. Schelling, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, p. 333.

<sup>8</sup> *Ídem*.

es la oposición misma, es decir, también la libertad, y precisamente ella, se concibe de otra manera, más originaria. La raíz de la contradicción antes en vigencia, “naturaleza y libertad”, se ha “arrancado”.<sup>9</sup> La oposición de necesidad y libertad es una oposición más alta. Por un lado, el propio poder del hombre, por el otro, la omnipotencia del ser originario; aquí algo incondicionado, allí otro incondicionado. No se trata ahora solamente de que la libertad —en cuanto un comenzar que no requiere fundamento— rompe la conexión de fundamentación y que, por causa de eso, se abra un vacío en la secuencia de los acontecimientos, sino de que la libertad humana se encuentra ahora como algo incondicionado, el último de los cuales pretende además, y por otra parte, condicionarlo todo, incluso aquel incondicionado de la libertad. Si se admite un ser supremo originario, se ha decidido con ello también sobre el dominio y la servidumbre. “Una causalidad absoluta en un ser deja a los otros sólo una pasividad incondicionada”.<sup>10</sup> La causalidad incondicionada del ser originario aniquila nuestro ser libre. Pero esta causalidad incondicionada del ser originario no se limita a la acción de producir, que ocurre una sola vez, sino que concierne igualmente a la persistencia del ser finito.

La causalidad incondicionada del ser originario exige la esclavitud incondicionada del hombre. Pero contra esa exigencia, nos dice Schelling, se encuentra “el sentimiento de nuestro propio poder”.<sup>11</sup> Si nuestra libertad ha de afirmarse, tiene que enfrentar lo incondicionado del ser originario. Este enfrentamiento exige reconocer que el hombre no existe “al lado” o “fuera de” Dios, sino en relación con Dios, y que él sólo podría ser esto, si pertenece de alguna manera al ser originario, es decir, si es *en* él. El panteísmo (la inmanencia de las cosas en Dios) lo exige el conflicto entre la libertad humana y la omnipotencia divina.

Ese conflicto se convierte en disputa sólo cuando la propia libertad del hombre se experimenta y afirma, y la disputa se hace tanto más fuerte cuando más tenazmente afirman su esencia los contrincantes. Mientras más íntimo es el sentimiento de la libertad del hombre y más se experimenta él a sí mismo como existencia, tanto menos puede el ser puesto como una nada. Por ello, tanto más es necesaria la inmanencia en Dios.

---

<sup>9</sup> *Ídem.*

<sup>10</sup> *Ídem.*

<sup>11</sup> *Ídem.*

De tal suerte, la libertad del hombre es, en tanto libertad, algo incondicionado; en tanto libertad del hombre es ella algo finito. Reina un conflicto entre el fundamento incondicionado y la libertad incondicionada del hombre, pero ninguno de los lados en conflicto puede ser abandonado en favor del otro, ambos son determinantes. Lo decisivo de la libertad del hombre es la necesidad de su esencia en cada caso propia. Esta necesidad misma es la libertad de su propio acto. “Libertad es necesidad y necesidad libertad”.<sup>12</sup> Entendidas correctamente, no están en la referencia recíproca formal de una conversión vacía, sino que hay en ellas un progreso que retorna a sí mismo, pero que no regresa jamás a lo mismo, “sino retorna al punto de partida de una comprensión más profunda”.<sup>13</sup>

Es posible concebir esta idea a través de la presentación del simbolismo trágico; en éste la libertad y la necesidad se exponen en su originaria identidad. La libertad no aparece como libertad encerrada en el sujeto ni la necesidad como supresora de la libertad, sino como una lucha equilibrada entre ambas, de tal modo que las posibilidades de vencer y sufrir una derrota están igualmente en una y otra. Para Schelling, “no hay conflicto verdadero allí donde la posibilidad de triunfar no está en ambos lados”.<sup>14</sup> Esta contrariedad superior presenta los contrarios como identidad: una necesidad que fracasa es una necesidad anulada o falsa; del mismo modo, una libertad arrasada por su contrario se desvanece como tal. La idea de lo trágico nos muestra objetivamente la contradicción originaria entre necesidad y libertad superando, por un lado, la postura de un sujeto encerrado en sí mismo, es decir, de un sujeto meramente pasivo en la reflexión; y por otro, la implacabilidad de una necesidad supresora de la libertad.

Hemos expuesto, a lo largo de estas líneas, qué entiende Schelling por libertad, y al mismo tiempo, qué sentido tiene la oposición superior entre necesidad y libertad. La modernidad concibió la naturaleza como el ámbito de lo trascendente, es decir, como *res extensa* junto con sus propiedades “sustanciales” (movimiento mecánico en el espacio y el tiempo); mientras que concibió al espíritu como pensamiento, *res cogitans*, yo pensante. Schelling supera la idea de un sujeto esencialmente racional con la identidad de naturaleza y espíritu. La escisión metafísica entre naturaleza y espíritu, lo teórico y lo práctico, ideal y real, sensibilidad y entendimien-

<sup>12</sup> Martín Heidegger, *Schelling y la libertad humana*, p. 190.

<sup>13</sup> *Ídem*.

<sup>14</sup> F. W. J. Schelling, *op. cit.*, p. 434.

to, la supera Schelling como identidad entre necesidad y libertad. Sólo en la confrontación de incondicionados puede existir un conflicto verdadero. De este modo, podemos establecer la tesis que subyace al idealismo de la libertad de Schelling: lo trágico es la confrontación metafísica entre dos seres igualmente incondicionados, de tal modo que la necesidad forma parte de la libertad, ya que la libertad *es* ella misma necesidad. La libertad propiamente dicha, en el sentido de la autodeterminación más originaria, existe sólo allí donde la elección ya no es posible ni necesaria. Quien todavía está por elegir y quiere elegir, no sabe todavía propiamente lo que quiere; no quiere originariamente. Quien está decidido, ya lo sabe.

*Arte: reunión simbólica de necesidad y libertad*

Schelling retoma las aspiraciones metafísicas del pensamiento, que tanto limitó Kant.<sup>15</sup> Es a partir de esta confrontación que surge la *filosofía del arte* de modo concomitante a la conciencia del ocaso de la belleza en su carácter metafísico, “unida a lo bello y a lo bueno”.<sup>16</sup> El desengaño de la esperanza revolucionaria, alimentada principalmente por la idea de progreso, se asumió y articuló por una vía muy común a lo largo del siglo XVIII y XIX, a saber, por la vía de un programa estético. “La salvación del fracaso político se buscó en dicho programa. En este sentido, la estética es una disciplina, un saber, comprometido con la emancipación del hombre en sus versiones variadas: ilustrada, idealista, dialéctica, etc.”.<sup>17</sup> Lo que se busca a través de un programa estético es la reconciliación de naturaleza y razón.

La presentación de esta unidad como una exigencia de la razón significa que la filosofía no pretende interpretar el arte por el arte, sino comprender el mundo. “Y no interpreta a los artistas por los artistas, sino para entender a los hombres”.<sup>18</sup> Razón por la cual, la estética del siglo XIX no considera al arte como un constructo caprichoso o artificioso, sino una producción humana por la cual el hombre se autoafirma como libertad. El arte cobra autonomía como uno de los modos del libre autodesarrollo del crear humano. Es por la objetivación del arte que el genio plasma lo que el hombre debería ser, a saber, ser libertad. “El ‘yo actuó’ del idea-

<sup>15</sup> Para Kant es imposible tener un conocimiento sobre ideas metafísicas (alma, mundo, Dios, libertad), ya que éstas trascienden el campo de la experiencia posible. Sin embargo, la libertad moral, la razón práctica, tiende hacia lo incondicionado.

<sup>16</sup> Federico Vercellone, *Estética del siglo XIX*, p. 12.

<sup>17</sup> Simón Marchan Fiz, *La estética de la cultura moderna*, p. 11.

<sup>18</sup> José Luis Molinuevo, *La experiencia estética moderna*, p. 32.

lismo de la libertad se vincula esencialmente con la producción artística. Ésta es capaz de mostrar lo que la filosofía presenta a través de lo ideal”.<sup>19</sup>

El arte como “presentación real”<sup>20</sup> de la esencia de lo Absoluto es el centro de las reflexiones de la filosofía del arte de Schelling. Para él, es concretamente en la tragedia donde se presenta en su unidad la esencia de lo Absoluto. El arte se constituye como el lugar primero en el que se manifiesta la íntima, intrínseca unidad del yo y la naturaleza, del sujeto y el objeto, de lo consciente y lo inconsciente. Y es esta unidad, adquirida trabajosamente a través de la mirada filosófica, la que se manifiesta de modo inmediato y anterior a cualquier discurso en “el plano de lo estético”.<sup>21</sup> Estos conceptos generales cobran su especificidad en la noción schellinguiana de lo trágico. “El tratamiento del conflicto entre necesidad y libertad es el objeto del *Sistema*”<sup>22</sup> de Schelling. La filosofía del arte, en este sentido, emerge en el horizonte de las diferentes tentativas para articular un sistema filosófico. El sistema de Schelling tiene como fundamento aquel ser que lo abarca todo, a saber, la libertad. La tarea que asigna Schelling a su sistema es la de sondear la conexión entre la libertad y el mundo total, pero asumiendo que el *estado* de la filosofía, en tanto producto de la libertad, es la abierta contrariedad en la que está y que ella realiza una y otra vez. Bajo esta óptica, la filosofía es en sí misma, en tanto supremo querer del espíritu, un querer ir más allá de sí, un tropezarse con las limitaciones del sujeto finito, al que ella sobrepasa. Schelling, en este sentido, critica toda certidumbre en una “norma de vida”.<sup>23</sup> Sostiene, en consecuencia, que la filosofía implica en sí misma un conflicto entre necesidad y libertad. Y en cuanto es propio de la filosofía, como saber supremo, saberse a sí misma, ella “sacará de sí misma a la luz ese conflicto”.<sup>24</sup>

La manifestación de este conflicto se da de modo inmediato a través del arte. Esto nos permite presentar nuestra segunda tesis: si la esencia de toda la realidad es la libertad, entonces la filosofía tiene como fundamento la libertad. Pero la libertad en tanto que es querer, Schelling la concibe de manera progresiva. De tal suerte, se entiende el fundamento

<sup>19</sup> “Ideal” significa aquí lo mismo que determinado por el representar, en sentido del expreso “yo represento” (inteligencia).

<sup>20</sup> “Real” significa lo cósmico.

<sup>21</sup> Federico Vercellone, *op. cit.*, p. 17.

<sup>22</sup> En el idealismo alemán, “el sistema” fue entendido expresamente como exigencia de saber absoluto.

<sup>23</sup> Eugenio Trías, *Drama e identidad*, p. 71.

<sup>24</sup> Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 70.

como algo absolutamente incondicionado, pero éste es pensado a través de la contraposición de fundamento y existencia. La existencia en tanto es el impulso hacia sí mismo de ser, “autoafirmación”, voluntad, es también subjetividad incondicionada. En otras palabras, la “subjetividad” es la existencia del fundamento. La contraposición entre fundamento y existencia, es decir, la contraposición entre dos incondicionados, es lo que quiere representar, hacer patente la filosofía del idealismo absoluto. En consecuencia, es la contrariedad superior lo que quiere pensar la filosofía; es decir, el conflicto originario entre necesidad y libertad, y no la oposición entre una naturaleza mecánica y un yo racional, pues la unilateralidad de este último ha dado todo por seguro. Tomando distancia de esta oposición simplista, la filosofía del idealismo absoluto de Schelling busca restituir la unidad entre necesidad y libertad, desde su carácter incondicionado. Sin embargo, la existencia acontece inevitablemente fuera de esta unidad, por lo cual el filósofo no se representa el Absoluto desde dentro de éste, sino que lo piensa desde la escisión productiva, es decir, desde la libertad incondicionada pero finita del hombre.

Nuestra primera tesis sostenía que lo trágico consiste en el conflicto entre dos seres igualmente incondicionados; advirtiendo, al mismo tiempo, una identidad absoluta entre necesidad y libertad, en la decisión del hombre: el hombre, en tanto es libertad, es decir, en tanto hace patente su libertad, participa ineludiblemente de un conflicto. Por otro lado, la filosofía, en tanto quiere pensar este conflicto, tiene como destino expresarlo. Metafísica y ontológicamente el hombre cumple su esencia, su *telos*, en cuanto participa de la libertad, y al mismo tiempo el hombre *es* en tanto lleva a cabo esa participación en la libertad.

Bajo este presupuesto, podemos afirmar que tanto la filosofía como el arte se fundamentan sólo a partir de sí mismos. La filosofía, como el arte, sólo es posible a partir de la libertad; su realización es un acto de la más alta libertad. Libertad que no sólo recae del lado del sujeto, es decir, de la pura autolegislación racional, sino también de la determinación autosubsistente de la naturaleza.

“La filosofía es el máximo desarrollo del pensamiento y, como tal, es una labor que se circunscribe en lo ideal, en lo subjetivo”.<sup>25</sup> Mientras que el arte se presenta de manera inmediata como un producto, esto es, como

<sup>25</sup> F. W. J. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, p. 197.

una realidad objetiva. Y llegamos así a uno de los puntos fundamentales del pensamiento de Schelling, “aquel por el cual el arte es un instrumento de la filosofía”.<sup>26</sup> Schelling considera la filosofía del arte como órgano general de la filosofía. En *Sistema del idealismo trascendental* (1800) tiene como propósito fundamental construir una concepción orgánica que contenga y deduzca todo el saber. La construcción misma del sistema será su prueba —el sistema se prueba a sí mismo al construirse—, de tal modo que las distintas partes de la filosofía (teórica, práctica, teológica y del arte) se presentan en una relación de continuidad, configurando la unidad de la filosofía “como la historia progresiva de la autoconciencia”.<sup>27</sup> Para Schelling, la totalidad del saber se puede obtener sólo sustentándose en el principio del idealismo: el yo (subjetividad absoluta) como única realidad que al producirse sabe de sí mismo y, al saberse a sí mismo, se produce.

La filosofía trascendental podrá considerarse completa cuando puede mostrar que en su principio —el yo— acontece la identidad entre lo consciente y lo inconsciente. El yo, en tanto productor inconsciente, es la fuerza productora de la naturaleza, o sea, es la misma naturaleza como *natura naturans*; esta fuerza, al llegar a la conciencia de sí, se manifiesta como espíritu. Los factores consciente e inconsciente de la única fuerza productora pueden llegar a coincidir. La coincidencia inconsciente produce el mundo real; la consciente produce el mundo ideal del arte. La *natura naturans* es creadora; “es la actividad productiva de la naturaleza; desde el arte, en cambio, se alza un mundo ideal”.<sup>28</sup> “El mundo objetivo es sólo poesía originaria, aún no consciente del espíritu; el *organon* general de la filosofía —y el coronamiento de toda su bóveda— es la filosofía del arte”.<sup>29</sup> La actividad estética es la coincidencia consciente de la actividad productiva del mundo humano y de la fuerza originaria de los fenómenos naturales, y la filosofía del arte da cuenta conceptualmente del modo en que acontece dicha coincidencia y de sus implicaciones para el fundamento y principio de todo: el yo puesto por la libertad. En la filosofía del arte, entendida como parte constitutiva del idealismo trascendental, se muestra también que lo que produce la naturaleza y lo que genera el pensamiento y, por tanto, los actos humanos libres, es una y la misma acti-

<sup>26</sup> Federico Vercellone, *op. cit.*, p. 21.

<sup>27</sup> F. W. J. Schelling, *op. cit.*, p. 139.

<sup>28</sup> F. W. J. Schelling, *Escritos sobre la filosofía de la naturaleza*, p. 119.

<sup>29</sup> F. W. J. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, p. 159.

vidad manifestada de manera distinta. Así, el arte viene a ser la reunión de la actividad necesaria de la naturaleza y de la producción libre del hombre que, en su fundamento, son una y la misma: “[e]l arte, como más alta potencia de intuición, es lo que nuevamente reúne a ambas en verdad. En él se reúnen libertad y necesidad, actividad consciente e inconsciente, y, por cierto, de tal modo que el yo se aprehende a sí mismo como identidad de ambas”.<sup>30</sup> Schelling, a través de esta concepción orgánica del arte, busca dar cuenta de la identidad existente entre filosofía de la naturaleza, filosofía del espíritu y filosofía del arte. En definitiva, hablar de la naturaleza, del espíritu o del arte, significa hablar de una filosofía de lo absoluto. El énfasis de Schelling sobre el arte no comporta, por tanto, en modo alguno una toma de posición a favor del arte como institución separada, autónoma, “diferente de la vida de lo absoluto”.<sup>31</sup> El arte, como presentación objetiva de lo absoluto, es una parte constitutiva de la historia de la autoconciencia, es decir, del proceso de la naturaleza como movimiento de evolución de la conciencia en ella.

El “querer” concebido como el sustrato de todo lo vivo tiene la tendencia a “transfigurarse” y “espiritualizarse” con la evolución de la conciencia. Este ser entendido como querer es un proceso hacia la claridad de la conciencia. Schelling busca precisamente esclarecer y presentar aquel lado inconsciente del Espíritu. Por lo cual, es el ámbito inconsciente creativo que se manifiesta en el plano de lo artístico el que ocupa el primer lugar de la reflexión schellinguiana. “Sólo en este plano es posible captar en su perspectiva exacta el significado del problema de lo estético en Schelling”.<sup>32</sup> El problema de lo estético en Schelling se analiza a lo largo de toda la obra del filósofo; el arte no es un tema aislado de alguna ciencia particular, sino la presentación —en una de sus caras— de la vida de lo absoluto. Sin embargo, podemos distinguir dos modos de considerar el lugar del arte y la filosofía en su pensamiento. Mientras que en el *Sistema del idealismo trascendental* persiste la idea de que el arte es posterior en relación con la filosofía, en las clases impartidas en Würzburg entre 1802 y 1804 sobre *Filosofía del arte* —a las que sirve de continuación, desde el punto de vista estrictamente estético, la conferencia “Las artes figurativas y la naturaleza”, impartidas en Múnich en 1807— disminuye esa

<sup>30</sup> Nicolai Hartmann, *La filosofía del idealismo alemán I. Fichte, Schelling y los románticos*, p. 201.

<sup>31</sup> Federico Vercellone, *op. cit.*, p. 17.

<sup>32</sup> *Ídem.*

precedencia axiológica. La intuición estética ya no se mueve aquí en el papel preeminente frente a la intelectual, como sí sucedía en el *Sistema*. Arte y filosofía mantienen, más bien, un estatuto opuesto, pero paritario, en cuanto modos, “potencias”, de manifestación de lo absoluto. En el *Sistema* se le asignaba a la intuición artística una instancia ulterior y superior respecto del saber filosófico mismo. Esto depende directamente del hecho de que la intuición intelectual se mantiene exclusivamente en el plano de lo subjetivo, mientras que la de orden estético está preparada para alcanzar la objetivación:

Que todo el sistema cae entre dos extremos, uno de los cuales es designado por la intuición intelectual; el otro, por la intuición estética. Lo que la intuición intelectual es para el filósofo, lo es la estética para su objeto. La primera, siendo necesaria sólo con motivo de la dirección particular del espíritu que toma al filosofar, no aparece en absoluto en la conciencia común; la otra, dado que no es sino la intelectual hecha universalmente válida u objetiva, al menos *puede* aparecer en cualquier conciencia. Y a partir de esto puede comprenderse también que la filosofía nunca puede llegar a ser universalmente válida como filosofía y por qué. A lo único que se le da objetividad absoluta es al arte. Se puede decir: quitad al arte la objetividad absoluta y entonces dejará de ser lo que es y se convertirá en filosofía; dad a la filosofía la objetividad y entonces dejará de ser filosofía y se convertirá en arte.<sup>33</sup>

#### *Bibliografía consultada*

- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964.
- Goldmann, Lucien, *Introducción a la filosofía de Kant*, Traducción de José Luis Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1974.
- Hartmann, Nicolai, *La filosofía del idealismo alemán I. Fichte, Schelling y los románticos*, Traducción de Hernán Zucchi, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1960.
- Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2007.

---

<sup>33</sup> F. W. J. Schelling, *op. cit.*, p. 427.

- Heidegger, Martin, *Schelling y la libertad humana*, Traducción de Alberto Rosales, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990.
- Marchan Fiz, Simón, *La estética de la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Editorial Gustavo Gili, España, 1982.
- Molinuevo, José Luis, *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, 1998.
- Safranski, Rüdiger, *El mal o El drama de la libertad*, Traducción de Raúl Gabás, Tusquets Editores, Barcelona, 2010.
- Schelling, F. W. J., *Escritos sobre la filosofía de la naturaleza*, Estudio preliminar, traducción y notas de Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 1996.
- , *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*, Edición y traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Ánthropos, España, 2004.
- , *Sistema del idealismo trascendental*, Traducción, prólogo y notas de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez, Ánthropos, Barcelona, 1988.
- Trías, Eugenio, *Drama e identidad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993.
- Vercellone, Federico, *Estética del siglo XIX*, Visor, Madrid, 2004.

## CRÍTICA ESTÉTICA PARA LA TEORÍA DE MEDIOS

*Víctor Gerardo Rivas López*<sup>1</sup>

*Sergio Herrera Flores*<sup>2</sup>

Por suprematismo entiendo la supremacía  
de la sensibilidad pura en las artes figurativas.

Kazimir Malévich

La guerra es bella, porque, gracias a las máscaras de gas,  
al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas,  
funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada  
[...] es bella, porque inaugura el sueño  
de la metalización del cuerpo humano.

Filippo Tommaso Marinetti

Pero cuando Marx decidió que el pensamiento  
debía reorientar el curso de la Historia y actuar dialécticamente  
sobre sus causas materiales, sobre las naturales incluso,  
la dialéctica se volvió magia.

Terry de Duve

La anarquía es la bomba o la comprensión de la técnica.

Gilles Deleuze

---

<sup>1</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

Durante algún tiempo, la teoría de medios se ha jactado de traer consigo una nueva manera de ver el mundo, de percibir el mundo, de crear el mundo. Cabe decir que, en cierto modo, esto es cierto, puesto que en buena medida lo logra; sin embargo, observarlo como un enorme acierto sería mirar únicamente lo positivo, en detrimento de aquello que han dejado de ver y analizar de manera crítica en beneficio de la humanidad. La verdad puesta de manifiesto por los nuevos medios de producción artística o sus estudios no es un hilo negro perdido en el ciberespacio, ni tampoco una especie de caja de Pandora que habría de desatar los más graves o beneficiosos deseos de la humanidad. Lo máximo a lo que se puede aspirar con ellos, si acaso, es a que se genere una modificación económica (de producción, distribución y agenciamiento artísticos) mediante *software* y “nuevos *media*”, y se vuelvan más eficaces (calidad y velocidad), pero en el panorama artístico actual no se observa la aparición de formas y modos artísticos nuevos o un perfeccionamiento de los anteriores —tal como Manovich y Brea lo ponen de manifiesto—. Las nuevas formas, las nuevas manifestaciones tienen que derivar o devenir de las formas anteriores y los nuevos medios, sí, pero no a manera de *collage* o *pastiche*, sino como una forma de conciencia nueva del sujeto ante su entorno. Esto es, no debe ser una transformación o generación artística accesorio, sino consciente de las nuevas posibilidades y de las necesidades patentes, y emerger —tal como sugieren Brea y McLuhan— de una irritación: de un encuentro de concepciones y sensibilidades en conflicto, de una situación crítica en el ser, en la cual conceptos y sensibilidades se encuentren en pugna y lo impulsen al acto creativo.

La idea principal respecto de los nuevos medios de producción artística es: un nuevo arte necesita una conciencia de 1) los medios —dejar de narcotizarnos ante ellos—, 2) las necesidades epocales próximas de *autognosis* humana (porque tampoco habría de apostar por un *arte por el arte*), y 3) las propias capacidades, posibilidades y motivaciones —ser una *conciencia de sí* antes que una conciencia o *subjetividad concretizada*—. <sup>4</sup> La finalidad de nuestra observación crítica es delimitar las condiciones iniciales y los análisis necesarios para la creación artística, previos a la concreción del objeto. Es decir, se expone el tipo de conciencia creadora-

<sup>3</sup> Conciencia plena o *conciencia de sí* (En: G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, pp. 34-35).

<sup>4</sup> Esto es, una subjetividad (la del artista) vuelta en objeto (que es la obra de arte). Cfr. José Ramón Fabelo Corzo, *Nuevas tesis sobre los valores estéticos*, tesis 8.

crítica necesaria —y los estratos que ésta debería suponer o trascender— para la creación artística. Finalmente, se presenta una propuesta teórica de cómo es que pudiera progresar el ámbito de la creación artística y su estudio en la actualidad, para lograr una mejora y progresión respecto del estudio y la exploración de *lo humano* mediante las realizaciones artísticas. Para observar esta propuesta se fundamentará nuestro análisis con tres artículos: “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” de Walter Benjamin, “Arqueología de la modernidad práctica” de Terry de Duve y “Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas” de José Luis Brea. El aspecto teórico desde el cual se parte es la incompleta, aunque certera, aseveración de Manovich: “film digital = secuencias filmadas de acción filmica + pintura + procesamiento de la imagen + composición + animación por ordenador en 2-D + animación por ordenador en 3-D” —ésta es, por decirlo de alguna manera, la esencia fenomenológica de la cual surge nuestra irritación teórica—.

#### *La conciencia sobre el medio*

Primeramente, es de notar que en la teoría de medios —en esta área de los estudios filosóficos sobre el arte en la época tecnológica— existe un error del cual es preciso tomar conciencia desde ahora: se piensa que el medio por sí mismo ya representa una expresión artística de la época. Esto se interpreta como un error debido a que, si bien es cierto que estos medios son justamente la síntesis técnica de una conciencia sobre la época, éstos no deben ser percibidos como expresión espiritual artística —como parece lo hacen Benjamin y Brea—. Ciertamente, este medio es el soporte del modo de aparecer de la obra artística, pero, repito, *soporte del modo de aparecer*. Sin embargo, no es el medio en sí mismo, sino *las nuevas formas* de significar las cosas —el sentido del mundo— que surgen de cobrar conciencia de estos medios y, asimismo, *la técnica*,<sup>5</sup> las que en su conjunción expanden la acepción de “lo artístico” al modificar la conciencia y la forma de percibir. Brea acota esta aseveración de Benjamin al señalar que la forma —como contraparte del silencio (de la existencia)— es una conciencia —significación (determinación y diferenciación)—, pero para que estas formas artísticas surjan es necesario que las nuevas formas técnicas transformen previamente a la sociedad —que cree una conciencia

---

<sup>5</sup> El dominio que el sujeto artístico creador tenga de la propia técnica artística y sus elementos.

epocal o de época—, y con ello altere los modos de percepción de la época y, más específicamente, los del artista. De este primer esclarecimiento teórico surgen, pues, dos nuevas cuestiones que es necesario clarificar aquí: la conciencia epocal y la conciencia de lo estético-artístico.

#### *La conciencia artística de época*

Según se puede entender con Benjamin, la práctica artística hace que el *cogito* cobre conciencia de las necesidades sociales. Esto, como lo expone Brea, es producto de una irritación ante la situación epocal y la conciencia de que existe una necesidad por cambiarla o, simplificando la fórmula, es una conciencia de dicha irritación. No obstante, como se puede observar junto a De Duve, la conciencia epocal actual —del siglo XXI— es una conciencia metateórica y metahistórica —revisionista, si se le quiere denominar así—. La condición posmoderna es la de una libertad ilusoria en la que se cobra conciencia existencial —en que los sujetos se encuentran erosionados por la industrialización— y en la cual la identidad social —constituída imaginariamente— es la de una “crisis de identidad”, situación trágica en la que difícilmente se puede “alinear” la realidad con el ideal. Conciencia identitaria de la época que, si acaso, se percibe por medio de la obra de arte en sí —síntesis de una irritación y frustración identitaria—. De igual manera, Benjamin observa al estado de sitio como aquello que arroja al artista a producir, “arrojado”, entendiéndose como una proyección de su conciencia epocal —como respuesta a una pregunta tácita: “¿qué es esto en lo que estamos viviendo?”—.

#### *Respecto de la pregunta óntico-estética de “¿qué es el arte?” en la época actual<sup>6</sup>*

Un sinnúmero de denominaciones proliferan en la actualidad para tratar de comprender, entender e identificar esta época en que las máquinas producen arte casi de forma “mágica”. Para condensar o dejar de lado estas propuestas, caracterizaré esta época por dos de sus principales posturas: “época de la humanización técnica” y “época meta-histórico-crítica”. Ya De Duve se pregunta si puede haber una actitud crítica en el arte en una época en que los proyectos emancipadores han dejado de tener valía.

<sup>6</sup> En la tradición filosófica, a partir de la modernidad ha habido una preocupación y problemática seria por definir qué es el arte y si esta definición tiene algo que ver con su manufactura —su particularidad objetiva o concreta— o su finalidad y sus efectos —su particularidad subjetiva—. Al referir a la pregunta intentamos abarcar ambas vertientes de esta cuestión filosófica y, de este modo, aprehenderlo en su completitud.

Una propuesta crítica del arte, menciona el autor, debe tener como palabras clave la tradición, la estética y la universalidad. Lo estético, según De Duve, está en algún punto intermedio entre lo teórico y lo ético, lo material y lo mental, lo somático y lo espiritual —es decir, lo fenomenológico—. Para Brea, el arte es un sistema de formas que responden al sistema de relaciones tensionales en una situación determinada espacio-temporalmente, pero sin expresar de pleno esta situación, sino sólo parcialmente, en algunas de sus dimensiones; es decir, como una conciencia del artista en su época —contenido mítico del arte—, misma que habrá de *tener en o como* esencia la transgresión de las normas (ya sean éstas artísticas, morales, políticas, etcétera). De esta forma, se puede observar con Brea que la obra de arte no es tan sólo un *producto*, sino que también es una *apertura*, una *conciencia diferencial*.<sup>7</sup> Para Benjamin, asimismo, la producción artística es una síntesis proveniente y productora de un análisis, una conciencia que debe inducir una sensibilidad, una *autognosis*,<sup>8</sup> una conciencia epocal, y debe ser instantánea. Sin embargo, para Benjamin, la práctica artística cambia, cambian los medios de consumo, así como cambian las finalidades estéticas: los medios de producción —y no el arte producido por medio de éste— transforman la sensibilidad humana. La acepción de “lo artístico” se extiende, por obra de los medios, dando cabida así a distintas capacidades de sensibilidad y conocimiento. Por último, habrá que reconocer junto con Brea que lo técnico —y en especial los nuevos medios informático-digitales— llevan al sujeto experimentador de éstos a reconocer sus posibilidades.

A la pregunta a la que entonces se podrá haber llegado, mediante la reflexión ante las concepciones de Benjamin, De Duve y Brea es: “entonces, ¿un juicio estético o artístico refiere únicamente a una reflexión sobre nosotros mismos mediante un objeto dado?”. Y tal parece, la respuesta silente por parte del arte es: “Sí, efectivamente, el arte es *autognosis*”.

<sup>7</sup> Conciencia diferencial: la conciencia del artista concretada en forma de arte, misma que habrá de cumplir la función de modificar otras conciencias. Idea también observable en las tesis 14 y 15 de Fabelo en *Nuevas tesis sobre los valores estéticos* (aunque no tomada directamente de ahí). La *conciencia diferencial*, por definición, es aquella conciencia —apercepción de algo— que conlleva a quien la contempla a diferenciarse de sí mismo, hace devenir su conciencia —compilación o conjunto de apercepciones previas— en una conciencia nueva de sí.

<sup>8</sup> El proceso de autoconocimiento del ser por medio del otro: acto reflexivo del pensamiento en recuperación de la fecundidad de un fenómeno, es decir, el acto valorativo o perceptivo que la conciencia hace para recobrar el fenómeno y crear una conciencia positiva de éste; proceso de actualización ideal-objetiva del ser.

*El arte como autognosis*

Al detenernos frente a una obra de arte debemos considerarla tan sólo como un medio, como un espejo bidimensional en el cual sendas caras son reflejantes; vista de esta manera, la obra de arte habrá de darnos a la par ambas caras de la experiencia artística: la creación y la recepción. De esta forma, cuando se haga referencia al *sujeto artístico* habrá de figurarse que se está hablando de un ser que se encuentra prendido del *objeto artístico*; y así, podrá evitarse la confusión de si quien habla es el sujeto de la creación o el sujeto de la recepción —ésta es, según yo, la forma en que anónimamente actúa la conciencia que *vibra* dentro de la obra de arte—.

Si se denomina a la obra de arte como conciencia, será necesario hacer notar una conciencia en sí y una para sí de la obra —aunque en verdad la obra, como signo, es sólo un ser-para-otro—, elementos que se corresponden con el contenido mítico y el ritmo, respectivamente. El contenido mítico o en sí será, pues, si se desea ver así, la parte objetual de la obra, mientras que el ritmo —para sí o sentido de la obra— será equiparado con la conciencia en movimiento. De esta manera, habrá de observarse la obra como una conciencia plena puesta ahí, objetivada, la *significación*<sup>9</sup> de un *sentido* percibido y vivenciado del entorno. Este sentido —transportado en esencia a través del signo— es interpretado o vivenciado a posteriori con un mayor o menor grado de certeza, profundidad y relevancia, debido al cambio de situación del sujeto.

Una de las observaciones hechas por Terry de Duve en el apartado “La alternativa...” es el hecho de que el arte —alejado de la crítica y en el estado de sitio que supone la condición posmoderna— no puede o, mejor dicho, no debe remitirse al mero hedonismo, a la mera placidez existencial. Tal como lo observa, aunque la estética no debe vincularse por “transitividad” con algo más —otra forma espiritual, como la moral o la lógica—, y a pesar de que en las últimas décadas se ha alejado del ámbito de lo bello, “el juicio estético [debe ser de tal naturaleza que] sea un símbolo de la capacidad cognitiva”, aunque esta capacidad cognitiva se limite, como con Duchamp, a la mera “elección”. Benjamin habría de antelarnos el hecho de que la *sensibilidad* no es sólo sensación dérmica,

---

<sup>9</sup> *Significación* entendida en la fenomenología merleau-pontyana como una función simbólica o “de representación” (función de la que forman parte las palabras, las acciones y las percepciones), por medio de la cual el hombre entiende el mundo, siendo éstas en sí una síntesis de éste (Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 152).

sino que es, además, una *conciencia de percepción*<sup>10</sup> que no es más que una interpretación cualitativa de una serie de estímulos sensoriales por medio de la conciencia plena del sujeto —comprensiva e intelectual (en y para sí)—. Esta constante experimentación o práctica sensible, este proceso de *autognosis* de nuestras capacidades y posibilidades, son las que a la postre llevan al sujeto a la persistente y cada vez más aguda e intensa exposición a fenómenos de índole similar. Por medio de esta incesante exposición, el sujeto artístico desarrolla ciertas habilidades y conocimientos que lo llevan a diferenciar intelectiva y comprensivamente las obras, los medios, las formas, etcétera; es a esta modalidad de conciencia a la cual se le podrá denominar *agenciamiento*,<sup>11</sup> en la cual el sujeto artístico se ha apropiado del medio en que se expresa la obra y ha cobrado —en mayor o menor grado— conciencia de sus posibilidades.

De esta manera es como se observa que el ser cobra conciencia de sí mediante la obra artística y su complejidad; es decir, el ser se vivencia artísticamente y aprehende de esta modalidad de su vida distintas aptitudes y actitudes competentes para ser cada vez más apto. Mientras que, por otra parte, el arte le sirve al sujeto artístico para ser igualmente más competente en cuanto actitud y aptitud, sensible e intelectual, para otras modalidades de su vida —al ejercitar, mediante el arte, distintas capacidades y atributos de sus conciencias corporal e intelectual—.

*Revisión de aspectos teóricos que supone el estudio del arte de los nuevos medios actuales*

Otro de los aspectos que deben ponerse a consideración es la naturaleza de “lo artístico”, la *poiesis*<sup>12</sup> que hace de un acto cualquiera un *acto artístico*. En este punto habrá de apelarse a las etapas identificadas por Danto respecto de la historia del arte (mimética, expresionista y filosófica): el arte —el “verdadero arte”— de los nuevos *media* debería ser distinto del arte de estas tres etapas: debería crear una nueva etapa artística; mismo que pareciera lograr en ocasiones, pero que no se establece, sustenta ni teoriza como tal en ningún momento, ya sea mediante sus piezas o sus escritos teóricos o críticos. Es decir, el arte realizado a través de las nuevas formas mediáticas de producción, al propio parecer, únicamente ha para-

<sup>10</sup> Conciencia reflexiva respecto de la intuición de algo.

<sup>11</sup> El *agenciamiento* como una conciencia de la necesidad de ciertos objetos y/o prácticas. Mientras la *práctica* vendría a ser la conciencia del individuo de una serie de acciones para satisfacer alguna necesidad.

<sup>12</sup> Acto de creación, manufactura, del objeto artístico.

sitado de las viejas concepciones del fenómeno artístico: descansando en las posibilidades creadas por los soportes artísticos preexistentes sin crear sus propias formas y sin hallar sus propios modos de expresión; dado que el medio tecnológico per se, en su empleo como soporte artístico, no es suficiente para sustentar una revolución artística al grado de delimitar una nueva etapa en la historia del arte.

O bien, tal vez lo que haga falta en estos momentos sea una regeneración del modo de mirar el arte y el planteamiento historiográfico del mismo, hallar un nuevo vehículo o elemento de análisis para la crítica de arte allende el objeto, la idea o la imagen; y de tal suerte rebasar los parámetros trazados por teóricos precedentes como Hegel, Greenberg o Danto. Tal como piensa De Duve, la crítica en estos tiempos es insuficiente, innecesaria, inhóspita; sin embargo, existen rasgos de la obra de arte aún útiles y necesarios para la humanidad, por ejemplo —no agoto con esta enumeración los beneficios—: 1) el *asombro*, 2) el auto-re-conocimiento, 3) la demarcación histórica y, sobre todo, 4) la reconstitución de la subjetividad misma frente a “lo otro” —rudimento filosófico del cual todo sujeto (aun el más posmoderno y poshumano) utiliza: la *diferenciación*—.

Por otra parte, tal como hace entrever Brea, la expresión mediática multimedia, virtual, digital —cualidades y potencialidades distintas— puede poner en entredicho, por lo menos: 1) el *hic et nunc*, 2) las capacidades y probabilidades respecto de la relación autor y obra, y 3) las habilidades y potenciamientos epistemológicos en el receptor. No obstante, esta capacidad de la obra artística —de hacer sentir a su sujeto artístico la *instantaneidad de la existencia* y la *capacidad de ser uno posibilidad de sí mismo*— ya se encontraba en potencia en el arte desde la modernidad y no es exclusivo del arte actual. Por tanto, las potencias de un arte multimedia, virtual y/o digital no debiera agotarse en lo previamente señalado, sino debiera ser apenas el origen desde el cual debieran partir los artistas para su acto creativo. El grado sumo al cual debiéramos aspirar que estas nuevas formas artísticas lleguen es, tal como lo menciona Brea, a la conciencia propia de la obra de encontrarse difiriendo de la diferencia; esto es, siendo en sí misma una plenitud indeterminada (proyectando o proponiendo con ello el artista no una morfología, sino una especie de *formología autopoiética*).

*Propuesta crítica al respecto de la obra artística en la actualidad y su estudio estético*

El presente estudio no intenta sólo un análisis del andamiaje teórico de lo artístico, sino que aspira a la unificación, esclarecimiento y modificación de las particularidades que circundan al objeto artístico para su evolución y estudio pertinente; es decir, supone el planteamiento teórico de una situación crítica para el arte en la actualidad, su realización, su estudio y lo que éste debiera suponer.

Lo que se plantea, entonces, es: 1) que los objetos artísticos se creen con una finalidad activa en vez de pasiva; 2) que los artistas encuentren o creen sus propias formas, soportes y modos de expresión para configurar la obra artística; 3) que se genere una crítica y estudio del arte fundamentados en la subjetividad del evento y el devenir de la posibilidad de la obra artística, en vez de asentarse en el formalismo objetual, el gusto de la experiencia artística o la complejidad teórica de los conceptos tratados; y 4) que se cree un objeto estético, emergente de una reflexión sensible compleja, y no únicamente un objeto artístico —y que no sea un *arte por el arte*, tal como pareciera se ha dedicado a ser el arte de nuevos medios hasta la actualidad—.

La nueva etapa histórica del arte, y de su aprehensión y su expresión, por otra parte, pudiera buscarse en el modo de relacionarse del objeto artístico con sus “otros” antes que en el objeto artístico en concreto, la sensibilidad o los pensamientos suscitados, el modo en que se formula la expresión o el contenido de lo expuesto mediante el objeto artístico. Por tanto, según esta propuesta, lo que debiera motivar o ser eje motriz del objeto artístico es el propio movimiento consciente de su autoconstitución y la conciencia de la obra artística sobre sí misma y su relación con sus otros —su espacio de enunciación, su expresión, lo expresado, la percepción, lo suscitado en ese otro ser con el que participa o cohabita, etcétera—.

Por último, tal vez el mayor sueño de la producción de un objeto artístico con base en los nuevos media podría ser la concreción de un artefacto *multisensorial, formológico y autopoético* —tecnológico antes que artístico— que logre potenciar la imaginación humana y le ayude para explorar sus posibilidades ontológicas —al crear una alienación virtual entre lo óptico y lo lógico, y a la par potenciar por separado ambos aspectos—; un objeto que pudiera crear una ilusión suficientemente estable que nos haga vivificar y pensar que “no sólo somos esto [corporalidad y

conciencia], sino que somos esto y *lo otro*, y lo de más allá”. Es decir, se esperaría un artefacto técnico, creador de posibilidades artísticas multisensoriales, que pudiera usurpar nuestra conciencia activa instantánea, nuestro *ser para sí*, y nos oriente a imaginar poder ser cualquier cosa, esto es, que formule para nosotros una situación sensible multisensorial que devenga en el tiempo y sea capaz de crear una ilusión plena. Esta ilusión sería, de cierta manera, una ilusión total impresa artificiosamente sobre nuestro cuerpo y vivificada de manera distinta por nuestra conciencia, creando de esta forma esa alienación de nuestra percepción sobre la realidad, sobre nosotros mismos y sobre nuestras posibilidades de ser *hic et nunc*; es a esto a lo que podríamos llamar un virtual estado de indeterminación ontológica, puesto que, pareciera, la constitución ontológica del sujeto no se modifica por más práctica y agenciamiento mediático a que sea capaz de someterse.

Los nuevos medios, lejos de ser *The Last Hope*<sup>13</sup> de la concreción metafísica o su rebasamiento, parecieran mostrarse como una posibilidad de *enajenación plena* en y por *autovivenciación hedonista* en caso de volverse las experiencias artística y estética en una actividad sin trascendencia práctica, es decir, si no se vuelven en una práctica que sirva a la postre para ser un mejor *ser para otro* —según nuestra opinión—. Quizás el problema que pudiera arribar con los nuevos medios de producción artística es la vivencia hedonista de un aspecto de la vida que debiera pertenecer a la *autognosis*; problema que pudiera ser comparado con la, así denominada, muerte del sueño de emancipación por la estética a causa de una estetización del mundo. Asimismo, posiblemente con estos nuevos medios de producción artística ocurra la muerte del sueño y discursos del exterminio o de la emancipación por medio de las máquinas —presente en obras de filósofos como Benjamin, Brea y Deleuze (por mencionar unos pocos)— y comience una época de renovación-y-replanteamiento de la eterna pregunta por lo humano —no retomar la pregunta o volvernos a plantear las preguntas originarias, sino reformular la cuestión, el modo de cuestionar y los medios para responder—. Especulaciones son lo único que nos quedan y esperar a que las nuevas producciones expongan qué queda por y para soñar, y qué no es más que sólo un sueño.

---

<sup>13</sup> *Episode IV: The Last Hope.*

*Apuntes sumarios: crítica estética para la teoría de medios*

A manera de resumen de lo previamente escrito, se dejará constancia aquí de algunas nociones que ya se han tratado a lo largo del desarrollo de esta propuesta estética:

1) La práctica y la multiplicidad de exposiciones a experiencias artísticas, evidente e irremediablemente, habrá de capacitar al sujeto artístico para tener una mayor potencia y una mayor posibilidad perceptiva y, de ello, el desarrollo de su conciencia y su sensibilidad. La práctica es, pues, una especie de “entrenamiento” para nuestra sensibilidad: capacitarla para la receptividad, la conciencia y autocontemplación de nuestras sensibilidades y de nuestras posibilidades. Habrá que notar que la práctica y el agenciamiento no son otra cosa que una propia conciencia de nuestras capacidades, necesidades y posibilidades; así como el hecho de que, por medio de la práctica y el agenciamiento de las nuevas formas de tecnología, los seres humanos podrían devenir artistas, esto es: aquellos seres que puedan ser y hacer todas las cosas, cualquier cosa.

2) Habrá que cobrar conciencia de que el medio —en el proceso de percepción— es únicamente eso, un medio: un conjunto de posibilidades indeterminadas e indeterminables que se pone ahí para ser herramienta de la imaginación, y lo que se pueda decir de éste depende enteramente de quien lo analice. Una conciencia o noción, respecto del objeto, es un sentido, mientras el significado es la determinación de su infinidad de posibilidades de interpretación. Un sentido es una conciencia orientada hacia algo. Asimismo, es de notar que toda conciencia al respecto del arte, en todo caso, no es una conciencia sobre el objeto, sino una *conciencia de uno mismo* frente a ese *otro* —nuevo fenómeno— que la subjetividad humana ha creado y la ha dejado *ahí* en forma de cosa —es un *medio*—. Por tanto, podríamos estipular que los medios para la creación del objeto artístico no son sino herramientas para el mejoramiento de nuestras conciencias respecto de qué es ser una conciencia humana.

3) El objeto artístico se constituye de dos materiales básicos: el contenido mítico —la relación de una conciencia individual frente a una sociedad— y de un ritmo —un sentido—. El contenido mítico se da por medio de formas e imágenes, es decir, son las significaciones portadoras del contenido. El ritmo es una síntesis de sensaciones y emociones que son finalmente una intuición que llevará al artista a plasmar sus ideas de tal o cual manera y formas, sensibilidad intuida de una síntesis de emocio-

nes y sensaciones del entorno del sujeto creador. El sentido del ritmo es propuesto, mas no determinado, por el sujeto artístico. El ritmo —entendido como la intuición de un sentido, una sensibilidad, una sensación— puede llegar a ser intuido por el sujeto artístico receptor incluso antes que la idea misma. Por otra parte, una obra artística, entendida como signo, debe funcionar completamente como tal en las tres modalidades de Peirce —índice, icono y símbolo—, y no nada más en una. El trabajo del arte hoy en día no debe ser representación (mimesis), proyección (expresión), ni introyección (reflexión) —como en su tiempo señaló Danto que ocurría en cada etapa histórica del arte—; sino más bien debería suponer una comprensión del sujeto artístico, desbordarlo por medio del sentido, rebasar todas sus posibilidades de percepción y envolverlo en una situación artística entera que se vuelva su realidad: suplantar sus expectativas otorgándole una experiencia allende su imaginación; esto es, que el objeto artístico deje de ser meramente un instrumento, un soporte, para la ilusión, y se vuelva un objeto que colme la intuición de la existencia del sujeto.

4) Habrá que entender, asimismo, la estética como una conciencia de cómo se deben ver las cosas, conciencia intencional de cómo mostrar algo, y al artista como una conciencia que concreta conciencias. En la presente época, la universalidad —que De Duve espera se realice— se logrará en la individualidad, en la *autognosis* individual respecto del objeto de arte. Esto, según De Duve, es lo que debiera evaluar la estética: capacidad de vivenciar.

5) Si consideramos —como estamos suponiendo con nuestra propuesta— que las nuevas tecnologías tendrán la capacidad de hacer al sujeto situar su identidad en la diferencia, la indeterminación y la posibilidad continua de ser otra cosa distinta de sí, y si tomamos en cuenta la imposibilidad de un rebasamiento de la constitución ontológica del ser del sujeto artístico; el objeto de la práctica se habrá de volver irrelevante, a menos que, como Brea, se piense en una conciencia que logre rebasar el pensamiento dialéctico, subvertir en verdad el sentido de las cosas y, con ello, crear/lograr una verdadera diferencia metafísica. Esto es, se ha vuelto necesario poner en estado de sitio la dialéctica y despojarla de su statu quo como estatuto de transformación de la realidad. Pienso, este “*diferir de la diferencia*” debe ser distinto del simple “discurrir del discurso”: es necesario que se vuelva un actuar de la conciencia en las vibraciones de

las cosas para modificar sus sentidos y no sólo una acción sobre sus significaciones-formas; y por tanto, será necesaria una conciencia no artística —estética y filosófica— para lograr dicha labor, aunque ciertamente el arte nos puede brindar una intuición de ese objeto mítico que debemos *vivenciar* —la concreción metafísica o la superación de la dialéctica—. Para diferir, entonces, (imaginamos) será necesario tomar en su completitud el sentido y subvertirlo, desatarlo de su acepción más cotidiana y difundida, para que el diferir no sea únicamente una ilusión de realización de alguna de las posibilidades latentes del ser, sino que realmente sea una constitución de nuevas posibilidades y potencias del ser dentro del *continuum* que supone la existencia, es decir: que *esto* pueda ser, literalmente, *cualquier cosa*.

#### *Bibliografía consultada*

- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.
- Brea, José Luis, “Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. (Cuando las cosas devienen formas)”, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas*.
- Brown, William, “Man Without a Movie Camera—Movies Without Men: Towards a Posthumanist Cinema?”. En: Buckland, Warren, *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, Routledge, Nueva York y Londres, 2009.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999.
- De Duve, Thierry, “Arqueología de la modernidad práctica”, *Acto*, núm. 0, Universidad de la Laguna, 2001.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 1983.
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Nuevas tesis sobre los valores estéticos*, (Apuntes impresos).
- Hegel, G. W. F., *Lecciones de estética*, Vol. I, Península, Barcelona, 1989.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture Where Old and New Media Collide*, New York University Press, Nueva York, 2006.
- Knight, Deborah, “Fictional Shoes: Mental Simulation and Fiction”. En: Carroll, Noël y Choi, Jinhee, *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*, Blackell Publishing, Reino Unido, 2006.

Manovich, Lev, "Avant-garde as Software". En: <http://www.uoc.edu/artnodes/eng/art/manovich1002/manovich1002.html>

———, "What Is Digital Cinema?". En: <http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html>

McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación*, Paidós, Buenos Aires, 1996.

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Origen/Planeta, México, 1985.

## LA EXPERIENCIA DE LO SUBLIME Y LA MELANCOLÍA EN KANT

*Victor Gerardo Rivas López*<sup>1</sup>

*Israel García Platas*<sup>2</sup>

Como resultado de un trabajo de investigación que explora el problema de la melancolía y lo sublime en los márgenes del acontecimiento contemporáneo del arte, hemos decidido revisar las tesis plateadas por Kant, puesto que es a partir de él donde la filosofía piensa al arte por primera vez desde una reflexión sobre la sensibilidad en los términos propios de una *estética*. Si bien ha sido el empirismo inglés, y más concretamente el trabajo de Edmund Burke, de donde parte la reflexión sobre nuestro problema en concreto, nos parece que la figura de Kant, al acoger los planteamientos no sólo de Burke, sino de otros autores de su época, y al conjugarlos bajo un, propiamente dicho, análisis estético, permitió así desarrollar una *crítica* exhaustiva sobre el fenómeno de la sensibilidad en operación constante con la naturaleza.

Es por ello que parte importante de su reflexión estética versa sobre las condiciones de posibilidad de lo bello y lo sublime como experiencia propia de un sujeto moderno, a quien el mundo deviene en representación. El espíritu filosófico de la modernidad que se expresa en las reflexiones de Kant son muestra del criticismo con el que el *acontecimiento* es abordado y en donde el sujeto es ocasión de una serie de operaciones que pueden ser descubiertas y descritas por la potencia de su propio pensamiento para comprender el mundo en tanto una representación más o menos ordenada.

Es por esta razón que para la filosofía moderna la reflexión sobre el mundo como conjunto de acontecimientos es, ante todo, un problema de la representación que tiene lugar en el sujeto, de tal manera que las operaciones intelectuales que se generan en la *res cogitans* son motivo del

---

<sup>1</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

interés de una filosofía que pretende indagar en la facultad del juicio y el entendimiento en general. La melancolía, entonces, en tanto que un tipo particular de sensibilidad, o bien, en tanto un temple característico del espíritu, resulta un tema de interés no sólo para la medicina de la época, sino también para los filósofos, en particular por la extraña y fascinante condición de un temperamento gobernado por la bilis negra como ocasión de los sentimientos sublimes.

Kant aborda el problema en cuestión por primera vez en sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, en donde se ocupa de describir, desde la mirada de un simple “observador”, la naturaleza del sentimiento de lo bello y lo sublime, y donde manifiesta una serie de diferencias entre el goce por el sentimiento de lo bello y el goce por el sentimiento de lo sublime. En este ejercicio descriptivo que compone todo su texto, Kant se esfuerza por trazar una especie de *topografía* de la conducta, del espíritu y del entendimiento en cuanto la experiencia de los sentimientos de lo bello y lo sublime. Es en este texto donde Kant alude al vínculo entre la melancolía y lo sublime, y en donde, bajo una serie de descripciones más o menos psicológicas del temperamento atrabiliario, se hace mención de su cercanía y propensión para experimentar un placer estético que está más allá del sentimiento inmediato de lo bello, es decir, la experiencia de lo sublime.

Para Kant, existe una serie de objetos que pueden suscitar en nosotros la experiencia de lo bello a partir de descubrir en ellos la belleza —independiente de nuestro juicio— de las formas determinadas de la naturaleza. La satisfacción o el placer que se genera en la experiencia de lo bello atiende a la *cualidad* de la forma, a sus atributos en tanto forma reconocible y limitada en sus proporciones a nuestro entendimiento. La afección que generan a nuestro espíritu los objetos bellos, dice Kant, no producen en realidad ninguna “conmoción del espíritu”, por el contrario, contribuyen a que nuestro espíritu se mantenga en un estado de reposo durante la contemplación tranquila de esos objetos. Esta clase de sensaciones suponen una serenidad del espíritu que goza desde la quietud. El sentimiento de lo bello, dice Kant, además “lleva consigo directamente un sentimiento de impulsión a la vida y, por tanto, puede unirse con el encanto y con una imaginación que juega”.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, p. 147.

Uno de los rasgos que definen la experiencia de lo bello es la afirmación pasiva y entusiasta de la vida, generando con ello un cierto optimismo con el que el sujeto que se place exclusivamente de lo bello puede conducirse plena y armónicamente en el mundo fenoménico.<sup>4</sup> Esta clase de satisfacciones son comunes a la mayoría de los hombres, pues no es necesaria una facultad intelectual superior, y más aun, esta clase de placeres “son compatibles con una completa indigencia mental”,<sup>5</sup> por lo que, a criterio del propio Kant, el sentimiento de lo bello está por debajo de la complejidad y el interés que reviste la naturaleza de lo sublime. El sentimiento de lo sublime, en cambio, se caracteriza por ser opuesto completamente al sentimiento de lo bello, a excepción, evidentemente, de que se trata de un sentimiento que produce, de igual manera, placer estético.

Lo sublime, para Kant, no atiende a la *cualidad*, sino a la *cantidad* (en tanto magnitud) de aquello que lo produce, pero también a la intensidad del sentimiento que se suscita cuando nos vemos capacitados para experimentar lo sublime. Si bien, a diferencia del sentimiento de lo bello, en donde prácticamente cualquier hombre con cierto desarrollo de su sensibilidad puede acceder al goce estético, el sentimiento de lo sublime apela más bien a aquellos hombres con un particular temple de su espíritu que les hace aptos para “los movimientos virtuosos”, y que “pone de manifiesto aptitudes y ventajas intelectuales”, es decir, se trata de un “sentimiento de naturaleza más fina”<sup>6</sup> del que, a juicio de Kant, no todos los hombres están dotados. En su *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*, así como en sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, describe los rasgos característicos de quienes son aptos para sentimientos de esta clase, recurriendo al modelo vigente en la época respecto de los patrones de conducta a partir de la templanza del ánimo, es decir, respecto de la teoría de los cuatro humores hipocráticos. Para no detenernos en las características de comportamiento de cada uno de ellos, baste señalar algunos aspectos concernientes a uno de los humores en particular, tal es el de la bilis negra o melancolía.

<sup>4</sup> Prueba de ello sería el arte rococó que predominaba en Francia al tiempo que estaba presente por buena parte de Europa, y que es reflejo de una orientación hacia lo bello como rasgo inmediato y superficial de la naturaleza y el cuerpo. El rococó es plenamente contemporáneo de Kant y, probablemente, de haber sido testigo de este movimiento artístico, Kant lo habría encontrado totalmente opuesto a sus intereses.

<sup>5</sup> Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, p. 16.

<sup>6</sup> *Ídem*.

El tratamiento que hace Kant del concepto *melancolía* dista mucho de ser considerado como una mera patología o enfermedad del espíritu; de hecho, influido por Burke, rescata el tema de la melancolía como un cierto tipo de compleja sensibilidad que supone a su pensamiento un genuino interés por la cercanía advertida con los sentimientos de tipo sublimes.

Aquél, cuyo sentimiento revierte en lo *melancólico*, no se le denomina así porque se aflige en una tenebrosa melancolía, privado de la alegría de vivir, sino porque sus sensaciones, al intensificarse por encima de cierto grado, o si, por alguna cosa, tomasen una dirección equivocada, terminarían en la melancolía antes que en ningún otro estado. Este tiene, perfectamente, un *sentimiento de lo sublime*. La misma belleza, para la cual tiene asimismo tan buena sensación, no sólo tiene que encontrarle, sino que conmovérle por cuanto le infunde admiración al mismo tiempo.<sup>7</sup>

En lo que habría, entonces, que poner el acento, es en que de todos los demás tipos humorales en los que se ve descrito el temperamento de los hombres, para Kant, el melancólico es el que puede albergar esa llamada “sentimiento de naturaleza más fina”.<sup>8</sup> Sin embargo, habría que reparar en lo que él mismo señala en relación con la intensidad de las impresiones en el espíritu del melancólico que pueden conducirle a una falsa dirección, y de darse el caso en que su inteligencia sea débil, bien puede convertirse en un “fantasma” o en un chiflado, es decir, un loco. A pesar de ello, dice Kant, “[l]a auténtica virtud por principios, pues, contiene algo que parece concordar muchísimas veces con la *melancólica* constitución temperamental, en sentido atenuado”.<sup>9</sup> Esa genuina virtud, de la que habla Kant, que le es facultada a un espíritu melancólico (atenuado) a través de la experiencia de la intensidad de sus emociones, de su sensibilidad mayormente desarrollada, así como de su capacidad intelectual que le caracteriza, son muchas veces los motivos por los que puede verse

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 51-52. (N. E.: Las cursivas son del original).

<sup>8</sup> Puede revisarse con mayor detenimiento la clasificación que hace Kant en cuanto a la conducta y sus distintivas manías que caracterizan a los diferentes tipos de trastornos del espíritu contemplados en su *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*, publicado originalmente en 1764 en una revista local y firmada bajo el anonimato. En la actualidad existen traducciones al castellano, como es el caso de la edición española en 2001 por la editorial Mínimo Tránsito A. Machado Libros.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 50.

sumido en la honda tristeza y en la apatía por el mundo, es decir, el tedio por la vida.

En su libro *El duelo de los ángeles*, Roger Bartra menciona que Kant, en su curso de antropología de 1785, describe

[E]l típico descontento vital del temperamento melancólico, caracterizado por la intensidad de sus sensaciones, por concederle a todo una importancia desmedida y por meditar excesivamente; Kant concluyó que el que “todo le parezca tan trascendente (al melancólico) constituye la causa de su tristeza”.<sup>10</sup>

Parece, entonces, a partir de lo anteriormente expresado, que en realidad la particular sensibilidad de un temperamento como el del melancólico debe su complejidad no sólo a la intensidad de las emociones que se presentan a su espíritu, sino también a la manera en que la realidad (o la naturaleza) se presenta a su juicio.

Si bien el sentimiento de lo bello provoca en esta clase de temperamento, como en los otros, un cierto agrado pacífico, en una sensibilidad que es cercana a la melancolía, dice el propio Kant, el sentimiento de lo sublime provoca más bien una “conmoción del espíritu” que se experimenta con dolor, terror y confusión. Lo sublime, pues, que surge en el espíritu como un juicio estético reflexionante al experimentar la intuición sensible que se deriva de contemplar

[r]ocas audazmente colgadas, y por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras de sí, la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en río poderoso, etc.<sup>11</sup>

Supone lo que llama una “supresión momentánea de nuestras facultades vitales, seguido inmediatamente de un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas”,<sup>12</sup> es decir, una consecuente anulación —momentánea—

<sup>10</sup> Roger Bartra, *El duelo de los ángeles: Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, p. 28.

<sup>11</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, p. 163.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 176.

de nuestra imaginación, entendimiento o razón. La experiencia de lo sublime es originariamente terrorífica, porque pone en juego la fuerza o el poder de la naturaleza con nuestras limitaciones como seres humanos. Nos hacemos pequeños e insignificantes ante lo que se presenta a través de esos fenómenos como lo absolutamente grande, como lo absolutamente poderoso.

En su *Crítica del juicio*, Kant se encarga de analizar con detalle, y a diferencia de sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, con sumo rigor filosófico, la naturaleza de los sentimientos sublimes. Ahí, Kant afirma que debido a que lo sublime se presenta como *ilimitado y sin forma* a nuestras facultades vitales, concretamente a la imaginación y el entendimiento, lo sublime se experimenta como una sensación dolorosa, puesto que no logramos, en un breve instante, abarcar con la imaginación la magnitud y la fuerza de aquello que suscita lo sublime, y tampoco logramos definir bajo un concepto aquello que se presenta sin forma a nuestra percepción. Esa experiencia dolorosa que se sufre, originariamente, a partir de descubrirnos desprovistos de facultad alguna para sobrellevar el carácter enigmático de algunos fenómenos, así como la resistencia de dicho fenómeno a ser comprendido conceptualmente por la potencia de nuestra razón, nos arroja a un abismo en el que nuestras facultades humanas se desbordan y las descubrimos insuficientes y limitadas.

Según creemos, para Kant, la resistencia del *noúmeno* o la *cosa en sí* a ser conocido y no sólo descubierto, la impenetrabilidad con la que se presenta la realidad misma en un afán de encontrar objeto a todo fenómeno que se suscita a la conciencia, es la razón por la que el espíritu es acogido por el tedio al reconocer su propia impotencia racional; es la razón por la que los fenómenos de la realidad (o bien, la naturaleza) se ven desprovistos de esa teleología que apunta al conocimiento objetivo de las cosas y por lo que, a partir de entonces, los fenómenos, al carecer de finalidad última, tampoco pueden revelar su sentido.

En una de las definiciones que ofrece Kant sobre lo sublime en su carácter inaprehensible, se pone de manifiesto lo anteriormente expresado: “[...] Así, lo sublime: es un objeto (de la naturaleza) *cuya representación determina al espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas*”.<sup>13</sup> El objeto que suscita el sentimiento de lo sublime revela, más

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 171.

bien, que la naturaleza no puede ser toda ella contenida bajo la exposición conceptual, bajo la exposición teórica de las ideas.

La característica esencial de la crítica kantiana es haber vislumbrado el límite de su propia potencia representativa y haberse asombrado de ella misma. El asombro del filósofo moderno que mira el abismo al que se enfrenta en una última instancia representativa que es el infinito y/o el absoluto, no puede sino conducir a una sensación dolorosa, a una insuficiencia radical que se expresa en lo sublime.

Es precisamente en este punto en donde la melancolía se presenta, en un primer momento, como el dolor por la inaprehensión conceptual o racional plena de la naturaleza, pero posteriormente, en un segundo momento, como la posibilidad misma de la superación positiva de esa resistencia de los fenómenos a ser objetivamente conocidos por nuestro pensamiento, por lo que la melancolía, en este sentido, se experimentaría como un cierto placer a partir del dolor, o bien, un cierto placer triunfal desde lo negativo.

A partir de esta idea podríamos referir a la posibilidad de la creación artística como un problema que suscitó el interés del pensamiento romántico, y que años más tarde se afianzaría particularmente en la Alemania de Kant. El problema del vínculo entre la melancolía y el impulso creativo en el arte aparecería, entonces, como una necesidad expresiva que brota en el espíritu al experimentar el vértigo y la tensión de asumir las propias facultades humanas como insuficientes para articular una síntesis o finalidad última en la naturaleza (que para Kant, es ley de toda actitud humana).

Sin embargo, este sentimiento melancólico, entendido desde el marco de la filosofía del Romanticismo, parece no trascender la esfera de la sensibilidad, sino más bien anclarse en esta tensión vertiginosa de la existencia, sin posibilidad alguna de gestarse, a partir de ella, un fundamento intelectual que logre configurar esa finalidad última, y a la par, otorgar un sentido. De ahí que la melancolía sea una afirmación negativa de la vida, una superación de la mera tristeza o la depresión psicológica, para elevarse simplemente como un tipo del ánimo apto para el placer estético más auténtico a partir del dolor originario que es su causa, y que pone de manifiesto la apertura a formas de la sensibilidad artística igualmente más auténticas.

Kant, por su parte, permanece en el ejercicio del criticismo al vislumbrar las “alas negras de la melancolía”, pues plantea esa superación

positiva en el ámbito de la experiencia de lo sublime en la facultad del pensamiento, ya que afirma que, inmediatamente después de sentirnos desbordados en nuestra sensibilidad, imaginación, entendimiento y razón por lo sublime, una “facultad suprasensible” se pone en relación como respuesta a ese sentimiento desbordado de lo sublime, y pone en juego tanto a la imaginación como a la razón para generar, entonces, un juicio reflexivo que tiene la particularidad de otorgar cierta comprensión del fenómeno, a través, dice Kant, de un concepto que no tiene, en realidad, correspondencia con referente alguno; Kant llama *juicio estético puro* a esa operación intelectual. Por eso, este tipo de juicios estéticos reflexivos son esencialmente subjetivos, porque se generan dentro de las capacidades propias de cada sujeto, y tienen la aspiración, como todo juicio estético, de ser válidos de manera universal, pero únicamente para el sujeto, es decir, como principios particulares, puesto que se dirigen únicamente a objetos placenteros y no a objetos del conocimiento.

Con esta argumentación, que remite a la existencia de un sustrato suprasensible que funciona, al parecer, como una especie de “instinto de conservación intelectual”, en tanto una afirmación de la cordura que evita que nos desquiciemos, es que Kant salva el problema de la melancolía. Es a través de un proceso único del pensamiento que es posible mantener la sensatez y someter el infinito, lo absolutamente grande, lo terrorífico de la fuerza de la naturaleza, etcétera, a una representación suprasensible que logra conceptuar —sin referente, tal es la característica de esta clase de juicios— el fenómeno de lo sublime, llamándole precisamente “sublime”, poniendo de manifiesto, así, un cierto y fascinante placer que resulta de sabernos por encima de la naturaleza al dominar (al menos en el ámbito del pensamiento) aquello que causa temor y terror por la violencia ejercida a nuestra sensibilidad e imaginación.

Para Kant, el placer positivo que paradójicamente surge del dolor originario de la experiencia del sentimiento de lo sublime, radica en reconocer nuestras propias facultades racionales por encima del embotamiento de nuestros sentidos. Dice el propio Kant: “[s]ublime es lo que place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos”,<sup>14</sup> por lo que en lo sublime, ya como representación intelectual subjetiva de un fenómeno tan complejo que tiene lugar sobre todo en la sensibilidad,

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 170.

yace la superación positiva y el afianzamiento de la condición humana por encima de cualquier otra instancia.

En el arte, dice Kant, sólo puede hacerse referencia a lo sublime en cuanto a una remisión a “tal como se ve” aquello que causa sensaciones sublimes. Puesto que el sentimiento sublime no descansa nunca en forma sensible alguna, en principio objetivo alguno ni en forma particular de la naturaleza alguna, lo sublime no puede ser encontrado en ningún juicio teleológico,

sino que hay que poder encontrar sublime el Océano solamente, como lo hacen los poetas, según la apariencia visual que muestra; por ejemplo, si se le considera en calma, como un claro espejo de agua, limitado tan sólo por el cielo, pero sí en movimiento, como un abismo que amenaza tragarlo todo.<sup>15</sup>

Debemos tener en cuenta que, para Kant, la belleza es la proporción y armonía implícita en la naturaleza, por tanto, no puede haber sentimientos bellos fuera del ámbito de la naturaleza, así como tampoco puede haber ocasión de sentimientos sublimes fuera del ámbito de la naturaleza. No obstante, algo que creemos posible es trasladar los conceptos de Kant al respecto de lo bello y lo sublime a un ámbito contemporáneo en el que la naturaleza, como fundamento ontológico, puede ser interpretada desde una de sus variantes, como lo es la realidad, y más concretamente, en el lugar común de la realidad contemporánea, como es la ciudad moderna y su complejo dinamismo.

Creemos que la llamada condición posmoderna, si tuviese un elemento por el que sus postulados tienen relevancia y significación alguna, es precisamente porque subyace la noción de vivir en un mundo no gobernado precisamente por la idea de “lo natural”, pero sí por la idea de la realidad y la experiencia paradigmática de las ciudades contemporáneas, donde el carácter humano, su temperamento y la noción resultante de subjetividad e individuo, surgen como una problemática con implicaciones que van más allá de sólo facultades racionales o sensibles, y en donde eso que llamamos “lo humano” cobra singular importancia en el contexto de la llamada *condición posmoderna*.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 173.

*Bibliografía consultada*

- Bartra, Roger, *El duelo de los ángeles: Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 2004.
- Cassirer, Ernst, *Kant, vida y doctrina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1981.
- , *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*, Mínimo Tránsito A. Machado Libros, España, 2001.
- , *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza, España, 1990.



2

DE LO SACRO A LO DIGITAL.  
ITINERARIO DE UN ARTE EN  
PERMANENTE VARIACIÓN



## REMINISCENCIAS FRANCISCANAS EN LA CATEDRAL DE TULANCINGO, HIDALGO

*José Antonio Pérez Diestre*<sup>1</sup>  
*María Esther Pacheco Medina*<sup>2</sup>

Fue Tullantzinco de las más antiguas fundaciones de los Toltecas  
en las laderas y después en el plan donde avía  
una lagunilla y tule [...]

Fray Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano*

### *Antecedentes históricos*

La ciudad de Tulancingo está situada en la zona sureste del estado de Hidalgo, a 45 kilómetros de Pachuca, capital del estado, y a 90 kilómetros al norte de la Ciudad de México. A medio camino hacia la costa del Golfo y en dirección al norte, fue paso obligado de muchos viajeros y comerciantes durante los periodos prehispánico y colonial. En esta región se asentaron diversos grupos étnicos desde tiempos prehistóricos, como lo han demostrado los hallazgos realizados por Florencia J. Müller (1986).<sup>3</sup> En la zona se han localizado vestigios de arquitectura y cerámica teotihuacana. Antes de fundar Tula, los toltecas se asentaron en Tulancingo. Hasta entonces la región había estado dominada por otomíes, quienes siguieron manteniendo el control de la zona hasta finales del siglo XIV. Al ser derrotado el reino de Xaltocan por los tepanecas de Atzacapotzalco, Tulancingo se convirtió en tributario del Imperio tepaneca. Posteriormente, la Triple Alianza, formada por Texcoco, Tacuba y Tenochtitlan, derrotó al Imperio tepaneca y sus territorios fueron conquistados y repartidos entre ellos. A principios del siglo XVI, en el

---

<sup>1</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>3</sup> Florencia J. Müller, *Entierro radial de Tulancingo, Hgo.*, pp. 83-87.

antiguo Tollantzinco existían dos parcialidades: Tlaixpa, de población otomí, y Tlatoca, de población nahua. A partir de 1525 se establece en la región una nueva forma de administración: la encomienda.<sup>4</sup> Hernán Cortés, como gobernador de los nuevos territorios, la establece para recompensar a sus hombres por los servicios prestados a la Corona. En un principio, la encomienda de Tulancingo fue otorgada a Francisco Vargas por el propio Hernán Cortés, sin embargo, al no ser autorizadas las encomiendas por el emperador, ésta le fue retirada. En 1526, después de conseguir la autorización del emperador, la encomienda de Tulancingo le fue otorgada a Francisco de Terrazas, quien hubo de compartirla con Francisco de Ávila (o Dávila); a Terrazas le correspondió la parcialidad de Tlatoca, y a Dávila, la de Tlaixpa.

La población fue evangelizada por los franciscanos, quienes iniciaron la construcción de la Doctrina dedicada a San Juan Bautista en 1528. Los hermanos menores permanecieron en la población hasta 1754, año en que el conjunto fue secularizado. La presencia franciscana en la población y en el actual conjunto catedralicio se encuentra soterrada y es desconocida por la mayoría de la población. Esto se debe principalmente a que la antigua iglesia franciscana sufrió una completa reconstrucción a finales del siglo XVIII, de acuerdo con el proyecto de don José Damián Ortiz de Castro, que la transformó en una iglesia neoclásica completamente distinta de todas las de la zona. La pérdida de este vínculo, que se conserva en la mayoría de las iglesias y conjuntos conventuales cercanos construidos tanto por franciscanos y agustinos, como Singuilucan, Tepeapulco, Acatlán, Actopan, Atotonilco y Zempoala, entre otros, es lo que ha motivado la realización de esta investigación. Se han realizado estudios fragmentados sobre la historia de este conjunto, desde las crónicas realizadas por Motolinía, Mendieta, Vetancurt y otros cronistas religiosos que describen el antiguo conjunto conventual, hasta los realizados por Luis Ortiz Macedo, quien analiza y describe el conjunto neoclásico. Algunas de las obras de arte que alberga el conjunto fueron catalogadas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia en el 2006; no obstante, a pesar de que algunas de estas obras han sido restauradas bajo la supervisión del mismo Instituto, no se han dado a conocer estudios especializados

---

<sup>4</sup> La encomienda otorgaba el derecho de administrar los productos de la tierra y los servicios de los indios que la habitaran; a cambio, el español debía cuidar de ellos tanto en lo espiritual como en lo terrenal.

sobre la datación de las mismas, y algunas de las fichas técnicas elaboradas entonces presentan graves errores al respecto.

### *Los primeros franciscanos*

Los primeros franciscanos que pretendieron venir al Nuevo Mundo con la bendición del papa y la licencia del emperador Carlos V fueron el flamenco fray Joan Clapion, quien había sido confesor del emperador, y fray Francisco de los Ángeles, también conocido como De Quiñones, quien más tarde fue electo ministro general y cardenal del título de Santa Cruz. El papa León X les concedió su autorización motu proprio y bula que fue despachada en Roma el 25 de abril de 1521. Se dirigieron a España y al poco tiempo de su llegada murió el papa León X y fue sucedido por Adriano VI, quien había sido maestro de Carlos V. El emperador solicitó al nuevo prelado su autorización para que las órdenes mendicantes, especialmente los franciscanos, pudieran evangelizar a los naturales de las Indias. El pontífice expidió la bula de esta concesión dirigida al emperador el 9 de mayo de 1522. Por medio de la bula *Exponi nobis fecisti*, el papa concede a todos los frailes de las órdenes mendicantes, en especial de los frailes menores de observancia que fueren nombrados por sus prelados, pasar libre y lícitamente a estas tierras para convertir y doctrinar en la fe a los indios. Sin embargo, ninguno de los dos lograron embarcarse para el Nuevo Mundo; fray Francisco de los Ángeles fue nombrado general de la orden y fray Joan Clapion murió antes de poder hacerlo. El nuevo general de la orden eligió a fray Martín de Valencia, originario de Castilla la Vieja y superior de la Provincia de San Gabriel en Extremadura, para emprender la evangelización de los territorios conquistados. Fray Martín de Valencia y otros once religiosos más de la Provincia de San Gabriel se embarcaron en San Lúcar de Barrameda el 25 de enero de 1524, “dieron consigo en el deseado puerto de San Juan de Ulúa, que es de la tierra firme de la Nueva España, el trece de Mayo el mismo año de veinticuatro, un día antes de la vigilia de la Pascua del Espíritu Santo”.<sup>5</sup> Antes de la llegada de los doce, otros cinco franciscanos habían arribado a la Nueva España; Mendieta menciona que de dos de ellos no conoció el nombre, porque murieron en breve y habían venido con los españoles durante la conquista, los otros tres eran flamencos del

<sup>5</sup> Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, Libro III, Capítulo XI, p. 208.

convento de San Francisco de la ciudad de Gante: fray Juan de Tecto, fray Juan de Aora y el lego fray Pedro de Gante, quienes habían llegado a Veracruz en 1523 y se encontraban en Texcoco. Fray Martín de Valencia, como prelado supremo en estas nuevas tierras, los reunió a todos, a los diecisiete, y permanecieron en la Ciudad de México por quince días en retiro de oración. Pasado este tiempo, fray Martín les pidió que eligieran un nuevo custodio. Ellos, reconociendo su santidad y buen gobierno, le entregaron sus votos.

Después de informarse de cuáles eran las principales provincias en un contorno de veinte leguas de la Ciudad de México, fray Martín de Valencia dispuso que cuatro frailes y él mismo permanecieran en la Ciudad de México y repartió a los otros doce de cuatro en cuatro en las ciudades de Texcoco, Tlaxcala y Huejotzingo. Los distritos estaban repartidos de esta manera: a México acudía todo el valle de Toluca y el reino de Cuautitlán, Tula y Xilotepec; a Texcoco acudían las provincias de Otumba, Tepeapulco, Tulancingo y todas las demás que caen hasta el mar del norte; a Tlaxcala acudían Zacatlán y todas las demás serranías que hay por aquella parte hasta el mar y el río Alvarado; a Huejotzingo acudían Cholula, Tepeaca, Tecamachalco, la Mixteca, Huaquechula y Chietla.

#### *La Doctrina de San Juan Bautista Tollantzinco*

Desde Texcoco los hermanos menores iniciaron la evangelización de la zona norte, que se encontraba densamente poblada. En 1526, al tercer año de su llegada, los franciscanos, después de haber recorrido los pueblos cercanos a Texcoco, “[p]asaron a Otumba, Tepeapulco y Tulancingo que eran principales pueblos”.<sup>6</sup> Motolinía escribió que, a pesar de la súplica de los indios, “que aún desde en buenos años no tuvieron frailes”.<sup>7</sup>

La fundación de la Doctrina de Tulancingo se ha fechado entre 1527 y 1528, a pesar de que no existe un documento que avale esta datación. Algunas fuentes, como el *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*,<sup>8</sup> mencionan que los franciscanos construyeron una primera ermita en Tulancingo, en el barrio de Zapotlán, en 1526. Francisco Gonzaga, O.F.M., en *De origine seraphicae religionis franciscanae...*,<sup>9</sup> afirma que de

<sup>6</sup> Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, Libro III, Capítulo XXXIV, p. 263.

<sup>7</sup> Fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, Tratado Segundo, Libro I, p. 68.

<sup>8</sup> Luis Azcué y Mancera, *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*, Vol. II, p. 485.

<sup>9</sup> Francisco Gonzaga, O.F.M., *De origine seraphicae religionis franciscanae...*, pp. 137-141.

lo escrito por Motolinía se deduce que la fundación de la doctrina tuvo lugar entre 1530 y 1535. En lo que todas las fuentes coinciden es que el primer guardián de este convento fue fray Juan de Padilla. El Códice Franciscano registra su presencia en Tehuacán en 1532, como miembro de la expedición que fray Martín de Valencia había organizado para ir a China. El mismo documento contiene la carta que firmaron varios religiosos, entre ellos fray Iohannes de Padilla, en Tehuacán en 1533.<sup>10</sup> Se sabe también que estuvo en Nueva Galicia y que allí fundó el convento de Zapotlán en 1533,<sup>11</sup> y que desde allí partió en 1540 hacia Cíbola. Murió dos años más tarde cerca de Tiguex. Lo anterior nos permite suponer que la fundación del convento tuvo lugar antes de 1532, ya que para entonces su primer guardián consideró que podía ausentarse de la zona y continuar con su labor misionera.

El convento de San Juan Bautista de Tulancingo fue descrito por varios cronistas a lo largo de tres siglos. El Códice Franciscano contiene la siguiente descripción de Tulancingo y su convento:

Seis leguas más delante de Cempoala, hacia el Norte, que será diez y seis de México, hay otro monasterio de S. Joan Baptista, en el pueblo de Tulancingo [...]. Residen en este monasterio tres sacerdotes y un lego. Los dos sacerdotes son confesores y predicadores de los indios, el otro no sabe la lengua. Tiene de visita trece estancias o iglesias, todas sujetas a la dicha cabecera.<sup>12</sup>

Al margen aparece una nota en la que se indica que son necesarios tres frailes más. El informe fue escrito antes de 1569.

La primera descripción del convento ya terminado nos la ofrece el padre visitador fray Alonso Ponce, quien visitó el convento en enero de 1585.

El convento es acabado, con su iglesia, claustro, dormitorios y huerta, en que hay muchos nogales y se cogen muchas nueces, riégase con agua de pie que entra en ella. La vocación del convento es de San Juan Bautista, suele haber estudio de artes en él, y cuando no le hay, como

<sup>10</sup> Códice Franciscano Siglo XVI, *Informe de la Provincia del Santo Evangelio al visitador Juan de Ovando. Informe de la provincia de Guadalajara al mismo. Cartas de Religiosos 1533, 1569*, p. 169.

<sup>11</sup> J. Jesús Figueroa Torres. "Fray Juan de Padilla, fundador de Zapotlán y evangelizador de Colima".

<sup>12</sup> Códice Franciscano Siglo XVI, p. 14.

entonces no le había, residen cuatro o cinco religiosos; visitóse y detúvose allí el padre comisario aquel día y el siguiente, en que predicó a los españoles.

En aquel convento está enterrado fray Hernando de Basacio, religioso francés de la Provincia de Aquitania, el cual fue muy docto y de ingenio muy claro y gran lengua mexicana [...].<sup>13</sup>

Más de cien años después, en 1698, fray Agustín de Vetancurt describió así este convento:

El convento tiene la vivienda necesaria de celdas, huerta y Portería; fue casa de estudios, y le ha quedado el general donde se leía muy capaz, tiene detrás de la Iglesia un Eco, que es celebrado, porque cantando una copla la repite toda entera, que causa admiración a los que la oyen; tiene un Hospital con título de la Concepción de N. Señora, y la Hermita del Calvario; las visitas son siete Pueblos en dos parcialidades [...]. Tiene siete Cofradías: de Españoles la del SS Sacramento, la de las Ánimas, la del Rosario de N. Señora, y la de San Francisco, que van según sus antigüedades. Los naturales tienen tres: la del SS, la Sangre de Cristo Nuestro Redentor, y la Soledad de la Virgen. Celebranse con devoción, y en especial la del Santísimo de los Españoles.<sup>14</sup>

Las autoridades civiles también se ocuparon de la descripción del convento. El juez demarcador Alonso Pérez Bocanegra, al realizar el informe sobre la congregación de los pueblos de la jurisdicción de Tulancingo, describió así su iglesia: “La iglesia del convento, suntuosa y muy buena, de mucho edificio donde residen cinco sacerdotes ordinarios”.<sup>15</sup> El informe de Villaseñor y Sánchez realizado en 1740 contiene, también, detalles sobre el convento: “es guardianía y casa de voto de la Provincia del Santo Evangelio, cuyos religiosos en suficiente número administran la doctrina y sacramentos a esta feligresía, cooperando igualmente algunos eclesiásticos seculares que en ella tienen domicilio”.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las Grandezas de la Nueva España*, pp. 130-131.

<sup>14</sup> Fray Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano*, Tratado Segundo, de las Provincias y Conventos de la Provincia del Santo Evangelio Mexicana, Capítulo III, Tolantzinco XIII, 4 p.t.r. párrafo 143.

<sup>15</sup> Jesús Ruvalcaba y Ariane Baroni, *Congregaciones civiles de Tulancingo*, p. 16.

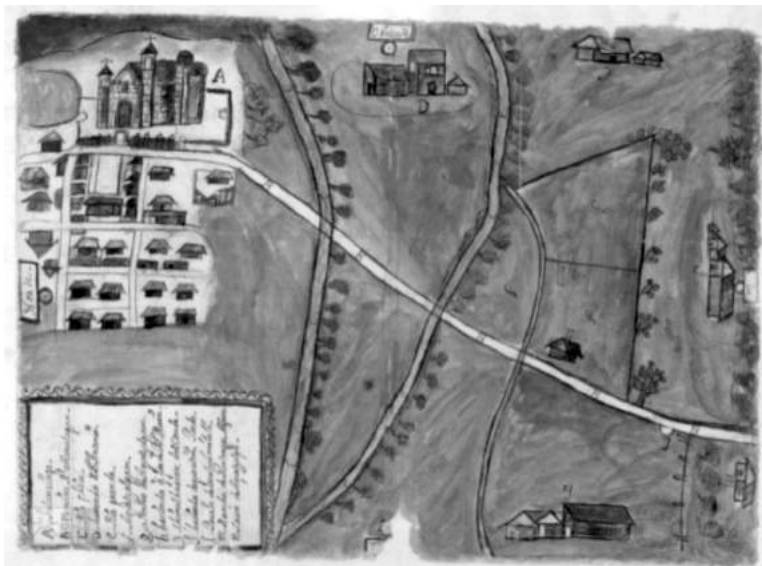
<sup>16</sup> Joseph Villaseñor y Sánchez, *Teatro Americano*, Capítulo XXV, p. 143.

A pesar de que el convento de Tulancingo fue descrito por todos estos autores durante los siglos XVI, XVII y XVIII, no se han localizado planos o dibujos del conjunto. Lo único que se conoce son los límites de la manzana funcional y la ubicación de algunas de sus dependencias. Sin embargo, su iglesia fue utilizada como referencia en mapas del periodo virreinal para dirimir conflictos sobre límites de tierras y concesión de mercedes o caballerías. En la mayoría de los mapas en los que aparece la antigua iglesia franciscana aparece como un edificio con dos torres campanarios y techumbre a dos aguas, similar a la de la capilla de la Tercera Orden que se encontraba en atrio del actual conjunto catedralicio. De esta capilla, construida por los franciscanos en 1576 y demolida en 1964, se conservan algunas fotografías y dibujos. El *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*, realizado en 1942, la describió como uno de los pocos edificios que conservaban una techumbre mudéjar de armaduras de par y nudillo. La Coordinación de Monumentos Históricos resguarda un expediente sobre la Catedral de Tulancingo; en una de las memorias históricas presentadas para solicitar autorización sobre algunas reformas, menciona que fray Gerónimo de Mendieta, en una visita realizada a la población, sugirió que las reformas que se hicieran a la iglesia tomaran como modelo el convento de San Gabriel de Cholula. No obstante, no se ha localizado la fuente de esta afirmación. Dada la cercanía de Tulancingo con otros conjuntos franciscanos como Tepeapulco y Zempoala, construidos en la misma época, podría considerarse que la apariencia de su iglesia debió ser similar a la de las iglesias de los conjuntos mencionados. Ambas iglesias poseen sólo una torre campanario y son del tipo fortaleza.

Por más de doscientos años el conjunto que construyeron los franciscanos en el corazón de la población a la que llamaron San Juan Bautista Tullantzinco<sup>17</sup> fue el centro de la vida social del pueblo. En ella se administraban los sacramentos y se llevaba el registro de bautizos, matrimonios y defunciones; se instruía a niños y adultos tanto en las primeras letras como en los oficios; se administraba justicia; se celebraban las fiestas patronales y se realizaban representaciones de obras de teatro. Además de la iglesia y las dependencias del convento, el conjunto albergaba en su atrio el cementerio del pueblo.

---

<sup>17</sup> Se usa indistintamente en las fuentes Tollantzinco, Tullantzinco, Tollantzingo y Tolantzinco.



José del Pozo, José de la Rosa, Alonso Marroquín y Nicolás de Sanguineto, peritos.  
 Rancho de Acuetzalan y Tulancingo. 1731. Mapa color. Sin escalas. 43 x 31 cm. AGN,  
 Fondo Ilustraciones y Cartografía. No. de catálogo 1084.

En 1749, el rey Fernando VI ordenó que todos los frailes entregaran los conventos de los pueblos indígenas a los obispos y se concentraran en las ciudades. Fue entonces cuando después de una larga lucha de las órdenes regulares para evitarlo, se realizó la secularización de los conventos de la Nueva España, entre ellos el de Tulancingo. En 1754, los franciscanos dejaron el convento y su iglesia y ambos quedaron bajo la administración del Obispado de la Ciudad de México. La entrega del convento de Tulancingo fue realizada por fray Joseph Fluján, quien entregó los documentos y los inventarios del mismo al licenciado Rafael Vértiz Castorena. Lamentablemente, en ninguno de los inventarios localizados en el archivo franciscano de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología se mencionan las obras de arte que poseía el convento. La Parroquia de San Juan Bautista de Tulancingo se fundó el 16 de noviembre de 1754, fue su primer párroco el licenciado Rafael Vértiz. Para cumplir con los requisitos de recinto parroquial el edificio fue ampliado. “Allá por el año de 1780 se edificó a costas de la primitiva, una iglesia de mayor amplitud y sólida construcción, el presbiterio de la cual se ajustó a una artística

perspectiva que tenía la firma de José Pavón, con fecha de 1778".<sup>18</sup> La misma fuente menciona que esta construcción fue efímera, pues en 1788 el edificio fue nuevamente ampliado.

*El proyecto neoclásico*

En 1788, el Cabildo de la ciudad de Tulancingo solicitó a la Academia de San Carlos la realización de un proyecto para la reedificación de su iglesia parroquial. La reedificación de la Parroquia de Tulancingo está inmersa en el periodo en el que la recién fundada Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos comienza a ejercer su influencia. El estilo neoclásico se impone sobre el barroco, dando lugar a innumerables transformaciones; las antiguas construcciones barrocas, e incluso las anteriores, son revestidas con el nuevo estilo. De acuerdo con Israel Katzman,<sup>19</sup> en la iglesia de Tulancingo se incorpora por primera vez un pórtico clásico adintelado y un frontón a una iglesia.

Se desconocen los motivos por los cuales el ya reconocido arquitecto don José Damián Ortiz de Castro, quien era Maestro Mayor de la Catedral Metropolitana y de la Ciudad de México, aceptó realizar el proyecto para la reedificación de la iglesia de Tulancingo. El archivo de la Antigua Academia de San Carlos que resguarda actualmente la Facultad de Arquitectura de la UNAM, conserva los documentos relativos al proyecto de Tulancingo. En ellos se describe el proyecto realizado por Ortiz de Castro y la evaluación que del mismo hizo el teniente coronel de ingenieros Miguel Constanzó. La realización de este proyecto y su aprobación le valió al arquitecto Ortiz de Castro ser nombrado Académico de Mérito de la Academia.

El proyecto realizado por este insigne arquitecto amplió la construcción de la iglesia en más de 300 metros: aumentó la altura de los muros, se añadieron los cruceros, la cúpula y el vestíbulo; se incorporaron, además, dos torres campanario. La iglesia tiene una planta de cruz latina, su portada de fina cantera gris se caracteriza por su sobriedad y sencillez. Para solucionar la dificultad que representaba lo estrecho del antiguo templo con la nueva altura del proyecto neoclásico, el arquitecto Ortiz de Castro proyectó los grandes cubos de las torres fuera de los paramentos del templo para ga-

<sup>18</sup> Luis Azcué y Mancera, *op. cit.*, pp. 487-488.

<sup>19</sup> *Arquitectura religiosa en México. 1780-1830*, p. 48.

nar distancia en la horizontalidad.<sup>20</sup> El amplio frontón denticulado de estilo neoclásico y forma triangular descansa sobre un friso y cornisa de gran sencillez. En el tímpano se ubica un bloque sin tallar en el que antiguamente estaba tallado el escudo de España, el cual fue removido durante la Primera República.<sup>21</sup> Debajo de esta cornisa se ubica un entablamento con juego mixto de entrantes y salientes en cuyo costado izquierdo se ubica un reloj. Está sostenido por un par de columnas jónicas, una a cada lado del espacio porticado y cuatro pilastras, dos a cada lado de 17 metros de altura con capiteles de estilo jónico también. Las columnas exentas enmarcan un angosto nártex donde la puerta se abre bajo un capialzado sin mayor ornato que una sencilla moldura donde estaba inscrita la fecha en que el templo fue erigido en catedral (1864). La cornisa del frontón se prolonga para integrar las torres, logrando que el lienzo frontal sea un cuadrado perfecto de 29 metros por lado hasta el vértice superior del frontón. Las torres son cuadradas con campanarios que tienen vanos alargados de medio punto, están coronados por pirámides de forma octagonal rematadas con esferas. La altura total del piso hasta la terminación de los pináculos es de 41.3 metros. La torre sur se terminó hasta finales del siglo XIX. El resto de la portada es casi lisa, sólo muestra en el dintel el relieve de un cordero echado, símbolo de Jesucristo, rodeado por un resplandor; en la parte inferior se encuentran, en medio de medallones, las letras: B C P E E O M, que simbolizan los siete sacramentos.

El templo tiene una planta de cruz latina, consta de una sola nave que se prolonga hasta los 58 metros para dar cabida a la portada, un ábside poligonal y un crucero de 40 metros de largo por 12 de ancho. La nave se encuentra dividida por pares de intercolumnios de estilo jónico con cornisa, frisos y arquitrabes. Desde cada par de los capiteles de las pilastras arrancan arcos fajones de medio punto con detalles neoclásicos, como las almohadillas; estos arcos dividen la nave en cinco partes y sobre ellos emergen las bóvedas de arista que presentan incrustaciones de cantera en las nervaduras. En su clave tienen grabada la fecha de su construcción. En el transepto, las cubiertas son de cañón corrido. La cúpula colocada sobre el transepto se levanta sobre un cimborrio muy peraltado en el que se abren ocho vanos para ventanas que se observan desde el interior y

<sup>20</sup> Luis Ortiz Macedo, *El arquitecto José Damián Ortiz de Castro y la catedral de Tulancingo*. En: Xavier Cortez Rocha (coord.), *José Damián Ortiz de Castro: Maestro Mayor de la Catedral de México, 1787-1793*, p. 100.

<sup>21</sup> No se han localizado imágenes de este escudo. La Catedral de Puebla, en su fachada poniente, ostenta uno de estos escudos.

el exterior, está rematada con una linternilla que alcanza la altura de 54 metros. El interior de la cúpula está pintado de blanco y decorado con cuatro parejas de amorcillos o putti que flotan alrededor de una guirnalda de florecillas doradas que a su vez rodean un aro con motivos geométricos sobre un fondo verde. El retablo principal sigue la forma poligonal del ábside, es de estilo neoclásico y está dedicado a San Juan Bautista. El ábside está cubierto por una bóveda en forma de media naranja en cuyo centro se colocó una imagen de la Virgen de la Asunción. La ubicación y el tamaño de esta imagen han ocasionado que algunos investigadores, como Luis Ortiz Macedo, consideren que la Catedral está dedicada a ella. A ambos lados del crucero se ubican las capillas de la Epístola y del Evangelio, las dos ostentan retablos neoclásicos. El coro se alza a 18 metros sobre el acceso; en los muros laterales, sobre la cornisa, se ubican los vanos de las ventanas que permiten la iluminación. La cubierta del coro también es una bóveda de arista en cuya unión central tiene una sencilla clave pinjante como en las bóvedas de la nave principal.



José Damián Ortiz de Castro. Parroquia-Catedral de San Juan Bautista. 1788.

Tulancingo, Hgo. Fotografía. Revista *Horizontes*, edición dedicada a Tulancingo. Julio 1907.

Acervo del Sr. Ignacio Villegas Macedo.

El atrio, rodeado de una alta reja de herrería, está dividido en tres partes: central, norte y sur. El central desemboca en la escalinata que baja al nivel de la calle; en la parte norte se localizan dos capillas, la de San José y la de la Inmaculada Concepción. Las dos fueron iniciadas en el siglo XIX y se concluyeron a principios del siglo XX. En esta zona también se ubica el obelisco mausoleo del Pbro. Nicolás García de San Vicente (1795-1843), notable educador originario de Acaxochitlán y quien vivió gran parte de su vida en Tulancingo. En la parte sur se levanta una cruz atrial que fue donada por el ingeniero Luis Roche en la década de los ochenta, es una copia de la cruz cogollada de Zempoala. En esta parte del atrio se encontraba la Capilla de la Tercera Orden y se localiza la entrada al claustro. El claustro también fue modificado por el proyecto neoclásico; la esquina noroccidental se sacrificó para construir la escalera que conduce al coro. Está formado por dos cuerpos horizontales alrededor de un patio central; cada crujía cuenta con cinco arcadas con arcos de medio punto y sencillas columnas toscanas que se corresponden con el claustro alto.

#### *La huella franciscana en el conjunto neoclásico*

Hace más de dos siglos que los franciscanos entregaron el convento y su iglesia al clero secular. Desde entonces, su presencia en el conjunto y en la población se fue diluyendo. Localizar la impronta franciscana en el actual conjunto catedralicio es el objetivo de esta investigación. Para hacerlo se analizarán algunos elementos arquitectónicos y decorativos en el templo y en el claustro, y tres de las obras de arte que pertenecen al periodo en que los franciscanos permanecieron en Tulancingo (1528-1754).

#### *Elementos arquitectónicos*

El proyecto neoclásico cambió radicalmente la apariencia del antiguo templo. A pesar de esto, en el edificio se conservaron elementos de su antiguo pasado, algunos porque eran necesarios para la reedificación, como es el caso de los muros. El Cabildo de la ciudad pidió que por motivos de economía se utilizaran los muros de la antigua iglesia, por lo que los nuevos muros se desplantaron sobre los viejos, aumentando su altura en 9 metros. En las fachadas norte, sur y oriente se aprecia el enrase de los muros, puede notarse el cambio de material y la manera distinta de hacer el junteo. Los muros del antiguo templo fueron construidos con “mampostería de piedra maciza y junta abierta de mortero rico en cal, mientras que en los

del siglo XVIII se utilizó mampostería de tezontle y junteo rajueleado”.<sup>22</sup> El cambio de color también es evidente, los viejos muros son de color más claro que los del nuevo proyecto. Otro elemento arquitectónico que se preservó en el templo fue el muro poligonal del ábside; en el nivel inferior del piso del altar se conservan vestigios del aplanado original y restos de pintura con motivos geométricos en forma de ajaracas. El presbiterio y el retablo se adaptaron a la forma poligonal de este muro.

#### *Cruz de evangelización*

Elementos decorativos que remiten al pasado franciscano de este conjunto son la cruz de evangelización y las cenefas pintadas tanto en el exterior como en el interior del templo. La cruz de evangelización es una sencilla cruz latina que tiene como base una esfera, forma parte del escudo franciscano y se encuentra presente en muchos de los templos construidos por los hermanos menores. Este mismo modelo de cruz se colocó sobre la linternilla de la cúpula de este templo, y en la fachada poniente, en bloques de cantera a ambos lados de la portada.



José Damián Ortiz de Castro. Catedral de Tulancingo, Hgo. (Detalle de la cúpula y linternilla). 1788. Tulancingo, Hgo. Fotografía de MEPM. Octubre 2008.

<sup>22</sup> Luis Ortiz Macedo, *op. cit.*, p. 102.

En la fachada poniente a los lados de la portada se pintó una cenefa similar a la que se aprecia en otros conjuntos franciscanos cercanos a Tulancingo, como Tepeapulco y Zempoala; en el interior del templo también se pintaron cenefas en los muros norte y sur. Son de color rojo y en promedio tienen una altura de 1.30 metros, presentan una franja ancha y dos más angostas en la parte superior.

El interior del templo está decorado con pinturas y esculturas de distintos periodos. El retablo principal, como mencionamos anteriormente, está dedicado a San Juan Bautista, patrono que asignaron los franciscanos a la población. Consta de tres nichos y dos medallones. En el nicho central está colocada una escultura de San Juan Bautista, el nicho lateral izquierdo lo ocupa una imagen de la Virgen del Carmen y el de la derecha una de San Felipe de Jesús. Los medallones representan a los padres del Bautista. Las tres imágenes y las pinturas son del siglo XIX; a pesar de esto, el sencillo programa alude al pasado franciscano del templo, pues además de conservar el patrono asignado, tanto la Virgen del Carmen como San Felipe de Jesús son devociones que impulsaron los hermanos menores.

### *La Sagrada Familia*

En los cruceros se localizan dos pinturas de gran formato que fueron donadas por el conde del Valle de Orizaba en 1689. La del crucero izquierdo es una representación de la Sagrada Familia y la del crucero derecho representa a la Virgen María con sus padres, los cuadros son anónimos; en la parte inferior tienen una cartela en la que se lee: "A Devoción del Muy Ilustre Señor Don Nicolás de Vivero Peredo y Velasco, conde del Valle de Orizaba Vizconde De San Miguel Encomendero de Tecamachalco de el Consejo de su Magestad que se colocó en la capilla de San Diego este año de 1689". No existe actualmente ninguna capilla dedicada a San Diego en el conjunto, sin embargo, en el documento de las memorias de fray Juan de Salas, en las que se asientan las capellanías del convento de Tulancingo, en la número diez se lee: "De los señores condes del Valle quienes como patronos del altar de San Diego, pagan doce pesos por la misa que al santo se le canta el día doce de noviembre, no hay instrumento especial por donde conste". En el mismo documento en la capellanía número once se lee:

De Don Nicolás Diego de Velasco quien dejo doscientos pesos en la Hacienda de Xaltepec, para que de los diez pesos de su rédito se diga día de

San Diego, una misa rezada, [...], para la escritura en el archivo, otorgada en Tulancingo a nueve de noviembre de mil setecientos noventa y un años, ante don Sebastián Alarcón y Espinoza [f. 132 r] alcalde mayor.<sup>23</sup>

Este documento permite comprobar la existencia de un altar o capilla dedicada a San Diego en la iglesia franciscana de Tulancingo, aunque se desconoce su ubicación y el lugar exacto donde estuvieron expuestas estas pinturas. Se sabe que las obras permanecieron durante algunos años en la capilla de San José que se encuentra en el extremo norte del atrio de la Catedral, antes de ser colocadas en los cruceros.

En la pintura de la Sagrada Familia, la composición está dividida en dos partes: la celestial y la terrenal. En el cielo, Dios Padre está representado como un anciano de larga barba blanca, quien viste una túnica azul y un manto, está pintado en medio de un resplandor y rodeado de pequeños ángeles y querubines; con la mano derecha bendice a la Sagrada Familia y con la izquierda sostiene una esfera azul. Una gran nube de color oscuro separa el cielo de la tierra. En medio de la escena terrenal, el Espíritu Santo, representado como una paloma blanca, está situado sobre la cabeza del Niño Jesús. La Virgen María está colocada a la derecha, viste una túnica rosada y un manto azul; con su mano izquierda sostiene la derecha del Niño, mientras extiende la otra hacia él; tiene un pie adelantado en actitud de caminar, su rostro está vuelto hacia el Niño. San José, situado en el extremo derecho, viste una túnica verde y un manto dorado; su mano derecha se extiende hasta casi tocar la del Niño, mientras que con la otra sostiene su vara florida. El Niño ocupa la posición central, fue usual durante el periodo barroco representarlo caminando entre sus padres; viste una túnica y un manto azul, dirige la mirada hacia el rostro de su madre. La Sagrada Familia está situada en medio de un paisaje difuso, al fondo se aprecia un cielo con nubes y algunos árboles; aparece sobre un sendero de tierra, a sus pies está situada la cartela de donación. Particularmente interesante en esta obra es el tratamiento de los pies de San José y el Niño, los cuales son grandes y deformes; los dedos segundos y medios son mucho más largos que el pulgar, como se observa en el cuadro del mismo tema de Cristóbal de Villalpando. Los cuerpos de los personajes son proporcionados y un tanto robustos, de

<sup>23</sup> FRBMNAH, FF. 3947. Relación de las memorias que por disposición testamentaria están a cargo del convento de Tulancingo, hecha por fray Juan de Salas. Se da cuenta de 27 capellanías: 9 de octubre de 1743. Vol. 136, rollo 45, fs. 131 r y 132 r.

acuerdo con el gusto de la época y los modelos europeos que se utilizaban. Los pliegues de los mantos y las túnicas están bien logrados y contribuyen a dar volumen a las figuras y a enfatizar la textura de las telas. Sus rostros han sido trabajados con esmero y aún hoy sus expresiones son visibles. Esta obra es muy parecida a la de Gregorio Vásquez y Ceballos que se exhibe en el Museo de Arte Colonial de Bogotá. Ambas pinturas fueron calificadas por los autores del *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo* como obras anónimas de buena calidad. La CNMH, en el levantamiento realizado en 1986, anotó como autor de las mismas a Juan Sánchez Salmerón.<sup>24</sup> Sin embargo, este dato no ha podido verificarse. La pintura se encuentra muy deteriorada, el lienzo presenta rasgaduras en la esquina superior derecha, arriba del manto del Padre Celestial, y en la parte inferior donde el lienzo se une con el marco, sus colores se notan apagados y requiere de una buena limpieza. El marco también ha sufrido daños.



Anónimo. *La Sagrada Familia*. S. XVII. Óleo sobre tela 300 x 200 cm. Crucero izquierdo. Catedral de San Juan Bautista. Tulancingo de Bravo, Hgo. Fotografía de HNN. Enero 2013.

<sup>24</sup> Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Ficha Nacional de Catálogo de Monumento Histórico Inmueble. Número de clave: 130770001103. Folio SICNMHI 198638.

*Las ánimas del purgatorio*

En la sacristía se encuentra uno de los dos únicos cuadros firmados que posee actualmente el conjunto catedralicio, *Las ánimas del purgatorio*. Fue realizado por Carlos Clemente López en 1752, sólo dos años antes de que los franciscanos dejaran Tulancingo. El autor de esta obra ha sido asociado con la academia de los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, y estuvo activo entre 1743 y 1775. Fue padre del también pintor Andrés López. En el Museo Nacional del Virreinato se encuentra su obra más importante: *Fray Dionisio rehusando la mitra de México*, realizado en 1751.<sup>25</sup> De acuerdo con el *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*, la Catedral poseía además del cuadro mencionado, doce lienzos de 65 x 50 cm, que representaban *El martirio de los doce apóstoles* y una pintura de *La Purísima Concepción*.<sup>26</sup>

En *Las ánimas del purgatorio*, Carlos Clemente López divide el espacio en dos: el cielo y el purgatorio. En el plano celestial se encuentra San Francisco, es la figura más importante al ocupar la posición central y ser la de mayor tamaño. Está de pie rodeado por cinco pequeños ángeles que sostienen, respectivamente: una corona, una filacteria, el estandarte de la orden, un hábito y unas azucenas. El santo se reconoce por sus estigmas; con la mano derecha sostiene el estandarte con el escudo de la orden que fundó, mientras que con la izquierda salva a las ánimas del purgatorio. Las almas, al ser salvadas, son conducidas al cielo, donde son recibidas por ángeles y arcángeles, y después por Dios Padre, el Espíritu Santo y la Sagrada Familia; todos ellos están pintados en un segundo plano sobre un cielo azul con nubes grises y rosadas. En la parte inferior se encuentra el purgatorio; sobre un fondo rojo están pintados los pecadores, hombres y mujeres están desnudos con excepción de los tocados que los distinguen como miembros de la iglesia o de la realeza: tiara papal, mitra, solideo, tocas de monjas, coronas; se distinguen también las cabezas tonsuradas de algunos frailes. La creencia de la existencia del purgatorio se remonta hasta San Agustín (354-430); sin embargo, él lo consideraba un estado de las almas y no un lugar. Posteriormente, Gregorio Magno (540-604) lo ubica arriba del infierno. La existencia del purgatorio fue ratificada por el decreto tridentino. El purgatorio se convierte en un lugar de penas y castigos en el que los pecadores redimen sus pecados en medio de ar-

<sup>25</sup> Mónica Martí Cotarello, "Virtudes agustinas", *Gaceta de Museos*, pp. 13-15.

<sup>26</sup> Luis Azcué y Mancera, *op. cit.*, p. 493.

dientes llamas. Esta pintura captura, además, el sentido de justicia basado en la igualdad, pues en el purgatorio todos sufren por igual, reyes, papas, obispos, frailes y monjas. Al declarar el Concilio de Trento en 1563 que las almas allí retenidas podían ser ayudadas por los sufragios de los fieles, se expandió la idea de la intercesión de los santos a favor de las benditas ánimas del purgatorio. La donación de cuadros con este tema fue muy común en los siglos XVII y XVIII. No podemos asegurar que este cuadro haya sido una donación, puesto que no se ha localizado ningún registro; sin embargo, por la fecha en que está firmado, y por ser San Francisco el personaje principal, podríamos inferir que la obra pudo ser donada al convento, aunque tampoco podemos descartar que los frailes hayan encargado la pintura.

La pintura es de calidad. Fue restaurada bajo la supervisión del INAH en la década de los noventa. Es notable por su tamaño, su formato poligonal y la precisión con que han sido tratados los rostros y los cuerpos de las ánimas.



Carlos Clemente López. *Las ánimas del purgatorio*. 1752. Óleo sobre tela. 344 x 290 cm. Sacristía. Catedral de San Juan Bautista. Tulancingo de Bravo, Hgo. Fotografía de MEPM. Enero 2013.

*Pila de agua bendita*

En el sotocoro, del lado izquierdo, se encuentra una pila de agua bendita que pertenece también al periodo franciscano. La boca de la misma está rodeada por el cordón franciscano, está decorada con estilizados pétalos labrados que forman abanicos, ocho en total; están colocados simétricamente, cuatro invertidos rodeando la boca y cuatro hacia arriba intercalados en los huecos de los primeros. La base de la misma es un cilindro del mismo material con franjas verticales labradas; se asienta sobre una base redonda, la piedra ha sido desgastada por los años y el uso en algunas de sus partes, sobre todo en la zona del cordón y en dos de los abanicos, donde es visible el cambio de color y textura.



Anónimo. Pila de agua bendita. Siglo XVI. Piedra labrada. 100 x 100 cm. Sotocoro de la Catedral de San Juan Bautista. Tulancingo de Bravo, Hgo. Fotografía de MEPM. Octubre 2011.

*Escultura de San Juan Bautista*

En el claustro, en el espacio que se utiliza ocasionalmente como bautisterio, se encuentra una escultura de San Juan Bautista, la cual es considerada como una de las obras más importantes que resguarda esta Catedral. Es una talla en madera estofada y policromada. De acuerdo con la ficha técnica elaborada por el INAH el 12 de julio de 2006, se trata de una escultura del siglo XVI, de grandes dimensiones. El personal que elaboró la ficha la clasifica como “semi-abierta”, aunque no es posible precisar si lo hacen debido a la posición de los brazos o porque la escultura está desbastada en la parte posterior. El santo está vestido con la característica piel de camello, la cual se anuda sobre su hombro derecho de manera muy peculiar. El nudo utilizado es indígena; esta singular característica nos ha permitido suponer que en su elaboración participaron manos indígenas. La datación de la obra apoyaría el hecho de que algún natural fuera el autor de dicha obra, pues las restricciones sobre la elaboración de las imágenes de santos estuvieron vigentes a partir de los últimos años del siglo XVI. La herencia renacentista, incluso manierista, de esta talla, se advierte sobre todo en las manos, cuidadosamente talladas, y que destacan por su gran tamaño; en el cuerpo también puede advertirse, pues éste se plasma muy musculoso. Sin embargo, no se han realizado estudios especializados que confirmen que la escultura fue elaborada en el siglo XVI. Existen otras discrepancias; el santo, además de la piel de camello, viste un largo manto rojo con vivos y decoraciones doradas. De acuerdo con Consuelo Maquívar, “las técnicas del dorado y el estofado [...] fue una práctica común [...] durante los tres siglos del virreinato”,<sup>27</sup> aunque fueron más usadas a partir del siglo XVII. Los ojos del santo fueron pintados sobre cascarón de huevo y sus dientes son naturales. Aunque sabemos que durante este periodo fue común donar los dientes de leche de los niños, no se han localizado documentos que avalen este suceso.

El rostro del santo tiene una expresión serena, sus ojos miran hacia arriba, muestra una barba corta y el cabello largo y oscuro. Tiene los brazos pegados al cuerpo sosteniendo su largo manto; se le ha colocado como atributo una larga vara que termina en forma de cruz. La imagen representa a un hombre joven y fuerte. La escultura está policromada y las encarnaciones contribuyen a enfatizar los volúmenes. La escultura fue restaurada en enero

---

<sup>27</sup> Consuelo Maquívar, *La escultura religiosa en la Nueva España*, pp. 21 y 22.

de 2011, con la autorización del INAH. Antes de la restauración la imagen tenía completamente separado del cuerpo el pie izquierdo, le faltaban dos dedos de la mano derecha y el ojo derecho se encontraba sumido. El color lucía opaco y muy sucio. Lamentablemente, la escultura está expuesta sin ninguna protección, lo que ha ocasionado la pérdida del pulgar del pie izquierdo.



Anónimo. San Juan Bautista. Siglo XVI. Talla en madera estofada y policromada.

183 x 71 x 63 cm. Bautisterio. Catedral de San Juan Bautista. Tulancingo, Hgo.

Fotografía de HNN. Noviembre 2012.

### *Ménsulas del claustro alto*

En el claustro alto, las ménsulas que sostienen los arcos adosados a los muros están decoradas con el busto de un indígena, el cual, con los brazos levantados, sostiene con su cabeza y sus manos la base de la ménsula como un pequeño atlante. En total son siete, dos en cada esquina, con excepción de la noreste, en la que sólo se localiza un arco. Todos presentan la misma figura y se encuentran en diferentes estados de conservación; en dos de ellos se

observan restos de pintura azul. En la talla de estas esculturas se aprecia la mano indígena: los rostros y las manos están toscamente labrados; sin embargo, ostentan detalles complicados como los dibujos de la cinta atada a su cabeza a manera de mecapal.<sup>28</sup> En el rostro se destacan unos ojos almendrados muy grandes, la pupila está bien marcada, los párpados están sólo esbozados, mientras que el arco ciliar está bien definido; la nariz es la parte menos lograda, está tallada formando dos líneas que inician en las cejas y terminan en forma redondeada o cuadrada, en la mayoría de los relieves está totalmente torcida; la boca es grande y está formada por labios gruesos entreabiertos. Los brazos son delgados y desproporcionados, el brazo es mucho más corto que el antebrazo; las manos son grandes, casi cuadradas, sus dedos no están bien definidos, el pulgar no puede apreciarse. El pecho es liso, casi plano; la figura pudiera ser la representación de un macehual.<sup>29</sup>



Anónimo. Ménsula con decoración antropomorfa. Siglo XVI. Claustro alto. Catedral de San Juan Bautista, Tulancingo de Bravo, Hgo. Fotografía de MEPM. Octubre 2011.

<sup>28</sup> Del náhuatl *mecapalli*. Faja con dos cuerdas en los extremos que sirve para llevar carga a cuestas, poniendo parte de la faja en la frente y las cuerdas sujetando la carga. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

<sup>29</sup> Labrador que tiene poca siembra o labor o ganadero que tiene poco ganado. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

En el aspecto simbólico, la Catedral conserva la dedicación que los franciscanos otorgaron a su iglesia en el siglo XVI. Ésta fue ratificada en 1862 por medio de la bula que inicia con *In Universa Gregis*, la cual se expidió con motivo de la erección de la diócesis de Tulancingo, y concluye de la siguiente manera: “Por esta razón, con la mencionada Autoridad Apostólica, también, instituímos para siempre, como Catedral a la iglesia parroquial que ahí se encuentra la cual ha de mantener la misma Advocación (...)”.<sup>30</sup> Las capillas de la Epístola y del Evangelio, en el ático de sus retablos, exhiben representaciones del Santísimo Sacramento, devoción que inculcaron los franciscanos. Finalmente, casi cien años después de la partida de los seráficos, la Virgen de los Ángeles fue designada patrona de la diócesis. Es así como esta advocación mariana que es tan significativa en la fundación de la orden de los hermanos menores, se convirtió en la devoción más importante de la región muchos años después de la partida de los franciscanos.

### *Conclusiones*

El antiguo conjunto conventual de Tulancingo sufrió innumerables modificaciones a lo largo de casi cinco siglos, de las cuales, la más importante fue la realizada a finales del siglo XVIII, que amplió considerablemente el templo y lo cubrió del estilo neoclásico. Al contemplar la sobria Catedral de Tulancingo, pocos pueden relacionarla con las construcciones que realizaron los hermanos menores en la zona; tan distinta resulta, que es preciso buscar minuciosamente para encontrar la impronta franciscana en el conjunto. A pesar de esto, es posible hacerlo. Desde la cruz que corona la linternilla de su cúpula, hasta la base misma de los cimientos del presbiterio, la impronta franciscana pervive, aunque no pueda identificarse fácilmente. Los elementos estudiados nos permitieron comprobar reminiscencias de su lejano pasado, tanto en los elementos materiales como en los simbólicos. Esta investigación, como muchas otras, no puede considerarse terminada; en este texto se han presentado sólo algunos de los elementos arquitectónicos y decorativos que prevalecen en la iglesia y el claustro, así como algunas de las obras que pertenecen al periodo en el que los franciscanos permanecieron en Tulancingo. Es preciso realizar estudios especializados para datar correctamente muchas de las obras que alberga este hermoso recinto.

<sup>30</sup> *In Universa Gregis*, bula expedida en Roma por el papa León X el 7 de febrero de 1862.

*Abreviaturas*

CNMH: Coordinación Nacional de Monumentos Históricos e Historia,  
Fondo Franciscano.

Conaculta: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

FRBMNAH, FF: Fondo Reservado de la Biblioteca del Museo Nacional de  
Antropología.

INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

HNN: Héctor Nava Nájera.

MEPM: María Esther Pacheco Medina.

*Bibliografía consultada*

Azcué y Mancera, Luis, *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*, Tomo II, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1942.

Benavente, Fray Toribio de (Motolinía), *Historia de los indios de la Nueva España*, Editorial Porrúa, México, 2001.

*Catálogo de Bienes Muebles del Patrimonio Cultural del Estado de Hidalgo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2007.

Ciudad Real, Fray Antonio de, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de las cosas que le sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las Provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.

*Códice Franciscano Siglo XVI, Informe de la Provincia del Santo Evangelio al visitador Juan de Ovando. Informe de la Provincia de Guadalajara al mismo. Cartas de religiosos, 1553-1569*. Editorial Salvador Chávez Hayhoe, México, 1941.

Cortez Rocha, Xavier, *José Damián Ortiz de Castro. Maestro Mayor de la Catedral de México 1787-1793*, Conaculta-UNAM, México, 2008.

Fernández, Justino, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1800*, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, México, 1968.

Fuentes Rojas, Elizabeth, *La Academia y los constructores del Neoclásico. Primer Catálogo de Dibujo Arquitectónico 1779-1843*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.

Galicia Gordillo, Alicia y Sánchez Vázquez, Sergio, *Cartografía Histórica de Tulancingo. Siglos XVI al XVIII*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Pachuca de Soto, Hgo., 2007.

- Gonzaga, Francisco, *Crónica General de la Provincia del Santo Evangelio, Anales de la Provincia del Santo Evangelio*, Tomo III, Biblioteca Franciscana-Universidad de las Américas Puebla.
- Katzman, Israel, *Arquitectura religiosa en México (1780-1830)*, Universidad Nacional Autónoma de México, ENAP, México, 2002.
- Maquívar, María del Consuelo, *La escultura religiosa en la Nueva España*, Círculo de Arte, Conaculta, México, 2001.
- Martí Cotarelo, Mónica, "Virtudes agustinas", *Gaceta de Museos*, Revista cuatrimestral, No. 38, Conaculta-INAH, México, Junio-septiembre 2006.
- Mendieta, Fray Gerónimo de, *Historia Eclesiástica Indiana*, Editorial Porrúa, México, 1993.
- Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*, Segunda Impresión, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Ruvalcaba, Jesús y Baroni, Ariane, *Congregaciones civiles de Tulancingo*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Ediciones de la Casa Chata, México, 1994.
- Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Décima primera edición, Editorial Porrúa, México, 2006.
- Toman, Rolf, *Neoclasicismo y Romanticismo*, Ullmann & Könemann, Alemania, 2006.
- Torquemada, Fray Juan de, *Monarquía Indiana*. Tomos I, II y III, Editorial Porrúa, México, 1969.
- Vargas Lugo, Elisa, *Las portadas religiosas de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, México, 1969.
- Vetancurt, Fray Agustín de, *Teatro mexicano*, Editorial Porrúa, Segunda edición facsimilar, México, 1982.
- Villaseñor y Sánchez, Joseph Antonio de, *Theatro Americano*, Editorial Trillas, México, 1992.

## INTRODUCCIÓN Y REFLEXIONES SOBRE EL ARTE SACRO CONTEMPORÁNEO

*Isabel Fraile Martín*<sup>1</sup>  
*José Luis Camacho Gazca*<sup>2</sup>

Los estudios sobre arte sacro actual constituyen un debate entre la tradición y la modernidad que no termina de discutirse. El presente artículo abordará algunas cuestiones sobre la crisis del arte sacro en la modernidad y su relación con las corrientes artísticas surgidas durante el siglo XX.

Antes de iniciar debemos especificar la diferencia entre arte sacro y arte religioso, que pueden llegar a confundirse. El arte religioso está inspirado en alguna creencia o dogma religioso y puede ser usado para la devoción particular o para la promoción del Evangelio, pero no va más allá de la mera representación. Carece de valor aurático y solamente evoca lo divino. El arte sacro tiene una vinculación más seria con el culto y la liturgia. Por lo general, se trata de pinturas, esculturas, edificios u ornamentos que juegan un papel primordial en la vida religiosa de una comunidad. El arte sacro está diseñado para consagrar el espacio a Dios. Por lo tanto, llamaremos arte sacro contemporáneo a los templos, efigies y ornamentos producidos específicamente para el culto durante la segunda mitad del siglo XX y la primera década del XXI.

Para la Iglesia católica, el arte ha sido un vehículo de propagación de sus ideas, y un mecanismo válido que ha supuesto el manejo de diferentes disciplinas artísticas que incluyen la pintura, la escultura, los relieves o las piezas de orfebrería, entre otras, y que han resultado muy eficaces a lo largo de la historia. Esto le ha obligado a tener una relación cercana con el mundo artístico, rica en encuentros y desencuentros que se han generado desde el principio.

---

<sup>1</sup> Profesora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

En los orígenes de la Iglesia, la comunidad cristiana que nació dentro del pueblo de Israel heredó la fobia judía por la imagen. Esta negativa, expresada sobre todo por los judíos conversos, se encontró con la tradición helénica en materia de arte cuando el cristianismo se extendió por Roma y Grecia. Sobre la conveniencia del uso del arte figurativo para la evangelización en esta primera etapa, hay una discusión expresada en los textos de los llamados Padres de la Iglesia; por ejemplo, San Ireneo de Lyon, en *Adversus haereses*, equiparaba el uso de la imagen para el culto divino con el papel que tenía en el mundo antiguo:

[...] algunos fieles tienen imágenes, unas pintadas, otras de madera, pretendiendo que es el retrato de Cristo encargado por Pilato, y ponen coronas sobre ellas y las ponen junto a imágenes de Platón o de Aristóteles y les tienen la misma consideración a tales imágenes.<sup>3</sup>

Como podemos ver, se consideraba impropio para el culto representar a la divinidad: el *eikon* de Dios es el hombre y no una estatua o pintura. Sin embargo, esta postura no tardó en cambiar por la presión de los fieles comunes. Se trata de un tiempo en el que la Iglesia se mueve en un ambiente clandestino, debido a las persecuciones del Imperio romano. En este ambiente de sigilo, la comunidad de creyentes tiene una necesidad de símbolos que triunfa sobre la opinión de la jerarquía. Esto se expresa en el primer arte cristiano, el arte de las catacumbas, donde la imagen de Cristo, *imagen visible de Dios invisible*, en palabras de Pablo, se mezcla con una imaginería novedosa que representa los misterios del cristianismo: el pez, el áncora, el anillo, la paloma, etcétera. Los primeros cristianos se valen de anónimos artistas del mundo romano para adornar sus espacios de culto, como se puede apreciar en los frescos sobrevivientes de Santa Priscilla, Rávena y otros lugares. El primer arte cristiano está marcado por la idea de comunidad, o mejor expresado, de asamblea. Inspirado en las palabras “Donde están dos o tres en mi nombre, ahí estoy yo con ellos”,<sup>4</sup> el arte estará vinculado a la comunidad, reunida para el sacrificio eucarístico y la escucha de la Palabra. Estos grupos, con una gran necesidad de pertenencia, se apropiarán de los símbolos y tendrán en ellos un referente de los valores propuestos por el Evangelio.

<sup>3</sup> Ireneo de Lyon, *Adversus haereses*, cit. en Juan Plazaola, *Historia del arte cristiano*, p. 42.

<sup>4</sup> *Evangelio de San Marcos*, Capítulo 18, versículo 20. Para las citas bíblicas se usará la *Biblia Latinoamericana*, Editorial Buena Prensa, México, 2000.

Una vez que la Iglesia salió de su situación de clandestinidad, legitimada por el Edicto de Milán en el año 313 con el emperador Constantino, y convertida paulatinamente en la religión oficial del Imperio, tuvo acceso a la riqueza artística del mundo helénico. Las artes que servían a los dioses antiguos, ahora se adaptaban al culto cristiano.

Conforme el cristianismo se fue esparciendo por Europa, puso en acción una asombrosa capacidad de inculturación: absorbió las tradiciones artísticas del mundo bárbaro y las adoptó al mensaje cristiano. Basta pensar en las muestras de escultura y ornamentos del arte cristiano visigodo en España o del arte celta en Irlanda para dar fe de ello. Hacia el siglo VI la Iglesia se fortaleció de tal forma que pudo imponerse a un poder imperial cada vez más decadente. Así, el arte sacro fue evolucionando hasta sobrevivir a la caída del mundo romano. Los modos en los que se expresó esta transformación los conocemos bien, porque son un tópico importante en la historia del arte tradicional.

Al llegar la Edad Media, el románico, y en mayor medida el gótico, se erigieron como arte sacro más “original”, pues estaban de alguna manera “purificados” del arte pagano anterior. La Iglesia empezó a generar sus propios artistas en los monasterios y escuelas catedralicias, y a aquellos que se formaban por fuera los mantenía muy cerca. En la Edad Media, el arte sacro y la teología van de la mano, de modo que es difícil pensar en cualquier obra de arte que no refleje la concepción de Dios que tienen los hombres de ese tiempo.

En una de sus admoniciones a los artistas, Teófilo Lombardo, un monje del siglo XII que dejó un tratado sobre pintura, menciona el impacto que debe tener el arte sobre el creyente:

Vosotros, siguiendo un modelo, habéis mostrado a los creyentes que todo en la Creación alaba a Dios, su creador y habéis hecho que ellos lo proclamen admirable en toda su obra. La mirada del visitante no sabe a qué prestar más atención: si eleva su mirada a las bóvedas, éstas resplandecen como cortinajes. Si lo hace a los muros, se les manifiesta el Paraíso. Y si contempla el torrente de luz de las ventanas admira la belleza inapreciable de los cristales y la variedad del riquísimo trabajo.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> William Fleming, *Arte música e ideas*, p. 105.

Así, durante el gótico encontramos un arte sacro con hondas raíces espirituales y fincado en una armonía que se proyecta entre dos experiencias paralelas, la religiosa y la estética, unidas por su carácter místico. El arte sacro fue cambiando al llegar el Renacimiento, pues hubo una reconciliación con la sensualidad y las formas del mundo clásico. Los gremios de artistas fueron profesionalizándose al grado de depender cada vez menos de la Iglesia. Surge la figura del virtuoso, del *maestro*, que puede entrar en conflicto con la Iglesia cada vez que hay una diferencia creativa (un problema que sigue siendo actual). Y no era para menos: muchas veces la ortodoxia requerida por la Iglesia choca con la creatividad del artista. Basta pensar en las tensas relaciones de Miguel Ángel con Julio II o en los problemas del Greco con la Inquisición española. Aun así, las grandes obras de arte del periodo siguen siendo obras de arte para el culto, llegando a un esplendor durante el Barroco. Conforme el Renacimiento quedaba lejos en el tiempo, hay una progresiva independencia de los artistas respecto de la jerarquía eclesiástica que se haría mayor en la era de las revoluciones, pues los espacios del mundo artístico que controlaba la Iglesia, usualmente aliada con las monarquías, pasaron a manos de las nuevas repúblicas.

De esta manera, la secularización del mundo occidental durante los siglos XVIII y XIX provocó en la jerarquía católica un desdén por la modernidad, una suerte de nostalgia por el poder perdido que se expresa perfectamente en las últimas etapas del estilo que conocemos como neoclásico.

Durante el Siglo de las Luces el clero católico se vio copado por los nuevos poderes (en su mayoría enarbolando un laicismo violento), que apostaban a reducir la influencia de la Iglesia en la sociedad. El declive de la mística que caracterizaba a algunas órdenes religiosas degradada en devociones reproducidas masivamente como el Sagrado Corazón, la aparición de una nueva clientela entre la burguesía ilustrada (frecuentemente hostil a la Iglesia) que pedía un arte más vinculado con las mitologías del mundo antiguo que con los dogmas católicos, y el empuje de los nacientes movimientos de vanguardia fueron fragmentando esta relación de la Iglesia con los artistas. El Concilio Vaticano I, en 1869, no hizo sino marcar la postura intransigente de la Iglesia ante el racionalismo y el pensamiento moderno. Después de este periodo se da la fractura entre la comunidad artística y la Iglesia católica, por lo que esta última dejará de ejercer el mecenazgo al que estaba acostumbrada. Este distanciamiento se hizo más grande al llegar el siglo XX y las vanguardias de su primera

mitad, pues éstas se vinculaban a sectores considerados ateos o contestatarios, por lo que la relación entre el clero y los representantes de cada una de las vanguardias requería una gran tolerancia y prudencia en sus intentos de acercamiento.<sup>6</sup> La Iglesia no parecía un terreno propicio para la creatividad e individualidad que proponían las tendencias más modernas.

### *El momento de crisis*

Ahora bien, son los años posteriores los que nos importan en la presente investigación. Como podemos ver, el arte sacro pasa por una serie de transformaciones que implican a tres protagonistas: la Iglesia, la comunidad artística y la comunidad de creyentes, en ese orden. La particularidad del arte sacro radica en que (a diferencia de otras modalidades artísticas) ha sido planeado y concebido para un gran público, que es la asamblea católica. Además, debe reflejar fielmente la idea de Dios en el momento histórico en el que se produce. Es por esta razón que ha sufrido tantas transformaciones, pues esa idea de la divinidad y la relación del hombre con ella también cambian continuamente. Esa relación, expresada en el arte, adopta las formas pertinentes en cada periodo. En estas transiciones, por lo general, hay dos posturas: una tradicional, que niega la necesidad de un cambio, y otra progresista, que sugiere cambios radicales. Se trata de la misma problemática que se produce en el arte, una constante lucha entre la tradición y la vanguardia. Pero en el caso del arte sacro, las rupturas tienen una característica: se trata de lo que Michel de Certeau llama *rupturas instauradoras*. Al hablar de los cambios que atraviesa una religión con el tiempo, De Certeau menciona que:

Una tradición espiritual se crea y se recibe en experiencias comunitarias de fe, en prácticas y decisiones que a la vez perpetúan el pasado y se separan de él para reinterpretarlo en el presente; la cadena de esta tradición no es más que una secuencia de *rupturas instauradoras*.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Los grandes movimientos de la segunda mitad del siglo XIX, en especial el Romanticismo, llevaron la idea de la divinidad a la naturaleza. Plazaola señala el modo en el que la representación de la divinidad, en sus formas tradicionales, se diluye en el siglo XIX. Para eso, menciona el caso de Caspar David Friedrich (1774-1840): "Friedrich no pinta a Cristo en la cruz; pinta cruces y crucifijos en el paisaje. Su pintura cristiana, por tanto, no es la simple representación de la naturaleza visible ni de la historia pasada, sino una evocación trascendente por medio de símbolos inspirados en la naturaleza" (Juan Plazaola, *Historia del arte cristiano*, p. 282). En los pintores románticos hay un hartazgo de las formas anteriores, lo que impulsa una búsqueda del modo de plasmar un sentimiento religioso sin la imagen tradicional.

<sup>7</sup> Michel de Certeau, *La debilidad de creer*, p. 191.

Este tipo de ruptura está obligada a dialogar con la tradición, y en el arte sacro hay varias tradiciones que respetar: la teología fundacional, el magisterio de la jerarquía y, sobre todo, la iconografía. Y aquí está una de las premisas principales de este estudio: el arte sacro descansa en una larga tradición artística que se desarrolló en modalidades esencialmente figurativas. Ahora bien, en un momento histórico en el que las artes se alejan de lo figurativo, ¿cómo conciliar esto con la tradición anterior?

Durante la primera mitad del siglo XX, muchos círculos académicos (creyentes y no creyentes) consideraron que el arte sacro no resistiría la embestida de las vanguardias por la sencilla razón de que no podían asumir cualquier tipo de arte no figurativo. Si esto hubiese sido cierto, el arte sacro habría estado condenado a muchos años de estatismo y recapitulación de estilos anteriores (como sucedió en Europa y otros lugares con multitud de construcciones neogóticas o neobarrocas). La verdad dista de esas primeras expectativas, pero también es cierto que los intentos por desarrollar nuevos lenguajes para el arte sacro no han sido fáciles ni para los artistas ni para la Iglesia.<sup>8</sup> La concepción de una obra de arte sacro repercute de manera contundente en la recepción de la misma. La tríada que mencionamos (Iglesia-artistas-creyentes) lleva mucho tiempo distanciada y se requiere de esfuerzos muy bien dirigidos para que una obra de arte sacro pueda satisfacer a los tres.<sup>9</sup>

La segunda premisa de esta investigación es la siguiente: el arte sacro actual está en transformación constante, porque ha asumido ciertos as-

<sup>8</sup> Recordemos el caso de Eugene Delacroix. Cuando se atrevió a hacer su versión de *La Piedad*, un tema delicado para los católicos y por el que los críticos lo despedazaron. Uno de ellos parecía muy indignado: "Vayan a contemplar esta obra ignominiosa [...] ¡Arrodillaos ante todas esas figuras repugnantes, ante esa Magdalena con ojos de borracha, ante esa Virgen crucificada, exánime, ante ese cadáver putrefacto, horrendo, que se atreven a presentarnos como el hijo de Dios" (Maurice Torneux, *Eugene Delacroix entre sus contemporáneos*, p. 57).

<sup>9</sup> En el siglo XIX los pintores con inquietudes religiosas se vieron forzados a formar gremios apartados de la Academia y de los gobiernos para poder plasmar sus convicciones. El caso de los nazarenos en Alemania, alentados por el cónsul de Prusia en el Vaticano, J. S. Bertholdi, en 1816, es quizá el último intento de un grupo nutrido de artistas por renovar la iconografía cristiana. Su intento fue emulado por la llamada Hermandad Prerrafaelita en Inglaterra, a partir de 1848. Plazzoala los considera "menos específicamente religiosos que los nazarenos" y más moralistas. Sin embargo, al igual que en el caso ya mencionado de Delacroix, muchos de sus cuadros fueron censurados o repudiados por las autoridades eclesiásticas de la época. *Ecce ancilla Domini*, de Dante Gabriel Rosseti (1828-1882), fue duramente criticada por representar una Anunciación cuya estética difería mucho de los modelos anteriores: una María muy joven se encuentra en la cama con gesto más de angustia que de alegría, el ángel no tiene alas y la atmósfera del cuadro genera más inquietud que piedad. Del mismo modo, dos cuadros de William Holman Hunt (1827-1910) sembraron polémica: *Cristo luz del mundo*, un cuadro que en su momento fue tachado de "papista" por representar a Cristo en vestiduras reales y con corona, y *La sombra de la cruz*, en la que fue criticado por plasmar un Cristo muy joven y demasiado humanizado para el gusto de sus contemporáneos.

pectos de la divinidad que no había explorado antes. Esto se debe a los enfoques recientes sobre lo sagrado, sobre todo en el terreno teológico. Es casi imposible comprender el arte sacro contemporáneo sin tener una idea clara de lo que ha propuesto la teología a lo largo del siglo XX, pues esta corriente del pensamiento no pudo ser indiferente a los grandes acontecimientos de su tiempo, en especial las dos guerras mundiales y las revoluciones sociales. La religión en este siglo, más allá de sus detractores y del ataque del existencialismo, comenzó a ser mirada con ojo crítico por diferentes disciplinas. Habría que preguntarnos si la embestida del existencialismo mermó la religión o la potenció, pero el aspecto que nos interesa es el de la relación de la religión con la belleza y el arte. En este sentido, podemos trazar una línea aproximada desde la obra de William James, *Las variedades de la experiencia religiosa* (1900), pasando por el minucioso estudio de Rudolf Otto sobre la idea de Dios en su obra *Lo santo* (1917), hasta llegar a las diferentes aproximaciones de la fenomenología en Edmund Husserl y su discípula Edith Stein (1925-1945), para desembocar en las más recientes obras de los teólogos que se han ocupado de la relación de Dios y la belleza, en especial Hans Urs von Balthasar en su obra *Gloria: hacia una estética teológica* (1961). A los textos citados, debemos añadir otros cuantos más, y aunque todos ellos indagan sobre esta cuestión, lo cierto es que gran parte de la idea moderna de lo sagrado se basa en las teorías anteriores.

Ahora bien, estas aproximaciones nos interesan porque su aportación es la siguiente: si bien no podemos afirmar que Dios existe, al menos sí podemos aceptar que hay una idea y una conciencia de lo divino, tal y como demostró la fenomenología; aunque éstas tienen diferentes aspectos de los cuales reconocemos muy pocos y que se pueden expresar artísticamente en muchas disciplinas. Hasta el siglo XX Dios era la tríada propuesta por la escolástica: *verum, bonum, pulchrum* (lo verdadero, lo bueno y lo bello). Estos tres aspectos de la divinidad son los más fáciles de reconocer tanto para el teólogo como para el creyente.

No podemos afirmar, sin embargo, que hayan existido épocas en las que la presencia de Dios fuera mayor que en otras, sino que más bien debemos considerar que la percepción de la misma es diametralmente distinta, según cada momento. En el siglo XX hay una sensación de ausencia motivada por las atrocidades de ambas guerras mundiales. Parece complicado hablar de Dios después de Auschwitz, de Hiroshima, de Vietnam. Desde una perspectiva cristiana, el misterio de la Cruz parecía adecuado

para intentar explicar este sacrificio masivo de países enteros. Los grandes acontecimientos, que en teología se llaman *signos de los tiempos*, afectan irremediabilmente la percepción de Dios, al grado de que se desarrolla una *teología de la muerte de Dios* o bien, de la *ausencia de Dios*, cosa que nunca se había dado en la historia de Occidente. Esto abre la perspectiva sobre la idea de la divinidad: no más el *verum, bonum, pulchrum*, sino también lo tremendo, lo terrible, lo incomprendible, lo inquietante. Observándolo de esta manera, se puede pensar en un nuevo discurso sobre Dios, pero ahora desde su ausencia, desde su lejanía, desde su carácter inasible que repercute forzosamente en la obra artística inspirada por él. En esta lógica, las anteriores imágenes de la divinidad se derrumban, dejando paso a unas nuevas que no son tan pacíficas ni tan comprensibles. Y es aquí donde está la coyuntura con el arte: esta aproximación a la divinidad, confusa y terrible, tiene un gran parecido con las vanguardias artísticas del siglo XX. Lo figurativo se abandona para poder experimentar con lo abstracto. Lo “bello”, entendido como “lo bello sublime”, no será más el criterio a seguir para los artistas que buscan plasmar en sus obras otros aspectos de la sensibilidad humana y su relación con la divinidad.

Ante tantos cambios y circunstancias que afectan al medio al que nos referimos y, lógicamente, a la relación existente entre los tres protagonistas de nuestra investigación —la Iglesia, el arte y la comunidad—, no podemos dejar de preguntarnos: ¿cómo afecta todo esto al arte sacro? ¿En qué se nota este nuevo discurso? Si miramos con detenimiento a las principales obras del periodo que va del fin de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, podremos encontrar la respuesta. La muerte de Dios, anunciada con ahínco por existencialistas y nihilistas, también repercutió en el terreno artístico. El arte sacro tomó entonces un matiz catártico. En palabras de Juan Plazaola:

Cabría preguntarse si era posible un arte equilibrado y apacible y una pintura que expresara el gozo pascual en un tiempo en el que se devoraban entre sí los individuos y las naciones que se decían “cristianas”. Los cristianos deberían haber comprendido que, si el arte religioso no le hubiera presentado a un Cristo con los rasgos de un torturado de Dachau, ellos probablemente nunca hubieran reconocido a Cristo en un torturado de Dachau.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Juan Plazaola, *Historia y sentido del arte cristiano*, p. 974.

La cuestión parecía exagerada pero, poco a poco, el arte fue reflejando la situación caótica del pensamiento, incluso cristiano, de la posguerra. Las vanguardias no parecían adecuadas para la jerarquía, que veía en ellas la repercusión del modernismo en el arte, considerando muchas de sus obras como aberraciones. No obstante, tras la guerra, muchos religiosos escribieron sobre arte (recuérdese las impresiones de artistas modernos expresadas en las obras de Thomas Merton) y siguieron intrigados por las vanguardias. Entonces, el arte con tema religioso se bifurcó, creando dos ramificaciones sumamente interesantes. Por un lado, se produce un arte impulsado por la necesidad de reconstrucción de miles de templos que habían sido destruidos, junto a la creación necesaria de otros muchos templos nuevos; mientras que, por otro, se desarrolla un arte independiente, expresado en las obras de los artistas del momento. Con esto, el arte sacro tenía un reto mayor que el producido antes de las guerras: tenía que desarrollar un estilo que expresara los nuevos tiempos, desafiando al arte que se había avocado a la expresión de angustia y, a su vez, que lo transformara en esperanza. Sin embargo, la complejidad del momento hace tambalear el propósito de lograrlo debido a que las vanguardias parecían confusas y ambivalentes cuando se trataba de crear una experiencia religiosa compartida por la mayoría de los fieles. Además, hay dos problemas pocas veces considerados por los historiadores de arte sacro y que nos gustaría desgarnar a continuación.

El primero de ellos tiene que ver con la recepción de las obras, esto es, con la acogida de las obras de carácter religioso, especialmente las que están diseñadas para estar en los templos, ya que están expuestas a un público mucho más numeroso que cualquiera otra obra contemporánea. Es más fácil que una persona vaya a una iglesia que a un museo o galería. La segunda problemática es que las obras que están destinadas al culto público (ya sean templos en su conjunto o pinturas o esculturas independientes) tienen una finalidad más compleja que la de cualquier otra obra, pues son creaciones que deben inspirar a los fieles, de modo que la genialidad del artista a veces puede verse afectada por esa necesidad didáctica-espiritual. Estos dos factores, aunados a que la Iglesia como institución no ofrecía un criterio conciso sobre los nuevos estilos, provocaron reacciones diversas. Por una parte, los que se entusiasmaban con los nuevos experimentos artísticos que, en su mayoría, eran clérigos

cercanos a un modernismo teológico<sup>11</sup> o artistas creyentes; y por otra, los que los repugnaban y, consecuentemente, miraban de forma asidua al pasado y se reflejaban en la jerarquía católica más reacia, así como el sector de la sociedad que la apoyaba.

### *Los acercamientos*

Para los años cincuenta y sesenta, la discusión sobre el arte figurativo estaba superada. La ola reconstructiva de templos destruidos por los bombardeos en Europa Occidental (en Europa del Este la reconstrucción de templos no fue tan entusiasta por las prohibiciones del régimen comunista) arrojó resultados mixtos, pero la mayoría de los templos compartían algunas características: austeridad, minimalismo, pobreza en las formas. En pintura y escultura el resultado era similar. Al abrazar un arte no figurativo, teníamos figuras alargadas, difuminadas, apenas detalladas en los rostros y actitudes (recuérdese las obras del escultor Franz Gutmann, como *Gran crucifijo*; la pintura de Arnulf Rainer, las formas geométricas de Manessier o los Cristos etéreos de William Congdon). Las reacciones del público ante estas obras eran diversas y los artistas indicaban que se trataba de una falta de educación visual del público religioso, demasiado aferrado a los cánones anteriores en cuestiones de iconografía.

La necesidad reconstructiva después de la Segunda Guerra Mundial provocó un acercamiento entre ciertos sectores progresistas del clero con algunos de los “grandes nombres” de ese tiempo. El caso más insigne de esta tendencia fue el acercamiento del dominico Marie Alain Coutourier (1897-1954) con arquitectos como Le Corbusier y pintores como Henri Matisse, George Rouault o Marc Rothko. La colaboración de ambos en un

<sup>11</sup> La renovación del arte sacro no solamente necesitaba de nuevas vanguardias artísticas, sino también de una reforma litúrgica. En los años que van del fin de la Segunda Guerra Mundial al Concilio Vaticano II, diferentes voces se alzaron para pedir una reforma que cambiara los ritos y ceremonias para hacerlos más comprensibles y disfrutables para los fieles. La asamblea católica tenía necesidades muy diferentes a los templos y las imágenes en las que practicaba su fe. Romano Guardini (1885-1968) y Marie Alain Coutourier (1897-1954) fueron los principales representantes de una vanguardia crítica ante el estado de la religión en su tiempo. Tanto Guardini como Coutourier fueron sacerdotes críticos de la situación de la Iglesia de su tiempo. Pensaban que se necesitaba un movimiento litúrgico que fuera literalmente “del templo a la vida”, centrando la acción de la Iglesia en las necesidades espirituales de la comunidad de fieles y no en las de la jerarquía. Ambos se pronunciaron por un arte sacro cercano a la cosmovisión católica del momento: un Dios que se oculta, que invita a ser encontrado en los acontecimientos. Desde luego, tuvieron muchos enemigos, el mayor de ellos fue Celso Constatini (1876-1958), el encargado de la Congregación para la Propagación de la Fe, quien obstaculizó muchos proyectos renovadores por parte de Coutourier. Los problemas internos de la curia, como podemos ver, también obstaculizaban la evolución del arte sacro.

esfuerzo para levantar templos que reflejaran el espíritu de la época (los más famosos serían el templo de Notre Dame de Ronchamp, la “Capilla Matisse” en Vence y el templo de Assy, todos en Francia) hizo que las ideas sobre un arte sacro moderno tomaran forma.

No obstante, un incidente en Assy, Francia, nos da la prueba de que esta renovación aún no podía ser total, y que ni la feligresía ni la jerarquía estaban listas para una renovación propiamente iconográfica. Se trata de la anécdota del Cristo realizado por Germaine Richier para el altar de este templo. En la renovación litúrgica de estos años previos al Concilio Vaticano II, la Iglesia pedía a los responsables de la erección de nuevos templos que respetaran algunas características del templo tradicional, entre otras: la funcionalidad del espacio en relación con la celebración litúrgica y la escucha de la Palabra, el lugar predominante del altar independientemente de la planta, un lugar especial para el sagrario, la radialidad del altar en relación con la asamblea y la presencia del crucifijo de preferencia en el altar. En Assy se llevó a cabo todo esto con exactitud, pero el Cristo encargado a Richier, que fue colocado tras el altar, supuso un escándalo. La imagen no gustó a la jerarquía ni al sector más tradicional de la asamblea. Se trataba de un Cristo “demasiado abstracto” de bronce, muy delgado y con formas difuminadas. Se consideró ofensiva la representación de este Cristo famélico y en un color oscuro, igual que la cruz. Tras la consagración del templo esta imagen se retiró y no pudo regresar hasta hace poco. La cuestión era muy clara: la abstracción aplicada a la imagen sagrada no era muy bien tolerada en la mentalidad religiosa. Aun así, el arte religioso ha seguido avanzando hacia la abstracción, pero es muy inusual que una imagen abstracta pueda ser considerada un objeto de culto.

La terrible experiencia del siglo XX y sus conflictos bélicos provocaron una reacción humanista que recorrió todas las disciplinas artísticas, que tendían cada vez más a la abstracción, lo que supuso que el arte sacro se fuera desnudando del anterior esplendor. Templos cada vez más vacíos, esculturas difuminadas, pinturas más estilizadas, espacios diseñados para el recogimiento y no para la exaltación. En la lógica de un Dios esquivo, el templo debe estar vacío. No más un Dios “pensado” en los templos, sino el vacío que lo invita. El arte sacro contemporáneo se erige como un momento de destrucción necesaria, que despoja a los lugares de culto de algunos aspectos que pudieran ser considerados idolátricos (religiosamente) o excesivos (artísticamente). En este aspecto, esa destrucción es

positiva, purificadora en ambos sentidos. El nuevo lenguaje del arte sacro parecería el cumplimiento de las predicciones de aquellos que pensaban que para hablar de Dios en el siglo XX debíamos destruir las imágenes que habíamos creado sobre él.<sup>12</sup>

### *El futuro*

En la actualidad, el arte sacro continúa transformándose por muchas razones. El campo religioso se ha diversificado por su progresiva vinculación a lo social, generando tendencias a veces antagónicas. Pensemos en un arte adecuado para la Teología de la Liberación y otro para tendencias de derecha. La misma Iglesia es muy amplia y da cabida a muchas corrientes de pensamiento que se ven reflejadas en su arte. La misma jerarquía ha tenido acercamientos cautelosos con la comunidad artística desde las reformas litúrgicas adoptadas tras el Concilio Vaticano II (1962-1965), que se erige como el diálogo más reciente de la Iglesia con el mundo moderno. A partir de este evento se dieron las condiciones necesarias dentro de la normatividad eclesiástica para que las comunidades y sus pastores pudieran experimentar con modalidades artísticas antes impensables.

La renovación litúrgica alcanzó pronto al continente americano, en especial en los países que tuvieron un renacimiento religioso a partir del Concilio, como Brasil y México. América Latina se ha convertido en un terreno de experimentación constante en arte sacro, pues el subcontinente posee la mayor variedad de tendencias dentro de la misma Iglesia, desde las más conservadoras hasta las afiliadas a la llamada “Opción por los pobres” y a la Teología de la Liberación. En un intento de encontrar una identidad más acorde con las necesidades espirituales de la fe ligresía latinoamericana, el arte sacro de esta zona ha presentado una gran plasticidad que se nota al revisar los proyectos recientes, variopintos en su búsqueda del arte más adecuado, y que busca distanciarse de Europa, donde las tendencias hacia la austeridad y el minimalismo continúan con algunas variaciones. En tierras de misión (en Asia y África), por el contrario, existen espacios propicios para la experimentación, al abrazar estilos

<sup>12</sup> Compárese con la siguiente afirmación de Dietrich Bonhoeffer, el teólogo alemán colgado por los nazis en 1945: “No nos toca a nosotros predecir el día —pero ese día vendrá— en que de nuevo habrá hombres llamados a pronunciar la Palabra de Dios de tal modo que el mundo será transformado y renovado por ella. Será un lenguaje nuevo, quizás totalmente arreligioso, pero liberador y redentor como el lenguaje de Cristo; los hombres se espantarán de él, pero a la vez serán vencidos por su poder” (*Resistencia y sumisión*, p. 210).

y tendencias locales al momento de la construcción de nuevos templos y producción de imágenes.

Cada año se realizan numerosas bienales de arte sacro contemporáneo en varios países de Europa y América. Es cada vez más frecuente que arquitectos, artistas plásticos y diseñadores de renombre pongan sus talentos al servicio de la Iglesia católica. La actitud de la jerarquía ante los artistas también se ha suavizado, como lo muestran las reuniones sostenidas por Paulo VI, Juan Pablo II (quien dedicó una de sus cartas apostólicas a los artistas) y Benedicto XVI con artistas modernos. El papa Francisco, elegido en los meses de la redacción de este artículo, ha declarado que su cuadro favorito es *Crucifixión blanca* de Marc Chagall, pues en su opinión refleja mejor la esperanza que los cristos barrocos de su natal Argentina.<sup>13</sup> Es casi un hecho que en el futuro cercano podremos tener diferentes estilos que reflejen la pluralidad de la Iglesia, y quizá en un futuro contemos con más espacios ecuménicos que reúnan bajo un mismo techo a cristianos de diferente denominación. En un mundo en el que el arte a veces padece los excesos de su propio discurso, el arte sacro puede ser un refugio para una belleza apacible y sin tantas pretensiones. Al estar ligado a un factor de trascendencia, puede estar en condiciones de seguir cumpliendo su misión histórica de reflejar la espiritualidad de cada época, aunque los estilos del pasado proyecten una sombra muy larga que, esperemos, la nitidez del futuro ayude a superar.

#### *Bibliografía consultada*

- Bonhoeffer, Dietrich, *Resistencia y sumisión*, Sígueme, Salamanca, 2001.  
 De Certeau, Michel, *La debilidad de creer*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2006.  
 Fleming, William, *Arte, música e ideas*, McGraw-Hill, México, 1989.  
 Juan Pablo II, *Carta a los artistas*, Ediciones Paulinas, México, 1995.  
 Plazaola, Juan, *Arte sacro actual*, BAC, Madrid, 1999.  
 ———, *Historia y sentido del arte cristiano*, BAC, Madrid, 2001.  
 Rubín, Sergio y Ambrogetti, Francesca, *El papa Francisco: Conversaciones con Jorge Mario Bergoglio*, B.S.A., Barcelona, 2013.

<sup>13</sup> Sergio Rubín y Francesca Ambrogetti, *El papa Francisco: Conversaciones con Jorge Mario Bergoglio*, p. 43.

- Torneux, Maurice, *Eugene Delacroix entre sus contemporáneos*, Facsimilar, Ed. André Joubin, París, 1980.
- Trías, Eugenio, *Pensar la religión*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Stein, Edith, *La ciencia de la Cruz*, Editorial Monte Carmelo, Madrid, 2000.
- Vega Ezquerro, Amador, *Arte y santidad: cuatro lecciones de estética apofática: lecciones impartidas dentro del programa "Arte y cultura en las sociedades del siglo XXI"*, Universidad Pública de Navarra, España, 2005.

## CONSTRUCCIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS DE FEMINIDAD DE LA MUJER MEXICANA DURANTE EL PERÍODO COLONIAL

*María del Carmen García Aguilar*<sup>1</sup>

*José Antonio Pérez Diestré*<sup>2</sup>

*Zayra Yadira Morales Díaz*<sup>3</sup>

### *Las mujeres en la Colonia mexicana*

La sociedad virreinal se distinguió por la diversidad étnica y cultural de sus habitantes. La complejidad de la población fue tal, que identificarla o clasificarla representó un problema para las autoridades civiles de la época, quienes se ocuparon —desde los primeros tiempos después de la Conquista— de diferenciar el origen y pertenencia de las personas, con argumentos y justificaciones principalmente de carácter religioso. Hubo varios métodos para tratar de convertir la Nueva España en una sociedad jerarquizada según la pureza de sangre: la división territorial entre repúblicas de indios y españoles, el papel del linaje, las limitaciones de las posibilidades económicas o políticas, las ordenanzas sobre la vestimenta y otras reglas o valores sobre la educación, los matrimonios y las familias. Éstas fueron las herramientas que se utilizaron para crear un organismo político y social con distinciones y privilegios para los blancos. Pese a que los reyes españoles no favorecieron la formación de una nobleza virreinal, el grupo de conquistadores, amparado por los privilegios y los órganos políticos, tendió a crear una aristocracia. Frente a esta élite quedó una masa de pobladores blancos, la indiada, los mestizos y los esclavos negros.

Dada la escasez de mujeres españolas, el cruzamiento fue muy profundo —aun en el siglo XVII, ya asentada la sociedad colonial—, porque continuó la unión denominada *barraganía*.<sup>4</sup> El mestizaje se produjo por la mezcla de las tres razas principales, aunque el término mestizo se aplicó al cruzamien-

---

<sup>1</sup> Profesora de la Maestría en Filosofía y colaboradora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>3</sup> Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>4</sup> Convivencia estable, pero fuera del matrimonio.

to de india y español, mientras que al derivado del cruce de español y negra se le llamó mulato, y zambo al originado por el cruzamiento de indio con negra. Esta clasificación étnica fue el modelo preferido por un tipo de pintura que contribuyó a que lo popular se manifestara en América con más fuerza que en España; tal género pictórico —de carácter social y netamente americano— es la pintura de castas o del mestizaje, que nació en la primera mitad del siglo XVIII y llegó a su apogeo durante el reinado de Carlos III.

Las mujeres no se vieron exentas de toda esta jerarquización proveniente del cruce de distintas razas; por ello, cuando nos adentramos en el estudio de la historia de la mujer en el México colonial, el primer desatino es pensar a “la mujer” como un ente tipificado bajo un solo perfil. En su obra *Las mujeres de Hispanoamérica*, Josefina Muriel presenta un mosaico de diversidad de las mujeres de la época que permite darnos cuenta de cuán erróneo es hablar de un solo tipo de mujer en el periodo colonial; en el territorio novohispano existió la mujer de élite, la mestiza, la indígena y también la esclava. Dentro de esos grupos se observaban distintos roles y subdivisiones, lo que llevó a la conformación de un todo complejo y no reducible a un único papel de mujer. Hubo multiplicidad de condiciones para las mujeres, diferencias vinculadas con el poder, la riqueza, el acceso a la cultura y, sobre todo, con el grupo étnico al que pertenecían, el cual no sólo afectaba a las mujeres, sino a la población en general. Así, se sabe que en la Nueva España el color de la piel fue un factor fundamental en la jerarquización de la sociedad.

Para comprender el rol de la mujer en América, debemos conocer la sociedad colonial americana y las representaciones que de ella se hicieron. Sin embargo, el primer paso es conocer la herencia indígena de las mujeres hispanoamericanas, de tal manera que posteriormente se pueda analizar la transculturación vivida a causa de los conquistadores españoles y la adaptación del patriarcado peninsular en México.

#### *Herencias. Mujeres en el México prehispánico*

En el México antiguo se tenía una visión cosmogónica dual que permitía a los nativos entender los fenómenos que les rodeaban: *día-noche, luna-sol, hombre-mujer*. La dualidad era entendida como unidad indisoluble y no como oposición. A la par de esta concepción de lo femenino y lo masculino como unidad, destaca el hecho de que —teológicamente— no hay un Dios, entendido como varón, que subyugue a alguna deidad femenina.

Esta visión de la unidad de los elementos duales fue explicada no con un principio de oposición, sino de integridad [...] lo masculino y lo femenino constituían un todo indisoluble, la realidad en movimiento, una dialéctica [...] inspirada por la identificación de ambos elementos creadores de la vida.<sup>5</sup>

Las concepciones ideológicas que se tenían de la mujer permeaban, sin duda, su papel en la sociedad, de tal manera que en el mundo prehispánico existieron incluso mujeres guerreras. La maternidad y —más específicamente— el parto, se reconocían como una lucha; cuando una mujer perecía en ella pasaba a formar parte de los acompañantes de Tonatiuh, lo que se consideraba un reconocimiento de dignidad y grandiosidad. Sin embargo, el reconocimiento de algunas mujeres como guerreras no se quedaba en lo simbólico, porque participaban en la vida militar en formas muy diversas. También existen pruebas de que las mujeres indígenas ocupaban cargos políticos de gran importancia en las sociedades precortesianas: “[e]n la estructura de mando del gobierno mexica existía la figura suprema del Tlahtoani, ‘el que habla por los demás’ [...]. Las funciones que desempeñó el Tlahtoani no estaban reservadas a varones”.<sup>6</sup>

Ahora bien, el hecho de que en el México antiguo las mujeres contaran con presencia pública en la sociedad, al contrario de lo que sucedía en Occidente, no quiere decir que no hubiera un sistema patriarcal. Las mujeres indígenas también debieron cumplir con roles asignados según su sexo. La asimilación de los roles que las mujeres indígenas desempeñaban eran transmitidos, al igual que en todas las sociedades del mundo, por medio de la educación, del adoctrinamiento. Para los indígenas, la educación era el ejercicio de ciertas virtudes que tendrían que mostrar a lo largo de su vida. Por ello, hombres y mujeres eran educados de manera distinta y, aunque conocían mucho del pensamiento tanto filosófico como mágico y teológico de sus pueblos, las mujeres eran prioritariamente educadas para cumplir con las labores del hogar.

La vida en aquel periodo destaca por la rigurosidad con la que se hacían cumplir las leyes del pueblo, así como las convenciones sociales. Las jóvenes nunca podían estar solas, eran vigiladas constantemente por

<sup>5</sup> María Herrera, *Estudios históricos sobre las mujeres en México*, p. 37.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 42.

mujeres mayores y los castigos por desobediencia eran especialmente crueles; si por alguna razón una joven llegaba a salir sola, era penalizada con picaduras en los pies con púas de maguey hasta sangrar. “Motolinía relata el caso de una princesa mandada a matar por su padre por haber platicado con un joven en los jardines de su palacio”.<sup>7</sup>

Así, para concluir este breve estudio de lo que implicaba *ser mujer* en el mundo prehispánico, cabe destacar que los mismos frailes y los primeros españoles que llegaron a tierras mexicanas se asombraron de la fortaleza que demostró la mujer indígena; además, vieron en ella una educación que no tardaron en recomendar a las propias mujeres españolas. Los españoles se encontraron con una sociedad (patriarcal, por supuesto) en la que la mujer y su trabajo tenían un reconocimiento real, y que no era tomado como un trabajo simbólico, sino como una actividad indispensable para el sustento de la comunidad.

Hemos hablado de la rigurosa educación de los pueblos americanos y de los límites impuestos a las jóvenes mujeres; no obstante, es digno de mención que cuanto más avanzaba la edad de la mujer, tanta más libertad tenía. Siendo mayores llegaban a tener un grado de respeto que no tiene parangón con el de las mujeres occidentales.

#### *Herencias. El ideal de mujer en España*

En la España del siglo XVI se vive la decadencia de la mentalidad medieval y el auge del humanismo; sin embargo, para las mujeres no hay un cambio de vida notorio. En esta época los moralistas esbozaron su versión de la mujer ideal, un icono dominado por la encarnación de la Virgen María, cuya semblanza encarna principalmente la pureza, la honestidad y la buena voluntad. En parte, los moralistas se apropiaron de las descripciones misóginas basadas en la *Instrucción de la mujer cristiana* escrita por Luis Vives en 1523.

Vives identificaba como virtuosas a las mujeres virginales, bellas, preocupadas por la abstinencia y los deberes matrimoniales.<sup>8</sup> Prescribía todo un programa de comportamiento adecuado y una forma de vestir para las jóvenes damas, las vírgenes, las adolescentes, las casadas y, finalmente, las viudas. Vives y quienes lo siguieron etiquetaron la transgresión de estos rígidos papeles como un mal contra las instituciones de la familia, de

<sup>7</sup> Josefina Muriel, *Las mujeres de Hispanoamérica*, p. 26.

<sup>8</sup> Cfr. Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*.

otros grupos sociales, e incluso del catolicismo. Las sanciones impuestas a las transgresoras variaban: desde las admoniciones, castigos corporales y penitencias, hasta la generación de sentimientos de culpa para cada grupo según su edad.

En cuanto a su participación en la vida pública de España, las mujeres tenían menos opciones que ejercer en comparación con las que tenían las mujeres indígenas, puesto que Vives y otros moralistas las continuaron relegando a los papeles de madres, hijas, viudas, vírgenes, prostitutas, santas o brujas.

Siguiendo la tradición judía, Santo Tomás avisaba a sus hermanos que se dirigieran a ellas con severidad y hablaran con ellas lo menos posible, pues, según él, no se puede confiar ni siquiera en la mujer más virtuosa: “[...] habla poco y con severidad a las mujeres. No se ha de desconfiar menos de las que son menos virtuosas, porque cuanto mayor es la virtud, tanto mayor es la inclinación, y bajo el encanto de su palabra se esconde el virus de la mayor lascivia”.<sup>9</sup>

Los antiguos estereotipos de mujer expuestos por los Padres de la Iglesia combinaban tanto el mito del paraíso como el concepto del pecado original, en los cuales la mujer tenía un papel fundamental. Los teólogos habían construido una imagen diabólica de la mujer en torno a la figura de Eva debido a su papel en la pérdida del paraíso.

Estos ideales (que incluyen la sumisión y el refinamiento) llegan a América junto con el ideal de clausura, vida piadosa y castidad; se insertaron en la vida de la nobleza femenina, pasando a ser el modelo a seguir de toda las mujeres americanas. La sociedad del nuevo continente no fue simplemente un reflejo de la estamental sociedad española, también fue más móvil y dinámica.

### *Mujeres en la Nueva España*

A pesar de la colonización, la mujer indígena siguió conservando su vida comunitaria, resistiéndose al tipo de familia patriarcal que quisieron implantar los conquistadores. Si bien es cierto que el patriarcado logró imponerse en el conjunto de la formación social colonial, y que los propios caciques indígenas contribuyeron a consolidarlo, los documentos de la época prueban que las mujeres indígenas trataron de conservar el espacio y el respeto que habían ganado en sus antiguas sociedades.

---

<sup>9</sup> Archivo General de Indias, *Opúsculos de Santo Tomás de Aquino*.

Desde el mismo momento en que el español llegó al Nuevo Mundo, se dio una situación que, de hecho, favoreció la unión mestiza: la lógica del vencido y del vencedor. Los españoles tomaron a la mujer indígena como parte del botín que les correspondía en el avasallamiento del Nuevo Mundo. Las mujeres indígenas fueron el vehículo más activo y eficaz en la inmensa experiencia de transculturación que significó la Conquista española en América. La mujer europea, en principio, no se mezcló voluntariamente con el indígena, puesto que, en su concepción de la estructura social, eso significaba un descenso de posición.

En este contexto, el papel de la mujer en América va a tener una importancia singular. Ella es la sintetizadora de dos culturas diferentes, ambas con raíces profundas en sus propias tradiciones, pues, como consecuencia del choque étnico y cultural, las mujeres adquirieron importancia como refundadoras de viejas tradiciones e impulsoras de novedades generadas por los problemas que planteaba la vida cotidiana. Las indígenas conservaron hábitos y usanzas domésticas prehispánicas, las españolas aportaron sus propias costumbres. Unas y otras tradiciones impregnaron la vida de las tierras americanas de un peculiar carácter mestizo, muy diferente al que los españoles habían dejado al otro lado del océano. El habla popular, el vestido, la alimentación, algunas prácticas curativas y el orden doméstico-familiar, mostraban claros rasgos de su cultura antigua. No obstante, cuestiones que parecen únicamente relacionadas con el marco familiar se van a proyectar, a través de la mujer, a toda la sociedad.

Aunque las mujeres no fueron quienes marcaron los lineamientos básicos del pensamiento novohispano, ni ocuparon los puestos públicos ni intervinieron directamente en la política, fueron las activas transmisoras de los valores culturales que constituyeron su mundo, esos que todavía llegan a nosotros tan hondamente como penetran en el alma las aguas del bautismo.<sup>10</sup>

Respecto de la actividad educativa, es preciso señalar que, para la Iglesia, educar a las mujeres fue la forma más fácil de cristianizar generaciones enteras, y los documentos ofrecen bastantes datos acerca del tema. La educación para mujeres y niñas en la época de la Nueva España estaba a cargo de las escuelas y conventos que, durante la Colonia, estuvieron en

---

<sup>10</sup> Josefina Muriel, *op. cit.*, p. 9.

manos de la Iglesia; estos centros educativos solían situarse al lado de los templos católicos. Llevaban una vida austera, aisladas del mundo exterior por grandes muros, dedicándose a aprender doctrina cristiana, moral, lectura, escritura, aritmética, además de complementar su educación con labores domésticas como costura, bordado y cocina, o lo que estuviera de acuerdo con los criterios de feminidad de la época. En general, las mujeres eran instruidas para ser buenas esposas y madres.

Como ya se mencionó, no hay un solo tipo de mujer en Hispanoamérica, y las actividades de las mujeres dependían en gran parte del grupo o la clase social a la que pertenecían; las mujeres que accedieron a la educación fueron de una élite determinada; no era lo mismo ser esclava negra que ser esposa de un cacique indígena, mucho menos ser una mujer blanca.

#### *Integración de la teoría de las representaciones sociales*

En el primer apartado de esta investigación se estudiaron las distintas influencias que dieron paso a la construcción arquetípica de *la mujer mexicana*; el papel que jugó el arte en la comunicación y reproducción de dicha construcción fue muy importante. Nada más apasionante que descubrir la vida espiritual de un pueblo a través de sus imágenes, pues en ellas se manifiesta la concepción que cada cultura tiene del mundo. En conjunto, se forma un complejo sistema de símbolos que dan cuenta de la riqueza espiritual de la Colonia; en los objetos de ornato o de culto, en las obras escultóricas o aquellas creadas por los grandes pintores, las imágenes conforman, a su modo, un libro que está perpetuamente en diálogo con quienes saben interpretarlo.

Para estudiar la pintura como un documento que nos permite ver el origen del arquetipo de la mujer mexicana, recurrimos a la teoría de las representaciones sociales, con el fin de entender los roles de género como meras construcciones culturales que debieron ser enseñadas y, por supuesto, aprendidas, de tal manera que muchas de estas construcciones siguen vigentes en la sociedad mexicana contemporánea.

Las personas hacen referencia a los objetos sociales, los clasifican, los explican y, además, los evalúan, porque tienen una representación social de ese objeto. Representar es crear un equivalente; un objeto se representa cuando está mediado por una figura, sólo así se representa asignando el contenido que corresponde. Las personas conocen la realidad que les circunda mediante explicaciones que extraen de los procesos de comuni-

cación y del pensamiento social. Las representaciones sociales sintetizan dichas explicaciones y, posteriormente, hacen referencia a un tipo específico de conocimiento que juega un papel importante sobre cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana; a esto se le llama el conocimiento del sentido común. Las representaciones sociales constituyen sistemas cognitivos en los que es posible reconocer la presencia de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas que suelen tener una orientación actitudinal positiva o negativa. Se constituyen, a su vez, como sistemas de códigos, valores, lógicas clasificatorias, principios interpretativos y orientadores de las prácticas, que definen la llamada conciencia colectiva, que se rige con fuerza normativa en tanto instituye los límites y las posibilidades de la forma en que las mujeres y los hombres actúan en el mundo.

Hasta aquí podemos entender que “la realidad social” de un individuo está permeada por su entorno sociocultural; en este sentido, es siempre una construcción. Empezar estudios acerca de la representación de un objeto social permite reconocer los modos y procesos de constitución del pensamiento social, por medio del cual las personas construyen y son construidas por la realidad sociocultural. Pero, además, nos aproxima a la “visión de mundo” que las personas o grupos tienen, pues el conocimiento del sentido común es el que la gente utiliza para actuar o tomar posición ante los distintos objetos sociales. Así, tenemos que las representaciones sociales se construyen a partir de una forma particular de conocimiento: el sentido común que se genera por medio de una actividad comunicativa, discursiva, en la que la interacción entre individuos construye y reproduce el sentido de una sociedad. Lo que cada miembro de una sociedad determinada pueda entender como normal o anormal, bello o feo, por ejemplo, estará siempre mediatizado por los paradigmas y arquetipos sobre los cuales se haya construido el sentido común de dicha cultura o sociedad.

No cabe duda de que cuando Simone de Beauvoir declaraba que una mujer no nace, sino que se hace,<sup>11</sup> apelaba al entendimiento de las construcciones culturales. En ese mismo sentido, Moscovici acuñó el concepto de *representación social*.<sup>12</sup> Es importante entender que la teoría de las representaciones sociales ofrece un marco explicativo acerca de los comportamientos de las personas, que trasciende el marco cultural y las estructuras sociales

<sup>11</sup> Cfr. Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*.

<sup>12</sup> Cfr. Tomás Ibáñez, *Ideologías de la vida cotidiana. Psicología de las representaciones sociales*.

más amplias como, por ejemplo, las estructuras de poder y de subordinación. En cuanto al feminismo, la teoría de las representaciones sociales es un elemento teórico que permite entender el patriarcado como un sistema socialmente construido. Esta construcción varía en la manera en la que es impuesta y transmitida según cada sociedad y sus condiciones particulares. En este punto se debe entender que las representaciones sociales son altamente dinámicas, pero al mismo tiempo tienen un núcleo central encarnado en la tradición y difícilmente cambiabile. Por ello, las representaciones sociales son parte de una cultura, mas no se trata de las representaciones colectivas que se imponen a los individuos y se conciben como realidades preexistentes e inmodificables, sino de representaciones que contienen elementos periféricos muy dinámicos y elementos centrales más estables.

Por muy arraigado que esté el sentido común tradicional de una sociedad, existe la posibilidad de cambio pero, para ello, hace falta una toma de conciencia crítica, ser un sujeto verosímil en el sentido en el que la filósofa feminista Celia Amorós lo explica: un sujeto no condicionado socialmente, no iniciado dentro de un grupo cifrado como masculino o femenino, un sujeto que se pueda convertir en objeto de estudio de la filosofía misma, pero libre de prejuicios:

[...] identificarse con respecto a un genérico —no sólo en el caso del género-sexo, sino en el de otras adscripciones como la raza o la clase— implica una capacidad crítica de distanciamiento, de objetivación, de tantear alternativas y redefiniciones, lo que mal se podría llevar a cabo a menos que se presuponga en los seres humanos un margen de maniobra para transformar los significados constituidos, para interpelar y discutir los discursos hegemónicos, para reinterpretar las situaciones dadas y recrearlas confiriéndoles un nuevo sentido.<sup>15</sup>

La construcción social de la realidad se refiere a la tendencia de las personas a considerar los procesos subjetivos como realidades objetivas; se aprehende la vida cotidiana como una realidad ordenada, es decir, la realidad se percibe como independiente de su propia aprehensión, apareciendo ante ellas objetivada y como algo que se les impone. El mundo de la vida cotidiana es aquel que se da por establecido como realidad; el

---

<sup>15</sup> Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, p. 19.

sentido común que lo constituye se presenta como la “realidad por excelencia”, logrando, de esta manera, imponerse sobre la conciencia de las personas, pues se les presenta como una realidad ordenada y objetivada. La realidad de la vida cotidiana, por tanto, es una construcción intersubjetiva, un mundo compartido; ello presupone procesos de interacción y comunicación mediante los cuales las personas comparten y experimentan a los otros y a las otras. En esta construcción, la posición social de las personas, así como el lenguaje, juegan un papel decisivo al posibilitar la acumulación o acopio social del conocimiento que se transmite de generación en generación.

En resumen, el medio cultural en que viven las personas, el lugar que ocupan en la estructura social, y las experiencias concretas con las que se enfrentan a diario, influyen en su forma de ser, su identidad social y la forma en que perciben la realidad social.

En la Nueva España la pintura fue fundamentalmente hecha como lenguaje simbólico; a causa del analfabetismo de los indígenas y del pueblo en general, la pintura era el medio más adecuado para ilustrar a la gente a quién debían adorar y por qué tenían que hacerlo y, además, mostraba la jerarquía y el rol social de cada persona.

#### *Bibliografía consultada*

- Amorós, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Barcelona, 1985.
- Archivo General de Indias, *Opúsculos de Santo Tomás de Aquino*, 1862.
- De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Herrera, María, *Estudios históricos sobre las mujeres en México*, BUAP, 2006.
- Ibáñez, Tomás, *Ideologías de la vida cotidiana. Psicología de las representaciones sociales*, Sendai, Barcelona, 1988.
- Muriel, Josefina, *Las mujeres de Hispanoamérica*, Mapfre, España, 1992.
- Vives, Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, Espasa-Calpe, Argentina, 1944.

## LA TEXTUALIDAD EN EL JUEGO DE COMPUTADORA

Alberto J. L. Carrillo Canán<sup>1</sup>

David Esteban Carrillo Fuchs<sup>2</sup>

En la investigación concentrada en la comprensión del tipo de experiencia brindada por los juegos de computadora o juegos digitales, existen dos posiciones que tradicionalmente han tenido un lugar privilegiado: la posición “ludológica”<sup>3</sup> y la posición narratológica.<sup>4</sup> La segunda queda como caso especial de una teoría narratológica más amplia y consiste en intentar entender las obras de ficción, o las obras con función comunicativa dominante, en términos de “narrativas”, que son tipos de “texto” y, por tanto, se sitúa en la tradición de la semiótica. Tal posición consiste, esencialmente, en entender toda obra como conjunto de signos que están articulados con arreglo a un código y, consecuentemente, la idea es que es posible examinar la “obra” en los términos que son básicos para la lingüística y la semiótica. Por esta razón, resulta importante analizar la concepción narratológica de “texto”. Eso nos permitirá determinar si la aproximación narratológica es apropiada al caso de los juegos de computadora. La intención de este trabajo es argumentar que, en el caso del juego de computadora con un mundo ficticio, la aproximación narratológica al estudio de este medio es inadecuada.

Seymour Chatman define un “texto” como un objeto comunicativo que “[...] temporalmente controla su recepción por la audiencia”.<sup>5</sup> Es decir, que un “texto” es cualquier objeto que no solamente requiere tiempo para recibir o interpretar sus contenidos —como lo hace un texto escrito,

---

<sup>1</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>3</sup> La primera posición, la ludológica, se deja de lado en este trabajo. Si bien puede ser útil mencionar que propone entender los juegos de computadora principalmente como juegos y como sistemas de reglas.

<sup>4</sup> Cfr. Simon Engenfeldt-Nielsen, Jonas Heide Smith y Susana Pajares Tosca, *Understanding Video Games*, pp. 195-197.

<sup>5</sup> Seymour Chatman, *Coming to Terms*, p. 7. (N. E.: Toda traducción de citas originalmente en inglés, es de los autores).

una pintura, una película o una pieza musical—, sino que la comprensión del mensaje remite a un sentido temporal que es, en alguna medida, dictada por el objeto mismo. Así, para Chatman, una película, un libro, una pieza musical o el habla misma son “textos”, mientras que otros objetos como la pintura, la escultura o la fotografía no lo son. Es cierto que se requiere de tiempo para apreciar cualquiera de estos últimos, pero aquello que ofrecen para ser apreciado está dado en su totalidad en todo momento, y por tanto, ese tiempo de recepción no está determinado por el objeto sino, en última instancia, por el receptor. Es el receptor quien, por ejemplo, decide qué detalles de una pintura contempla y examina, por cuánto tiempo y en qué orden lo hace. Por el contrario, la lectura de una novela tiene un orden necesario, el lector no tiene razón para entretenerse en un pasaje más allá de lo que dicta la comprensión del pasaje mismo dado por su lugar en la trama. Sin embargo, conviene prevenir posibles confusiones señalando que la referencia de Chatman a un texto como objeto que “temporalmente controla su *recepción* por la audiencia”, es en realidad un problema muy secundario. Lo que está en juego en el *concepto de texto* que a nosotros nos interesa, es decir, aquel que lleva al concepto de *narrativa* o *texto narrativo*, no tiene absolutamente nada que ver con la duración ni el modo de la recepción por la audiencia, según quedará claro más abajo.

En esta sección se adoptará la terminología de Chatman e intentaremos determinar si la posición narratológica (según quedó descrita arriba), desde una perspectiva interna a sí misma, puede sostenerse al estudiar los medios audiovisuales en general. Sin embargo, como se verá más adelante, es un error englobar bajo el concepto de “texto” todo este tipo de obras, y que se trata de un sesgo de tradición literaria que deja de lado diferencias fundamentales en las experiencias resultantes de la confrontación con dichas obras y sus medios, como, por ejemplo, un libro, el cine o el juego de computadora.

Chatman reconoce tres tipos de “textos”, a saber, la narrativa, la descripción y la argumentación, que pueden operar en una misma obra, según la finalidad que se buscó en su elaboración.<sup>6</sup> Una obra, de acuerdo con él, tiene un tipo de texto primordial, pero dentro de la misma es posible encontrar los otros, a saber, los tipos de texto que no operan pri-

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 6-7.

mordialmente en una obra, pero que, no obstante, pueden encontrarse en ella y estarían al servicio del tipo de texto primordial. Así, un pasaje descriptivo podría estar al servicio de la narrativa que el texto tiene como finalidad o viceversa.<sup>7</sup>

Parecería a primera vista que, de adoptar la terminología de Chatman, el juego de computadora es un texto, pues el contenido que porta, aquello que ofrece para ser apreciado, no está proporcionado de una sola la vez, y por lo tanto, controla la recepción temporal del mismo. Si el juego digital fuera un texto, parecería claro que no se trata de una “argumentación”, pues no existen en dicho medio operaciones conceptuales ligadas lógicamente con la finalidad de demostrar o explicar algo. Hay, sin embargo, que averiguar si puede considerarse como “narrativa” o “descripción”, incluso si se trata de un tipo de texto no discutido por Chatman<sup>8</sup> o si en realidad no es productivo considerar al medio un texto.

### *La narrativa*

Lo que diferencia a la narrativa de los otros tipos de texto es una doble temporalidad, una “crono-lógica” fundamental y única en este tipo de texto,<sup>9</sup> un movimiento temporal “externo” y uno “interno”. El primero, el tiempo externo, el tiempo al nivel del “discurso”, consiste en una selección y ordenamiento de los elementos de la historia para su narración; el segundo, el tiempo interno, a nivel de la historia, está dictado por la secuencia de eventos que constituye la trama. Esta diferenciación tiene importantes implicaciones, como lo son la necesidad de una secuencia de eventos y la capacidad del receptor de distinguir entre las dos temporalidades. Esta distinción es de gran importancia, como se verá más adelante, y por tanto, debemos aclarar que por “tiempo de la historia” nos referiremos a la secuencia de eventos como suceden en la ficción representada, y por “tiempo del discurso” al orden en que dichos eventos son presentados en la obra. El tiempo de la historia y el tiempo del discurso no necesariamente tienen que divergir, bien puede darse el caso (de hecho bastante común) de que exista

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 10-11.

<sup>8</sup> Chatman reconoce la existencia de otros tipos de texto al contar la música como uno, y señalar que “la textualidad musical es de un tipo distinto a la textualidad verbal” (Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 8); sin embargo, parece pensar que la única distinción entre estos tipos de textualidad es que la música “no es semiótica (o al menos ‘micro-semiótica’)”, lo cual parecería indicar que el juego de computadora, al tener elementos significativos, pertenece a la misma categoría que la literatura.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 9.

entre ellos una coincidencia, es decir, que los eventos estén ordenados para su presentación de la misma forma en que suceden en la historia. Tomando el caso de la narrativa literaria o bien el de la fílmica como ejemplo, queda muy claro que en realidad el receptor del objeto narrativo, el relato o la película, no tiene acceso, por así decirlo, al *orden* en el que ocurrieron los eventos, es decir, no tiene acceso a la “historia”, más que a través de la *manera* en la que ésta es relatada literariamente o presentada cinematográficamente. Así, si hay un pasaje retrospectivo, al receptor se le tienen que dar los elementos para que él pueda entender con claridad que el evento al que se refiere el pasaje en realidad precede a elementos que se relataron o presentaron previamente. Éste sería un caso típico de la diferencia entre el tiempo de la historia, el orden en el que pasó lo que se relata o se presenta, y el tiempo de discurso, que es la manera en la que se presenta.

Llegados a este punto, resulta necesario aclarar el hecho mencionado arriba de que la definición de texto como algo que “controla temporalmente su recepción por la audiencia” no tiene ninguna importancia respecto del texto narrativo. En realidad hay cuatro temporalidades: una que constituye el tiempo de producción, otra que constituye el tiempo de la recepción, y ambas son básicamente magnitudes, *duraciones temporales* reales: tiempo de lectura, tiempo de escritura, tiempo de elaboración de la película, tiempo de la presentación de la misma, etcétera. Podemos dejar estas dos temporalidades de lado, pues no serán de importancia para nuestro argumento. No obstante, existen otras dos temporalidades, a las que nos referimos en el párrafo anterior como temporalidad externa e interna, respectivamente. Éstas no tienen absolutamente nada que ver con una magnitud o duración temporal. Se trata, por el contrario, de *esquemas de orden*. Según dijimos, el primer tiempo, el interno o tiempo de la historia, es el orden en el que ocurren los eventos que conforman la historia. El segundo tiempo, el externo o tiempo del discurso, es el orden en el que se cuentan. Solamente esta segunda doble temporalidad, la del tiempo externo e interno o tiempo del discurso y tiempo de la historia, respectivamente, es la que define una narrativa. La historia tiene una lógica, es decir, una estructura causal que permite que independientemente de la manera en la que se cuente, se entienda qué pasó primero y qué pasó después. Es lo que Chatman llama “lógica interna o lógica de la historia”,<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> *Ídem*.

la cual implica el “principio de causalidad”,<sup>11</sup> lo que permite que el lector pueda entender si el evento  $\Sigma$  pasó antes del evento  $\Pi$  o fue a la inversa, independientemente de la *manera*, es decir, del *orden*  $\Pi$  en el que los eventos se cuentan. Así, si Luis estaba celoso de Pedro y lo mató por esa causa, la secuencia de la historia, dada su estructura causal, se puede entender a pesar de que primero se cuente que Luis mató a Pedro y apenas después se cuente que Luis estaba celoso de Pedro. Nótese, entonces, que esta doble temporalidad, la del orden lógico de los sucesos o tiempo de la historia, y la del orden o modo en que se cuentan o tiempo del discurso, que son las dos temporalidades que constituyen una narrativa, no tienen nada que ver con la temporalidad de la recepción de la historia. Los eventos pueden ser contados en el orden  $\Sigma - \Pi$  o bien en el orden  $\Pi - \Sigma$  y si se usan las mismas palabras, o bien los mismos planos cinematográficos, entonces el tiempo de recepción será el mismo; sin embargo, se trata de la misma historia contada de dos maneras distintas. En este caso, el tiempo de la historia es el mismo, pero los tiempos del discurso son diferentes y, para ser más precisos, están invertidos el uno del otro.

Era importante hacer esta aclaración, porque en nuestro examen del objeto cultural constituido por el juego digital dotado de un mundo ficticio intervendrán las cuatro temporalidades que hemos discutido, por lo que es necesario que el tiempo de producción y el de recepción, por un lado, y por otro, el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, sean claramente distinguidos unos de los otros.

#### *El juego de computadora con un mundo ficticio*

Hasta ahora hemos hablado sin mayor especificación de juegos de computadora o juegos digitales, pero en este trabajo nos referiremos en realidad a juegos digitales que cuentan con un *mundo ficticio*. No todos los juegos de computadora tienen la *ficción de un mundo* en el que transcurre el juego. Tal sería el caso, por ejemplo, de las emulaciones digitales del juego de damas o del ajedrez. Así como en su versión tradicional estos juegos no remiten más que a un conjunto de reglas de procedimiento y nunca requieren, para ser jugados, de la ficción de un mundo en el que ocurriría el juego, en su emulación digital tampoco hay ninguna referencia a un mundo ficticio asociado. En el mismo caso están otros famosos

---

<sup>11</sup> *Ídem*.

juegos digitales como *Tetris* o *Campo minado*. Por el contrario, ya algunos de los primeros juegos digitales tienen una dimensión ficticia. Por ejemplo, el juego *Pong* (1972), uno de los primeros juegos digitales en popularizarse de forma masiva, genera la *ficción de un mundo* consistente en un partido de tenis. Aquel que jugaba *Pong* no cumplía con ciertas reglas, más bien “golpeaba una pelota de tenis”, jugaba en “una cancha de tenis”. Por supuesto, esta ficción no era una mera *imaginación*, como ocurre en el caso de los mundos ficticios de la *literatura*, sino que era una *ilusión*; el jugador no se imaginaba ni la pelota, ni las raquetas ni la cancha, sino que las “veía” sobre la pantalla de algún monitor; en cierto sentido algo similar a cuando uno “ve” un caballo en una pintura, caso en el que también tiene uno una *ilusión*. Ciertos elementos gráficos sobre la pantalla eran la *figuración* de unas raquetas y una pelota, la pantalla misma era la figuración de la cancha de tenis. La ficción del mundo de *Pong* era, entonces, la *ilusión de un mundo*.

Por supuesto, existen juegos de computadora con mundos ficticios mucho más complejos que el de *Pong*. Por otro lado, el mundo ficticio es un fenómeno común tanto a la literatura como al cine y al tipo de juegos que nos interesa, es uno de los puntos de contacto entre las narrativas literarias y cinematográficas, por un lado, y por otro, los juegos digitales, de manera tal que es en tal tipo de juegos en donde se podría esperar que la cercanía entre narrativa y juego digital fuera mayor. Es por eso que en lo que sigue nos concentraremos en este tipo de juegos de computadora, en los juegos digitales dotados de un mundo ficticio.

Un juego de computadora con un mundo ficticio implica la existencia de una *relación* entre dicho *mundo ficticio* y el *mundo real* del jugador. Nótese que éste no es el caso con el mundo ficticio literario; ciertamente el lector puede imaginarse muchas cosas respecto del mundo ficticio literario, pero él mismo está por completo fuera de dicha ficción, es decir, de dicho mundo —aun en el caso en el que la ficción pretenda ocurrir en el entorno habitual del lector y coetáneamente con él—. En cambio, cuando uno juega un juego de representación, como lo hacen los infantes al jugar a “los papás y las mamás”, se parte del mundo ficticio, y en este caso, el mundo real y el mundo ficticio se traslapan: el infante se mueve efectivamente en el mundo real, pero su movimiento tiene un sentido ficticio, por ejemplo, servir una tasa de té en la que no hay ningún te. El mundo real y el mundo ficticio se sobreponen,

mezclan o traslapan. De manera similar, los juegos digitales conllevan gestos del jugador en la manipulación de la interfaz que genera el mundo ficticio sobre la pantalla, de tal manera que por lo menos existe una interrelación entre el mundo real en el que tienen lugar los gestos del jugador y el mundo ficticio —ilusorio— de la pantalla; por ejemplo, se mueve en verdad una imitación de volante y esto es, al mismo tiempo, un movimiento de volante en el mundo ficticio, *ilusorio*, desplegado sobre la pantalla.

*La temporalidad en el juego de computadora*

En términos del ludólogo Jesper Juul, la dualidad de mundos a la que nos hemos referido se expresaría en el tiempo del juego. Él divide el tiempo del juego de computadora en dos temporalidades, a saber, el tiempo de ejecución (*play time*) —el tiempo real que el jugador utiliza para la actividad del juego de computadora—, y el tiempo ficticio (*fictional time*) —el tiempo que transcurre en el mundo ficticio del juego—. <sup>12</sup> En el juego de computadora, entonces, puede encontrarse una doble temporalidad también. Sin embargo, a diferencia de la doble temporalidad de la narrativa de la que habla Chatman, no es la temporalidad completamente establecida y estática de la historia, como en el texto narrativo. Tampoco es la temporalidad fija de la recepción propia de “textos” como la música, el cine, el teatro o la literatura; en estos casos el receptor no puede afectar de ningún modo la temporalidad de la recepción. Por el contrario, el *tiempo ficticio* del juego es una temporalidad que el usuario puede afectar con sus decisiones y con su habilidad. Si se considerase que el juego de computadora puede ser narrativo, entonces sería necesario examinar su doble temporalidad más a fondo y ver si se corresponde con la doble temporalidad de la narrativa, es decir, con la temporalidad interna y externa o de una historia y un discurso basado en esa historia.

Diferentes tipos de juego tienen diferentes relaciones entre ambas temporalidades. En el juego carente de mundo ficticio, no existe el tiempo ficticio. Al no existir un *mundo interno* donde se desarrollen eventos, el juego de computadora sin mundo ficticio es similar al juego de cartas o algún otro juego sin un objeto conceptual que represente una realidad

---

<sup>12</sup> Jesper Juul, *Half-Real*, pp. 141-142.

propia.<sup>13</sup> En este caso, siguiendo a Juul, el juego consiste en lo que él considera la “parte fundamental” del jugar: un cambio de estado, de un estado inicial a otro por medio de las decisiones y acciones del jugador y nada más.<sup>14</sup> Con base en las ciencias computacionales, Juul dice que un juego es una “máquina de estados”, es decir, un sistema cuyo estado cambia progresivamente. Estos cambios están definidos y regulados por funciones de entrada y de salida que determinan qué estado y qué función lo llevarán al siguiente estado. Al jugar un juego, se interactúa con la máquina que es el juego. Es fácil ejemplificar esto con un juego de ajedrez. Las funciones de entrada son los movimientos posibles de las piezas, las de salida son el efecto que el movimiento de la pieza tiene —como capturar al peón como resultado del movimiento del alfil—, y el estado se encuentra almacenado en la posición y el valor —otra función— de las piezas en el tablero. Las funciones de entrada y salida, en su conjunto, forman las reglas del juego, o mejor dicho, su aplicación. Así, el jugador analiza el estado del juego, lo modifica a través de sus acciones y obtiene un resultado que no es más que otro estado. En el caso del juego de computadora sin mundo ficticio sucede lo mismo. *Tetris* (Alexey Pajitnov, 1984) no genera, y por tanto, no refiere a un mundo interno. El juego consiste en acomodar las piezas en el espacio disponible, el cual es algo un tanto singular, a saber, un *espacio* que no corresponde a ningún *mundo*. En realidad, tal espacio es solamente la visualización de un conjunto de relaciones matemáticas de magnitud y orientación; tales relaciones son el verdadero “espacio” del juego y no su manifestación visual en la pantalla, nada ahí es figurativo, porque no hay ninguna referencia a nada real. Las acciones del jugador, las funciones de entrada, modifican el estado del juego y cada nuevo estado —la nueva disposición del espacio de juego— es con el que el jugador debe una vez más interactuar y continuar cambiando progresivamente. En este tipo de juegos no existe un tiempo interno, un tiempo ficticio, que pueda corresponder a sucesos en un mundo, ya sea éste ilusorio, o bien, meramente

<sup>13</sup> Parecería posible considerar estos juegos no sólo como funciones y relaciones de estas funciones entre sí, sino, además, recordando el famoso y breve texto de Jakobson sobre el arte, como signos autorreferenciales tales como, digamos, las notas o sonidos musicales (Jakobson, *Semiotik*, pp. 129-132, o bien, en *The Framework of Language*, pp. 21-25). Las damas, las piezas del ajedrez, las barajas, etcétera, no refieren a un mundo ficticio, sino solamente refieren entre sí; tienen, como dice Jakobson, una referencia interna, al sistema del juego, y carecen de referente externo.

<sup>14</sup> Jesper Juul, “Introduction to Game Time”. En: Noah Wardrip-Fruin, Pat Harrigan (eds.), *First Person*, p. 132.

imaginario. El tiempo de ejecución constituye la totalidad del tiempo de juego. Más concretamente, se trata de un único tiempo, y por tanto, la distinción entre la temporalidad del juego y la ficticia pierde sentido, lo cual era de esperarse, porque simplemente no existe ningún tiempo ficticio. En *Tetris* en particular existen “niveles de dificultad” que tienen que ver con un tiempo de juego más rápido, el cual no procede más que de que el cambio visual de las relaciones autorreferenciales —es decir, sin referencia a un mundo ficticio— es más rápido. La mente y la mano tienen que responder más rápidamente, “todo pasa más rápidamente”, pero en realidad no pasa nada, no ocurre nada en ningún mundo, así sea éste ficticio. Así como el espacio no es más que la visualización de relaciones matemáticas, el tiempo no es más que la relación temporal entre las reacciones del jugador y los resultados visuales dichas relaciones matemáticas sobre la pantalla.

En juegos con un mundo ficticio —que siguiendo a Juul también serían fundamentalmente máquinas de estado, pero con un mundo ficticio interno—, sin embargo, la existencia del tiempo ficticio es evidente. Los juegos tienen “personajes” —aunque sean implícitos, es decir, invisibles, pero “presentes”—<sup>15</sup> que habitan un mundo interno, donde suceden eventos, y se efectúan “acciones” que toman tiempo. En los juegos más elementales de este tipo la relación de tiempo de ejecución y tiempo ficticio es de 1:1 —inclusive en los que la escala de tiempo es distinta—, como sucede, justamente, en *Pong*, pero en la actualidad, difícilmente se ven juegos de este tipo.

Elementos como las escenas cinemáticas o *cutscenes* —momentos en la experiencia del juego de computadora en que el jugador deja de controlar al personaje para sólo poder observar—<sup>16</sup> o las pantallas de carga —momentos que, por limitaciones de *hardware*, el juego se detiene para permitir a la computadora leer y procesar los elementos informáticos que serán utilizados—<sup>17</sup> pueden alterar las relaciones entre tiempo de ejecución y tiempo ficticio. Una escena cinemática, por definición, implica la ausencia de funciones de entrada, y por tanto, no se está interactuando

<sup>15</sup> Tal es el caso de *Pong*, donde hay un oponente que devuelve la pelota aunque en la pantalla no aparezca ninguna figuración de este oponente. Tal oponente es, entonces, no una ilusión, sino una mera imaginación: lo imaginamos de manera inferencial por los “efectos” de sus “acciones”.

<sup>16</sup> Como cuando castigan a un jugador de *hockey* sobre hielo sacándolo del juego durante unos minutos.

<sup>17</sup> Como cuando la pelota de un juego “se vuela” y hay que esperar a que la regresen.

con el estado del juego. Sin embargo, se está observando en términos de la lógica temporal de lo que pasa en el mundo ficticio del juego, por eso se sigue jugando —razón por la cual parecería que la concepción del jugar como interactuar con una “máquina de estados” es insuficiente—, pues la espera y la observación muy bien pueden considerarse parte del juego mismo: hay que tomar en cuenta lo que “pasó” en el mundo ficticio mientras no se pudo tener ningún influjo en ello. En términos de Juul, sin embargo, *no* se está jugando. Lo cierto es que “jugar”, en este contexto, significa guiarse por una *ilusión*, o bien, una *imaginación* acerca de lo que ocurre en el mundo ficticio del juego para en un momento dado por venir poder tomar “acciones” en ese mismo mundo ficticio. Jugar no es siempre actuar directamente en el mundo ficticio, sino también lo es simplemente tener conciencia de lo que pasa en dicho mundo ficticio para poder actuar en un momento dado.<sup>18</sup>

En las escenas cinemáticas, el tiempo de ejecución se detiene, pero el tiempo ficticio continúa. Desde la perspectiva de Juul, esto significaría que no se juega, y por tanto, las escenas cinemáticas que constituyen esperas con sentido ficticio —con relevancia para los eventos que suceden en el mundo ficticio interno del juego— quedarían fuera de consideración. No obstante, en la actualidad, y desde hace al menos dos décadas, el juego de computadora dotado de un mundo interno se presenta casi siempre con escenas cinemáticas de este tipo. Este fenómeno no puede excluirse del estudio del juego en su totalidad, pues, al menos en el caso de los juegos que pretenden tener un mundo ficticio, los eventos en dicho mundo tienen que encadenarse en cierto orden temporal y, por su parte, la escena cinemática —generalmente presentada como final de un evento importante o cuando el personaje debe tener una conversación con otro, así como al principio del juego, como introducción, y al final del juego, como conclusión— continúa con los eventos del mundo ficticio que, en términos narratológicos, compondrían la historia que se pretende relatar.

Recordando la afirmación hecha arriba en el sentido de que en los juegos digitales con un mundo ficticio se da un traslape o acoplamiento entre el mundo real del jugador y el mundo ficticio del juego digital, resulta que en el caso de las escenas cinemáticas se produce un desaco-

---

<sup>18</sup> Esto es como el caso de quien lanza una pelota y no puede hacer nada mientras la pelota no caiga.

plamiento entre ambos mundos. El mundo real del jugador queda desconectado, sin relación con el mundo ficticio del juego.

En un análisis del juego de computadora con un mundo ficticio —al menos si se pretende analizar el objeto en su totalidad, sea con un concepto de “texto” similar al de Chatman o como algo enteramente distinto—, el elemento de la escena cinemática es tan importante como la actividad de jugar en términos de Juul, pues en dicha escena avanza el tiempo interno. No se puede extraer una historia de un juego de computadora con escenas cinemáticas si se les excluye, como tampoco puede extraerse con ellas solamente —si éste fuera el caso, la aproximación académica más adecuada sería la teoría de cine—. La escena cinemática es, pues, un fenómeno con efecto sobre la temporalidad interna, contrariamente al caso de la *descripción* en la literatura narrativa, donde el tiempo de recepción continúa, mientras que tanto el tiempo de la historia como el tiempo del discurso se detienen para permitir la descripción.

Por otra parte, en el caso de las pantallas de carga se detiene, generalmente, tanto el tiempo de ejecución como el tiempo ficticio. Esto no es necesario, sin embargo, existen pantallas de carga que presuponen la continuación del tiempo ficticio, teniendo el mismo efecto que la escena cinemática que se describió anteriormente.<sup>19</sup>

Pero estos elementos no son los únicos ni los más importantes modificadores de las relaciones entre temporalidades. Un elemento del juego de computadora que lo diferenciaría de cualquier otro “texto” —en términos de Chatman— es que éste incluye en su experiencia un cierto grado de *repetición*, lo cual normalmente está vinculado con una característica fundamental para muchos juegos, que es el *reto*.<sup>20</sup> El jugador debe adquirir habilidad para superar obstáculos impuestos ante él —ya sea por la computadora, ya sea por otro jugador—, desde el control del personaje a través de los botones del mando hasta el aprendizaje de los elementos claves del mundo ficticio. En la mayor parte de los juegos de computa-

<sup>19</sup> Existen otro tipo de *cutscreens* que portan información sobre el mundo ficticio, pero no muestran eventos. Por ejemplo, en un juego de deportes pueden anunciar la sustitución de un jugador por otro. Entonces, se debe hacer la distinción entre las *cutscreens* que se denominan escenas cinemáticas, que tanto portan información de la ficción como muestran eventos que se desarrollan en el tiempo ficticio, y *cutscreens* que portan información de la ficción, pero no muestran eventos que puedan corresponder con la temporalidad ficticia. Este último tipo de escenas sería similar a la descripción en los textos narrativos: aportan información, pero en ellas no pasa nada, no se desenvuelve nada.

<sup>20</sup> No todos los juegos contienen un reto, por ejemplo, los juegos de representación no lo contienen.

dora, esto significa que se espera que el jugador falle una o más veces durante el curso del juego, afectando el tiempo ficticio, pero no el de ejecución. En estos casos, se espera del jugador que sea capaz de hacer una selección de eventos que permitan la coherencia del mundo ficticio, consistente en no incluir en la secuencia de eventos aquellos que tuvieron que ser repetidos y que, por tanto, ya no deben formar parte de dicha secuencia. Por ejemplo, en *Super Mario Bros* (Nintendo, 1985) el personaje que controla el jugador, Mario, debe superar una serie de niveles para alcanzar su meta —rescatar a la princesa—. Si el jugador falla en un acto de destreza y cae a un precipicio, Mario “muere”. No obstante, la consecuencia de esto es que regresa al principio del nivel. En la historia que se *podría* extraer del juego —las aventuras de Mario al intentar rescatar a la princesa— no se supone de Mario que haya muerto, y mucho menos que tenga la capacidad de regresar de la muerte o revertir el tiempo. Todos los eventos que sucedieron después del (primer) inicio del nivel y antes de la muerte del personaje desaparecen de la reconstrucción de la secuencia de eventos —“historia”— que se desarrolla en la temporalidad ficticia, sin que el tiempo de ejecución sea afectado.<sup>21</sup> En otros “textos” —de nuevo en términos de Chatman—, la repetición puede suceder, pero no se espera que suceda, y en la mayoría de los casos no es común, a menos que se trate de una repetición total de la experiencia de la obra, como volver a leer un libro en su totalidad o ver una película otra vez, que se diferencia de jugar otra partida de ajedrez, otro encuentro de fútbol o volver a jugar un juego de computadora que ya se ha jugado, en que la repetición de los eventos no es exacta. Es decir, cuando se repite un juego, no se repite la misma experiencia, sino otra con características similares. Se repite, por así decirlo, a) una estructura de la experiencia con b) un contenido típico, pero no se repite la experiencia, como sí se repite una lectura, digamos. Además, incluso en los casos en que se vuelve a experimentar una de estas obras que Chatman denomina “textos” y que no requiere de la intervención de quien la experimenta —por ejemplo, un libro o una película—, la repetición no es parte intrínseca de la experiencia, sino

<sup>21</sup> Hay otra clase de juegos en los que este tipo de repetición no existe. En estos juegos la repetición de actividades similares da paso a un desarrollo en donde el tiempo ficticio no es modificado. Los juegos de este tipo son más similares a juegos como el ajedrez, donde, independientemente de si se logra superar el obstáculo o no, ambas temporalidades continúan hasta llegar al fin del juego. Sin embargo, al ser un juego, puede volver a experimentarse algo similar al jugar otra partida.

se da contra el telón de la memoria. Al tener que repetir un nivel o una sección, o cargar un juego anterior, se ha eliminado, en el tiempo ficticio, todo lo sucedido desde la última vez que se intentó jugar desde ese mismo punto; sin embargo, la experiencia del juego en el jugador, el tiempo de ejecución anterior, sigue ahí teniendo un papel en la nueva ejecución. En otras palabras, sirve para su aprendizaje y su adquisición de habilidad, y por tanto, no se toma como un tiempo simplemente desaparecido sin más rastro que el de la memoria.

*¿Se corresponde la doble temporalidad del juego de computadora con la de la narrativa?* Ahora, haciendo una comparación de las temporalidades correspondientes se hace evidente que, si bien tanto una narrativa como un juego de computadora con un mundo ficticio tienen dos temporalidades, una “externa” y una “interna”, éstas no coinciden en su naturaleza. Comenzando por el tiempo externo, tiempo de ejecución en el juego de computadora y tiempo del discurso en una narrativa, existen diferencias muy importantes. El tiempo del discurso es, ante todo, un arreglo de la historia —aun si la historia se cuenta en orden cronológico, sin modificaciones, pues precisamente puede no ser así—. <sup>22</sup> Es la forma, el orden en que se cuenta. El tiempo de ejecución, sin embargo, es algo muy diferente del tiempo del discurso. En él se encuentran elementos que podrían llamarse discursivos, eventos que sí existen dentro de una cadena de eventos causales que en otro caso podrían componer una trama, pero consiste, sobre todo, en elementos que no lo hacen. Es decir, existen en el tiempo de ejecución eventos correspondientes al ordenamiento en la presentación de la secuencia que compone la historia, pero la mayor parte de los elementos presentes no son de consecuencia para la historia. Los movimientos del personaje controlado, la exploración, la acción en sí del avatar del jugador, son parte no de una *narración*, sino de una *participación*, a pesar de que ciertos eventos sí puedan formar parte de una cadena causal. Más específicamente, no refieren a una tercera persona sino, principalmente, a la primera persona, la del jugador y, además, los eventos no están en el pasado, sino en el presente. El tiempo externo como el *presente de la ejecución* corresponde al tiempo ficticio como el *presente de la ficción* propia

---

<sup>22</sup> Alberto J. L. Carrillo Canán, “¿Hay un límite para el criterio narratológico de la diferencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso?”.

del juego de que se trate. Así pues, el tiempo externo de la narrativa no corresponde en lo absoluto al tiempo externo en el juego de computadora. Ciertamente en ambos, la narrativa literaria y el juego digital con mundo ficticio, hay eventos, cadenas de los mismos, pero los tiempos de la narrativa, tanto el tiempo de la historia como el tiempo del discurso, están en el pasado —como se argumentará a continuación—, mientras que el tiempo del juego remite básicamente al presente.

En cuanto al tiempo interno en términos narrativos, el correspondiente a la historia, tampoco es claro que exista en el juego de computadora. Para Chatman, la historia se divide en “eventos” y “existentes”.<sup>23</sup> Los primeros, a su vez, se dividen en “acciones” y “sucesos” y los segundos en “personajes” y “escenarios”. Todos éstos se encuentran presentes analógicamente en el juego de computadora que tiene un mundo ficticio, sin embargo, Chatman está considerando solamente aquellos “textos” donde el practicante del medio es nada más un receptor pasivo, no un agente, por tanto, puede cuestionarse la existencia de una trama, así se encuentren en tales juegos los análogos de los elementos narrativos distinguidos por Chatman. De acuerdo con György Lukács, narrar requiere de una “secuencia dramática”, siguiendo las acciones relacionadas, de forma causal, a partir de un conflicto —interno o de voluntad—.<sup>24</sup> Así, los únicos objetos que realmente forman parte de una narración son los que influyen en el “destino” de los individuos, el cual en principio es previsible como una posibilidad. Para decirlo de otro modo, la narración siempre es proléptica en su recepción, pues solamente forman parte de la narrativa los eventos que pueden vincularse de forma causal con el desenlace, aunque exista en el pasado. En el caso del juego de computadora —no con un receptor sino con un jugador, un agente capaz de influir en los eventos—, estos se desarrollan en el presente y no puede predecirse lo que viene gracias a una relación causal con los eventos que se han dado, debido a que todo desenlace está en vilo al depender de las decisiones, e incluso de la habilidad del jugador.<sup>25</sup> No hay narración, porque no está definida una “historia” en la obra antes del juego ni durante el mismo, sino solamente de manera retrospectiva, cuando el juego se ha jugado, como no existe una trama en la vida de un individuo sino del mismo modo, en retrospectiva.

<sup>23</sup> Seymour Chatman, *Story and Discourse*, p. 19.

<sup>24</sup> György Lukács, *Problemas del realismo*, p. 188.

<sup>25</sup> La situación es análoga a lo que pasa en un partido de fútbol.

tiva, como el simple recuento de lo que pasó y que en principio no era previsible, pues la vida cotidiana es contingente en su conjunto, no causal. Es sólo hasta que se recuerdan los eventos que se construye el tiempo u orden ficticio del juego, es hasta entonces que de la experiencia puede extraerse una “historia”. No obstante, esta “historia” estará compuesta por elementos que forman una cadena causal y otros elementos que no están en ninguna cadena causal y que, como se argumentará, son la mayor parte del contenido del juego. Pero en el momento en que se hace tal recuento, se *escribe* o se *recuerda* tal “historia”, en ese momento, el juego de computadora ya no es de interés como juego, simplemente ya no se *juega*.

Aquí habría que agregar lo que parece ser una regla general, a saber, visto retrospectivamente, cada juego no importa como cadena de eventos, sino como resultado. Si bien las historias tienen un resultado, lo que las hace historias es la cadena de eventos, y si bien también en un juego el resultado depende de la cadena de eventos, los eventos tienen sentido como eventos en los que se participa y tal participación, a pesar de llevar al resultado, tiene sentido, interés por ella misma, al margen del resultado, mientras que, por otro lado, el resultado tiene interés como resultado al margen de la participación y es importante al margen de la cadena de eventos que llevaron a él. En tanto que en una historia el desenlace o resultado está, por así decirlo, en la misma dimensión, que es la historia, en el caso de los juegos la participación y el resultado están en diferentes dimensiones, en el sentido de que permite decir que un juego se disfruta jugarlo al margen del resultado. Esto puede formularse de otra manera. *En un juego el evento presente tiene sentido en sí mismo, ya que se disfruta con total independencia del resultado, mientras que el resultado también se disfruta en sí mismo, al margen de los eventos que llevaron a él.* Nada de esto puede decirse para los eventos que constituyen una historia causal. Más aun, el resultado de una historia es un evento que es parte de la cadena de eventos que constituye la historia, mientras que el resultado de un juego no necesariamente es un evento de la cadena de eventos —caso en que los resultados son marcadores o puntajes, por ejemplo—. En un juego, la cadena de eventos que lleva al resultado hace el juego más o menos emocionante, pero retrospectivamente lo único que importa es el resultado, y en este sentido el resultado es insensible al juego mismo, mientras que en la historia el desenlace es el resultado de esa historia (y si fuera el resultado de otra historia se tendría otra historia), de tal manera que el

desenlace no es nada sin la historia, es el desenlace de precisamente esa historia, mientras que el resultado de un juego puede ser el resultado de cualquier otro juego, así sea éste más o menos emocionante.

Roland Barthes explica la estructura del relato diciendo que “[l]a estructura general del relato [...] aparece como esencialmente *predictiva* [...]”,<sup>26</sup> lo cual se explica por la *lógica causal* propia de las verdaderas narrativas. Sin embargo, no existe tal naturaleza predictiva ahí donde existe la posibilidad constante de cambiar el curso de los acontecimientos. Como se dijo anteriormente, en el juego de computadora dotado de un mundo ficticio existe una serie de eventos que se desarrollan a lo largo del juego, los cuales sólo vistos retrospectivamente se entienden como tal “historia”. Es entonces aquí donde surge la necesidad de hacer una distinción, a saber, la historia es simplemente la colección de eventos y existentes, pero esto no compone una narrativa, mientras la trama —o la fábula, en términos de Aristóteles—, y por tanto la narración, requieren de una *cadena causal* de estos eventos, de tal manera que sea posible hacer la distinción entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso —según se discutió arriba con el ejemplo de la microhistoria en la que Luis mataba a Pedro por celos—.

En el caso del cine o de la literatura, los eventos que constituyen la historia no son modificables. Son predeterminados. El espectador no es más que un receptor. Pero en el caso del juego de computadora, la historia, entendida como sucesión de incidentes —y esto es central—, está en curso, abierta, los eventos pueden modificarse, y es el jugador quien tiene el poder de hacerlo. Citando a Mark J. P. Wolf: “[l]a naturaleza interactiva y condicional de lo que el jugador ve significa que hay algún grado de no-linealidad comúnmente presente en la experiencia”.<sup>27</sup> Esta falta de linealidad —linealidad que corresponde al carácter causal de la trama verdadera— consiste en que la “narrativa” del juego de computadora, en palabras de Simon Egenfeldt-Nielsen, Jonas Heide Smith y Susana Pajares Tosca, “[...] se desdobra permanentemente, constantemente recogiéndose sobre ella misma, llena de falsos comienzos y recomienzos, al contribuir el jugador a la creación de la historia con cada acción [...]”,<sup>28</sup> y es importante para poder hablar de una historia, pues ésta no se constituiría hasta que

<sup>26</sup> Roland Barthes, “El efecto de realidad”. En: Roland Barthes (ed.), *Lo verosímil*, p. 96.

<sup>27</sup> Mark J. P. Wolf, *The Medium of the Video Game*, p. 77.

<sup>28</sup> Simon Egenfeldt-Nielsen, Jonas Heide Smith y Susana Pajares Tosca, *op. cit.*, p. 188.

una *decisión* de juego se haya hecho, se genere por ello una secuencia de eventos y, por tanto, pueda verse retrospectivamente. Más que hablar de trama, se puede hablar de actualidad. El tiempo interno de un juego de computadora, el tiempo ficticio, no corresponde al tiempo interno de la narrativa en ningún sentido estructural profundo más allá de ser cadena de eventos, cerrada apenas cuando el juego terminó. Solamente desde la *memoria* hay una analogía entre el juego con mundo ficticio y una narrativa; no obstante, ni la narrativa ni, menos aun, el juego, son experiencias vividas desde la memoria. La historia y su desenlace existen antes de que se lea, el juego y su resultado no existen antes de que se juegue. La historia ya está decidida en todos sus puntos, aunque no se sepa cuáles son esos puntos ni cuál es la decisión final, mientras que el juego nunca está decidido realmente. Como se suele decir en el medio deportivo, el juego “no se acaba hasta que se acaba”, se decide en cada momento y el resultado es la decisión final que en todo momento estuvo en vilo.

Hemos argumentado más arriba que la doble temporalidad del juego de computadora con un mundo ficticio, interna y externa, es muy diferente de la de la narrativa como la define Chatman.<sup>29</sup> La “externa” de Chatman, la de la manea de narrar la historia, es en realidad completamente independiente del receptor. En ese sentido, sigue siendo interna a la obra a pesar de que sea externa respecto del carácter autónomo del tiempo interno, de la historia. Es una temporalidad dominada por el autor y sobre la que el lector o receptor no tiene ni la más mínima influencia, mientras que la temporalidad de jugar la domina, justamente, el jugador.

Existen dos vías para solucionar las objeciones hechas hasta aquí a la noción del juego digital como texto narrativo en particular y como texto en general. La primera es proponer que al juego de computadora dotado de un mundo ficticio corresponde otro tipo de “texto” fuera de consideración por Chatman, que permita una doble temporalidad, pero que no sea narrativa —por no ser totalmente independiente el tiempo interno del externo—, pues ésta depende de la división tajante entre la temporalidad interna y la externa, el discurso y la historia, además de requerir una secuencia causal de eventos relacionados espacial y temporalmente que pueda denominarse “trama”. La segunda solución, y esto es lo que

---

<sup>29</sup> En realidad, en el caso del juego digital el tiempo externo es tan dependiente del tiempo interno que en términos teóricos la distinción entre ambos puede considerarse poco productiva.

se argumentará que es lo correcto, es reconocer que hablar del juego de computadora con un mundo ficticio como un “texto” —el cual es un elemento necesario de la definición rígida de narrativa al ser un concepto bajo el cual cae— es en sí un error. Para ello se pasa al análisis de otro tipo de texto: la descripción. Esto llevará a reconocer que los recursos utilizados por aquello que puede considerarse un texto son muy diferentes a la naturaleza del medio audiovisual.

### *La descripción*

Para Gérard Genette,

La narración se refiere a acciones o acontecimientos considerados como puros procesos, y, por ello mismo, pone el acento en el aspecto temporal y dramático del relato; la descripción, por el contrario, porque se detiene en objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca a los procesos mismos como espectáculos, parece suspender el discurso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio.<sup>30</sup>

La narración tendría que ver con el orden de la sucesión, la descripción con el de la yuxtaposición. En estos términos, la función que cumple la mayor parte del contenido semántico del juego de computadora podría más fácilmente corresponder a la descripción —dado que los elementos presentes en la pantalla de computadora en su mayoría no tienen efecto alguno en el desarrollo de los eventos de forma causal y no avanzan el tiempo ficticio—, que como se ha argumentado, no puede ser narrativa. Utilizando terminología semiótica, debemos decir que, dado que el juego de computadora se desarrolla mediante gráficas dinámicas figurativas que se despliegan sobre alguna pantalla, el contenido de la pantalla “significa” de manera icónica, mediante imágenes que parecen algo y que en esa medida lo representan. Y por supuesto, una imagen dice más que mil palabras, porque muestra, y la mostración es, en la dimensión visual, el análogo a la descripción en la dimensión verbal o conceptual. Por ello, no debe extrañarnos que en la aplicación al cine que hace Chatman de su teoría narratológica también considere esta función “descriptiva”, que

<sup>30</sup> Gérard Genette, “Fronteras del relato”. En: Roland Barthes (ed.), *Análisis estructural del relato*, p. 206.

remita a la contigüidad espacial en vez de a la secuencialidad temporal. Por ello, hablando de manera un tanto precipitada podríamos decir que *la narración genera la imaginación de la sucesión temporal, mientras que la descripción genera la imaginación de la extensión espacial*. En esta sección se explicará por qué considerar los medios audiovisuales como descriptivos es, como con la narrativa, también un error.

Para Chatman, existen dos tipos de descripción: la “descripción explícita” y la “descripción tácita”.<sup>31</sup> La diferencia entre ellas radica en el foco del “sintagma descriptivo” —el foco de una oración, de un plano cinematográfico—. Si la función de tal “sintagma” es describir, entonces la descripción es explícita; si describe de forma secundaria, enfocándose en otras funciones, como la narrativa, la descripción es tácita. De acuerdo con él, ciertos medios favorecen a algún tipo de descripción. En el medio fílmico y en el juego de computadora las características de los personajes, lugares, eventos, etcétera, no pueden ocultarse. Su mostración es inevitable dada la naturaleza sensorial, figurativa, del medio. La riqueza de la información que transmite una imagen es mucho mayor a la que puede transmitirse con palabras. Esto significa que en una mostración no hay una selección de información suficiente como para presentar acciones exclusivamente. En estos medios no se puede evitar el presentar información adicional respecto de lo que es la acción en tanto tal, información que podría llamarse descriptiva, y si la pretensión no es describir, sino jugar o relatar historias, la descripción, entonces, sería tácita. Hablando de cine, Chatman dice que “[c]ada ‘sustantivo’ en la pantalla ya está, por virtud del medio, totalmente saturado con ‘adjetivos’ visuales”.<sup>32</sup> Esta falta de selección de información ha generado objeciones respecto de la idea de descripción en medios visuales comparada con la descripción en la literatura. Podría, sin embargo, pensarse que el caso especial de la descripción en la literatura no es universal, sobre todo si se considera que hay medios más aptos para “describir”. Respecto de una imagen podría argumentarse que existe la descripción sin selección. Es decir, un argumento que puede darse en favor de la descripción en el caso de los medios audiovisuales es que la selección propia de la descripción literaria existe sólo en ésta y, por tanto, de existir la descripción en otros medios,

<sup>31</sup> Seymour Chatman, *Coming to Terms*, p. 38.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 40.

no necesariamente incluye una selección de información. Por supuesto, esto conllevaría *otro concepto de descripción*, no como un sintagma propiamente dicho como una *construcción verbal* que encadena varios predicados respecto de uno o varios sujetos relacionados espacialmente entre sí, sino como *presentación de información* en la dimensión de la simultaneidad. Sobre esto escribimos con la conciencia de que tal concepto ampliado de descripción puede ser redundante, dado que con la pareja *descripción* y *mostración* se logra lo mismo, siempre y cuando se señale que ambas tienen la característica común de informar respecto de características que se despliegan en simultaneidad.

Ahora bien, en el texto anteriormente citado, Genette señala que

Desde el punto de vista de los modos de representación, contar un acontecimiento y describir un objeto son dos operaciones similares, que ponen en juego los mismos recursos del lenguaje. La diferencia más significativa sería pues que la narración restituye, en la sucesión temporal de su discurso, la sucesión igualmente temporal de los acontecimientos, en tanto que la descripción debe modelar dentro de la sucesión la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio.<sup>33</sup>

Si se siguiera al pie de la letra lo que nos dice Genette, tendríamos que la imagen no puede ser descriptiva al no “[...] pone[r] en juego los [...] recursos del lenguaje”. Es decir, la imagen en su presentación utiliza elementos significantes de una naturaleza enteramente distinta a la de las palabras, justamente los elementos icónicos o figurativos a los que ya hicimos referencia. Por supuesto, Genette está pensando puramente en casos literarios, pero lo esencial aquí es que narrativa y descripción comparten una serie de “recursos”, comparten un léxico y una sintaxis, y estos “mismos recursos” son, precisamente, los que hacen que ambas se sitúen bajo el mismo concepto, el “texto”. Aceptando, entonces, que narrativa y descripción, como textos, utilizan los mismos “recursos”, cualquier cosa que utilizando esos recursos pueda describir, podría también narrar. Como se ha argumentado, no puede haber una narrativa en sentido estricto en el juego de computadora, lo cual tiene como consecuencia que la exigencia de que se utilicen los mismos “recursos” no tenga sentido, y se descalifi-

---

<sup>33</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 206.

que la posibilidad de descripción (junto con cualquier otro tipo de “texto”) en el caso del medio del juego de computadora.

Si se analiza la descripción desde el punto de vista de su función, es evidente la diferencia entre la descripción y la percepción. De hecho, la descripción tiene la función de codificar, con el código del lenguaje, elementos presentes en una percepción —o en el caso de la ficción, una supuesta percepción—. Tiene tanto sentido pensar que el juego de computadora es descriptivo, como pensar que los eventos vividos —o percibidos— lo son. Es decir, la descripción, *a falta de una presentación sensorial* de su contenido, *es una representación verbal*, no icónica o figurativa. La imagen, al contrario, es una presentación sensorial, sin necesidad de ser representada en una verbalización ulterior. Es de la presentación de la imagen de donde pueden conseguirse contenidos semánticos descriptivos, a través de una codificación *ex profeso*. El contenido de la imagen corresponde a un estado mental sin estructura proposicional, mientras que el del lenguaje, y por tanto el de la descripción, es un estado mental con estructura proposicional. Es necesario analizar esto más a fondo, para determinar cómo es que el sesgo literario de la narratología evita entender el medio que es el juego digital.

#### *Información digital y análoga*

Fred I. Dretske, en *Knowledge and the Flow of Information*, hace una distinción entre la información presentada de forma análoga —continua— y la presentada en forma digital —discreta—, para explicar el papel que tiene la experiencia sensorial en el proceso cognitivo, argumentando que la percepción tiene por función llevar información con una estructura análoga a los “centros cognitivos” para apenas después convertir dicha información análoga en información con una estructura digital. Para él, una señal “[...]” porta la información de que *s* es *F* de forma digital si, y sólo si, no porta ninguna información adicional sobre *s*, información que no esté anidada en que *s* sea *F*.<sup>34</sup> Dicho de otro modo, si la señal porta otra información adicional respecto del hecho de que *s* es *F*, la propia información de que *s* es *F* está portada de forma análoga. En otras palabras, la información es análoga cuando la información que una señal porta sobre algo va más allá de lo que se pretende comunicar sobre ello —si

<sup>34</sup> Fred I. Dretske, *Knowledge and the Flow of Information*, p. 137.

bien, toda señal que porta información digital también porta información análoga, dado que toda señal tiene un vehículo sensorial—. Dretske ejemplifica esto de una forma sencilla:

[...] consideremos la diferencia entre una fotografía y un enunciado. Supongamos que una taza tiene café, y que queremos comunicar esta información. Si simplemente *digo* 'la taza tiene café', esta señal (acústica) porta de forma digital la información de que la taza tiene café. No se suministra información más específica sobre la taza (o sobre el café) que la información de que hay café en la taza. No se ha dicho *cuánto* café hay en la taza, qué tan grande es la taza, *qué tan oscuro* es el café, qué forma y orientación tiene la taza, ni nada más. Si, por otro lado, tomo una fotografía de la escena y la muestro, la información de que la taza tiene café es transmitida de forma análoga. La fotografía dice que hay café en la taza al decir, aproximadamente, cuánto café hay en la taza, la forma, tamaño y color de la taza, y demás.<sup>35</sup>

La información portada de forma análoga es, entonces, mucho mayor en cantidad y más específica que la portada de forma digital, y al seleccionar y descartar, *toda digitalización es pérdida de información*. Pero no es pérdida solamente. Con esta pérdida viene la posibilidad de clasificación o generalización de estímulos. Al categorizar, “[l]a información más específica que [una señal] porta es ignorada sistemáticamente a fin de lograr una respuesta uniforme a *similitudes relevantes*”.<sup>36</sup> De hecho, burdamente, esto es el proceso cognitivo: la digitalización de información, pues esto es lo que permite la clasificación, que mediante el reconocimiento nos dice *qué es una cosa*. Se trata de una operación mental en la que un contenido pasa de lo análogo a lo digital tanto para generar un concepto como para hacer uso de los conceptos ya existentes.

La percepción es informáticamente profusa y, en cierto sentido, indeterminada, mientras el conocimiento es selectivo y determinado. Para Dretske, pues, “[...] la diferencia entre nuestra experiencia perceptiva, la experiencia que constituye nuestro ver y oír cosas, y el conocimiento (o creencia) que normalmente es consecuencia de esa experiencia es, fundamentalmente, una diferencia de codificación”.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> *Ídem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 143.

Y esto es fundamental en nuestro contexto, pues la imagen, y por tanto el cine y el juego de computadora, son *percibidos*. Se puede decir, entonces, que las imágenes correspondientes son estructuras que portan información análoga, no digitalmente. Esto no es decir que lo que comúnmente se denomina “imagen digital” no sea imagen, pues el uso del término “digital”, en este caso, se refiere solamente a que su soporte es un código, y todo código es información digital; no se refiere a su modo de recepción que es, al modo de la plástica pictórica, análogo<sup>38</sup> —si bien hay que aclarar que es una simulación de lo análogo—. En otras palabras, la imagen digital está formada, después de todo, por píxeles de luz organizados en la pantalla, pero son tantos (es decir, la información digital es de tal cantidad) que no lo percibimos como digital, sino como un continuo análogo y, de todos modos, algo similar ocurre con la imagen visual que se recoge de manera digital sobre los receptores de la retina, los cuales son cuantizados, no forman, de ninguna manera, un continuo, pero tienen efecto en el sistema visual como si lo fueran. La imagen se percibe como imagen, es decir, de manera análoga, continua, no tenemos otra forma de percibir, aunque en su naturaleza física sea cuantizada, digital. Físicamente es digital, pero fenomenicamente, es decir, en términos de la experiencia, es análoga. Nuestra capacidad de percepción no llega al nivel de los cuantos fotónicos —ni siquiera de los píxeles o cuantos de la imagen fotográfica digital contemporánea—.

La narrativa se recibe como información digital. El espectador de cine y el jugador de juegos de computadora reciben información análoga.<sup>39</sup> De esto se desprende que la narrativa, al tratar señales con información discreta, es necesariamente digital. Mientras la imagen, sea digital en su base tecnológica o no, es análoga. Esto tiene relación con las características propias de la trama que se reconocen desde Aristóteles en su análisis de la tragedia: la “fábula” requiere de una cadena causal de eventos y todo aquello que no sea fábula —es decir, que no esté causalmente relacionado con ella y que no sea un evento— es ornamental a ella.<sup>40</sup> En consecuencia, si se pretende encontrar en un juego de computadora —o en el cine— una narrativa, se requiere la *extracción* de una trama, lo cual ocurre

<sup>38</sup> Por esto utilizamos muchas veces el término “juego de computadora” en vez de “juego digital”, para evitar la confusión en cuanto a su modo de almacenamiento y su modo de recepción. Digital y análogo, respectivamente. Utilizamos la expresión “juego digital” cuando queremos resaltar la naturaleza tecnológica de la imagen de computadora.

<sup>39</sup> Dejando de lado los mensajes verbales acompañantes de la imagen, ya sean sonoros o gráficos.

<sup>40</sup> Aristóteles, *Poética*, sec. VI.

mediante una serie de digitalizaciones en la mente del jugador —o del observador— que resultan en las proposiciones base que corresponden a la estructuración de dicha trama. Lo que se digitaliza son eventos delimitados sensorialmente que se convierten en proposiciones. A estas estructuras proposicionales, que se han digitalizado a partir de estructuras no proposicionales, se les añade, conceptualmente, la causalidad, para tener no solamente una sucesión de proposiciones que corresponden a los eventos percibidos, sino además, la relación lógica entre estos eventos que permite que exista una diferencia entre el tiempo de la historia o interno y el tiempo del discurso o tiempo externo.

En suma, la recepción de los medios audiovisuales que pretenden contener tramas sólo llega a dichas tramas a través de un proceso de digitalización —y codificación— de las imágenes. Por esta característica, puede afirmarse que tanto la experiencia cinematográfica como la experiencia videolúdica son experiencias de otra índole que la experiencia de leer un texto, pues los recursos mentales utilizados para poder recibir de forma apropiada sus contenidos son totalmente distintos, y si se trata de otra experiencia, el aparato teórico necesario para entender estos medios a fondo, debe ser, también, otro.

### *Conclusión*

La preocupación guía de este trabajo ha sido la de argumentar que el juego de computadora no puede entenderse desde el punto de vista narratológico, lo cual, como se ha mencionado, se ha intentado hacer tradicionalmente. Una parte fundamental del juego es que es modificable por parte de un jugador. Es decir, el jugador es un agente. La narrativa es inmodificable, pues, como se mencionó anteriormente, siguiendo a György Lukács y a Roland Barthes, narrar es seguir las acciones relacionadas, de forma causal, con un conflicto y, en su estructura, el relato es predictivo. *La narración siempre existe en pasado, mientras el juego, siendo modificable, es en presente.* El análisis narratológico, en este caso, no puede dar cuenta de las maneras en que un agente puede intervenir, porque en su marco conceptual no tienen cabida.<sup>41</sup> Por tanto, analizar el juego desde ese pun-

<sup>41</sup> Cabe mencionar que existen otras concepciones de tradición narratológica que pueden evitar esta deficiencia específica, pero mantenemos que dado lo expuesto en este trabajo, el definir de forma tan amplia un concepto como "narrativa", por un lado, hace que el término pierda precisión y debilita su fuerza argumentativa y, por otro, puede generar confusiones si lo que se pretende es entender la naturaleza de una experiencia.

to de vista pasaría por alto la naturaleza interactiva y multidireccional del medio. Asimismo, un concepto narratológico de texto con una pretensión tan abarcante como el de Chatman —“[...] cualquier comunicación que temporalmente controla su recepción por la audiencia”<sup>42</sup>— es demasiado amplio y aceptarlo es ignorar que las manifestaciones de medios como la literatura narrativa, el cine y el juego de computadora con un mundo ficticio son de una naturaleza totalmente distinta y requieren de aparatos conceptuales diferentes, correspondiendo a experiencias vitales totalmente disímboles. Se propone que el texto puede considerarse tal solamente si la información que porta es portada de *forma digital*, lo cual permite que exista una estructura proposicional, fundamental para la construcción de narrativas, descripciones o argumentaciones. Los medios audiovisuales, por ello, quedan fuera del alcance del concepto de texto.

Por estas razones, el estudio narratológico del juego de computadora, incluso de aquel dotado de un mundo ficticio, no es suficiente para entender el medio. Se requiere de un análisis de todas sus manifestaciones sensibles, que no deje de lado que existe un contenido semántico y un mundo ficticio que pueden dar lugar a la extracción de secuencias de eventos —a través de un esfuerzo de digitalización por parte del jugador—, pero que tales eventos jamás constituyen una narrativa.

En el curso de nuestra exposición señalamos que la noción de texto como un objeto cultural o comunicativo que controla su propia recepción en el tiempo, en realidad no es el fundamento para entender lo que es un texto narrativo a menos que se piense en tal control no como una *magnitud*, sino como la imposición de un *esquema de orden*, el cual vendría a ser, justamente, el tiempo del discurso o la sucesión en la que se cuentan los eventos de la historia. Esto no tiene ninguna aplicabilidad al caso del juego de computadora dotado de un mundo ficticio. Pero tampoco el simple concepto de control de la recepción como *duración* de la misma tiene aplicabilidad al tipo de juego digital que nos ocupa por el simple hecho de que en realidad no existe nada que pueda ser considerado tal control sobre el receptor; de hecho, no hay ningún receptor, sino un jugador, un agente, que con sus decisiones y su habilidad modifica constantemente la posible duración del juego. Si bien dado un juego específico en términos normales habrá una duración promedio

---

<sup>42</sup> Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 7.

de sus ejecuciones, lo cierto es que cuánto se desvía o no una ejecución de esa duración promedio es algo totalmente determinado o causado por el jugador. En otras palabras, el concepto de texto amplio como objeto que controla la duración de su recepción no es válido para el juego de computadora con un mundo ficticio. Por otra parte, tampoco es aplicable el concepto de texto como descripción porque, nuevamente, una verdadera descripción es independiente del receptor, mientras que lo que sería el análogo a la descripción, es decir, la mostración figurativa a través de imágenes sobre la pantalla, es algo sobre lo que el jugador tiene una influencia radical.

Finalmente, es cierto que a posteriori, una vez que el juego terminó, como también ocurre con un partido de fútbol, digamos, es posible referir los acontecimientos en el orden en que se presentaron, y en el caso de que todos los acontecimientos hubieran estado ligados causalmente, podría narrarse el juego en un orden diferente a aquel en el que ocurrió y el oyente entender el verdadero orden. Pero hacer una narrativa sobre el juego no es lo mismo que jugarlo; con dicha narrativa se pasaría de la experiencia del jugar a la experiencia propiamente literaria, a la del relato.

#### *Bibliografía consultada*

- Aristóteles, *Poética*, Losada, Buenos Aires, 2003.
- Barthes, Roland (ed.), *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 2008.
- , *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- Carrillo Canán, Alberto J. L. y Víctor Gerardo Rivas López, “¿Hay un límite para el criterio narratológico de la diferencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso?”, [De próxima publicación], (s.f.).
- Chatman, Seymour Benjamin, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1990.
- , *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1980.
- Dretske, Fred I., *Knowledge and the Flow of Information*, Center for the Study of Language and Information, Stanford, 1999.
- Egenfeldt-Nielsen, Simon; Heide Smith, Jonas y Pajares Tosca, Susana, *Understanding Video Games: The Essential Introduction*, Routledge, New Ed., Nueva York, 2008.

Jakobson, Roman, *Semiotik*, Surkamp, Frankfurt, 1988.

———, *The Framework of Language*, Michigan, 1980.

Juul, Jesper, *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, The MIT Press, Cambridge, 2005.

Lukács, György, *Problemas del realismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

Wardrip-Fruin, Noah y Harrigan, Pat (eds.), *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, The MIT Press, Cambridge, 2006.

# LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE PEDRO MEYER Y LA ESTÉTICA FOTOGRÁFICA EN EL PASO A LA DIGITALIZACIÓN

*Alberto J. L. Carrillo Canán<sup>1</sup>*  
*María de Lourdes Gómez Mendoza<sup>2</sup>*

Como parte de nuestro interés fundamental en el estudio de la estética de los nuevos medios, y como parte de una investigación sobre la obra del fotógrafo mexicano Pedro Meyer y su transición desde lo fotográfico (análogo y digital) hacia lo pictórico digital, aquí consideraremos la transformación de Pedro Meyer de artista tradicional a uno inmerso en la llamada era posmedia. Analizaremos la transición hacia lo *pictórico digital* a partir de un recorrido histórico, cultural y social, que nos permita ubicar las aspiraciones artísticas y las influencias en el desarrollo de un proyecto estético y profesional con el que Meyer se ha comprometido como fotógrafo. ¿Quién es?, ¿de dónde surgió y a qué grupos artísticos perteneció?, ¿qué circunstancias culturales motivaron su trabajo?, ¿en qué momento histórico, cultural y artístico se desarrolló su trabajo?, ¿se puede hablar de nuevas intencionalidades en el artista o del surgimiento de una sociedad posmedia o de un cambio cultural? y, finalmente, ¿en qué medida lo fotográfico configuró este cambio?

En la actualidad es imposible referirse a un artista, cualquiera que sea, sin tomar en cuenta la *posmodernidad* como un fenómeno económico, más que estilístico. En particular, resulta significativa la disolución de la frontera entre la cultura de masas y la alta cultura, esta última atribuida al concepto de arte en la tradición occidental y desde la construcción del concepto de arte. Tampoco hay que perder de vista que la llegada de la fotografía intervino en la redefinición radical del campo de las imágenes, no tanto a partir de su reproductibilidad técnica (Benjamin), sino sólo

---

<sup>1</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

por el absolutamente revolucionario hecho de su productibilidad técnica: la imagen pasó de ser una mera copia del mundo a ser una verdadera reproducción del mundo, y en tanto tal, un objeto del mundo y no un mero segregado de la mente del artista.

### *La fotografía en México*

La fotografía en México ha tenido un desarrollo particular que no puede dejarse de lado al tratar de reconocer la transición hacia lo digital, visto desde la experiencia de Pedro Meyer, fotógrafo nacido en España, pero de trayectoria profesional latinoamericana y particularmente mexicana. Con la intención de establecer los antecedentes culturales e históricos de la fotografía en México, haremos un breve recorrido histórico por la fotografía, para reconocer ciertas circunstancias que enmarcaron el desarrollo de Pedro Meyer.

La fotografía en México comenzó casi al mismo tiempo que en el resto del mundo, cuando la primera máquina para daguerrotipo arribó al puerto de Veracruz. En los primeros años, con el retrato, su función principal fue social y familiar, apegándose a la tradición pictórica aristocrática.<sup>3</sup> Las tarjetas de visita —hacia 1860— eran el indicio de un México todavía romántico, de tal manera que los estudios fotográficos, como el de Octaviano de la Mora, buscaban en su escenografía la construcción de una pintura con decorados teatrales, escenas pintadas y sonrisas suaves. En vez de aceptar la fotografía con su radical carácter de registro de la realidad, se buscaba devolver la imagen fotográfica al ámbito de la ilusión pictórica, un ámbito que ella misma había arruinado definitiva e irremisiblemente, a pesar del tan común elemento pictórico conocido como “retoque”, y que aun hoy es tan común en las fotografías personales realizadas en los llamados estudios fotográficos.

Rápidamente, “[...] el retrato fotográfico conquista el mundo. Se convierte en herramienta de una civilización toda vez que, vehículo de imágenes, sirve para trasplantar subrepticamente modos de ser, de vestir, de peinarse, de pensar”.<sup>4</sup> A finales del siglo XIX y principios del XX, gracias a la comercialización de las primeras placas compuestas por plata sobre gelatina, listas para ser expuestas, se desarrollaría la fotografía de paisaje;

<sup>3</sup> Cfr. José Rodríguez, *Realidad, ficción, construcción: las formas de la intención*, p. 11.

<sup>4</sup> Oliver Debroise, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, p. 36.

numerosos fotógrafos nacionales y extranjeros “guiados por el exotismo y romanticismo, registraron con esa visión los tipos mexicanos y vistas arqueológicas”.<sup>5</sup> Recordemos que esta época corresponde a un periodo de capital en crecimiento, del desarrollo de un colonialismo comercial y al triunfo de un ideal de civilización industrializada en expansión supuestamente uniforme por todo el planeta.

La idea civilizatoria como canon estético impulsó como complemento un exotismo en las prácticas fotográficas. Hacia finales del XIX, Briquet, por ejemplo, realizó fotografías de tipos mexicanos, desde el vendedor de pollo hasta el tlachiquero, así como vistas de la red ferroviaria en medio de lo agreste, bajo el patrocinio de compañías constructoras.

Si bien la fotografía ya se había desarrollado en el plano documental durante la intervención norteamericana y también durante la invasión francesa, no fue, según Oliver Debroise, hasta la etapa porfirista que inicia formalmente la fotografía de prensa como testimonio del acontecer cotidiano. La incursión de la fotografía en la prensa le atribuyó funciones específicas, como la formación de imágenes simbólicas, como la tarjeta de visita de Benito Juárez, de Cruces y Campa, la cual recorrió la nación, formándole esa imagen del gran reformador. Además del ofrecimiento de modelos estéticos de existencia, de registro naturalista y etnográfico y de documentación en general, la fotografía empezó a asumir el papel de dar a conocer personalidades y sucesos, registrándolos.

La fotografía política empieza con la Revolución mexicana, con la fotografía de “Agustín Víctor Casasola y los fotógrafos de su agencia [...] así como fotógrafos independientes como Manuel Ramos, entre otros”.<sup>6</sup> La invención de la fotomecánica como medio de reproducción permitió el reportaje gráfico, y el sistema de trabajo para el fotógrafo se transformó. Entonces, la prensa abordaba la modernización del país que realizaba el gobierno de Díaz. La fotografía en el medio político y como medio de información gráfica tuvo un repunte importante durante la Revolución gracias al perfeccionamiento de lentes y emulsiones que permitieron una captura rápida y nítida que antes hubiera sido imposible lograr. El reportaje gráfico del acontecer en curso irrumpió con fuerza, aunque gran parte del testimonio fotográfico carecía de autoría y, sin embargo, el gran

---

<sup>5</sup> José Rodríguez, *idem*.

<sup>6</sup> *Ídem*.

aporte de Casasola fue haber logrado reunir el material valioso de aquellos reporteros anónimos en un archivo invaluable.

El nuevo sector político en el poder después de 1920 se esforzó por lograr la estabilización de un país devastado y dividido. El muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura promovieron un nuevo estilo que se dedicó a la creación mítica de la epopeya revolucionaria mediante la aportación de imágenes ad hoc. De hecho, en un marco más general, se proponía “un arte público para todos” y se “reconocía como fuente inspiradora, el arte popular mexicano”.<sup>7</sup> En la etapa muralista llegaron a México Tina Modotti y Edward Weston, quienes rompieron con la tradición etnográfica y pintoresca. En la declaración de Diego Rivera en *Mexican Folkways*,<sup>8</sup> puede reconocerse que los papeles plásticos de cada medio, fotografía y pintura, se establecerán como principio estético, dividiendo y delimitando el papel para cada uno de ellos, la fotografía para *la copia del aspecto del mundo físico* y la pintura para *la creación plástica*:

Hace ya mucho tiempo que es un hecho aceptado por todos el que la fotografía libertó a la pintura, deslindando el campo entre la imagen, copia del aspecto del mundo físico, y la creación plástica dentro de la que cabe el arte de la pintura, para cuya realidad particular paralela a la naturaleza es independiente el emplear o no emplear la imagen del mundo exterior, pero es indispensable para existir, establecer un orden propio.<sup>9</sup>

El concepto de lo fotográfico empieza a transformarse. Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros analizan el medio fotográfico, proponiendo lo que Rebeca Monroy describe como *fotocrítica mexicana*.<sup>10</sup> A partir de la escuela objetivista de Tina Modotti y la adopción del muralismo mexicano como base ideológica, el quehacer fotográfico se instaló en el proyecto de tutela estatal conducente al progreso. En este contexto, la fotografía debía ser *exclusivamente fotografía*,<sup>11</sup> y se buscó en su ejercicio algo

<sup>7</sup> Jorge Manrique, *El proceso de las artes 1910-1970*, p. 1365.

<sup>8</sup> *Mexican Folkways*, p. 27.

<sup>9</sup> Diego Rivera, “Edward Weston y Tina Modotti”. En: Rebeca Monroy, *Historia de un discurso fotográfico: miscelánea mexicana*, pp. 9-10.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> Tina Modotti, *La fotografía debe ser exclusivamente fotografía*. [Foto]. Modotti rechaza la corriente pictorialista, argumentando que la fotografía había de recurrir a sus propios medios, evitando trucos y efectos que alteraran la elocuencia de la fotografía. Entendiendo con esto que la fotografía es un medio directo de fijar o registrar.

más que un adorno para la pared o un recuerdo de familia. Se abrió, entonces, un camino para la fotografía artística con el reconocimiento de una causa política. “El constructivismo ruso, la Bauhaus alemana, así como las vanguardias tales como el futurismo italiano y la nueva objetividad alemana de 1923, en el contexto mexicano, dieron como resultado una etapa diferente en el devenir fotográfico del país”.<sup>12</sup> Así, se produjo la notable situación de que un aparato moderno, basado en el pensamiento científico, por naturaleza desterritorializado y desarraigado de todo lo tradicional, fue apropiado en gran parte para la loa “nacionalista” de lo folclórico, tradicional, premoderno, justificado por razones ideológicas de la pretendida excelsitud de lo “auténticamente mexicano”, pero mezclado con ideas de justicia propias de la modernidad democrática, la cual, a la sazón, estaba ausente de México. Con ello, el fin social, la inspiración en la tradición indígena, la Revolución como promotora de un nuevo ideal social y cultural, en fin, llevaron a la fotografía concebida como instrumento para forjar “la patria”. La imagen fotográfica se sumó al muralismo como un medio más para la creación y difusión de iconos identitarios situados a medio camino entre el tradicionalismo del indigenismo y la modernidad de las represas hidroeléctricas y las grandes avenidas.

Los fotógrafos a partir de Tina Modotti, pero sobre todo de Álvarez Bravo, se lanzaron “con entusiasmo al descubrimiento de un territorio, de sus hombres y sus mujeres, sus mitos, sus leyendas, sus tradiciones, enteradas y olvidadas, durante la colonia y la era porfiriana”.<sup>13</sup>

La fotografía se inscribiría en la historia de las formas estéticas, pero también en el arte instituido, con su *descubrimiento*, por los llamados *orquestadores de los sentidos* en los departamentos fotográficos del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York. Fue aquí donde se preparó la primera exposición fotográfica dedicada a Ansel Adams, Paul Strand, Manuel Álvarez Bravo y Eliot Porter. Formar parte de un acervo museográfico significó otorgarle a la fotografía su estatuto artístico y promulgar entre sus cualidades las que Beaumont Newhall estableció —con motivo del primer centenario de la fotografía (1937)—: desde la óptica, el detalle, y desde la perspectiva química, la fidelidad tonal.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> José Rodríguez, *op. cit.*, p. 11.

<sup>13</sup> Cfr. Oliver Debroise, *op. cit.*, p. 195.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 14.

Durante la época posrevolucionaria, la fotografía documental y periodística tomó los matices propios de la modernidad. Nuevas cámaras fotográficas, como la famosa Leica, de 1925, sustituyeron el carrito de placas por el negativo de nitrocelulosa de 35 mm, que además de sincronizarse con un flash, podía intercambiar objetivos. El medio se volvió práctico y propio para el reportaje gráfico. Numerosas publicaciones hicieron su aparición, entre ellas *Rotofoto*, semejante en su estilo a la revista *Life*. En sus números aparecían fotos cándidas y situaciones insospechadas de la vida política, como Lázaro Cárdenas comiendo con los dedos junto a un campesino.<sup>15</sup> El fotógrafo es visto como un cazador, eternamente expectante, a la espera de que caiga su presa. Pero también como un personaje en espera del suceso e incapaz de provocarlo. Sobre este supuesto,

[I]a fotografía se convierte en el *instrumento privilegiado* para la construcción del ideal llamado México, y no deja de ser reveladora la paradoja del uso de un medio tecnológico, moderno para construir la identidad imaginaria de una comunidad que se piensa como la heredera de los mexicas. Se trata de un aparato moderno puesto al servicio de la construcción de un mito nacional arcaizante.

La divulgación del *instante decisivo*,<sup>16</sup> la no manipulación del registro fotográfico, fue una idea pregonada por Henri Cartier-Bresson a principios de los años cincuenta: “Nuestra tarea es percibir la realidad, casi simultáneamente registrarla en el cuaderno de apuntes que es nuestra cámara. No debemos manipular ni la realidad mientras fotografiamos ni los resultados en el cuarto oscuro”.<sup>17</sup>

Desde el periodo muralista y hasta la década de los cuarenta, la fotografía de autor y la fotografía artística se consolidaron, justamente sobre la base del registro puro. La fotografía se estableció como un medio para revelar, condenar y denunciar sucesos políticos, sociales y culturales, y la veracidad se sustentó en aquel código de honor de Cartier-Bresson. Se

<sup>15</sup> Cfr. PGR, *Fotógrafos de Prensa en México*, pp. 91-92.

<sup>16</sup> Henri Cartier-Bresson, “El instante decisivo”. En: Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, p. 224. “De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo. Nosotros los fotógrafos, tenemos que enfrentarnos a cosas que están en continuo trance de esfumarse, y cuando ya se han esfumado no hay nada en este mundo que las haga volver.” [...] “Para el fotógrafo lo que pasó, pasó para siempre.” [...] “No podemos reconstruir nuestro relato una vez que estemos de regreso al hotel.”

<sup>17</sup> Henri Cartier-Bresson, *op. cit.*, p. 225.

buscó lo artístico en el sentido de la mera revelación de la realidad sin retoque alguno.

En este escenario nació, en el año de 1949, el Club Fotográfico de México (CFM), con la propuesta de “enaltecer el nombre de México por medio de la fotografía artística”.<sup>18</sup> El club, formado por aficionados mexicanos y extranjeros, dejó poco espacio para la experimentación o la diversidad temática. En los años cincuenta se reconoció su función como plataforma para organizar a grupos independientes que más tarde conformaron el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF), con el respaldo del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). La creación del CFM desencadenó múltiples actividades, entre ellas la crítica y la reflexión. Pedro Meyer fue fundador y presidente del Consejo y fue organizador de los tres primeros Coloquios Latinoamericanos de Fotografía.

Hacia mediados del siglo XX, en las artes —en general— se aceleró la crisis de aquel nacionalismo exaltado por la Escuela Mexicana de Pintura. Los contenidos formales y temáticos no fueron renovados y el resultado fue un totalitarismo que “[...] no permitió el acceso a nuevos postulados estéticos”.<sup>19</sup> Se puede decir que no existía “correspondencia entre la ideología de dicha escuela y la nueva sociedad receptora”,<sup>20</sup> además de que el Estado le había ofrecido protección absoluta y se había convertido en una especie de *academia*.<sup>21</sup>

La guía doctrinal dejó de ser un ideal y las nuevas generaciones rechazaron esta guía estética en busca de una liberación individual, temática y conceptual. El descubrimiento de lo nacional era incompleto y, a la vez, tan inabarcable, que chocaba constantemente con nuevas y constantes intervenciones culturales, con nuevos escenarios y nuevas circunstancias propias de la etapa moderna y el marco internacional de la fotografía mundial. La incorporación de nuevas tecnologías, la apertura cultural, la proliferación de los *mass media*, amén de las circunstancias políticas y económicas, cambiaron el entorno cultural del país.

En el campo fotográfico, la ruptura de los sesenta y setenta está relacionada con la fotografía documental nacionalista. La exhibición de la realidad social se volvió el tema predilecto.

<sup>18</sup> Emma C. Krinsky (coord.), *Imaginarios y fotografía en México*, p. 198.

<sup>19</sup> María Teresa Favela Fierro, *Los setenta. La llamada ruptura gráfica internacional*, p. 13.

<sup>20</sup> *Ídem*.

<sup>21</sup> *Ídem*.

En términos generales se acusaría el predominio de una fotografía anclada en el omnipotente problema social mexicano; importante pero no único, en el que se repiten escenas de miseria, hambre y violencia, rostros típicamente mexicanos, como la María, la India enrebozada, el niño desamparado, el traje raído y sucio o la barriada terrible y el mercado.<sup>22</sup>

Esto será, en palabras de Beatriz Gutiérrez, lo que predominará en las intenciones estéticas de los fotógrafos, desde la década de los cuarenta y hasta los ochenta.

El panorama social deja de ser aquel México pintoresco y anecdótico. Las nuevas generaciones de fotógrafos se enfrentaron a un panorama distinto al que se trató de enaltecer. La Ciudad de México, encabezando al resto de las pequeñas urbes alrededor del país, introdujo en su escenario los sueños de la era tecnológica, los medios de comunicación, la radio, la televisión, los nuevos transportes, las amplias calles, los primeros edificios.

La *estética mexicana* era imposible, tal como lo predecía Carlos Mosiváis.<sup>23</sup> Fotógrafos como Blanco, Meyer, López, Yampolsky, Garduño, entre otros,

[...] buscan dar cauces visuales a una colectividad, sintetizar su percepción de la belleza, del paisaje, del accidente callejero, de la monstruosidad, del espíritu popular, de la ferocidad de los contrastes. Se construyen visiones muy personales y sin embargo, la 'originalidad' no es el factor principal.<sup>24</sup>

Lo que impera es, entonces, una fotografía latinoamericana influida por la función social, una fotografía documental con enfoque político que, según Shifra M. Goldman, parte de una necesidad interna de utilizar al medio fotográfico como arma social que hace frente a los efectos de la modernización inacabada, coja y entrampada en los innumerables fragmentos y elementos premodernos del México de entonces.<sup>25</sup>

Estas nuevas generaciones de fotógrafos, como lo declara Debroise, insistieron en explorar los márgenes. La ciudad Neza, las colinas de Tacubaya, las zonas fabriles de Tlanepantla y Emiliano Zapata. Como parte de esa generación, Pedro Meyer se concentró en los vicios privados de la

<sup>22</sup> Beatriz Gutiérrez, "¿Qué pasa con la fotografía mexicana de hoy?", p. 22.

<sup>23</sup> Cit. en: Oliver Debroise, *op. cit.*, p. 198.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>25</sup> Cfr. *ídem*.

clase media: “[...] los fotógrafos mexicanos siguen siendo antropólogos en busca de la cada vez menos probable, identidad [...]”.<sup>26</sup>

Para Debroyse, Pedro Meyer es un fotógrafo *directo* en la más pura tradición. Su originalidad radica en fotografiar sin buscar la originalidad; retrata la trivialidad.

Es el fotógrafo de secretarías y los burócratas, los olvidados del panorama urbano, que no se distinguen de sus colegas estadounidenses, franceses o japoneses, visten los mismos trajes y las mismas corbatas, se pintan las uñas y las mejillas con los mismos cosméticos de Elizabeth Arden o Revlon.<sup>27</sup>

“El mundo de Meyer es difícilmente ‘estetizable’, superficialmente mexicano, lo que menos importa es precisamente estetizarlo. Por el contrario, insiste —con saña— en revelar sus tics, sus pequeñas mezquindades”.<sup>28</sup> La estética de lo mexicano enaltecido pierde sentido cuando una realidad aplastante muestra un escenario distinto, nuevos rostros, nuevos protagonistas.

Hacia 1956, se constituyeron grupos disidentes que apelaban por una fotografía que rompiera los patrones nacionalistas; un grupo denominado La Ventana, conformado por exintegrantes del Club Fotográfico: Ruth Lechuga, Ricardo Calderón, Víctor Noriega, Armando Meyer y Esteban A. Calderón. Ellos apelaban por una fotografía subjetiva en búsqueda de la emoción, la inquietud y la poesía. Otros dos grupos, uno formado en 1968, 35.6 x 6, integrado por figuras como Lázaro Blanco y José Luis Neyra, y Arte fotográfico, fundado en 1962 —activo hasta 1970—, al que perteneció Pedro Meyer y Alain Rosemberg.<sup>29</sup>

Éstas fueron las primeras manifestaciones que abandonaron paulatinamente el patrón riguroso de la fotografía documental de compromiso social; siendo el antecedente de lo que será la fotografía hacia finales de los años ochenta.

El Consejo fue el epicentro de una nueva etapa que reconocía que las delimitaciones geográficas se desdibujaban en el proyecto global de una economía que se fusionaba con la cultura. La eliminación de las fronteras, junto con los extintos proyectos de emancipación y modernización

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> Emma C. Krinsky (coord.), *op.cit.* pp. 198-199.

inconclusos, o en proceso de licuefacción, exigió que los *protagonistas* del quehacer fotográfico, al menos del denominado artístico, tuvieran que replantear sus proyectos.

En 1976, a iniciativa de “Adolfotógrafo” (nombre artístico de Adolfo Patiño) se constituye un grupo de fotógrafos independientes, formado por Agustín Martínez, Alberto Pergón, Miguel Fernatt, Rogelio Villarreal, Xabier Quirarte y Armando Cristeto. Su interés radicaba en confrontar el arte institucional, buscaban nuevos espacios de exhibición, y con *La muerte de maguey*, de 1980, reafirmaron su actitud disidente ante la fotografía nacionalista, idílica posrevolucionaria.<sup>30</sup> Fueron, sin duda, los primeros pasos para cuestionar y redefinir al fotoperiodismo, al carácter documental de la fotografía en favor de su liberación como instrumento plástico, individual y abierto a la experimentación, y no únicamente hacia la veracidad del registro de denuncia.

Las exposiciones de fotógrafos independientes sumaron más de cien entre 1976 y 1984, sus propuestas callejeras y ambulantes incluían a fotógrafos como Pedro Meyer, Graciela Iturbide, Nacho López, Héctor García o Gerardo Suter. El nuevo imaginario social, las bandas, el rock, las drogas, la prostitución, formaban parte de una realidad innegable, insostenible y reclamante. Ya desde la década de los setenta la fotografía en México se volvió “un medio eficaz para descubrir en el contexto trágico, las dictaduras que brotaban de toda Latinoamérica que desencadenaban rebeliones armadas”.<sup>31</sup> Estos cinco fotógrafos, que conformaban un grupo selecto de artistas reconocidos, se encargaron de documentar ese nuevo escenario social; su proyecto se encontraba al lado opuesto de la experimentación, su proyecto se alineaba a la estética de lo *exclusivamente fotográfico*; del lado ideológico, para ellos la manipulación era una especie de punto intratable todavía.

### *Experimentación y manipulación*

Como queda claro, la intervención y manipulación del registro fotográfico estaba en cierto modo prohibida, dada la constitución de la fotografía como documento social, que imperó en México desde las primeras décadas del siglo XX y hasta los setenta, a pesar de que en otros países las van-

<sup>30</sup> Oliver Debroise, *La era de la discrepancia 1968-1997*, p. 210.

<sup>31</sup> Oliver Debroise, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, p. 18.

guardias, en especial el surrealismo y el dadaísmo, difundieron el *collage*, el fotomontaje y las técnicas alternas como el fotograma.

No es nuestro interés defender la estética de la ilusión de la pintura sobre *la estética del extrañamiento* de la fotografía,<sup>32</sup> lo que pretendemos es reconocer la insistencia en el retorno al mundo de la ilusión que en México era propiedad exclusiva de la representación pictórica —o escultórica—, y que tal vez significó un modo de resistencia a una realidad cultural. Hay que considerar dos aspectos importantes que Norma Medero establece en su ensayo “El arte en el saber estético”:<sup>33</sup> el primero de ellos es el desplazamiento del hecho artístico que tiene lugar en los cincuenta y sesenta, específicamente con el movimiento pop art en los Estados Unidos, el cual abre la creatividad a lo nuevo, impensado, lo no tradicional, lo no étnico, a la indiferencia ante lo nacional. Por otro lado, la proliferación de los medios masivos de comunicación, entre ellos el cine, la televisión, el video, los videojuegos y el internet, los cuales establecieron un marco cultural propicio para la apropiación de la cultura y el consumo de masas, en general, abriendo un espacio de creación y producción en términos cosmopolitas y desenraizados. Para la década de los setenta y ochenta, en la cultura del capitalismo tardío, ya se podía hablar del predominio de las artes visuales. Los límites entre la periferia, el ocio, el consumo y la práctica artística se volvieron difusos. De ahí que sea propicio hablar de lo que Jenkins ha denominado *convergencia cultural*: “[...] el flujo de contenidos a través de múltiples plataformas mediáticas, la operación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir a cualquier lado [...]”.<sup>34</sup>

Rescapitulando: la fotografía objetivista, documentalista, de larga tradición en México como recurso político y emancipador, no había cumplido sus propósitos; la fotografía documental combatiente no tenía claras diferencias con el espectáculo de los medios masivos y la publicidad. En ello podemos suponer una motivación del movimiento pictorialista, ahora *neopictorialista*, como algunos lo reconocen —que incluye al propio Meyer—, como un fenómeno complejo difícilmente esquematizado

<sup>32</sup> Cfr. Alberto Carrillo, “La estética fotográfica en el paso a la digitalización”.

<sup>33</sup> Natividad Norma Medero Hernández, “El arte en el saber estético. El suceso trastorna al concepto”.

<sup>34</sup> Henry Jenkins, *Convergencia cultural. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, p. 14.

o historiado, pues en él se involucran tanto el desarrollo de la fotografía, la tecnología de lo visual, el impacto que esto trajo en la cultura, la disolución aurática, pero también el quehacer político, la cultura de masas y su sociedad subalterna más o menos desencantada con la promesa de modernidad y progreso, que finalmente se verá reflejado en el replanteamiento de la estética fotográfica como frente de la estética del consumo.

En México, al menos, la experimentación y la manipulación fueron desdeñadas hasta que empezó a cuestionarse el documentalismo encerrado en “la inmutabilidad del México fotogénico: escenas pastoriles, caracteres típicos, pobreza edulcorada”,<sup>35</sup> o también descarnada, lacerante. Rodríguez se refería a los grandes fotógrafos de entonces como narradores de dramas, contadores de epopeyas que preferían la protesta, aquellos que “buscan en el realismo, la forma de expresión por excelencia”.<sup>36</sup>

Oliver Debroise habla del surgimiento de una nueva fenomenología de la imagen fotográfica cuando “[nuevos] medios —particularmente la televisión—, comienzan a dominar el espacio de la comunicación y, con el desarrollo de la tecnología del enlace en vivo, relegan a la comunicación fotográfica al rango y nivel del editorial de periódico”.<sup>37</sup>

Fue precisamente en el gremio que vio crecer el documentalismo fotográfico, el periodismo, donde se promovió la *creación a partir del acto fotográfico*, dada la competencia de la transmisión en vivo, el deterioro de la objetividad, la manipulación de la información, el rechazo a la imagen de un México inexistente, entre otros muchos motivos.

Las nuevas generaciones de reporteros intentan redefinir el quehacer periodístico y documental. Así, por ejemplo, Francisco Mata explica que la manipulación, ya sea *dirigida* o *digitalizada*, significa para él un desafío: es utilizar la realidad como materia prima de trabajo.<sup>38</sup> Según este fotoperiodista, “[...] se está haciendo creación a partir del acto fotográfico”.<sup>39</sup> A lo que podemos agregar que la fotografía no crea la realidad, lo que se manipula es el hecho frente a la cámara: el sujeto posa, la escena se teatraliza, el político finge. Dirigir la escena puede llevar a un engaño, pero el registro es fehaciente, el registro fotográfico no se ha manipulado y el reportero juega con la intencionalidad.

<sup>35</sup> Emma Krinsky, *op. cit.*, p. 198.

<sup>36</sup> José Rodríguez, *op. cit.*, p. 18.

<sup>37</sup> Oliver Debroise, *op. cit.*, p. 15.

<sup>38</sup> Cfr. John Mraz, *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996*, p. 113.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 114.

Guillermo Castrejón piensa que hacer posar a las personas para tener una buena foto es válido: “[...] si no puedes captar la imagen espontánea, hazla tú, a veces tienes mejores resultados haciéndolo que intentando pescarla en el aire”.<sup>40</sup> La honestidad no la podemos encontrar en la imagen en sí; algunos consideran que está en el fotógrafo, otros en la distribución y en el medio. Por otra parte, es claro que la intención no resuelve el problema en términos estéticos.

Las vanguardias en México pasaron casi inadvertidas, no tuvieron la repercusión que tuvieron en otros países. En 1946, José Renau publicó un libro sobre técnica aerográfica, y ejecutó fotomontajes a partir de recortes. Breheme, por su parte, sobrepuso negativos y expuso en el Palacio de Bellas Artes sus *Imágenes insólitas* en 1963.

Fue hasta 1982 cuando en *El taller de la luz*, en el Museo Carrillo Gil, se agruparon Lourdes Almeida, Javier Hinojosa y Gerardo Suter, exhibiendo imágenes que se alejaban de la tradición documental: imágenes de Polaroid fragmentadas, o el uso de grafito y la acuarela sobre las emulsiones.<sup>41</sup>

La ineludible condición de la fotografía como documental, defendida hasta entonces, deja de tener importancia. Gerardo Suter afirmaba que los artistas plásticos tenían más libertad que los fotógrafos, porque ellos han estado acostumbrados a manejar distintos soportes y a incluir diferentes medios. El fotógrafo, en cambio, no había tenido ninguna libertad plástica bajo el imperativo de la objetividad documental. Para Suter, la ruptura documental y la imagen construida implicaron un nuevo beneficio. Se trata de crear las imágenes en la imaginación antes de llevarlas a cabo. Es decir: “[...] crear las imágenes de adentro, de la cabeza, hacia afuera, y no de afuera hacia adentro”.<sup>42</sup>

Si bien la manipulación de los registros fotográficos y la intervención pictórica ya se utilizaban desde los inicios de la fotografía, fue hasta el apogeo del objetivismo cuando se reconocieron históricamente (fotografía de autor) algunos casos aislados de fotografías manipuladas o alteradas. Para Olivier Debrouse, a Manuel Álvarez Bravo ya “[...] le había gustado jugar con las apariencias”,<sup>43</sup> entre lo que menciona sus series de naturalezas muertas como *Juegos de papel* o *Sistema nervioso del gran simpático*. Sin embargo, según Debrouse,

<sup>40</sup> *Ídem*.

<sup>41</sup> Cfr. José Rodríguez, *op. cit.*, p. 19.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>43</sup> Olivier Debrouse, *Fotografía directa-fotografía compuesta*, p. 20.

[n]o existen otros casos de imágenes compuestas en la fotografía mexicana, con las notables excepciones de los *rayogramas* ahora perdidos del litógrafo y cineasta Emilio Amero (inspirados en las propuestas de Man Ray y Laszlo Moholy-Nagy) y de algunos fotomontajes de carácter político a la manera de John Heartfield, de Lola Álvarez Bravo y Enrique Guzmán, en los años cuarenta.<sup>44</sup>

Lo que se conoce como fotografía compuesta incluye las puestas en escena, el fotomontaje y el *fotocollage*.

No se [trataba] solamente de una contrapropuesta más, sino que [existieron] motivaciones profundas a esta revalidación de prácticas [...]. El rápido desarrollo de las técnicas de reproducción electrónica que suplantaron los medios mecánicos (sic). Una situación similar a la que [...] enfrentaron los pintores con la llegada de la fotografía. Se está pasando de la inmediatez a la artísticidad.<sup>45</sup>

Se pueden detectar dos grandes corrientes durante los años ochenta y noventa. La primera retoma, a su manera, la teatralidad de la fotografía de estudio decimonónico, aunada al *performance cultural*. En la otra corriente, el fotógrafo se sirve de elementos previamente manipulados para elaborar montajes vueltos a fotografiar.<sup>46</sup>

La fotografía compuesta, la fotografía construida o la fotografía manipulada en general, ya eran mayoritarias cuando se fundó el Centro de la Imagen. Se daba un claro entusiasmo por explorar e investigar nuevas posibilidades técnicas que van de la instalación, al *performance* y el *net art*. Es la época de la introducción de nuevas tecnologías, de la cámara Polaroid, de las primeras computadoras, del video o el diseño digital, entre otros recursos que empezaron a posibilitar una producción artística específica.

El cuestionamiento explícito o implícito del documentalismo neutral provocó reacciones entre los fotógrafos, quienes se tomaron la libertad de pasar por alto la convención y permitirse la interpretación. “El interés por la realidad, radicaba ahora en interés por su propia experiencia, el universo de lo visible se había convertido en la pantalla sobre la que esos fo-

<sup>44</sup> *Ídem.*

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>46</sup> *Cfr. Ibidem*, p. 25.

tógrafos proyectaban sus propias vivencias, sus maneras de ver y sentir”.<sup>47</sup> Empezó a hablarse de un documentalismo subjetivo que reivindicaba el yo sin renunciar a la estética de lo documental.

Este documentalismo subjetivo, con el que se puede identificar a Meyer, representaba una lealtad al medio en su calidad espontánea, pero, al mismo tiempo, la asunción de la propia individualidad: “[...] cada autor escogía un microcosmos con el que se sentía identificado. Un barrio, un grupo étnico, una subcultura, etc. eran vistos desde dentro, por alguien que en muchos casos se consideraba miembro de la comunidad”.<sup>48</sup> El resultado en el trabajo fotográfico de Meyer fue un imperativo subjetivo y abstracto, a diferencia de la objetividad y descripción de la fotografía documental de sus primeras imágenes, como lo fueron sus fotografías sobre la guerra sandinista en Nicaragua, las escenas del movimiento estudiantil de 1968, los migrantes en los Estados Unidos, entre muchos otros proyectos.

A finales de los años ochenta Pedro Meyer abandonó la Ciudad de México y se instaló en Los Ángeles. En aquellos años, Meyer experimentaba con su Macintosh ensayos de fotografía numérica. En absoluta antítesis con sus declaraciones pro-fotografía ‘directa’ de 1981. Entonces trabaja en contacto con los fabricantes de medios electrónicos, y perfecciona técnicas de manipulación y construcción de imágenes.<sup>49</sup>

Para Debroise, la trayectoria de Meyer es un ejemplo de la transformación que ha sufrido la fotografía mexicana en los últimos años. Es la fotografía compuesta o construida, como se le ha denominado a esta corriente mayoritaria de finales del siglo XX y principios del XXI.

En las técnicas del montaje, la construcción de la escena, el *collage*, las técnicas de edición: juntar, cortar y pegar, se impone un nuevo orden, tal como lo propone Dominique Baqué. El orden subvertido de las vanguardias, apenas desarrolladas en México, consistió en una expresión plástica “de tensiones y contradicciones de la época moderna”.<sup>50</sup> El fotomontaje de vanguardia es una fisura abierta, una conciencia desgarrada tras la Primera Guerra Mundial. “Ya sea dadaísta o constructivista o surrealista, el

<sup>47</sup> Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, p. 98.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>49</sup> Oliver Debroise, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, p. 347.

<sup>50</sup> Dominique Baqué, *La fotografía plástica*, p. 193.

fotomontaje señala dos realidades: lo que se destruyó [...] y lo que puede ser reinventado”.<sup>51</sup>

Para Baqué, el montaje de los años veinte es incomparable con el montaje contemporáneo; el de hoy sería posmoderno. Es decir, “[...] interviene después del desgaste de los esquemas modernistas, o sea que ya no cree en la posibilidad de producir una imagen nueva, original, sino que aboga por la cita y el reciclaje de las imágenes, la reapropiación de estilos”.<sup>52</sup> Por supuesto, esto deja de lado la centralidad del fenómeno contemporáneo, de los años noventa para acá, de la imagen digital creada de la nada, que realiza cualquier imaginación, sin limitación alguna.

En el caso de México, la ruptura de los ochenta, los montajes y la hibridación de los medios, fueron una clara declaración en contra de un cerrado e institucional campo profesional. Los fotógrafos no podían sostener más una lucha documental sin enfrentarse a los efectos de la tecnología, tampoco quisieron limitarse a lo documental tradicional y muchos de ellos quisieron literalmente liberarse de ese papel emancipador y político que de alguna manera se les impuso en medio de una cuasi histeria contestataria que pesó por igual sobre intelectuales y artistas durante décadas: pensar y crear era estar “comprometido”. No estarlo era equivalente a la expulsión del cielo de los inteligentes y creativos.

### *La revolución digital*

En 1993, Pedro Meyer escribía en la revista *Luna Córnea*:

Los sacudimientos socio-económicos de origen tecnológico, cada vez más apresurados, que se manifiestan particularmente en el mundo industrializado del siglo veinte, tocarán también a nuestras puertas tarde o temprano. Como reza el dicho: “Cuando veas las barbas de tu vecino recortar, pon las tuyas a remojar”.<sup>53</sup>

El desplazamiento de tecnologías transformó los medios de producción, incluyendo el cultural, y Meyer, sin duda, puso sus *barbas a remojar*, asumiendo el cambio incluso en contra de sus propias ideas sobre la estética fotográfica; *regresó a la escuela* y decidió permanecer activo y asegurar su

<sup>51</sup> *Ídem.*

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>53</sup> Pedro Meyer, *Luna Córnea*, p. 38.

existencia. No se trataba tan sólo de cambiar sus viejas cámaras y dispositivos, sino de “enfrentar otro gran reto asociado con los criterios conceptuales del propio trabajo”.<sup>54</sup>

Para Meyer, los procesos digitales exigen replantear a la fotografía y el cine, desde la forma como son creadas las imágenes hasta su puesta en circulación. La reducción del mercado laboral y el uso de la tecnología digital en la publicación de libros y revistas transformaron el panorama profesional de cualquier fotógrafo. El fotógrafo tendrá que incursionar en el campo del diseño, al igual que muchos diseñadores lo hacen con la fotografía digital. El movimiento formará parte del repertorio del fotógrafo llamado, hasta hoy, *de fijas*. El sonido formará parte integral del trabajo fotográfico.<sup>55</sup> Meyer afirma:

Los medios digitales hacen patente la posibilidad estética de crear ilusiones tecnológicas. “La revolución tecnológica va a elevar la conciencia de todos nosotros con respecto a las posibilidades, cada día mayores, de transformar las imágenes. Las evidentes alteraciones nos llevan fácilmente a entender la ficción intencional [...]. No creo que busquemos construir una mejor ilusión del mundo, tal vez sólo logremos aprehender nuevas maneras de comprender nuestras ilusiones y de entender así mejor nuestro mundo [...]”.<sup>56</sup>

#### *Pedro Meyer a partir de la digitalización*

La fotografía documental, como evidencia y testimonio del acontecer cultural, social y político, perdió algo de su razón de ser. El discurso político latinoamericano se diluyó e impregnó de falsedad al quebrantarse la credibilidad no del acto fotográfico, sino del discurso, el fin de los relatos ilustrados; la documentación con fines de denuncia, en particular, perdió el fuerte atractivo que había poseído durante décadas. Por otro lado, el documento fotográfico como recurso artístico y político intervino “reciclado” en las vanguardias de los sesenta y setenta, como el *happening*, *event* o *land art*. Lo indicial se convirtió en un material teórico-artístico.

Se puede hablar de una postura ligada a los movimientos ideológicos del arte; en este sentido, la fotografía pierde su autonomía al inscribirse

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 46.

a los movimientos plásticos. La hibridación de los medios y la renovación cultural oscurece la ontología fotográfica, indispensable para delimitar lo pictórico digital o el neopictorialismo, en el paso a la digitalización.

El artista plástico de los noventa, sin duda el modelo a seguir de Meyer ante la sospecha de perder su trabajo, tiene que ver con un conflicto que el propio Meyer hereda, entre la fotografía documental o pura y un medio —o pictórico digital— para un fin plástico que mezcla y articula diferentes medios y procesos.

El carácter documental de la imagen digital, como la concibe Pedro Meyer, radica en el registro de *algún aspecto de la realidad*, “[...] produciendo una representación de lo que el fotógrafo vio, y que pretende representar aquella realidad en la manera más objetiva posible”.<sup>57</sup> Meyer se refiere al paralelismo que existe entre el trabajo documental de un periodista y un fotógrafo: ambos reúnen información sobre un acontecimiento, lo sintetizan y procesan para que lo presentado sea una selección representativa; en este sentido, “[e]l periodista no es cualquier máquina copiadora que simplemente reproduce sin pensar lo que se pone en el rodillo delante de ella”.<sup>58</sup> Tanto el periodista como el fotógrafo trabajan con la información perceptual, sólo que el fotógrafo toma la decisión de qué instante fotografía, el instante que cite con amplitud lo que la imagen significó para el fotógrafo, es decir, que apoye la historia.

La propuesta de Pedro Meyer es que la fotografía documental, provista de herramientas —como lo es la tecnología digital—, permite construir la información visual y sintetizarla (como lo hace el periodista) en una sola imagen, que el registro puro sólo logra hacer en la medida que la suerte esté de su lado. Un documentalista tradicional realiza múltiples tomas para seleccionar, entre ellas, la mejor. Un fotógrafo digital sólo toma unas cuantas y edita la toma de posibles interferencias que oscurezcan el significado. Vistas así las cosas, la libertad del fotógrafo frente al periodista consiste en que tiene la posibilidad de elegir, mientras que este último básicamente tiene que esperar.

Pedro Meyer coincide con Sebastián Salgado: “[...] la fotografía documental no debe fundamentarse en la espontaneidad, sino en el conocimiento de aquello que se va a retratar”.<sup>59</sup> Es decir, se trata de agregar

---

<sup>57</sup> Pedro Meyer, “Hacia una redefinición de la fotografía documental”.

<sup>58</sup> *Ídem*.

<sup>59</sup> Pedro Meyer, *op. cit.*

información que posibilite y amplíe el documento. “Los ordenadores, como las cámaras, se han revelado también como dispositivos tecnológicos productores de sentido. Es más: se han convertido en prótesis de nuestra capacidad de mirar y pensar”.<sup>60</sup>

El ensayo documental de Meyer se beneficia de la cualidad indéxica de la fotografía. Se trata de no negar el carácter estético de la fotografía y aprovechar el mundo de la realidad al que nos acerca la fotografía y combinarlo con la ilusión de la imagen digital: *el haber estado ahí* y la ilusión del montaje o el recurso pictórico para generar un ensayo, una particular interpretación de lo vivido.

Desde luego, los medios digitales no llegaron solos. Pedro Meyer ya declaraba que no tenía más remedio que “regresar a la escuela”, volver a aprender. La fotografía y el medio digital han modificado la idea del documental apegado a la referencia, se constituyó en una búsqueda que documenta desde el registro, pero también desde la imaginación, desde el sueño, la fantasía, quizá, porque esta realidad alterna también es digna de documentarse tal y cual se presentó en la experiencia subjetiva.

#### *Bibliografía consultada*

- Baqué, Dominique, *La fotografía plástica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Cartier-Bresson, Henri, *El instante decisivo*, 1952.
- Debroise, Oliver, *La era de la discrepancia 1968-1997*, UNAM, Centro de Investigaciones Estéticas, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, México, 2007.
- , *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Favela Fierro, María Teresa, *Los setenta. La llamada ruptura gráfica internacional*, Museo Dolores Olmedo Patiño, Universidad Autónoma Metropolitana, Conaculta, INBA, México, 2000.
- Fontcuberta, Joan, *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Gutiérrez, Beatriz, “¿Qué pasa con la fotografía mexicana de hoy?”, *Artes Visuales*, No. 12, Octubre-diciembre, Museo de Arte Moderno, México, 1976.

<sup>60</sup> Joan Fontcuberta, *op. cit.*, p. 147.

- Jenkins, Henry, *Convergencia cultural. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 2008.
- Krinsky, Emma C. (coord.); Casanova, Rosa; Del Castillo Monroy, Rebeca, *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, INAH, Conaculta, México, 2005.
- Manrique, Jorge, “El proceso de las artes 1910-1970”, *Historia General de México*, Tomo 2, El Colegio de México, México.
- Meyer, Pedro, *Luna Córnea*, No. 2, primavera, CNCA, México, 1993.
- , “Hacia una redefinición de la fotografía documental”. En: <http://zonezero.com/editorial/abril00/abril.html>
- Monroy, Rebeca, *Historia de un discurso fotográfico: miscelánea mexicana*, Dirección de Estudios Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia. En: [www.javeriana.edu.co/Facultades/C\\_Sociales/.../discursosomexicano.pdf](http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/.../discursosomexicano.pdf)
- Mraz, John, *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996*, CNCA, Centro de la Imagen, BUAP, México.
- PGR, *Fotógrafos de Prensa en México*, Procuraduría General de la República y Desigraf, México, 1992.
- Rodríguez, José Antonio, “Realidad, ficción, construcción: las formas de la intención”, *160 años de la fotografía en México*, CNCA, CDNART, Centro de la Imagen, Fundación Cultural Televisa, México, 2004.



3

QUEHACER DIVERSO  
E IMPACTO MÚLTIPLE  
DE LAS INSTITUCIONES  
DEL ARTE



## LA CURADURÍA TRADICIONAL Y EL VALOR ARTÍSTICO

*José Ramón Fabelo Corzo*<sup>1</sup>

*Isabel Fraile Martín*<sup>2</sup>

*Carolina Nieto Ruiz*<sup>3</sup>

En las últimas décadas la figura del curador ha salido de tras bambalinas para ocupar un lugar preponderante en la exposición artística y, además de eso, influir en las decisiones del mundo del arte. De hecho, cada noviembre la revista *Art Review* hace un estudio de las cien personas más influyentes en el mundo del arte, llamado “The 100 Power”. En 2009, el número uno fue un curador suizo de 35 años de edad, Hans Ulrich Obrist, que brincó desde el lugar 35 en 2008. En noviembre de 2010, Ulrich sólo bajó un lugar.

Y es que las prácticas curatoriales se relacionan con el reconocimiento del valor de las obras y de los artistas. Pero, ¿cómo se inserta la curaduría dentro de los procesos de valor artístico de las obras?

Ante todo, ha de diferenciarse entre dos tipos de curaduría, así llamadas “tradicional” y “experimental”. La curaduría tradicional es aquella ligada a la concepción del museo en su acepción moderna, que tiene como finalidad básica coleccionar, conservar y exhibir, con una narrativa cerrada y ceñida al discurso instituido sobre el arte, en general, y sobre las obras que se exhiben, en particular. Por su lado, la curaduría experimental se deslinda de esta tradición para realizar proyectos que transgreden los discursos instituidos y que buscan una pluralidad interpretativa muy acorde con el contexto social en el que se realiza la exposición.<sup>4</sup>

Cabe señalar que la diferenciación de ambos tipos de curaduría es más relativa y flexible en la realidad que lo que los conceptos —siempre

---

<sup>1</sup> Investigador del Instituto de Filosofía de La Habana y profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Profesora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>3</sup> Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>4</sup> Esta diferenciación entre ambos tipos de curaduría se estudia más en detalle en la Tesis de Maestría en Estética y Arte “La curaduría experimental como práctica artística contemporánea”, desarrollada por los propios autores de este texto, en su calidad de asesores (los dos primeros) y de tesista (la tercera).

abstractos— pueden reflejar. No se trata de dos maneras puras e incontaminadas de hacer curaduría. En la tradicional se han ido insertando, cada vez más, elementos experimentales. En la experimental siempre se conservan, en distintas proporciones, rasgos y atributos de la tradicional. Aunque hay ruptura entre ambas, también hay continuidad.

El presente texto tiene como objetivo acercarnos conceptualmente a la *curaduría tradicional*<sup>5</sup> a través de la figura del curador, así como presentar el lugar en el que ésta se inserta en el proceso de conformación y realización del valor artístico de las obras, todo ello desde la postura de la teoría pluridimensional del valor, a la que más adelante nos referiremos.

Cabe mencionar que, cuando hablamos de curador, estamos tomándolo como símil de lo que se conoce como *comisario* de exposiciones en España y como *curator* en los países angloparlantes, encargado en uno y otro caso tanto del diseño como de la gestión y difusión mediática de la exposición.

## I. La curaduría tradicional

### 1.1 Sus inicios

Escrivá de Romaní señala que los primeros espacios de exhibición “fueron unos verdaderos almacenes de objetos amontonados, incluso las galerías italianas de escultura clásica, cuyos muros de mármol y estuco hacían que el continente se armonizase admirablemente con el contenido”.<sup>6</sup>

Sin embargo, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX aparecieron los museos modernos. Éstos tenían como objetivo la preservación, estudio y exhibición de obras, objetos, especímenes y documentos de interés científico, histórico o estético. Por tanto, el “amontonamiento” debió cambiar y, como señala Félix Suazo, se produjo un “desplazamiento de la museología de la vista a la museología del discurso”.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Aun cuando acá nos centramos en el análisis de la curaduría tradicional, ello se hace en buena medida por contraste con la curaduría experimental.

<sup>6</sup> Escrivá de Romaní, “Una tendencia expositiva, los *period rooms*”. En: María Bolaños (edit.), *La memoria del mundo*, p. 104.

<sup>7</sup> Félix Suazo, “Curaduría, fin de la historia y muerte de la crítica”. En: <http://www.plataformadearte.net/Coloquio/FelixSuazo.htm> (último acceso: 20 de septiembre de 2010). Bajo cierta interpretación, podría decirse que lo que el autor llama “museología de la vista” es propiamente la museografía como disciplina que combina elementos y conforma coherencias “visuales” en conjunto con las obras, es decir, lo que el espectador observará en la exposición, además de las obras en sí. Y por otro lado, la llamada “museología del discurso” se refiere a la museología en sí misma, como eje rector y plan maestro del guion científico generado por el curador.

Este desplazamiento fue el origen de lo que ahora conocemos como curaduría. No sólo se había generado la necesidad de establecer pautas para la clasificación y ordenamiento de las colecciones, sino también de que éstas pudieran exponerse de manera coherente y legible.<sup>8</sup> Desde este ángulo, en la historia de los museos, los componentes de la exposición —objetos, textos, accesorios de montaje, iluminación, etcétera— se transformaron en conjuntos significativos dentro de un discurso cuya tesis fue elegida por el curador.

### 1.2 Su discursividad

Siguiendo a Barbancho Rodríguez, la actividad curatorial tradicional implica realizar una serie de interpretaciones basadas en la línea académica de la historia del arte y presentar una tesis acerca del trabajo de un artista, de un estilo o de una escuela, o bien, poner en relación a varios de estos elementos para puntualizar sus coincidencias e influencias en referencia a épocas, territorios, materias, géneros artísticos, etcétera. De esta manera, la labor curatorial busca reducir al máximo la polisemia en la presentación de la(s) obra(s) al público. Esto se tiende a lograr con un esfuerzo creativo y de investigación sobre la base de un academicismo institucional. Tal esfuerzo es particularmente evidente en las exposiciones de arte contemporáneo,<sup>9</sup> aunque, a decir verdad, la labor sincrética (investigación-creatividad) del curador es visible en todas las exposiciones, sin importar el tipo de objeto del que se trate. Todas las obras de arte, para resultar coherentes en un discurso expositivo, conllevan una investigación que sustente esa coherencia y, por otro lado, deben incluir procesos creativos que se manifiesten a la vista del espectador para que éste comprenda el mensaje, pues el curador es el transmisor del mensaje de la obra.

El curador Walter Hopps<sup>10</sup> señaló en una entrevista que una buena curaduría del trabajo de un artista requiere una amplia y sensible comprensión de sus obras, de manera que éstas sean adecuadamente reflejadas en la exposición.<sup>11</sup> En este sentido, la curaduría tiene por objetivo ser una estructura de mediación entre el artista y el público a través de un discurs-

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> Juan-Ramón Barbancho Rodríguez, "El trabajo del comisario de exposiciones". En *Periferia*, p. 153.

<sup>10</sup> Walter Hopps es un reconocido curador, fallecido en 2005. La fundación Menil estableció el Premio Anual al Desempeño Curatorial Walter Hopps.

<sup>11</sup> David Levi Strauss, "The Bias of the World Curating After Szeemann & Hopps".

so que implica el conocimiento del artista y de la colección, así como la selección y ordenamiento de las obras que mejor reflejen al público la tesis del discurso. Una buena analogía de esto último es pensar en la curaduría como una cartografía reflexiva en el campo del arte, que traza senderos para la interpretación de las obras, los movimientos y los artistas.<sup>12</sup>

Sin embargo, los discursos de la curaduría tradicional son, comparativamente, más cerrados que los que ofrece, digamos, una curaduría con visos experimentales. Tienden a una conceptualización que promueve en los espectadores una interpretación más bien unificada. Independientemente de que estos últimos, a fin de cuenta, siempre puedan hacer su propia interpretación y extraer sus conclusiones personalizadas, el curador tradicional les ofrece, por lo general, una única opción interpretativa que se basa en la investigación académica y busca ser en sí misma coherente. Los discursos del curador tradicional sobre la obra, o sobre el artista, están por lo general volcados hacia el interior del mundo del arte, buscando legitimar en consonancia con él las obras seleccionadas para la exhibición. Por supuesto que para ello los curadores requieren un amplio conocimiento de ese mundo del arte y ser especialistas en el tema que se exhibe. Sólo así pueden cumplir con las expectativas de los espacios exhibitivos institucionales donde se insertan, puesto que estos espacios, a su vez, serán evaluados, a través de sus exposiciones, bajo el criterio tradicional del profesionalismo museológico.

### 1.3 Su institucionalidad

La *curaduría tradicional*, como lo hemos mencionado, surge con la concepción museística, con su génesis en la idea de exhibiciones permanentes. No obstante, con el paso del tiempo, cada vez fueron más recurrentes las galerías y las exposiciones temporales.

Esta tradición museística, por un lado, y la continua necesidad de gestión de exposiciones temporales, por otro, así como los movimientos laborales del mercado, generaron dos tipos de curadores tradicionales: *el curador institucional* y *el independiente*.

El *curador institucional* o *no-independiente* es aquel que forma parte del personal de una institución que funge como espacio exhibitivo —museos,

<sup>12</sup> Victoria Noorthoorn. "Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia, o política?". En: <http://www.elbasilisco.com/aftransseis1.htm#in> (último acceso: 30 de septiembre de 2011).

galerías, fundaciones—, ya sean éstas públicas o privadas. Partiendo de las ideas de Francisco Javier Zubiar Carreño, describiremos ahora las labores de un curador inserto en un museo. Este curador o comisario puede estar a cargo de una exposición o de un departamento,<sup>13</sup> dependiendo de la gestión interna del museo. Si está a cargo de una sala, se le conoce como conservador. En ambos casos, el curador constituye la cabeza científica que se sitúa al frente de la exposición, realizando, dentro del museo, las siguientes tareas:

a) Labores museográficas: la adquisición de obras para el incremento de las colecciones; la verificación en coordinación con el museógrafo del montaje de las salas; el registro y clasificación de piezas; la supervisión del mantenimiento y conservación de las piezas; informes sobre adquisiciones artísticas y bibliográficas; la cooperación con el equipo pedagógico; el apoyo, junto con el área de servicios educativos, de las actividades dirigidas al público, como lo son las publicaciones y la difusión mediática.

b) Labores de investigación: el análisis, estudio y catalogación de las piezas del museo; estudios de investigación e intercambio con investigadores; colaboración con estudiantes y público; realización de trabajos de campo.<sup>14</sup>

El otro tipo de curador tradicional es, como ya señalamos, el *independiente*. Éste no forma parte del personal de una institución, sino que es contratado por proyecto, debido a su *expertise* en algún ámbito del mundo del arte. Puede trabajar con colecciones particulares o públicas, con los coleccionistas y con los artistas. Muchas veces, además del trabajo de selección, generación de discurso y supervisión del montaje, los curadores independientes detectan lugares donde se puedan presentar los trabajos de algún artista. Amén de conseguir fondos para apoyar sus proyectos, estos curadores elaboran los catálogos y administran la información para los medios de comunicación. Es común que los curadores independientes se agrupen para formar oficinas o colectivos curatoriales, donde un mismo curador puede ser parte de varios de ellos. Un ejemplo de estas oficinas es Latitudes, una de las dos entidades curatoriales españolas más cotizadas en el mundo del arte, fundada en abril de 2005 por Max Andrews.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> En el caso de que el comisario sea el encargado de un departamento del museo, en España recibe el nombre de conservador jefe del departamento que está a su cargo.

<sup>14</sup> Francisco Javier Zubiar Carreño, *Curso de museología*, p. 174.

<sup>15</sup> Cfr. Gustavo Pérez Diez, "LATITUDES: El comisario es una pieza del ecosistema del mundo del arte". En: <<http://www.arteinformado.com/Noticias/1888/latitudes-el-comisario-es-una-pieza-del-ecosistema-del-mundo-del-arte/>> (último acceso: 2 de octubre de 2010).

Estos dos tipos de curadores, institucionales e independiente, no son forzosamente excluyentes. Cuauhtémoc Medina es un ejemplo de ambos: es curador asociado de Arte Latinoamericano del Tate<sup>16</sup> y continúa con proyectos independientes.

Es importante mencionar que las labores del *curador tradicional*—institucional o independiente— deben estar de acuerdo con la política y los objetivos definidos por el museo o el espacio exhibitivo en el que se encuentra inserto, pues no debe comprometer ni la calidad ni el cuidado prestado a la conservación de las colecciones. Las exposiciones son la razón de ser del espacio y en cada exposición la imagen de la institución se pone en juego. Tanto el estilo de la presentación como el de la comunicación promueven directamente una imagen general del espacio, que es, a su vez, la manera como el museo establece y controla su relación con el público.

Los curadores tradicionales son expertos institucionalmente reconocidos en el mundo del arte, ya sea que operen dentro de una institución o de forma independiente. Siguiendo a Mari Carmen Ramírez, la curadora puertorriqueña de arte latinoamericano del Museum of Fine Arts en Houston, podemos decir que la importancia actual de la figura del curador radica en que establece el sentido y el estado del arte contemporáneo a través de su adquisición, exhibición e interpretación; aun más que los críticos y los galeristas.<sup>17</sup> Sin embargo, los curadores están limitados por una institucionalidad establecida de la que dependen para apoyar sus esfuerzos y legitimar su trabajo. En esta institucionalidad que limita o subordina la actividad curatorial se incluyen tres aspectos: la infraestructura, las redes institucionales y el mercado del arte.

Por *infraestructura* entendemos los servicios prestados por museos, galerías o espacios alternativos; también los patrocinadores financieros, ya sean públicos o privados, así como los equipos de expertos, técnicos o profesionales, dedicados al diseño y la gestión museográfica.<sup>18</sup> Por su parte, la *red institucional* hace referencia a la normatividad de los espacios que contiene, está ligada al academicismo, profesionalismo y cientificismo de las exposiciones, incluyendo la imagen de los espacios exhibitivos de la que ya se ha hablado. Por último, el *mercado del arte* hace

<sup>16</sup> Tate es el nombre con el que se conoce a la galería nacional de arte británico y arte moderno en Inglaterra.

<sup>17</sup> Mari Carmen Ramírez, "Broken Identities/Art Curators and the Politics of Cultural Representation". En: Greenberg (edit.), *Thinking About Exhibitions*, p. 15.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 16.

referencia a las relaciones mercantiles de compra y venta que la referida institución protagoniza y que también tienen un papel importante en el ámbito artístico.

Aun tomando en cuenta esta dependencia, no puede obviarse el papel esencial que por sí mismo juega el curador, tanto en la creación de públicos y la proyección de los acervos, como en el proceso de comercialización de las obras, allí donde ésta tiene lugar. Y es que los curadores tradicionalmente han funcionado como árbitros del gusto y la calidad. La curaduría otorga o realza el valor de las obras y, aun cuando no sea dentro de una galería, esto impacta también económicamente en el precio del artista. Cualquier exhibición a cargo de un curador tradicional, incluso cuando sea en un museo y no en una galería, tendrá repercusiones comerciales en la medida en que le confiere cierto estatuto a la obra y a su artista.

Lawrence Alloway reconoce una especie de unidad triádica institucional —el artista-marchante-coleccionista— a la que le otorga un dominio casi monopolístico en el arte, dominio que, por supuesto, condiciona el trabajo curatorial.<sup>19</sup> Cada uno de los integrantes de la triada tiene como centro de atención la obra de arte, atendiendo a que ésta es un producto del artista; responde a la comodidad del marchante y termina siendo posesión del coleccionista.<sup>20</sup> La triada se constituye en una alianza con el propósito de fomentar el trabajo artístico, tanto como signo cultural como en su condición de productor de objetos para el mercado. No hay duda de que el curador tradicional está a su servicio.

Esto explica por qué la curaduría tradicional continúa manteniendo discursos sobre las obras que buscan precisión y rigor interpretativo al interior del mundo del arte. “El estado altamente mercantilizado del arte contemporáneo y de las instituciones que lo sostienen han puesto al comisario al servicio de un público de élite o grupos especializados”.<sup>21</sup>

Por lo anterior, Alloway enlista las presiones que tiene un curador tradicional, tanto en su modalidad *institucional* como *independiente*, para mantener su actividad dentro de las zonas seguras de la legitimación de su trabajo. Estas presiones están vinculadas a las normas institucionales y al mercantilismo. Son las siguientes:

<sup>19</sup> Este monopolio obviamente establece los límites de la interacción del arte con la sociedad.

<sup>20</sup> Cfr. Lawrence Alloway, “The Great Curatorial Dim-out”. En: Greenberg (edit.), *op. cit.*, p. 168.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 162.

- En el caso de artistas vivos, mantener buenas relaciones con ellos, de quienes son expertos y curan su obra, así como con sus agentes o sus marchantes.
- Cumplir con las expectativas de los coleccionistas.
- Cumplir con las expectativas de los espacios donde es contenida la exposición, que principalmente son galerías y museos.
- Cumplir con las expectativas de sus colegas curadores.
- Cumplir con las expectativas del equipo de trabajo del montaje de la exposición.<sup>22</sup>

Dentro de las presiones que propone Alloway no se incluye tanto al público en el sentido amplio, sino, sobre todo, en el sentido de élite. No porque aquél no exista dentro de la concepción tradicional del curador, pues es indispensable pensar en el visitante que verá la exhibición, sino porque está fuera de las estructuras básicas que condicionan la labor del curador tradicional: la red institucional y el mercado. De igual forma, siguiendo a Suazo, podemos decir que la curaduría tradicional es, al mismo tiempo, un dispositivo discursivo y una tentativa valorativa que se despliega en un campo de alta conflictividad donde se superponen las exigencias institucionales, los requerimientos comunicacionales y la lógica del mercado.<sup>23</sup> El curador tradicional se mueve y trabaja para una élite del mundo del arte y deja por debajo la posibilidad más amplia de interpretaciones y juegos culturales que la amplitud del público del arte podría llegar a permitir, o incluso, requerir.

## *II. La curaduría tradicional y su relación con el valor artístico*

Una vez planteadas las características de la curaduría tradicional, pasamos a analizar su relación con el valor artístico. Ello requiere, en primer término, esclarecer la perspectiva axiológica desde la que abordaremos esa relación para, después, aplicar el modelo de dicha teoría al análisis de la mencionada relación entre curaduría tradicional y valor artístico.

### *2.1 Teoría pluridimensional del valor artístico*

Esta perspectiva teórica propuesta por José Ramón Fabelo Corzo señala que el valor no tiene una sola cara o plano de análisis, sino que existe simultáneamente, al menos, en tres dimensiones: la objetiva, la subjetiva y la instituida.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>23</sup> Félix Suazo, *op. cit.*

La dimensión objetiva está asociada al lugar que ocupa el objeto en el juego de relaciones sociales y a la significación que de ese lugar emana respecto del universo humano de que se trate en cada caso. En dependencia del alcance humano de la referida significación, el universo con respecto al cual el objeto en cuestión es objetivamente valioso (o antivalioso) puede extenderse a los límites de un grupo social determinado o abarcar a la humanidad toda. La dimensión subjetiva del valor depende de la percepción con la que el sujeto —individual o colectivo— conforma una imagen de la significación del objeto. Es obvio que, a pesar de sus estrechas conexiones, no es lo mismo la significación que un objeto o hecho tiene para un colectivo humano determinado que la significación que los integrantes de ese colectivo —de manera individual o de conjunto— le atribuyen a ese objeto o hecho. Es el valor en su dimensión subjetiva el que directamente se conecta con la regulación de la conducta. Por último, la dimensión instituida hace referencia a los poderes que determinan lo oficialmente valioso para la sociedad, pues ésta tiende a organizarse y a funcionar en la órbita de un sistema de valores instituidos y oficialmente reconocidos.<sup>24</sup>

Al aplicar esta propuesta pluridimensional al arte tenemos lo siguiente: la dimensión objetiva del valor artístico implica que dentro de las relaciones sociales existe un lugar para aquellos objetos que se establecen como obras de arte. Esto se refiere no a un espacio físico o a un ámbito exhibitivo, sino a un determinado lugar dentro una red cultural dinámica, en cuyos marcos —y sólo en ellos— es posible la existencia de aquello que es el arte.

La existencia de este lugar en las relaciones sociales hace a su vez posible que la dimensión objetiva de la obra se refleje en la dimensión subjetiva. Esta última se refiere a la subjetividad del receptor de la experiencia estética, cuya vivencia se activa mediante la puesta en contacto con la obra. Sin la subjetividad del público receptor el valor objetivo de la obra no podría realizarse socialmente y no llegaría, por tanto, a tener una existencia real. Significa, entonces, que las dos dimensiones mencionadas se condicionan mutuamente.

Ahora bien, la reunión de estas dos esferas requiere como condición justamente la existencia de los espacios de exhibición y de las instituciones que legitiman el valor de las obras que habrán de ser mostradas. Es

---

<sup>24</sup> Para una ampliación sobre las tres dimensiones de los valores, puede consultarse: José Ramón Fabelo Corzo, *Los valores y sus desafíos actuales*, pp. 54-73.

decir, para que el valor objetivo de la obra de arte se realice en la dimensión subjetiva, a través de su contemplación y apreciación, se requiere de una tercera dimensión del valor artístico: la instituida. La curaduría tradicional, por su función legitimadora de la obra de arte, queda inserta en esta dimensión.

Tan importante es esta tercera dimensión que algunos autores llegan a asumirla como la esencia misma de lo artístico. Tal es el caso de la concepción de George Dickie, a la que nos referiremos ahora brevemente.

Dickie propone en varias de sus obras, en particular en *El círculo del arte*, una teoría institucional del arte, según la cual el valor artístico tiene una naturaleza institucional, generada por lo que él llama *mundo del arte*. Dickie explica que la obra de arte tiene que estar inserta en un marco, en el que confluyen tres agentes: el artista, el presentador y el público,<sup>25</sup> que determinan su valor artístico según el siguiente juego de definiciones conceptuales:

Un *artista* es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte [...], una *obra de arte* es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte [...], un *público* es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado [...], el *mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo del arte [...], un *sistema del mundo del arte* es un marco para la presentación de una obra de arte a un público del mundo del arte.<sup>26</sup>

Como puede apreciarse, para Dickie la institucionalidad del mundo del arte va más allá de los museos, de las galerías, de los críticos de arte. “El mundo del arte” incluye, limita y enmarca al artista, al público y a la figura del presentador para que el objeto artístico sea valorado como tal. Los artistas crean y los públicos perciben y comprenden; hay una función que está entre ellos y los reúne. Ésta es la función del *presentador*: directores de escena y su personal, directores de museos y su personal, espacios exhibitivos y semejantes. Es en la categoría dickiana de “presentador” donde entra la figura del curador tradicional.

<sup>25</sup> George Dickie, *El círculo del arte*, p. 76.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 114-117.

## 2.2 *La curaduría tradicional y el valor artístico*

Se puede decir que la dimensión objetiva del valor artístico existe en tanto que existe un lugar para el objeto-obra de arte en el sistema de relaciones sociales, lugar desde el que emana una relación de significación que potencialmente lleva a un enriquecimiento espiritual de sus posibles receptores. La labor de la dimensión instituida es oficializar o legitimar universalmente ese valor artístico de las obras y propiciar su presentación a un público, de manera que ese valor objetivo potencial se realice en definitiva en el único lugar donde puede hacerlo: en su dimensión subjetiva.

El modelo de Dickie nos ayuda a comprender este proceso, al apuntar al funcionamiento de la dinámica interna del mundo del arte, la que coincide, en lo fundamental, con la que aquí hemos identificado como dimensión instituida del valor artístico. El público, el artista y el presentador se ven aquí como partes de esa dinámica institucional, pero partes un tanto desvinculadas de otros aspectos de la sociedad. Dentro de este modelo institucional, el *mundo del arte* queda como encapsulado en sí mismo, desconectado del mundo extraartístico. La *curaduría*, en tal sentido, no tendría que ver más que con ese mundo cerrado de lo artístico.

La *curaduría tradicional* se apega bien en tal sentido a lo que Dickie califica como *presentador* de un sistema del arte; se encargaría de vincular al artista y al público a través de la muestra de la obra. Elaboraría un discurso sobre la obra, usando como medio de expresión al conjunto de obras mismas. Otorgaría valor a las obras de la colección expuesta y establecería una lectura única sobre ella al público. De esta manera, modelaría la interpretación del público con una lectura cerrada, centrada en la obra, a través de ella misma. Se movería alrededor de ese único eje, la obra, tal y como ésta se supone que existe para el artista y para el público del *mundo del arte*. Todo lo cual nos remite a la propuesta monopólica de Alloway, según la cual se busca la legitimación del objeto artístico por el monopolio marchante-artista-coleccionista.

Sin embargo, a esta consideración habría que hacerle, cuando menos, dos acotaciones. Por un lado, si bien es cierto que la curaduría es una parte importante de lo que aquí se llama “presentador”, no es ella el único elemento que funge como mostrador de la obra. El “presentador” corresponde más bien a una red de instituciones que, teniendo igualmente como centro la obra, representan espacios que la legitiman al mostrarla. Espacios a los que el curador tradicional subordina su trabajo, de manera

que éste satisfaga las exigencias del sistema del mundo del arte en el que está inserto. Sólo de esta manera puede sobrevivir, crecer y conservar su prestigio dentro del *mundo del arte*.

Por otro lado, la curaduría tradicional, por más que quiera constreñirse a esta especie de mundo aurático institucional, requiere de la sociedad en un sentido amplio y se mueve en atención a sus exigencias y condicionamientos. El valor artístico cobra su verdadero sentido más allá del mundo del arte, en el mundo real, en el mundo general de lo humano. La institución no es, ni puede ser el horizonte último de lo valioso, en ningún campo, tampoco en el arte. Es en la sociedad, en sentido genérico, donde se inserta el valor artístico, con sus tres dimensiones. Sin la dimensión objetiva y la subjetiva del valor artístico, la dimensión instituida no tendría razón de ser, no habría por qué oficializar un valor para el arte.

Ciertamente, la *curaduría tradicional*, al elegir las obras, las legitima. Pero se relaciona con la dimensión objetiva al trabajar con objetos que nacen de una dinámica social que trasciende a las instituciones, que funcionan como artísticos dentro de las redes sociales. A su vez, trabaja con otros espacios normativos que están insertos, junto con la *curaduría tradicional*, en la dimensión instituida. Su trabajo tiene como fin mostrar el arte a un público y propiciar, de esa manera, que el valor del arte se realice en la dimensión subjetiva. Es notoria la manera en que las tres dimensiones del valor se interrelacionan. La dimensión instituida es un factor imprescindible en esa relación, pero no es el único. El valor artístico es el resultado de una red de condicionantes que proviene de una compleja interrelación de lo objetivo, lo subjetivo y lo instituido.

Desde su posición en la esfera institucional, el *curador tradicional* debe de considerar el lugar social del arte y su proyección en el público para poder elegir las tesis básicas de su discurso, aun cuando éste se exprese de manera indirecta a través de la gestión de la exposición. Aunque su función predominante consiste en ser parte de la estructura institucional del “presentador”, no puede quedar exento de las relaciones con la dimensión objetiva y la subjetiva del valor artístico de la obra.

### *III. Conclusiones*

Hemos realizado en este texto un acercamiento a la definición, facultades y limitaciones de la figura del curador tradicional, tanto desde el punto

de vista de sus posibilidades discursivas como focalizando su lugar en la institucionalidad, todo ello tratando de vislumbrar su relación con el valor artístico de la obra. Discursivamente, la curaduría tradicional se apega todo lo más que pueda a la historia “oficial” del arte, expone una interpretación del curador basada en esta disciplina, de manera que su labor pueda facilitar al público guiarse en la exhibición. La institucionalidad se refiere a la *infraestructura* de los servicios de las galerías y los museos; a las *redes institucionales* que normalizan los espacios exhibitivos, alineándolos al academicismo y a las dinámicas del *mercado del arte*.

En general, se puede decir que la curaduría tiene por objetivo ser una estructura de mediación entre el artista y el público a través de un discurso que implica el conocimiento, en sentido general, de la historia y el mundo del arte, y en particular, del artista y de la colección, de manera que todo ello condicione la selección y el ordenamiento que mejor reflejen al público las tesis básicas del discurso. Todo esto, por supuesto, sin dejar de lado los objetivos de la exhibición y la imagen del lugar en el que se exhibe.

La figura del curador juega un importante papel en la confluencia de las tres dimensiones del valor artístico. Siendo sin discusión elemento básico del “presentador” dickiano y, por esa razón, condicionante por excelencia del valor artístico instituido, se encarga al mismo tiempo de unir al artista y al público a través de la exhibición de la obra, permitiendo que el valor artístico objetivo se convierta en valor artístico subjetivo y culmine así su realización como valor.

Ya sea desde dentro de una determinada institución o de manera relativamente independiente, el curador, como integrante de la esfera institucional, tiene la autoridad de legitimar el valor artístico de las obras con su mera elección para exhibirlas. Es una especie de Rey Midas, a quien la institución le ha otorgado la autoridad de presentar como arte aquello que toca.

#### *Bibliografía consultada*

- Alloway, Lawrence, “The Great Curatorial Dim-out”. En: Greenberg (edit.), *Thinking About Exhibitions*, Routledge, Londres, 2005.
- Barbancho Rodríguez, Juan-Ramón, “El trabajo del comisario de exposiciones”, *Periferia*, Universidad de Cádiz, España, 2006.

- Dickie, George, *El círculo del arte*, Paidós, Barcelona, 2005.
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, EDUCAP-Instituto de Filosofía de La Habana, Lima, 2007.
- Levi Strauss, David, "The Bias of the World Curating After Szeemann & Hopps". En: *Artlies*, No. 59, Otoño 2008, Versión en línea: <http://www.artlies.org/article.php?id=1655&issue=59&s=1>
- Noorthoorn, Victoria, "Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia, o política?", Debate realizado en el Auditorio de la Alianza Francesa de Argentina, Julio de 2002. En: <http://www.elbasilisco.com/aftransseis1.htm#in> (último acceso: 30 de septiembre de 2011).
- Pérez Diez, Gustavo, "LATITUDES: El comisario es una pieza del ecosistema del mundo del arte", 30 agosto de 2010, Arte Informado. En: <http://www.arteinformado.com/Noticias/1888/latitudes-el-comisario-es-una-pieza-del-ecosistema-del-mundo-del-arte/> (último acceso: 2 de octubre de 2010).
- Ramírez, Mari Carmen, "Broken Identities/Art Curators and the Politics of Cultural Representation". En: Greenberg (edit.), *Thinking About Exhibitions*, Routledge, Londres, 2005.
- Romaní, Escrivá, "Una tendencia expositiva, los *period rooms*". En: Bolaños, María (edit.), *La memoria del mundo*, Ediciones Trea, España, 2002.
- Suazo, Félix, "Curaduría, fin de la historia y muerte de la crítica", Coloquio Crítica de Arte: prácticas institucionales y artísticas en la contemporaneidad, Carabobo, Venezuela, Mayo 2007. En: <http://www.plataformadearte.net/Coloquio/FelixSuazo.htm> (último acceso: 20 de septiembre de 2010).
- Zubiar Carreño, Francisco Javier, *Curso de museología*, Ediciones Trea, España, 2004.

## HACIA UNA CURADURÍA ARTÍSTICA

*Isabel Fraile Martín*<sup>1</sup>  
*José Ramón Fabelo Corzo*<sup>2</sup>  
*Carolina Nieto Ruiz*<sup>3</sup>

Cuando en el ámbito artístico y museológico nos referimos a las prácticas curatoriales contemporáneas entendemos, por un lado, a los ámbitos de la curaduría tradicional que aún siguen estando vigentes, con aspectos que enriquecen fielmente a la historia del arte; y, por otro, a aquellos que comprenden lo que conocemos por curaduría experimental. Pero el hecho de hablar de este término, el de curaduría experimental, trae consigo un problema, puesto que podría englobar muchos tipos de prácticas curatoriales contemporáneas cuya característica común es simplemente no estar alineadas a las funciones museísticas con las que fue creada la curaduría; las cuales son, en esencia, conservar, investigar y exhibir.

Todo ello porque partimos de la base etimológica de que *experimental* implica básicamente experiencia y prueba.<sup>4</sup> Bajo esta consideración entran ejemplos como la primera exposición que posibilitó Hans Ulrich Obrist a los 23 años en la cocina de su apartamento universitario en St. Gallen, Suiza. En ella sus amigos artistas Fischli/Weiss, Hans-Peter Feldmann, Richard Wentworth y Christian Boltanski se apropiaron del espacio y colocaron las obras a su decisión por tres meses. Fue Wentworth quien nombró *World Soup* a esta exhibición que contó con tan sólo veintinueve visitantes,<sup>5</sup> no siendo este hecho un obstáculo para considerar a este evento como un caso singular, entre otros tantos eventos parecidos, en los que las obras se exponen sin más afán que cumplir

---

<sup>1</sup> Profesora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Investigador del Instituto de Filosofía de La Habana y profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>3</sup> Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>4</sup> Raimundo de Miguel, "experimental", *Nuevo diccionario. Latino-Español Etimológico*, p. 250.

<sup>5</sup> Hans Ulrich Obrist, entrevistado por Andrew Littlejohn, "The Art of Displaying Art". En: [http://www.swissinfo.ch/eng/culture/The\\_art\\_of\\_displaying\\_art.html?cid=7647770](http://www.swissinfo.ch/eng/culture/The_art_of_displaying_art.html?cid=7647770), (último acceso: 30 de septiembre de 2011).

la necesidad esencial de ser exhibidas y de ser vistas. Boris Groys señala precisamente esto, que es el deseo de ser visto (*will to visualization*) lo que constituye y guía al arte.<sup>6</sup> Otro ejemplo cercano de este tipo de exhibiciones son las actividades de curaduría que realizó el colectivo poblano denominado *Laalvaca* en los inicios de la primera década del siglo XXI, donde, en palabras de su fundador, Gustavo Ramírez: “en el inicio de Laalvaca no planeábamos nuestras curadurías”, sólo respondían a la misión de darle la oportunidad a artistas jóvenes de mostrar sus obras con libertad de uso del espacio.<sup>7</sup>

Sin embargo, bajo la misma consideración de curaduría experimental entran otros ejemplos mucho más estructurados, como los que se dan en la exposición *Utopía Station* que el mismo Hans Ulrich Obrist organizó en el 2003 junto con Molly Nesbit y Rirkrit Tiravanija para la Bienal de Venecia. En esta ocasión, los curadores decidieron que, en lugar de ilustrar fielmente a la historia del arte, ilustrarían su postura sobre la utopía.<sup>8</sup> Precisamente son este último tipo de curadurías “experimentales” las que nos interesan, aquellas prácticas curatoriales que utilizan a las obras como ilustraciones de conceptos.

Conviene ahora que hagamos un poco de historia para adentrarnos en el origen de lo que conocemos como curaduría experimental, teniendo en cuenta que, aunque suene a un concepto muy moderno, es, en realidad, una tipología museográfica que inició en la década de los años sesenta gracias a la intervención del primer curador independiente, Harald Szeemann. En el caso de México, esta nueva práctica se comenzó a incorporar a partir de 1991, cuando un nutrido grupo de artífices, entre los que destacan Karen Cordero, Olivier Debroise, Rina Epelstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes Palma y Armando Sáenz, se reúnen en mayo de 1991 para conformar lo que ellos mismos denominaron *Curare. Espacio crítico para las artes*: “un taller de investigación y un espacio de exposición plural y crítico, enfocado a las artes visuales en su más amplia acepción”. Esta asociación fue seguida por Teratoma, A.C. (2000-2008) a finales de la década de los noventa, y que, apuntalado por Cuauhtémoc Medina, Eduardo Abaroa,

<sup>6</sup> Boris Groys, “On curatorship”, *Art Power*, p. 46.

<sup>7</sup> Gustavo Ramírez, conferencia en el Seminario Permanente de Apreciación y Crítica de Arte.

<sup>8</sup> “Utopía Station”. En: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/index.html> (último acceso: 3 de noviembre de 2011).

Ery Cámara, Joshua Decter, Beverly Adams, Olivier Debroise y Graciela Schmilchuk, se ha dedicado desde el 2003, entre otras cosas, a formar curadores independientes “experimentales”.<sup>9</sup>

Alrededor de la práctica de curar una exposición utilizando a las obras como ilustraciones de conceptos extraartísticos, han surgido en Occidente una serie de discusiones desde 1990, que se tensan alrededor de la posible artisticidad de la práctica. Un tema sumamente interesante que ha despertado el interés investigativo de diversos sectores, entre cuyas hipótesis podemos destacar la visión de tres posturas diferentes. Son las siguientes:

La *primera* está en contra de la legitimación de estas prácticas como curaduría. Esta tendencia está impulsada, principalmente, por los curadores emergidos del museo ilustrado que reclaman y desarrollan una fuerte base de historia del arte. Ellos establecen que la misión de la curaduría es ser un mediador entre la obra y el público, para un mayor entendimiento de ésta, y no debe de usarse como ilustración de un discurso que no cumpla este fin. Como ejemplo de ello tenemos que, en julio del 2002, en la ciudad de Buenos Aires, se realizó una mesa redonda con curadores y críticos de arte. El nombre del evento fue “Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia, o política?”.<sup>10</sup> En él la curadora argentina del Malba-Colección Costantini, Victoria Noorthoorn, afirmó que la curaduría no es arte, ni tiene por qué presumirse de serlo. Su postura va más hacia la curaduría como mediación entre el artista y el público en el ámbito institucional. Compartiendo esta noción otro curador argentino, Andrés Duprat, considera que el trabajo del curador debe dar sentido a la obra siendo prácticamente invisible. Igualmente, rechaza la proliferación de curadores y en especial desestima que los artistas funjan como curadores.

La *segunda* postura está en contra de la legitimación de esta práctica como obra artística. Esta tendencia viene principalmente por parte de los artistas que rechazan que su obra sea presentada como parte de la metaobra de un curador. Un ejemplo de ello es el artista plástico Anton Vidokle, quien en su artículo “¿Arte sin artistas?” señala que la creación de exhibiciones no debería ser una justificación para que el trabajo de

<sup>9</sup> Ingrid Suckaer, “Laberintos y sinergias: la curaduría y la crítica de arte. Maneras de legitimar el discurso”, Ponencia presentada el 8 de noviembre de 2008, Jornadas de Crítica de Arte AICA 2008.

<sup>10</sup> “Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia, o política?”. En: <http://www.arteamerica.cu/3/dossier/varios.htm> (último acceso: 8 de diciembre de 2010).

los curadores suplante al de los artistas, ni una afirmación de las proclamaciones de autoría que presentan a los artistas y sus obras como meros actores y utilería para ilustrar conceptos curatoriales.<sup>11</sup>

La *tercera* teoría se manifiesta a favor de concebir estas prácticas contemporáneas como curaduría y como obras de arte. Bajo esta postura están principalmente sus productores, que se han llegado a nombrar “curadores-artistas”. Muchos de ellos trabajan en colectivos y abogan por la posibilidad de presentar la obra de varios artistas bajo un discurso propio, que no habla de las obras. Muchos de estos curadores son filósofos, antropólogos, sociólogos, comunicólogos, artistas, periodistas, o historiadores de arte, entre otras posibilidades —de hecho Hans Ulrich Obrist no estudió historia del arte, sino sociología, ciencias políticas y economía—.<sup>12</sup> Un ejemplo de esta propuesta está publicado en la revista *Artlies*, donde se dio a conocer en su número 59 del otoño de 2008, dedicado en su totalidad a la curaduría contemporánea. El volumen llevó el título *Death of the Curator* y en él se vierten las opiniones de los curadores Jens Hoffmann y Julieta Aranda, quienes discuten la indefinida frontera entre arte y curaduría, así como la que hay entre curador y artista, lo que consiguen gracias a su propia experiencia como creadores de exposiciones.<sup>13</sup>

Con todos estos antecedentes, el presente artículo pretende mostrar la razón por la que la curaduría experimental, heredera de la ruptura de Szeemann —la cual utiliza a la obra de arte como ilustración de un concepto del curador—, puede ser considerada una práctica artística bajo la mira de teorías del arte contemporáneo. Para ello es necesario presentar, aunque sea brevemente, en primer lugar una genealogía de la curaduría experimental para, posteriormente, mostrar su semejanza con las producciones artísticas contemporáneas en tanto a su relación con el espectador y su vínculo con los contextos sociales extraartísticos.

### *1. Genealogía de la curaduría experimental*

La curaduría tradicional, tras un estudio minucioso sobre ciertos tipos de obras, las selecciona, las ordena y las exhibe, de tal modo que el es-

<sup>11</sup> Anton Vidokle, “Art Without Artists”. En: <http://www.e-flux.com/journal/view/136> (último acceso: 25 de noviembre de 2011).

<sup>12</sup> Hans Ulrich Obrist, entrevistado por Ingo Nierman, en April Elizabeth Alamm (edit.), *Everything You Always Wanted to Know About Curating/But Were Afraid to Ask*, p. 38.

<sup>13</sup> Jens Hoffmann y Julieta Aranda, “Art as Curating≠Curating as Art”. En: <http://www.artlies.org/article.php?id=1654&issue=59&s=1> (último acceso: 16 de agosto de 2010).

pectador pueda entender cierto aspecto de cada una de ellas y del estilo que proponen en conjunto. Desde esta noción, se puede inferir que las obras se conciben como autónomas y llenas de significación apreciable de una mejor manera para los cultivados curadores, que tienen la misión de hacerla evidente para el público. El centro de esta visión es la obra como encarnación del arte o más hegelianamente, de un espíritu que hay que entender y aprehender. La concepción tradicional de la curaduría viene desde el siglo XVIII y XIX, donde el arte, a través de la institución museística, debía llevar al pueblo a la Ilustración. Al llegar el siglo XX, esta concepción tuvo fracturas, ya que surgieron diferentes posibilidades estéticas, que cada vez eran más ramificadas y complejas. En primer lugar, las vanguardias trajeron una ruptura hacia la sensibilidad del arte bello, puesto que vinieron desde su producción a cuestionar al arte canónico y, como dice Arthur Danto, a buscar el “verdadero” arte.<sup>14</sup> Las obras de arte comenzaron a salirse del museo, empezaron a romper cánones estéticos, a experimentar con la plástica la artísticidad misma. Por tanto, comenzaron a trabajar fuera de las instituciones, que no las reconocerían sino hasta tiempo después. Al respecto, Gianni Vattimo señala que:

[Una] herencia de las vanguardias históricas [fue] la marca de la explosión de la estética fuera de sus confines tradicionales. Esa explosión se convierte, por ejemplo, en negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética: la sala de conciertos, el teatro, la galena de pintura, el museo, el libro.<sup>15</sup>

Sería interesante detenernos en este punto para recordar que fue Dadá, precisamente, quien dio la primera pauta de la curaduría experimental a través de *La Primera Misa Internacional de Dadá*, organizada en 1920 en la Burchard Galerie de Berlín por George Grosz, Raoul Hausmann y Johon Heartfield. Esta ceremonia reunía 174 producciones dadaístas, creadas en diversos géneros y estilos, en el tono característico del radicalismo político de este grupo berlinés: grandes pancartas, *collages*, grabaciones sonoras, fotomontajes, cojines dadaístas y, sobrevolando la sala principal, un ángel prusiano: un cerdo vestido de uniforme. La exposición constituía

<sup>14</sup> Arthur Danto, *Después del Fin del Arte*, p. 50.

<sup>15</sup> Gianni Vattimo, *El fin de la Modernidad*, p. 51.

una verdadera puesta en escena caótica y anticonvencional, generada por un espíritu provocador y de estética subversiva.<sup>16</sup> Esta muestra no era una mera instalación ecléctica, pues las obras dentro de ella tenían autonomía propia, una unidad en sí mismas, pero no era una curaduría tradicional, porque buscaba fuera del museo algo más que una posibilidad para entender las obras en su autonomía o en su relación con la historia del arte. Buscaba, en su conjunto, dar un discurso en contra del sistema político alemán de la posguerra.

Después de las vanguardias, los años sesenta son recordados como una década de explosión de manifestaciones artísticas que ya no perseguían la búsqueda del arte en el medio, sino la experiencia misma. En palabras de Fredric Jameson, se buscaba la abolición de la frontera y la distinción entre ficción y realidad, entre el arte y la vida.<sup>17</sup> El artista fue liberado de los medios de expresión conocidos, para crear otros nuevos y, a su vez, el espectador fue liberado de su pasividad agónica para que él sea el creador mismo y logre darle sentido al arte. Christian Rattemeyer señala que en la década entre 1959 y 1969 el arte contemporáneo había probado casi cada límite y redefinido casi cada relación existente entre el artista y la audiencia, el material y la obra terminada, la idea y la ejecución, así como el objeto y el contexto circundante. El arte pop, el Fluxus, el minimalismo y posminimalismo, el arte conceptual, el arte de la tierra y el arte povera transformaron el discurso sobre la naturaleza del arte y sus materiales, cuestionando cómo y por quién puede ser hecha una obra de arte, dónde existe una obra de arte y hasta si necesita existir físicamente o no.<sup>18</sup>

Las obras de arte se volcaron no hacia sí mismas o hacia los artistas, sino hacia fuera, hacia el espectador, hacia la sociedad, hacia el mundo. Fue justo en esta ruptura de los años sesenta cuando apareció el siguiente y definitivo germen de la curaduría experimental: Harald Szeemann. Él reconoció que su propuesta no se alineaba con la curaduría tradicional y por ello se autonombra *exhibition maker*; su labor consistía en agrupar obras de arte, elaborando discursos muy distantes de las significaciones individuales de las obras. Al hacerlo transfirió al espacio exhibitivo la posibilidad de ser un lugar de producción artística, y con ello también modi-

<sup>16</sup> María Bolaños, "Dadá, la exposición como provocación", *La memoria del mundo*, p. 118.

<sup>17</sup> Fredric Jameson, "End of Art or End of History", *The Cultural Turn / Selected Writings of Postmodernism*, p. 75.

<sup>18</sup> Christian Rattemeyer, "'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form 1969'", *Exhibing the New Art*, p. 14.

ficó la relación entre el curador y el artista. En particular, él mostró que la práctica curatorial puede ser una forma de arte en sí misma; de aquí que Daniel Buren, en el espacio de Documenta 5, haya percibido a Harald Szeemann como un “superartista”.<sup>19</sup>

### 1.1 Szeemann y su herencia curatorial

El crítico David Levi-Strauss considera a Szeemann como el Duchamp de las prácticas curatoriales contemporáneas.<sup>20</sup> Debido a que rompió con toda la concepción de lo que es un curador, de sus paradigmas y de su labor como mediador, convirtiéndose ahora en una especie de artista, cuyo medio era la apropiación de otras obras.

De hecho, en lugar del título de *Kurator* (curador en alemán), Szeemann prefería que lo llamaran *Ausstellungsmacher*, que en inglés se traduce como *exhibition maker*, y en español sería *creador de exposiciones*. Szeemann se identificaba más con esa definición, porque él era consciente de la ruptura en la concepción tradicional de curador que implicaban tanto las propuestas como la producción y el consumo generado de sus exhibiciones.

Por su parte, Bolaños señala que Szeemann inició el espíritu creativo de la curaduría de los últimos treinta años, y que ésta se caracteriza por su independencia y pluridisciplinariedad.<sup>21</sup> De una manera general, puede considerarse, por lo tanto, que los trabajos de Szeemann son exposiciones en las cuales las obras se vinculaban, en inusuales yuxtaposiciones, a un eje temático transdisciplinario, que tienen relación con la complejidad del mundo tanto dentro como fuera del arte. Bolaños añade que sus proyectos “son exposiciones temáticas comprometidas con un fuerte sentido utópico, que constituyen en sí mismas obras de arte y una apasionada aventura intelectual”.<sup>22</sup>

Otro de los logros que se le atribuyen a Szeemann fue que comenzó a experimentar con exposiciones fuera del marco de los museos. En ellos buscaba crear presentaciones que fueran “poemas en el espacio”. Creía que no sólo el arte era espiritual, sino que también las exposiciones lo eran y, por ello, tenían el poder de conjurar formas alternativas de organi-

<sup>19</sup> Florence Derieux, “Introduction”, *Harald Szeemann, Individual Methodology*, p. 16.

<sup>20</sup> David Levi-Strauss, “The Bias of the World Curating After Szeemann & Hopps”. En: <http://www.artlies.org/article.php?id=1655&issue=59&s=1> (último acceso: 15 de agosto de 2010).

<sup>21</sup> María Bolaños, *op. cit.*, p. 374.

<sup>22</sup> *Ídem.*

zación social. Szeemann no sólo trascendió los límites de la curaduría tradicional, sino que borró la frontera entre el curador y el artista. Posibilitó la emergencia de un curador creativo; y con ello la aparición de la figura del curador-artista y del artista-curador, del curador como metaartista.<sup>23</sup> Figura de la cual, hoy en día, se jacta la curaduría experimental.

David Levi-Strauss afirma que cuando los curadores experimentales jóvenes imaginan lo que es posible, lo que están imaginando es —lo sepan o no— alguna versión de la propuesta de Szeemann. Si bien este curador fue un renegado, lo cierto es que logró volverse no sólo importante, sino también indispensable para las instituciones del mundo del arte. Lo hizo a través de su fuerza creadora, habilidad, inteligencia, suerte y gran esfuerzo. Sin dejar a un lado un entendimiento de la importancia de la independencia de los prejuicios institucionales, un agudo sentido de la historia, la voluntad de asumir continuamente riesgos intelectuales, estéticos y conceptuales, y una curiosidad inagotable, especialmente respecto de la forma en que actúan los artistas.<sup>24</sup> Por todo esto, Szeemann se convirtió en el mentor de renombrados curadores actuales, entre los que destacan Jens Hoffman, Julieta Aranda, Hans Ulrich Obrist.<sup>25</sup>

Harald Szeemann se convierte así en el iniciador de la curaduría experimental, pero esto fue posible por estar inmerso en un contexto histórico-cultural idóneo que le permitió hacerlo. Parte de estas condiciones vienen dadas por las influencias que tuvo a finales de los años sesenta, una época en la que, en primer lugar, se produce un espíritu de ruptura con el canon de las vanguardias, especialmente de los dadás, a quienes el propio Szeemann retomaba en sus exposiciones. En un segundo momento hay que tener en cuenta la nueva visión de la crítica curatorial, que hizo evidente la importancia del espacio exhibitivo como portador ideológico y activo en el proceso de interpretación e interacción con el público. Otro aspecto importante se produce con la pérdida del relato histórico que posibilitaba la apropiación de obras para resignificarlas. En cuarto y último lugar, debemos tener presente que en este periodo se desarrolla la crisis del museo, que fue la que permitió sacar las exposiciones de la institución y, paralelamente, seguir funcionando bajo la autoridad

<sup>23</sup> George Alexander y Tristan Sharp, 1971 *Harald Szeemann*, p. 5.

<sup>24</sup> David Levi-Strauss, *op. cit.*

<sup>25</sup> Hans Ulrich Obrist fue nombrado en 2009 como la figura más influyente del mundo del arte en la revista *ArtReview*, y en el 2010 fue nombrado la segunda.

del curador ante los espectadores y la crítica, como una tradicional exposición de obras de arte.

Podemos decir que el *curador experimental* surgió con el *Ausstellungsmacher* de Szeemann, expulsado de la institución museística, pero que encontró su lugar de enunciación por sí mismo independientemente de ella y logró mantener la autoridad que la figura del curador le heredó desde dos siglos atrás, cuando se insertó en el museo.

Desde los ochenta, el desarrollo práctico de la curaduría experimental se ha incrementado, así como también lo han hecho las discusiones entre el papel del curador y el del curador-artista. Según Charlesworth, por ejemplo, la práctica de la curaduría experimental ha aumentado por diferentes motivos, entre los que destaca el hecho de que la figura del curador independiente permitió a la curaduría separarse del canon tradicional y, a la vez, ser incorporados por la institución extramuseística expandida por las bienales. Por otro lado, considera que las exposiciones a gran escala adquirieron importancia en el ámbito cultural y los curadores insertos en ellas adquirieron tanta o más visibilidad y prestigio que los artistas. En otro orden, Charlesworth manifiesta la aceptación de la curaduría experimental como una forma de expresión artística que promueve la autorreflexión por parte del espectador. Un último punto a destacar por el autor se detiene en el involucramiento que se da entre los artistas y los curadores con una forma de expresión más comprometida con la sociedad, así como la crítica que hacen hacia las posiciones artísticas ortodoxas y del mercado del arte. Esto fue muy aceptado entre el público y la crítica, promoviendo su financiamiento por parte de instituciones gubernamentales y permitiendo la incorporación de curadores que no eran parte del mundo del arte. A partir de ahora serían expertos en otras disciplinas los que se adscribieran a la práctica curatorial-artística que estuviera socialmente comprometida.<sup>26</sup>

Charlesworth señala también que hay toda una discusión alrededor de la artísticidad de la curaduría experimental. Hay una preocupación latente que se mantiene por la tensión que se produce entre la herencia tradicional de la museología y la capacidad de manifestación ideológica de la exhibición, así como el poder que tiene el curador y de qué forma lo usa para legitimar la obra o legitimar su discurso con la obra; finalmen-

---

<sup>26</sup> J. J. Charlesworth, "Curating Doubt". En: Judith Rugg (edit.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, pp. 92-99.

te la ambigüedad práctica y conceptual que se produce debido a que la curaduría experimental puede ser abordada como un acto de autoridad o como el producto de un artista en lugar de un curador.

El mismo autor afirma que hay una falta de delimitación de la función del curador y del artista; es precisamente esta circunstancia la que genera una nebulosa entre la figura del curador como autor de exposiciones, como curador-artista, como metaartista o como ninguna de las anteriores. Hay una tendencia a generar un consenso que defina la curaduría contemporánea. Pero no todas las prácticas curatoriales contemporáneas son experimentales, y éstas últimas generan tensión cuando se contraponen o evalúan como tradicionales.

## *2. La artisticidad de la curaduría experimental*

Un ejemplo mexicano de una práctica curatorial experimental de la herencia de Szeemann es el Proyecto Frontera. Esbozo para la creación de una sociedad del futuro (2006), realizado por el Laboratorio Curatorial 060. Todo un ambicioso proyecto que los propios creadores definen como:

Un proyecto experimental que opera sobre todo en un plano simbólico abriendo preguntas que es pertinente a las aún inexploradas posibilidades del arte contemporáneo. Frontera Corozal —un pequeño y desconocido pueblo mexicano en Chiapas, colindando con Guatemala por el Río Usumacinta— es tomado aquí como un punto de inicio. Crear una serie de intervenciones artísticas en el lugar es en parte una excusa para abrir un urgente diálogo sobre las fronteras en general. Haciéndolo desde la frontera sur de México —esa frontera olvidada— es un gesto político en sí mismo.

Pero el proyecto frontera también explora la manera en que la vida pública de la comunidad puede ser alterada a través del arte contemporáneo, creando diferentes perspectivas en el mismo lugar, y de esa manera alternando el pasivo papel convencional del aparato cultural —normalmente concebido simplemente como un “proveedor” de significado.<sup>27</sup>

Veinte artistas, tanto mexicanos como internacionales, fueron involucrados en la exhibición “efímera y dinámica” que concentró la producción y

<sup>27</sup> Laboratorio Curatorial 060, “Frontera. Esbozo para la creación de una sociedad del futuro”. En: [http://lc060.org/lc060\\_f5.html](http://lc060.org/lc060_f5.html) (último acceso: 15 de febrero de 2010).

presentación de piezas en tres sesiones diferentes: del 8 al 23 de enero de 2006, la primera, en el mes marzo la segunda y en fechas subsiguientes la tercera y última.<sup>28</sup> La curaduría realizada para la exhibición de este evento fue reconocida como una obra artística y de hecho ganó, en el 2008, el premio “The Best Art Practice Award”.<sup>29</sup> Asimismo, en una entrevista realizada a Gabriella Gomez-Mont, fundadora del colectivo, agregaba que el artista guatemalteco Aníbal López dijo al llegar a montar su trabajo: “creí que venía a hacer una obra, no a ser una obra”.<sup>30</sup>

A pesar de las grandes discusiones sobre la artísticidad de la curaduría experimental heredada de Szeemann, es un hecho que estas prácticas curatoriales hoy día se muestran, se consumen y hasta se legitiman como arte. Esta sección intenta justificar que esto ha ocurrido debido a que dichas prácticas se han insertado en las mismas propuestas estéticas del arte a partir de los años sesenta. Tanto en la teoría como en la producción del arte se ha hecho hincapié en la relación entre la obra y el espectador, tanto en la corporalidad como en la interpretación, así como en la relación entre la obra y otros elementos sociales extraartísticos. Lo que se presenta a continuación son las características que tienen estas prácticas curatoriales, las cuales se acercan mucho a elementos latentes en el arte contemporáneo.

### 2.1 *La incorporación de un espectador participante*

Adolfo Sánchez Vázquez señala que las propuestas teóricas que abordan a la recepción de la obra de arte en la segunda mitad del siglo XX generaron una conciencia del espectador. La estética de la recepción propone que lo producido por el autor sólo es obra de arte por la concreción que el receptor lleva a cabo sobre ella, las posibilidades que la obra ofrece como texto y su vínculo con el horizonte social y cultural que el receptor tenga.<sup>31</sup>

a) *Interpretación.* A partir de los años sesenta, los teóricos del arte dan cuenta de que el espectador comienza a tomar terreno en la producción de expresiones artísticas, requiriendo su participación. De esta conciencia del espectador-participante, en medio de una década de obras que

<sup>28</sup> *Ídem.*

<sup>29</sup> “Art Project Frontera Wins an Important Award in 2008”. En: <http://www.princeclausfund.org/en/activities/art-project-frontera-that-was-supported-by-the-prince-claus-fund-in-2006-wins-an-important-award-in-2008.html>, (último acceso: 15 de febrero de 2010).

<sup>30</sup> Gabriella Gómez Mont, fundadora del Laboratorio Curatorial 060, [Entrevista presencial].

<sup>31</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, “De la estética de la recepción a la estética de la participación”, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, p. 10.

requerían un espectador en su proceso, como los *happenings* y los *performance*, surgieron textos como *Obra abierta* de Umberto Eco (1963) y *La muerte del autor* del estructuralista Roland Barthes (1968). La primera afirma que toda obra de arte requiere ser “cerrada” o interpretada por el espectador. Sin embargo, dependiendo del nivel de participación que la obra requiere puede ser hasta una “obra en movimiento”, es decir, una obra que requiera ser modificada o intervenida por el espectador para su concreción.<sup>32</sup> Por otra parte, Barthes reivindica al lector, quien es el que recoge y realiza el texto al interpretarlo.<sup>33</sup> Como dice Boris Groys, el deseo de ser visto es la esencia del arte y la ha guiado a lo largo de su historia.<sup>34</sup> Por tanto, desde sus inicios la curaduría tradicional se ha preocupado por mostrar a las obras y esto implica considerar a un público. George Dickie es muy claro al decir que el presentador es quien une al artista y al público del mundo del arte al mostrar la obra.<sup>35</sup> Sin embargo, las prácticas curatoriales heredadas de Szeemann van más allá; no sólo es pensada para ser apreciada por un espectador, sino que lo requiere, lo involucra, lo incorpora, exigiéndole que vincule aquello que interpreta en la exposición y aquel discurso que se le comunica con su entorno, su realidad exterior, consigo mismo, con su sociedad.

b) *Teatralidad*. Por otra parte, está la incorporación de este espectador-participante con la conciencia de su cuerpo. A partir de los años sesenta y setenta, las prácticas artísticas incorporaban una conciencia de la corporalidad con la que se experimentan. Michel Fried se da cuenta, en 1974, de un cambio de sensibilidad en el arte contemporáneo a través de la obra de arte minimalista de Tony Caro. Un cambio que después de treinta años sigue vigente. Para Fried, las obras minimalistas en particular y el arte contemporáneo en general, dejaron atrás la lucha anti-objetual (figurativa) del modernismo y el valor absoluto de la obra en sí misma, para retomar una segunda forma de objetualidad, una *teatralidad* que se da en el sustrato, en la forma del objeto y la manera en cómo se relaciona con el cuerpo del espectador que participa de él. Como características de esta teatralidad, no podemos dejar de destacar que la obra depende del espectador, pues está incompleta sin él. Por otro lado, la

<sup>32</sup> Umberto Eco, *Obra abierta*, pp. 32-45.

<sup>33</sup> Roland Barthes, “La muerte del autor”. En: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletra-decribe/n51/articulo-4.html> (último acceso: 28 de julio de 2011).

<sup>34</sup> Boris Groys, *op. cit.*, p. 46.

<sup>35</sup> George Dickie, *El círculo del arte*, p. 76.

obra pone al espectador en situación, donde la obra requiere una participación corporal del espectador, usa el espacio y la luz como elementos propios; además, necesita que el espectador sepa que está frente a una obra de arte, a un artefacto, pero al mismo tiempo debe tomarla en serio para producir un distanciamiento que permita la situación. Hay que tener en cuenta, para ello, que las obras se presentan en un escenario y que cada una de ellas tiene un interior que se conecta directamente con el espectador. Tiene, además de todo, una temporalidad que se experimenta en el instante en que convive en situación con el espectador.<sup>36</sup> Estas características están presentes en las instalaciones artísticas que se han hecho cada vez más recurrentes en el arte contemporáneo, así como en las prácticas curatoriales experimentales de las que hablamos: dependen del espectador que las experimenta con su cuerpo al recorrer la exhibición; utiliza el espacio y la luz como elementos internos; pone al espectador en una situación sobre la que gira el discurso curatorial; se experimenta en la instantaneidad de su relación con el espectador; la espiritualidad o conflicto interior de la curaduría es este mismo discurso que el espectador debe abstraer y vincular consigo mismo y con su entorno sociohistórico del que se evoca en la situación.

## 2.2 La relacionalidad en el arte

En 1998, Nicolás Bourriaud, crítico y curador de arte, reflexiona sobre recurrentes prácticas artísticas de la década de 1990 y propone que la categoría de *arte relacional* se refiere a: “un conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo”.<sup>37</sup>

En su obra *Estética relacional* afirma los siguientes puntos: si bien todas las obras de la historia del arte tienen un componente social, en el arte contemporáneo su relación con el campo social es su criterio principal, de él surge y a él se dirige ya sea para mostrar un modo de experiencia social o para intervenirlo. De igual manera, el arte relacional es un medio de vinculación social, relaciona a la obra con otras, con el espectador, con el productor y con el mundo. Aunado a ello, la

<sup>36</sup> Michel Fried, *Arte y objetualidad, ensayos y reseñas*, pp. 72-95.

<sup>37</sup> Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, p. 142.

forma misma de la obra contemporánea es, más allá de su materialidad, una amalgama dinámica de relaciones sociales. Bourriaud agrega que la obra de un artista toma el estatuto de un conjunto de unidades. Por otra parte, la intersubjetividad es la esencia de la práctica artística contemporánea, donde la comunicación humana se propicia dentro de un campo alternativo a las zonas de comunicación impuestas. Finalmente, la relación participante del espectador con la obra de arte es un elemento constante en la producción de la obra. Dicha producción toma en cuenta la relación de la obra con el público y de éste con su mundo social a través de la obra misma.

J. J. Charlesworth había dicho que a las prácticas curatoriales experimentales, abordadas en este artículo, ya se les ha vinculado con la propuesta de estética relacional de Nicolas Bourriaud<sup>38</sup> por su vínculo social. La práctica curatorial experimental es íntegramente parte de estas prácticas artísticas con auge en los noventa, ya que surge incorporando, desde su proyección y producción, al espectador, a quien se le pide una participación, no sólo para recorrer con su cuerpo la exposición, sino para vincular la exposición con el contexto global de la complejidad social en general. Por otra parte, la materialidad no funge como fin, sino como medio, y en el caso de la curaduría experimental se convierte en la organización y presentación de las obras mismas que vinculan relaciones sociales e intersubjetivas. La forma misma de la curaduría experimental es el discurso relacional bajo el que se agrupan las obras, el cual las une entre sí y las une con diversos aspectos extraartísticos. Por último, aunque posibilita el diálogo y la comunicación, siempre es alternativa a los medios de comunicación impuestos. Es decir, busca sus espacios propios donde, a través de una experimentación sensorial diferente a la de la cotidianidad, se logre la comunicación de aquello que la exhibición muestra a través de las obras que contiene. Estos espacios pueden ser instituciones artísticas, aunque también se han apropiado de otros escenarios, que no son de ámbito artístico, tal y como el Proyecto Frontera puede ilustrar.

### *2.3 El arte contemporáneo como práctica política*

En este caso, al utilizar el término “político” lo hacemos en el sentido de Jacques Rancière, no en el gubernamental, en el de anarquismo o en el de

---

<sup>38</sup> J.J. Charlesworth, *op. cit.*, p. 92.

la imposición ideológica, sino en el de dar sentido al mundo que nos rodea, de hacer un cuestionamiento a la realidad a través de las prácticas sensibles.

[Tanto el arte como la política] construyen reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y se puede hacer [...] determina modificaciones de la percepción sensible de lo común, de la relación entre lo común de la lengua y la distribución sensible de espacios y ocupaciones.<sup>39</sup>

Las prácticas artísticas contemporáneas, en especial aquellas relacionales, han buscado concientemente eso: modificar, transformar lo común. Éstas han dejado de ser prácticas de las de qué hablar y ver, para ser ellas las que hablan. Ahora ellas también “tienen competencia para ver y calidad para decir”.<sup>40</sup> La curaduría experimental se alinea a esta postura política al proponer cambios a través de sus cuestionamientos. Ha rebatido a la institución artística, al salirse del canon de la curaduría tradicional; la autonomía de la obra de arte, por resignificarla al relacionarla con otras y hacerla parte de un discurso mayor; la sociedad, al enfrentar al espectador con reflexiones y temas sociales complejos extraartísticos que acontecen en un mundo globalizado, mercantilista, despilfarrador, polarizado y con una fuerte cultura de masas.

### *Conclusiones*

En definitiva, aunque apreciamos que la curaduría tradicional sigue estando vigente, en este artículo se intenta mostrar que desde la década de los sesenta hay una práctica curatorial alternativa y que, además de ello, ésta se produce y consume como una propuesta artística, ya que su práctica coincide con las propuestas estético-artísticas que hablan sobre el arte contemporáneo, y que incluyen la participación, la teatralidad, la relacionariedad y la política. Por lo tanto, a pesar de que esta práctica en sus inicios fue expulsada de la institución, puesto que eso fue lo que le ocurrió en la Kunsthalle de Berna en 1969, hoy día ha sido reincorporada a la institución como una práctica artística en su conjunto, sin dejar de haber manifestaciones que continúan criticando a la misma institución museís-

<sup>39</sup> Jacques Rancière, “La división de lo sensible”, *Jacques Rancière. Señas y reseñas*, pp. 18-19.  
<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 21.

tica. Cabe mencionar que la problemática que ha generado esta práctica radica en su materialidad, ya que este tipo de curaduría usa como medio sensible el espacio y, por otro lado, las obras artísticas físicas y completas; y lo hace con una autoría y un propósito propio, que es con el que fueron seleccionadas, ordenadas y colocadas en ese mismo espacio. Sin embargo, es cada vez más notoria la legitimación de la curaduría experimental dentro del mundo del arte, motivo por el que la figura del curador-artista se presenta como nuevo generador del sentido artístico.

### *Bibliografía consultada*

- Alexander, George y Sharp, Tristan, *1971 Harald Szeemann*, Departamento de Programas Públicos de la Art Gallery de NSW, Australia, 2009.
- "Art Project Frontera Wins an Important Award in 2008", (Prince Claus Fund for Culture and Development). En: <http://www.princeclausfund.org/en/activities/art-project-frontera-that-was-supported-by-the-prince-claus-fund-in-2006-wins-an-important-award-in-2008.html> (último acceso: 4 de noviembre de 2011).
- Barthes, Roland, "La muerte del autor", Trad. C. Fernández Medrano. En: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html> (último acceso: 12 de febrero de 2011).
- Bolaños, María (edit.), *La memoria del mundo*, Ediciones Trea, España, 2002.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.
- "Curaduría en las artes plásticas: ¿arte, ciencia, o política?", (Debate realizado en el Auditorio de la Alianza Francesa de Argentina, julio 2002). En: <http://www.elbasilisco.com/aftransseis1.htm#in> (último acceso: 30 de septiembre de 2011).
- Danto, Arthur, *Después del Fin del Arte*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Derieux, Florence (edit.), *Harald Szeemann, Individual Methodology*, JRP Ringier Kunstverla AG, Zurich, 2007.
- De Miguel, Raimundo, *Nuevo diccionario Latino-Español Etimológico*, Visor Libros, Madrid, 1897.
- Dickie, George, *El círculo del arte*, Paidós, Barcelona, 2005.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Planeta-Angostini, Argentina, 1992.

- Fried, Michel, *Arte y objetualidad, ensayos y reseñas*, Editorial Machado, 2004.
- Gómez-Mont, Gabriella, [Entrevista presencial], México D.F., 28 de abril de 2011.
- Groys, Boris, *Art Power*, MIT Press, Estados Unidos, 2008.
- Hoffmann, Jens y Aranda, Julieta, “Art as Curating ≠ Curating as Art”, *Artlies*, No. 59, Otoño 2008. En: <http://www.artlies.org/article.php?id=1654&issue=59&s=1> (último acceso: 10 de agosto de 2010).
- Jameson, Fredric, *The Cultural Turn/Selected Writings of Postmodernism 1983–1988*, Editorial Verso, Reino Unido, 1998.
- Rugg, Judith (edit.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, The University of Chicago Press, Chicago, 2007.
- Laboratorio Curatorial 060. “Frontera. Esbozo para la creación de una sociedad del futuro”. En: [http://lc060.org/lc060\\_f5.html](http://lc060.org/lc060_f5.html) (último acceso: 13 de enero de 2012).
- Lamm, April Elizabeth (edit.), *Everything You Always Wanted to Know About Curating /But Were Afraid to Ask*, Sternberg Press, Nueva York, 2011.
- Levi-Strauss, David, “The Bias of the World Curating after Szeemann & Hopps”, *Artlies*, No. 59, Otoño 2008, Versión en línea: <http://www.artlies.org/article.php?id=1655&issue=59&s=1> (último acceso: 15 de agosto de 2010).
- Marchán Fiz, Simón, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006.
- Obrist, Hans Ulrich, Entrevistado por Andrew Littlejohn en “The art of displaying art”, (6 de noviembre de 2009). En: [http://www.swissinfo.ch/eng/culture/The\\_art\\_of\\_displaying\\_art.html?cid=7647770](http://www.swissinfo.ch/eng/culture/The_art_of_displaying_art.html?cid=7647770) (último acceso: 30 de septiembre de 2011).
- Ramírez, Gustavo, conferencia en el Seminario Permanente de Apreciación y Crítica de Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 14 de octubre de 2011.
- Rancière, Jacques, “La división de lo sensible”, *Jacques Rancière. Señas y reseñas*, Centro de Estudios Visuales de Chile.
- Rattemeyer, Christian, *Exhibing the New Art*, Exhibition Histories, Londres, 2010.
- Suckaer, Ingrid, “Laberintos y sinergias: la curaduría y la crítica de arte. Maneras de legitimar el discurso”, Teatro Mérida, Mérida, Yucatán, Jornadas de Crítica de Arte AICA 2008. Ponencia presentada el 8 de noviembre de 2008.

“Utopia Station”, (E-Flux). En: <http://www.e-flux.com/projects/utopia/index.html> (último acceso: 3 de noviembre de 2011).

Vattimo, Gianni, *El fin de la Modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1987.

Vidokle, Anton, “Art without artists”, (E-Flux, No. 16. Mayo 2010). En: <http://www.e-flux.com/journal/view/136> (último acceso: 29 de septiembre de 2011).

## LA FUNCIÓN EDUCATIVA DEL MUSEO, SU IMPORTANCIA Y SUS IMPLICACIONES EN LA TENDENCIA MUSEOLÓGICA ACTUAL

*Isabel Fraile Martín<sup>1</sup>*  
*Adriana G. Alonso Rivera<sup>2</sup>*

En el presente artículo se abordarán, en principio, desde una perspectiva teórica, tanto el concepto como las funciones convencionales del museo. Posteriormente, se sumarán aquellas que consideran la figura del público como razón esencial de la existencia, funcionamiento y permanencia de la institución museística. Ello a partir de las implicaciones teórico-prácticas del paradigma museológico conocido como nueva museología, en tanto propuesta que concibe al museo como institución que se desarrolla dentro de una realidad o entorno social determinado, y es justamente en él, y para él, que debe implementar sus tareas y políticas. Se concibe, entonces, al museo como una entidad viva y dinámica, acorde con las características y necesidades de sus visitantes. De esta manera, también se le vislumbra como una institución socialmente comprometida, al ofrecer alternativas de reflexión en torno al espacio colectivo donde se asienta y, por qué no, también de impacto. Ello a partir tanto de sus colecciones como de sus actividades, lo que finalmente nos conduce a un análisis de su función educativa, al argumentar que resulta interesante y necesaria, ya que es un reclamo del quehacer museístico moderno. Por lo tanto, es menester de dichas instituciones de la cultura y las artes responder a las necesidades que impone la realidad social.

### *I. El concepto actual de museo*

En torno a la concreción del concepto de museo, numerosos autores hacen referencia a la definición desarrollada y proporcionada por los estatu-

---

<sup>1</sup> Profesora de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

tos del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés). Sin embargo, es necesario señalar que dicha concepción, por universal que parezca, continúa evolucionando según las necesidades de la realidad social y de las nuevas tendencias museológicas.

Según el artículo 3 sección I de los estatutos del ICOM, adoptados durante la 22 Conferencia General de Viena en el año 2007,<sup>3</sup> “[u]n museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”.

## *II. Las funciones esenciales del museo*

De esta definición dada por el ICOM se deducen las funciones esenciales del museo,<sup>4</sup> entre las que destacan las de conservar, investigar, educar y difundir, así como aquellas otras funciones que pueden asociarse tanto al deleite personal como emocional del espectador, siempre presentes en la práctica estética. En este sentido, diversos especialistas se han dado a la tarea de centrar su análisis en las implicaciones de cada una de estas funciones, lo cual ha contribuido sobremedida tanto a la teoría museológica como a la práctica museográfica pues, al situarse dentro de un marco estructuralmente definido, es posible delimitarlas y, así, perfeccionar su ejercicio.

Uno de los pioneros en esta labor fue Luis Alonso Fernández, quien señala que las funciones convencionales de todo museo se pueden enlistar como sigue: coleccionar, identificar, documentar, investigar, preservar y conservar, exhibir y educar.<sup>5</sup> Por su parte, siguiendo también el estándar proporcionado por los estatutos del ICOM, José Luis Álvarez añade a estas funciones básicas de conservación, investigación y exhibición, las no menos importantes de adquisición y comunicación.<sup>6</sup>

Actualmente, bajo la inercia de tendencias como “democratización cultural” y “nueva museología”, se han sumado a las funciones esenciales del museo aquellas que están centradas en el público como razón de su existencia, operatividad y permanencia; por ello es que actualmente se le

<sup>3</sup> Texto aprobado el 24 de agosto de 2007 en Viena, Austria.

<sup>4</sup> Francisco Javier Zubiaur Carreño, *Curso de Museología*, pp. 12-13.

<sup>5</sup> Luis Alonso Fernández, *Museología, Introducción a la teoría y práctica del museo*, pp. 189-259.

<sup>6</sup> José Luis Álvarez Álvarez, *Los museos en la Ley de Patrimonio y en el Estado de las Autonomías*, pp. 43-44.

exige ser una institución mucho más dinámica, renovable y, en algunos casos, temporal, pues debe adaptarse continuamente a la demanda exterior. La esencia del público y su estudio en relación con el museo suponen que la función sociocultural de este último sea aún más importante, pues se vincula directamente con las necesidades de la propia comunidad donde se encuentra inmerso. La nueva institución museística, por lo tanto, debe mostrar una actitud crítica hacia ella misma reconsiderando, por ejemplo, la oportuna ordenación de sus objetos dentro de las instalaciones, lo cual requiere, sin duda, una mayor interacción con el público, quien tenderá a pasar de ser mero espectador a convertirse en un actor protagónico dentro de esta compleja tríada cultural que contempla, también, al edificio como continente y la colección como contenido.

La idea, por tanto, es ya la de un museo que se adapte a las necesidades de una sociedad en constante evolución, la de una entidad dinámica, abierta totalmente al público y sus demandas. Se trata, entonces, del desarrollo de un museo vivo y participativo, que propicie y mantenga un contacto directo entre los objetos y el público justamente a través del carácter innovador de sus funciones.

### *III. La nueva museología y la función social del museo*

#### *3.1 La nueva museología*

Hablar de los orígenes de la nueva museología, como tendencia museológica práctico-teórica, implica remitirse a dos acontecimientos importantes que debemos tener en cuenta. Por un lado, hay que considerar que en Europa, durante la década de los cincuenta, fueron abundantes las experiencias en las que diversos actores sociales se involucraron en el desarrollo de proyectos museológicos innovadores e incluyentes, como la serie de museos medioambientales generados en el marco de parques naturales de carácter regional o “ecomuseos”, cuyo actor protagónico fue el museólogo francés George Henri Rivière.

Por otra parte, dentro del importante papel histórico que ha desempeñado el Consejo Internacional de Museos, hay que rescatar la sesión de trabajo celebrada en Grenoble, Francia, en 1971, en la que se puntualizó que el museo debía comenzar a profundizar en el tema de la función del espectador, así como su injerencia e importancia dentro de la planeación y operatividad museística:

Ya hace varios años que los museos del mundo se han acomodado al nuevo paradigma que entiende a estas instituciones como centros culturales vivos y como puntos de encuentro de la comunidad, en contrapartida al museo elitista, autoritario y de puertas cerradas. Este nuevo paradigma se llama Nueva Museología. [...] La Nueva Museología no es sólo el cambio de técnicas expositivas, es una nueva actitud para el desarrollo del trabajo de los museólogos, una nueva visión en la concepción del museo [...].<sup>7</sup>

Otros antecedentes importantes de la nueva museología se dieron en 1983 en Montreal, durante la celebración de las Jornadas de Estudios sobre Ecomuseos, orientadas según las propuestas teóricas de Hugues de Varine-Bohan, precursor de los ecomuseos comunitarios. Al siguiente año se encontraron de nuevo los museólogos en Quebec, evento del que emanó la famosa Declaración de Quebec, bajo la leyenda: “Principios básicos de una nueva museología”.<sup>8</sup>

Mayrand señala como las causas fundamentales de este movimiento:

[E]l retraso con que la institución museológica se adapta en los hechos a la evolución cultural, social y política; la lentitud y la incomunicabilidad de los órganos que la representan [...] el carácter monolítico de los museos en la inconsistencia de las reformas que propone, en la marginación de las experiencias y posiciones que podrían en cierta forma calificarse de comprometidas.<sup>9</sup>

La Declaración de Quebec invitaba a la comunidad de profesionales a reconocer el movimiento, aceptando esta nueva tipología de museos dentro del medio profesional, así como entre las autoridades. Para ello, debían crearse estructuras dentro del ICOM, como un comité internacional de ecomuseos y museos comunitarios y una federación internacional de la nueva museología.<sup>10</sup>

Algunas ideas importantes a resaltar de la Declaración tienen que ver fundamentalmente con que la nueva museología, ecomuseología, museología comunitaria y demás formas de museología activa:

<sup>7</sup> Pablo Ariel Cassino, “Nueva museología, hacia un nuevo paradigma”, *Nueva Museología*. En: <http://www.nuevamuseologia.com.ar/images/stories/pdfs/nuevoparadigma.pdf>.

<sup>8</sup> Carlos Vázquez Olvera, “Estudio introductorio. Revisiones y reflexiones en torno a la función social de los museos”, *Cuicuilco*, p. 7.

<sup>9</sup> Pierre Mayrand, “La proclamación de la nueva museología”, *Museum*, p. 200.

<sup>10</sup> Carlos Vázquez Olvera, *idem*.

Se interesa[n] ante todo por el pleno desarrollo de la población y refleja[n] los principios motores de su evolución, asociándola a los proyectos coadyuvantes, convirtiéndose de esta manera en “uno de los posibles medios de acercamiento entre los pueblos, de su propio y mutuo conocimiento, de su desarrollo crítico y de su preocupación por crear fraternalmente un mundo respetuoso de su riqueza intrínseca.”<sup>11</sup>

En este sentido, es importante resaltar que la propuesta de la nueva museología es, en efecto, un llamado al cambio; sin embargo, éste no pretende necesariamente la creación de un nuevo tipo de institución, sino su transformación, situando fundamentalmente su interés en la función social que ha de desempeñar el museo.

Felipe Lacouture Fornelli, destacado museólogo mexicano, elaboró una síntesis de algunos conceptos que integran esta nueva museología, impulsado por una serie de características que definen un ecomuseo, las cuales, posteriormente se consideraron comunes y, por lo tanto, aplicables a otras tipologías museísticas. Entre ellas podemos destacar que cada objeto tenga un significado, es decir, que el objeto se entienda como símbolo de una realidad y que ésta, la realidad, sea entendida como la totalidad entre hombre y naturaleza.

A tenor de estas consideraciones, tenemos en cuenta que el nuevo museo es un espacio en el que la concepción del museo tradicional se transforma en algo verdaderamente distinto, en donde, desde un espacio determinado, se recrea una región, desde una colección se genera un patrimonio regional en el que el público se transforma en una comunidad participativa. Es justamente de esta nueva manera que se nos presenta la idea de ecomuseo, con la clara intención de recuperar la identidad natural y cultural de los espacios regionales y nacionales a través de las imágenes y memorias colectivas.

Mediante esta serie de reflexiones, Lacouture crea un listado de objetivos con respecto a la esencia de este nuevo museo, el cual tiene que ver fundamentalmente con la idea del fomento a la identidad y la conciencia patrimonial de las comunidades que conforman el ecomuseo. Mediante su acción conjunta con el rescate, conservación, mejor uso y difusión de su patrimonio natural y cultural, en un verdadero acto pedagógico para

---

<sup>11</sup> Pierre Mayrand, *op. cit.*, p. 20.

el ecodesarrollo, se pretende fomentar el conocimiento de ambos patrimonios a través del impulso al turismo cultural y social, tanto a nivel regional interno como nacional o ajeno a la región (Figura 1). Finalmente, se trata también de confrontar al visitante con los objetos culturales y con su realidad natural, en el ámbito y contexto originales, prefiriéndolos a la concentración patrimonial limitante del museo tradicional y, de esta forma, coadyuvar en el mejor aprovechamiento tanto del territorio como de los recursos culturales y recreativos que se encuentren disponibles.<sup>12</sup>



Figura 1. Propuesta de la Nueva Museología. Georgina DeCarli

Es claro que Lacouture pone mucho énfasis en conceptos como “realidad o entorno natural” al referirse concretamente a los ecomuseos. En este sentido, y con base en un criterio de aplicabilidad general para otras tipologías museísticas, podríamos trasladar dichas acepciones al hecho de que el museo, como institución, se desarrolla dentro de una realidad o entorno social, y es justamente en él, y para él, que debe implementar sus políticas.

#### *IV. Principales modelos museológicos de la nueva museología*

Como se ha podido observar, la nueva museología acoge a todas aquellas experiencias surgidas en numerosas latitudes y declaraciones. Sus pre-

<sup>12</sup> Felipe Lacouture Fornelli, “La museología y la práctica del museo-áreas de estudio”, *Cuicuilco*, p. 17.

ceptos, pues, derivan de una multiplicidad tanto de enfoques como de necesidades, y por ello es que de ellos ha emanado también un amplio conjunto de tipologías o modelos museísticos. Sin embargo, resulta evidente que, a pesar de sus diferentes ejes temáticos, éstos poseen como denominador común el interés por reivindicar la figura del espectador.

Existen tres clases de museos impulsados por la nueva museología, cuyas características han servido de ejemplo a otras instituciones de índole convencional, como los museos de arte, en términos del acercamiento con el público, la participación directa de éste en las políticas y las actividades desarrolladas por el museo, el reforzamiento de su función educativa, el fomento de valores identitarios, culturales, patrimoniales, y las propuestas de mejora para el desarrollo comunitario. Todos ellos los relatamos a continuación:<sup>13</sup>

- *El ecomuseo.* Uno de los primeros modelos que, como se mencionó, se originó en Francia en 1971, de la mano de Georges Henri Revière y Hugues de Varine-Bohan. Es importante apuntar que, desde su inicio, el ecomuseo presentó dos propuestas alternativas, las cuales muestran marcadas diferencias de enfoque, y que deben ser conocidas para una mejor comprensión del discurso de la museología. Por una parte, se encuentra el ecomuseo del medio ambiente, y por otra, el ecomuseo de desarrollo comunitario.

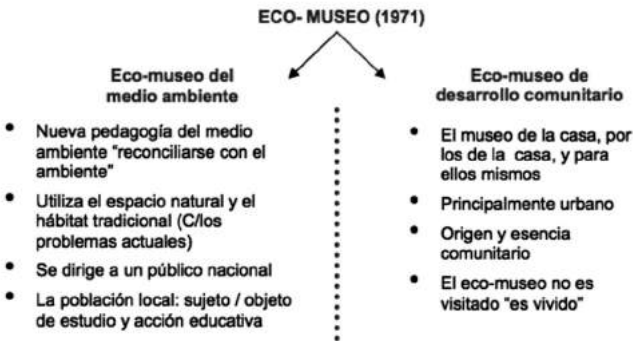


Figura 2. Dos tipos de ecomuseo. Georgina DeCarli

<sup>13</sup> Georgina DeCarli, "Vigencia de la nueva museología en América Latina: conceptos y modelos", *ABRA*, p. 12.

• *El museo vecinal*. Una interesante propuesta del museólogo afroamericano John R. Kinard, por medio de la cual el museo se encarga no sólo de exhibir el patrimonio de un barrio, sino también de fomentar el instinto de pertenencia a éste entre quienes lo habitan, así como de concienciar a la población en torno a los problemas comunes y sus posibles soluciones, convirtiéndose de esta manera en catalizador de soluciones a los problemas sociales y agente de transformación social.

• *Los museos comunitarios*. Las primeras iniciativas para aplicar los principios del “museo integral” fueron realizadas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en México. En 1983, el Instituto reunió los proyectos “La casa del museo” y “El museo escolar” en el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos, coordinado en aquel entonces por Miriam Arroyo Quan e integrado por un equipo multidisciplinario. Durante esta época se inició la aplicación teórico-metodológica del museo comunitario, y fue a partir de 1993 que se estructuró el Programa Nacional de Museos Comunitarios con el apoyo del INAH y la Dirección General de Culturas Populares (DGCP). Este programa tuvo como objetivos principales:<sup>14</sup>

1. Crear una red de museos comunitarios que impulsen la participación de las comunidades rurales y urbanas, indígenas y mestizas, en la investigación, conservación y difusión de su propia cultura.
2. Fomentar y fortalecer diversas iniciativas culturales durante y después de la creación de los museos en cada pueblo participante.
3. Impulsar que las comunidades se apropien de esta nueva institución cultural para fortalecer su organización en torno a la cultura.
4. Proyectar la acción del museo hacia iniciativas de desarrollo comunitario, de acuerdo con las necesidades e intereses de cada localidad.
5. Generar vínculos entre las comunidades en torno a su patrimonio, que permitan construir un nuevo universo de relaciones de respeto y apoyo recíproco para fomentar el desarrollo de proyectos iniciados, dirigidos y sostenidos por ellos mismos.

---

<sup>14</sup> Programa Nacional de Museos Comunitarios.

Tomando en cuenta todos estos objetivos, podemos preguntarnos ahora qué es lo que requiere un museo para que lo consideremos comunitario. La respuesta contempla una serie de acciones sumamente interesantes que le dan sentido a esta flamante institución y que, en principio, tienen que ver con el hecho de que el museo encuentre su iniciativa en la comunidad y responda a las necesidades y derechos de la misma. Por lo tanto, será una institución creada y desarrollada con ayuda de la comunidad; en este sentido, se encontrará organizada, dirigida y administrada por ella, de manera que la propia comunidad será la dueña del museo. Asimismo, el museo comunitario deberá aprovechar los recursos emanados del espacio colectivo en el que se encuentra inmerso, y deberá también fortalecer la organización y la acción comunitaria.<sup>15</sup>

#### *V. La nueva museología en Latinoamérica*

Resulta necesario particularizar el fenómeno museológico a partir de las características y las necesidades de los territorios a los que pertenece. En el caso de Latinoamérica, hay que tener presente que es una región cuya configuración museística se generó en condiciones sumamente homogéneas, pues no se debe olvidar que la construcción de las nacionalidades latinoamericanas encontró en el arte y, en el caso concreto de la construcción de los grandes museos nacionales, una eficaz herramienta tanto de persuasión (en términos de la aceptación no sólo de la historia oficial, sino de la legitimidad del nuevo orden político instaurado) como de estímulo para la generación de rasgos como la identidad, el instinto de pertenencia y el reconocimiento de lo propio.

Así, la interiorización y aceptación de normas y valores estéticos que acarreó consigo la construcción de las identidades nacionales obedeció a un proceso de imposición institucional, el cual, en el caso de Latinoamérica, se llevó a cabo mediante una especie de “oficialización del arte y la cultura”. Se trató, pues, de crear un imaginario nacional unificador, no sólo de cara al pasado, sino con miras a establecer un proyecto de clara intención prospectiva, tanto para legitimar políticamente a los nuevos Estados nacionales, como para promover en su interior la unidad desde la diversidad.

---

<sup>15</sup> Valeriano Morales Camarena, *Pasos para crear un museo comunitario*.

Según Georgina DeCarli,<sup>16</sup> América Latina:

[E]s la región, en el mundo, donde con mayor fuerza, convicción y permanencia se ha puesto de manifiesto el interés de los museos en hacer participativa a la comunidad, y se han llevado a la práctica propuestas concretas en este sentido. [...] El interés de las instituciones museológicas latinoamericanas, sobre la necesidad de desarrollar los mecanismos que les permita trabajar con la comunidad en la protección del patrimonio y de hacer copartícipes a la comunidad en las políticas y decisiones del museo, ha sido puesto de manifiesto reiteradamente en diversos foros.<sup>17</sup>

Respecto de la creación de los museos nacionales en Latinoamérica, señala también que:

El modelo museológico del siglo XIX, la concentración patrimonial, se presentó temprano a la América Latina. Fueron surgiendo así grandes unidades tratando de emular a los países hegemónicos, con todas las limitaciones de la dependencia neocolonial y económica, iniciándose la creación de los grandes Museos Nacionales: el de México fundado en 1825, el de Bogotá y el de Buenos Aires en 1823.<sup>18</sup>

En este sentido, Marta Dujovne menciona:

Las jóvenes naciones americanas, que se inspiraban en Europa para organizarse como sociedades modernas, adoptaron instituciones tales como los museos como forma de incorporarse al mundo civilizado, al tiempo que elegían su historia, recortaban el pasado de acuerdo al proyecto de país que querían construir. Los museos de historia fueron un lugar para afirmar esa idea de nación, consagrar la imagen de la propia historia que se había adoptado y celebrarla.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Georgina DeCarli, *op. cit.*, p. 2.

<sup>17</sup> Declaración de Caracas, "El Museo en América Latina Hoy", 1992. Declaración de Cuenca, "Tráfico Ilícito de Bienes Culturales", 1995. Carta de San José, "Museos y Desarrollo Humano Sostenible", 1995. Agenda para la Acción, "Museos y Comunidades Sostenibles", 1998. Declaratoria Ciudad de México, "Conservación, Identidad y Desarrollo", 1999. Carta de Principios, "Museo y Turismo Cultural", 2000. Conclusiones de las Reuniones de Trabajo del ICOFOM-LAM (1993-2003).

<sup>18</sup> Georgina DeCarli, *idem*.

<sup>19</sup> Marta Dujovne, "Entre musas y musarañas: una visita al museo". En: Georgina DeCarli, *op. cit.*, p. 3.

De las citas anteriores podemos reforzar la idea de que la creación de los museos nacionales latinoamericanos obedeció a una intención por parte de los Estados de forjar una maquinaria ideológica capaz no sólo de legitimar la historia y los nuevos órdenes políticos, sino, además, de entramar la conciencia colectiva y las identidades nacionales. Debía, pues, construirse el ideario del origen común para consolidar un proyecto futuro.

Para el caso de la nueva museología aplicada a Latinoamérica, en 1972, dentro del marco de la Mesa Redonda sobre el Desarrollo y el Papel de los Museos en el Mundo Contemporáneo,<sup>20</sup> se gestaron diversas resoluciones respecto de la función social del museo. Entre las conclusiones a las que se llegó destaca particularmente una en la que el museo:

[E]s una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirve y a través de esta conciencia puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe remar en la problemática actual.<sup>21</sup>

De esta manera, entre los puntos resolutivos de la mesa pueden enunciarse cuatro aspectos fundamentales. El primero de ellos destaca la intensificación de las funciones de los museos en el rescate del patrimonio cultural para un servicio social y, de este modo, evitar su dispersión fuera del ámbito latinoamericano. En un segundo momento, se considera imprescindible conceder todo tipo de facilidades a los investigadores encargados de estudiar el patrimonio que conforma estas instituciones. Con mayor intensidad conviene mencionar una tercera acción, la cual se encuentra destinada a actualizar los diversos sistemas y técnicas museográficas para propiciar el diálogo preciso entre el objeto y el visitante, así como establecer y aplicar sistemas de evaluación para comprobar la eficacia de la relación de la institución museística con su contexto. En último lugar, se perfila necesaria una nueva inversión en recursos humanos, que acentúe la formación, capacitación y actualización del personal destinado a cada una de las áreas. Se requiere, por tanto, un personal sumamente especializado en las tareas

<sup>20</sup> Celebrada en Santiago de Chile en mayo de 1972.

<sup>21</sup> Felipe Lacouture, "La Nueva Museología. Conceptos básicos y declaraciones", *Escuela Nacional de Artes*, p. 20.

sustantivas de los museos ubicados en América Latina, con posibilidades de ser complementado en otros países fuera de la región.

Finalmente, la mesa redonda ubicó de nuevo a los museos como instituciones permanentes “al servicio de la comunidad que adquieren, comunican y, sobre todo, exponen para fines de estudio, educación, de delectación y de cultura, testimonios representativos de la evolución de la naturaleza y del hombre”.<sup>22</sup>

#### *VI. La función social del museo*

Es también de los puntos resolutivos de la declaración sustraída de la Mesa Redonda sobre el Desarrollo y el Papel de los Museos en el Mundo Contemporáneo, de donde se extrajeron las principales nociones en torno a la preponderancia de la función social de las instituciones museísticas latinoamericanas.

Se trata de una visión que replantea al museo como una institución totalmente adecuada a las exigencias que la compleja realidad social impone, constituyendo un auténtico museo “vivo” en términos del dinamismo derivado de su correlación con la comunidad. El museo con reponsabilidad social es justamente un ente que, en efecto, continúa encauzando la conciencia colectiva, sólo que con la gran diferencia de que su diseño y operatividad no derivan ya de una disposición unilateral, sino de un meticoloso análisis colectivo y de la colaboración permanente de sus visitantes.

Coincidiendo con lo anterior, Carlos Vázquez Olvera concibe al museo, en relación con la comunidad, como potencial agente de cambios socioculturales:

[H]abría que repensar la importancia de conceptos clave en nuestro trabajo como identidad, patrimonio y el papel del museo como articulador de modos y formas, así como elemento que estimule la generación e intercambio cultural que asegure la diversidad de expresiones identitarias de todos los grupos y que contemple patrones de desarrollo sustentable fundamentados no sólo en criterios cuantitativos sino también en valores y tradiciones culturales. En este sentido el museo podría jugar, como la autora [Tereza Cristina Scheiner] lo señala, como un agente y/o instancia provocadora de cambios socioculturales.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>23</sup> Carlos Vázquez Olvera, *op. cit.*, p. 11.

Otra de las resoluciones importantes de la Mesa de 1972 aclara:

La problemática que plantea el progreso de las sociedades en el mundo contemporáneo requiere una visión integral y un tratamiento integrado de sus múltiples aspectos [...] la decisión sobre las mejores soluciones y su ejecución no corresponde a un grupo de la sociedad sino exigen la participación amplia, consciente y comprometida de todos los sectores de la sociedad. El museo es una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven y a través de esta conciencia puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual: es decir anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad Nacional respectiva. La función básica del museo es ubicar al público dentro de su mundo para que tome conciencia de su problemática como hombre individuo y hombre social. [...] Debe propenderse a la constitución de museos integrados, en los cuales sus temas, sus colecciones y exhibiciones estén interrelacionadas entre sí y con el medio ambiente del hombre, tanto el natural como el social. [...] Esta perspectiva no niega a los museos actuales, ni implica el abandono del criterio de los museos especializados, pero se considera que ella constituye el camino más racional y lógico que conduce al desarrollo y evolución de los museos para un mejor servicio a la sociedad.

Como puede observarse en la cita anterior, la nueva tendencia apuesta justamente por un cambio en los museos de índole especializada y tradicional, como es el caso de muchos museos de arte, aunque estos cambios, lógicamente, no nos remiten a una sustitución directa de la propia institución; más bien, esta propuesta de cambio apunta hacia una razonable “horizontalización” del museo, es decir, a la ruptura de la barrera que nos supone la idea convencional de museo unilateral, autoritario, prohibitivo y elitista.

Resulta necesario el uso de los objetos del museo de arte como artefactos culturales, para describir problemas existentes y emergentes relativos a la multiculturalidad, la apreciación del arte, la actividad crítica, y para ofrecer algunos aspectos de la herencia cultural en los entornos educativos. Un educador de museo de arte, por ejemplo, puede utilizar los

objetos culturales para hablar de conceptos, valores, tradiciones, ideas, descubrimientos científicos, sistemas sociopolíticos, herencia cultural, expresión estética, etcétera. Como base del aprendizaje experiencial, la consideración de significados sociales, políticos, religiosos o estéticos del artefacto cultural remite a un rico repertorio de aspectos humanos que puede ayudar a los visitantes a comprender el mundo que les rodea y a asumirse en él. Una consecuencia es que debemos utilizar más los museos y, en general, el entorno cultural, como plataforma de iniciativas personales y locales, porque estas experiencias aportan riqueza a la cultura.

De acuerdo con lo anterior, puede apreciarse la función social como piedra angular de la existencia del museo y, por ello, es que la dimensión educativa de éste es determinante, sobre todo a partir de que las nuevas tendencias museológicas centran su interés a favor de los espectadores y su posición esencial en el quehacer museístico.

En suma, la tendencia del museo moderno se encuentra centrada en la “reubicación de la función del espectador y su posición esencial en el mundo de la creación”,<sup>24</sup> lo que nos indica que el espectador será, pues, el condicionante de las transformaciones museísticas, en ocasiones por encima del contenido de los museos. Ahondar en la temática de la pedagogía hacia el interior del museo y que sea el puente adecuado para con el exterior, resulta interesante y necesario, ya que es un reclamo del quehacer museístico en México, pues es menester de dichas instituciones del arte y la cultura responder a las necesidades que impone la realidad social.

### *VII. La función educativa, su importancia e implicaciones*

La función educativa de los museos ha representado a lo largo de la historia un papel secundario respecto de diversos elementos como las colecciones, las características arquitectónicas de sus inmuebles, sus disposiciones museográficas, etcétera. Pareciera que la intención educativa de estas instituciones ha corrido la suerte de ser reducida sólo a la transmisión del discurso interpretativo de los investigadores o curadores. Las nuevas tendencias museológicas, por tanto, apuntan a la ampliación del papel educativo tradicional de estas instituciones.

---

<sup>24</sup> Marilda Oliveira, “Educación como mediación en centros de arte contemporáneo”, *Qué somos y qué queremos ser. La educación artística todavía en la encrucijada del milenio*, p. 75.

La educación museística no se reduce únicamente a las cuestiones de aprendizaje del público en general, sino que debe concebirse también la noción de museo como un servicio público, como aquel enarbolado por John Dewey, en el que la prioridad se centraba en el enriquecimiento de la calidad de vida de sus visitantes. En este sentido, desde las colecciones se puede lograr inferir en la conciencia del espectador, de manera que funjan como medio de aprendizaje, inspiración, diversión, descubrimiento y transformación del entorno en el que se desenvuelven.

Se trata, entonces, del rescate de la acción cultural del museo, en términos de lo expuesto por Georges Henri Rivière, es decir, desde un punto de vista participativo en el que el propósito se centra en el enriquecimiento de los puntos de vista del espectador o visitante.

En su código de deontología, el ICOM (4º principio) plantea al museo como:

Una institución al servicio de la sociedad y de su desarrollo [...]. El museo tiene el importante deber de desarrollar su función educativa y atraer un público más amplio, procedente de todos los niveles de la comunidad, la localidad o el grupo a cuyo servicio está. [En este sentido] debe ofrecerle [...], la posibilidad de colaborar en sus actividades y apoyar sus objetivos y su política. La interacción con la comunidad forma parte integrante del cumplimiento de la función educativa del museo y su realización puede necesitar personal especializado.<sup>25</sup>

En cuanto al papel de la función educativa de los museos dentro de las nuevas tendencias museológicas, Olaia Fontal Merillas señala:

[L]as nuevas tendencias museológicas centradas en la pedagogía museística, son clave de la identidad de los museos contemporáneos y no de los tradicionales, pues estos últimos se remiten más a las funciones adquisitiva, conservadora, investigadora y expositiva, y por ello su función educativa, si es que la poseen, se reduce sólo a la cédula de pie de objeto o en muchos casos al guía que traduce y transmite el discurso de los expertos a

---

<sup>25</sup> El código de deontología profesional fue aprobado en la XVI Asamblea General del ICOM (Buenos Aires, 04/11/86), modificado en la XX Asamblea General (Barcelona, 06/07/2001) y revisado en la XXI Asamblea General (Seúl, 08/10/2004).

los visitantes, convirtiéndolos en sujetos pasivos. Los museos modernos,<sup>26</sup> incluyen a su lista de funciones las de comunicar y difundir y es en este sentido que el educador, se encarga de desarrollar actividades en las que los visitantes se convierten en sujetos activos, consumidores y usuarios del museo. Y qué decir de los *postmuseos*, clasificación adoptada por Juanola y Colomer<sup>27</sup> para definir a aquellas instituciones que añaden a las funciones anteriormente mencionadas la interpretativa, pues en ella, los educadores se encargan de desarrollar discursos alternativos a las exposiciones y a sus recursos museísticos y de esta manera, los visitantes se convierten en parte del proceso de construcción del conocimiento. De este modo, resulta evidente que de acuerdo a la naturaleza de la institución museística que se aborde, existirán inercias divergentes en su pensamiento y comportamiento con respecto a este asunto, por ejemplo:

1.- Relegación de los departamentos de educación a un mero “apéndice” al servicio de las colecciones y de los intereses de otros departamentos. Esto supone, por ejemplo, que en períodos en los que el museo está cambiando de exposición, los departamentos dejan de actuar.

2.- Uso de los departamentos de educación como “reclamo” del público, sin medir en toda su dimensión las potencialidades y la autonomía que estos puedan desarrollar [...].

3.- Reconocimiento de la identidad de los departamentos de educación y su absoluta integración en la vida departamental del museo. La mirada particular de educadores, historiadores sensibles hacia la didáctica, intérpretes e incluso asesores que trabajan en la docencia formal, permite que en una organización sistémica, esta mirada parcial de la educación afecte a todo el conjunto y aporte mayor sensibilidad hacia el contexto por parte del museo.<sup>28</sup>

Por su parte, en su obra *Museología y museografía*, Luis Alonso Fernández se refiere a la función educativa del museo de acuerdo con tres condiciones de efectividad, las cuales consisten inicialmente en el respeto a los modos y formas culturales de cualquier comunidad; en segundo

<sup>26</sup> Es necesario mencionar que el concepto de museo moderno se refiere a una nueva tendencia de operación y no al carácter de las obras que puedan exhibirse en él.

<sup>27</sup> Juanola Roser, “Lo que no es nuevo puede ser actual: hacia distintos puntos de mira de la didáctica del arte”, *Iber*, pp. 26-37. A. Colomer, “La mirada inquieta”, *Museos y educadores: perspectivas y retos del futuro. Educación artística y museos*, pp. 21-39.

<sup>28</sup> Olaia Fontal Merillas, “¿Se están generando nuevas identidades? Del museo contenedor al museo patrimonial”, *Museos de arte y educación: construir patrimonios desde la diversidad*, pp. 31-32.

lugar, en la sensibilización previa del público al que se dirige la experiencia del museo, y finalmente, a la posibilidad de que sea el público el que decida cómo se relaciona el museo con su comunidad y no tanto los técnicos especialistas.<sup>29</sup>

Dichas condiciones inciden, respectivamente, en tres cuestiones fundamentales de la educación museística contemporánea planteadas por Olaia Fontal: por una parte, la conexión entre el museo y el contexto, de la cual derivarán las funciones sociales e identitarias que pueden llegar a definirlos. Dicha conexión supone la concepción de los museos como agentes activos en su entramado sociocultural. Por otra, es importante la sensibilización del público, entendida como “estado” en el que los sujetos que aprenden son “porosos” a la realidad, de manera que les afecta y pueden incluirla en su nuevo universo de preferencias; y finalmente, la ubicación del sujeto que aprende como eje de ordenación de la educación museística y de todas las líneas de musealización didáctica. Es el ejemplo de cómo se ha pasado de un museo que centra su acción educativa en la difusión de sus colecciones, a un museo educador que se centra en sus públicos, sujetos y grupos que aprenden, en términos propiamente educativos.<sup>30</sup>

De esta manera, tenemos que en la actualidad la actividad museológica sólo puede justificarse social y culturalmente en función de su destinatario: el público.<sup>31</sup> Es por ello que si, en efecto, “educar” supone una de las funciones primordiales del museo, esto apunta a que el enfoque educativo de éste se centre, a grandes rasgos, en la relación que guarda la institución con la población en lo general y la relación que existe entre el objeto exhibido y el espectador en lo particular.

Leonardo Mellado menciona que la función social del museo radica fundamentalmente en el hecho de educar, y en este sentido señala:

Frente a este punto, la poca preocupación de algunos sectores y/o sostenedores de museos [...] que no consideran a la Educación como parte de la función esencial de los museos, hace que estos, de alguna forma, pierdan también parte de su función social y que en definitiva hacen que la comunidad los considere como meros centros de exposiciones y no los reconoz-

<sup>29</sup> Luis Alonso Fernández, *op. cit.*, p. 167.

<sup>30</sup> Olaia Fontal Merillas, *op. cit.*, p. 33.

<sup>31</sup> Luis Alonso Fernández, *op. cit.*, p. 257.

ca, ya sea conciente como inconscientemente, como espacios indiscutibles de apoyo a la enseñanza desde una perspectiva más amplia.<sup>32</sup>

Si los objetos que se exhiben en los museos son portadores de información y potencialmente significativos para el aprendizaje<sup>33</sup> y el afianzamiento del conocimiento, la pregunta es ¿cómo hacer uso de este potencial para que el público que asiste, cualquiera que éste sea, viva una experiencia realmente significativa de aprendizaje?

Esta tendencia de cambio de eje se ve reflejada en diferentes cursos de acción, con miras al público y su aprendizaje:

- 1.- Elaboración de material didáctico: fichas, unidades didácticas, proyectos de trabajo, guías de visita, juegos didácticos, guías de aprendizaje para el museo, etc.
- 2.- Diseño de talleres didácticos.
- 3.- Elaboración de material multimedia (audiovisuales, cd-rom, dvd).
- 4.- Construcción de una web del museo y su correspondiente sección educativa o didáctica.
- 5.- Elaboración de material de diseño y coleccionismo.
- 6.- Diseño de visitas guiadas, desde las más comunicativas hasta aquellas que incorporan todo tipo de recursos interpretativos: decorados, caracterización, performances, efectos audiovisuales, fichas didácticas, guías, etc.
- 7.- Diseño de programas específicos para público con necesidades educativas especializadas [...].
- 8.- Incorporación del ámbito escolar como un eje educativo que hay que integrar desde el museo [...] (de este modo, los museos buscan a las escuelas y plantean propuestas alternativas y complementarias para la educación formal).<sup>34</sup>

Continuando con las propuestas educativas concretas, resulta sumamente interesante la clasificación presentada por Pat Armadans en torno a los dispositivos tanto de ciencia como de arte, por ejemplo:

- *Potenciar la observación*: Se trata de centrar la atención de los visitantes sobre algún detalle en particular. Para ello, los exhibidores pueden conte-

<sup>32</sup> Leonardo Mellado González, *Museos y educación o las diversas lecturas educativas del museo*, p. 3.

<sup>33</sup> Francisco Condés Infante, *Museos, educación y paradigmas cognitivos*, p. 36.

<sup>34</sup> Olaia Fontal Merillas, *op. cit.*, p. 29.

ner consignas del tipo “encuentra los errores”, “encuentra las diferencias” o involucrar artefactos especiales, como lentes de aumento o colores, que permitan mirar una pieza con ojos nuevos.

- *Facilitar la lectura*: El objetivo es aportar información que permita al público profundizar en el conocimiento de una pieza. Puede tratarse, por ejemplo, de un documento que invite a la “traducción”, introduciendo datos para interpretar un dibujo o un texto antiguo.
- *Establecer diálogos con el contexto*: Se busca sorprender y situar a los sujetos en el contexto de producción de aquello que observan. Puede consistir, por ejemplo, en un audio de un diálogo entre los personajes de un cuadro, en un video en el que se explica el contexto histórico en que se originó una vanguardia artística o un acontecimiento tecnológico, etc.
- *Explicar fenómenos y procesos*: El propósito es que los visitantes conozcan ciertos fenómenos o procesos naturales, sociales o artísticos. Los dispositivos interactivos pueden, por ejemplo, explicar el modo en que la luz se descompone, caracterizar los ámbitos en los que se desarrollaba la vida de [ciertos personajes] o mostrar las técnicas o tecnologías utilizadas para pintar un cuadro o hacer una escultura. Esto puede realizarse mediante dispositivos lúdicos, mecánicos, multimedia, etc.<sup>35</sup>

Silvia Alderoqui, por otra parte, asegura que quienes mayoritariamente se han encargado de las tareas educativas de los museos eran, y muchas veces continúan siendo, los guías de sala y los responsables de los servicios educativos. De esta forma, propone un ejercicio complementario para involucrar otras áreas a este cometido: la integración de tres esferas de actuación.

- *Guía de sala*: Se refiere a los educadores del museo como engranajes del sistema interpretativo del mismo, mientras que la visita guiada actúa como ente de negociación de los contenidos del museo con los visitantes. Es el área desde la que se pueden propiciar programas de investigación-acción y reflexión de las observaciones cotidianas para su posterior transformación en insumos para el diseño expositivo, la redacción de textos, etc.
- *Coordinación de programas y departamentos educativos*: Desde este lugar se conduce y coordina la formación y trabajo de los guías y se articula con los

---

<sup>35</sup> Silvia Alderoqui y Constanza Pedersoli, *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*, pp. 70-71.

otros profesionales del museo. Se definen las modalidades de visitas guiadas y los programas destinados al público. Se establecen acuerdos con las escuelas y otras instituciones culturales. Se diseñan actividades anexas con las exposiciones. Incluye la participación cultural de las comunidades y la generación de procesos de investigación y acción cultural para relacionar los museos con las diversas culturas en las que están insertos.

- *Curaduría educativa*: Concierno al reconocimiento de la importancia de la función de los educadores en la inclusión en grupos de desarrollo de exhibiciones. Dicha inclusión presenta nuevos intereses y criterios e influye en el proceso de la toma de decisiones. Es el área de actuación más compleja y menos desarrollada, la que genera más resistencias y en la que se disputan cuestiones de poder y autoridad con los curadores, conservadores, especialistas y demás miembros que trabajan en los museos.<sup>36</sup>

En suma, la tendencia del museo moderno se encuentra centrada en la “reubicación de la función del espectador y su posición esencial en el mundo de la creación”,<sup>37</sup> lo que nos indica que el espectador será el condicionante de las transformaciones museísticas, en ocasiones por encima del contenido de los museos. Se trata de poner al alcance y al servicio colectivo no solamente su contenido, sino los museos mismos. Como se ha visto en líneas anteriores, no se trata necesariamente de la creación de un nuevo tipo de institución, sino la transformación de la misma, con miras al enriquecimiento individual y colectivo de quienes justifican social e históricamente su existencia: los espectadores.

### *Conclusiones*

La presente investigación nos ofrece un acercamiento teórico a las nuevas tendencias museológicas existentes, mismas que replantean el concepto de museo a través de la figura preponderante del espectador.

Se trata de una concepción museística renovada, mucho más democrática y verdaderamente comprometida con su entorno, de una institución menos prohibitiva y protocolaria, que de inicio se plantea reinventar la relación objeto-espectador, implementando mecanismos complementarios que propicien un acercamiento libre, dinámico y crítico a sus co-

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.

<sup>37</sup> Marilda Oliveira, *op. cit.*, p. 75.

lecciones, y del mismo modo, invita a su público no sólo a formar parte de la cadena de construcción del conocimiento, sino a desarrollar sus habilidades y actitudes en pro del mejoramiento de sus condiciones de vida y del entorno al que pertenece.

Se habla, entonces, de un museo que tiene como objetivo generar un impacto en su realidad sociocultural, de un museo que contribuye a las transformaciones del entorno colectivo, comenzando por el barrio en el que se sitúa, en la localidad en la que se encuentra inmerso y, posteriormente, en el país al que pertenece. En efecto, es menester de los estudiosos y de la museología continuar enarbolando el papel del museo como defensor del patrimonio colectivo, que da cuenta de lo que fuimos, lo que somos y, por ende, nos ayuda a reflexionar y consensuar en torno a lo que queremos ser en el futuro.

A lo largo de este trabajo, se ha hecho hincapié en que el museo justifica su existencia a partir de su destinatario, el público, y es por ello que debe promover el desarrollo integral de éste, tanto en lo individual como en lo colectivo, en aras de contribuir al mejoramiento de su entorno, de cara a los actuales desafíos que ofrece el contexto global en el que nos encontramos inmersos; se trata de ofrecer herramientas desde lo local a sus visitantes para su correcta inserción dentro de este esquema competitivo, de fungir como catalizador de las desigualdades, ofertando posibilidades alternativas de crecimiento y desarrollo.

#### *Bibliografía consultada*

- Alderoqui Silvia, Pedersoli Constanza, *La educación en los museos. De los objetos a los visitantes*, Paidós, Buenos Aires, 2011.
- Alonso Fernández, Luis, *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Ediciones Istmo, España, 1993.
- Álvarez Álvarez, José Luis, *Los museos en la Ley de Patrimonio y en el Estado de las Autonomías*, Fundación BBVA, Madrid, 2001.
- Cassino, Pablo Ariel, “Nueva museología, hacia un nuevo paradigma”, Revista electrónica *Nueva Museología*, Argentina. En: <http://www.nuevamuseologia.com.ar/images/stories/pdfs/nuevoparadigma.pdf> (último acceso: 6 de julio de 2012).

- Condés Infante, Francisco, “Museos, educación y paradigmas cognitivos”, *Primer Encuentro Nacional ICOM-CECA “La pedagogía en el museo, corrientes actuales”*, México, 2000.
- DeCarli, Georgina, “Vigencia de la nueva museología en América Latina: conceptos y modelos”, *Revista ABRA de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional*, Julio-diciembre, Editorial EUNA, Costa Rica, 2003.
- Dujovne, Marta, *Entre musas y musarañas: una visita al museo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1995.
- Fontal Merillas, Olaia, “¿Se están generando nuevas identidades? Del museo contenedor al museo patrimonial”, *Museos de arte y educación: construir patrimonios desde la diversidad*, Ediciones Trea, Gijón, 2007.
- Lacouture Fornelli, Felipe, “La museología y la práctica del museo-áreas de estudio”, *Revista Cuicuilco*, Vol. 3, No. 7, INAH, México, 1996.
- , “La Nueva Museología. Conceptos básicos y declaraciones”, *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, Mayo, Vol. 2, No. 8, México, 1989.
- Mayrand, Pierre, “La proclamación de la nueva museología”, *Revista Museum*, No. 148, UNESCO, 1985.
- Mellado González, Leonardo, *Museos y educación o las diversas lecturas educativas del museo*. En: [www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto\\_1447.doc](http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1447.doc) (último acceso: 6 de julio de 2012).
- Morales, Camarena, Valeriano, *Pasos para crear un museo comunitario*, INAH-DGCP, México, 1994.
- Oliveira, Marilda, “Educación como mediación en centros de arte contemporáneo”, *Qué somos y qué queremos ser. La educación artística todavía en la encrucijada del milenio*, Universidad de Salamanca, 2005.
- Programa Nacional de Museos Comunitarios, Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.
- Vázquez Olvera, Carlos, “Estudio introductorio. Revisiones y reflexiones en torno a la función social de los museos”, *Revista Cuicuilco*, Septiembre-diciembre, Vol. 15, No. 44, INAH, México, 2008.
- Zubiaur Carreño, Francisco Javier, *Curso de museología*, Ediciones Trea, España, 2004.

## LA ESPECIFICIDAD DEL MUSEO Y LA GESTIÓN DE CALIDAD. ALGUNOS PROBLEMAS E INTERROGANTES

*Jesús Márquez Carrillo*<sup>1</sup>  
*Jaime Gómez Prada*<sup>2</sup>

El concepto de calidad ha evolucionado con el tiempo, y como respuesta a nuevos aportes, propios de diferentes momentos históricos, se ha vuelto más amplio y se ha enriquecido con la teorización y puesta en práctica de diferentes modelos de gestión organizacional. Hablar de calidad hoy, es hablar de los sistemas de gestión de calidad, un concepto que va más allá de lo que se concebía como control de calidad, y más allá también de las herramientas tradicionales, como por ejemplo las desarrolladas por Deming, que si bien siguen teniendo vigencia, se han incorporado a los nuevos modelos.<sup>3</sup> El enfoque actual de la calidad es más integral, involucra la visión sistémica de la organización, es decir, la organización como un conjunto de procesos y elementos interrelacionados que interactúan permanentemente en función de objetivos comunes derivados de la planeación estratégica. Aquí, la calidad deja de ser responsabilidad de un área o proceso, para convertirse en un principio de operación al interior de las actividades que componen cada uno de los mismos. Al margen de buenas intenciones, para llevar a la práctica lo anterior se requiere de un sistema estructurado, que es lo que se conoce como un sistema de gestión de calidad, o lo que podríamos llamar también como un modelo de gerencia basado en la calidad.

La preocupación por el hecho de que los museos no sean ajenos a los modelos de gerencia basados en la calidad es un tema que ha inquietado a varios investigadores que coinciden en que la era en que la calidad estaba en discusión es obsoleta, y ahora estamos frente a una situación en que la calidad es sinónimo de supervivencia; y que corresponde a los museos

---

<sup>1</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>3</sup> W. Edward Deming, *Calidad, productividad y competitividad. La salida de la crisis.*

propriadamente dichos, a los entes rectores, a la academia y a la sociedad que interactúa con los mismos, promover dicha cultura de calidad.

Al realizar una revisión respecto de la implementación de sistemas de gestión de calidad en museos e instituciones de arte en general, nos encontramos con que son escasas las experiencias en este sentido, sin que esto quiera decir que en la mayor parte de los museos no se utilicen estrategias de planeación y control, ni que no sean importantes los esfuerzos que estas instituciones vienen realizando en pro de actividades que forman parte de lo que es un sistema de gestión de calidad (SGC), como es el caso de la estandarización de los procesos, la implementación de manuales de procedimientos y la generación de estadísticas, como pueden ser, por ejemplo, los indicadores culturales.<sup>4</sup> Suele presentarse, sin embargo, que generalmente estas herramientas se utilizan de manera aislada, sin un enfoque sistémico en el que la organización sea vista como un todo, en el que cada acción apunte a un objetivo que debe, a su vez, estar alineado con la planeación estratégica y con la razón de ser de la institución. Asimismo, en el caso de los indicadores culturales, si bien contribuyen a medir la calidad de la gestión, y son fundamentales en cuanto a que facilitan la comparación entre instituciones y permiten resaltar los vínculos entre la cultura y el desarrollo —enfoque de la Unesco—, deben complementarse con los indicadores propios del análisis de procesos de cada institución para que logren responder a unos determinados requerimientos de monitoreo y evaluación de uno o varios procesos específicos de la misma. En este sentido, los SGC favorecen la articulación de estrategias y un enfoque organizacional fundamentado en la calidad de los procesos, en el que la definición de indicadores precisos es vital para su seguimiento y el de los planes de acción que apoyan el despliegue estratégico.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> En adelante, para referirnos a un sistema de gestión de calidad utilizaremos la sigla SGC. La Unesco, a partir de diferentes conferencias desarrolladas desde 1972 (Conferencia de Helsinki sobre políticas culturales), ha promovido la importancia de definir indicadores y generar estadísticas en el campo de la cultura con el fin de utilizarlas para “colocar en el primer plano del debate y los discursos nacionales el valor de la cultura en los procesos de desarrollo” (Unesco, “Concepto de la Batería de Indicadores”, Indicadores en Cultura para el Desarrollo. En: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/programmes/culture-for-development-indicators/concept/> último acceso: 11 de julio de 2013).

<sup>5</sup> Existen diferentes tipos de indicadores culturales, y por lo mismo, su estandarización es un tema de amplio debate. Nuere hace un completo análisis sobre el papel de las estadísticas e indicadores en el campo de las instituciones culturales, incluyendo las propuestas de diferentes autores y escuelas de pensamiento, así como las recomendaciones de la Unesco. Cfr. Cristina Ortega Nuere, “Los observatorios culturales”, *Observatorios culturales. Creación de mapas de infraestructuras y eventos*, pp. 29-34.

Partiendo de la base de que un sistema de gestión de calidad correctamente implementado impacta positivamente el cumplimiento de la misión y los resultados de una organización, surge entonces la siguiente pregunta: ¿por qué los museos en general han sido ajenos al uso de este modelo de gestión?

Una de las respuestas que se dan ante esta interrogante es la relacionada con la especificidad de los museos, es decir, que estamos ante instituciones con un nivel de particularidad muy alto que las hace diferentes del resto de las organizaciones —típicamente del entorno privado y lucrativo—, donde estos modelos han sido implantados. Como lo comenta Negri, quien promueve en el medio la importancia de la gestión de calidad:

[...] cualquier modelo necesariamente implica un cierto nivel de estandarización (conceptual y/o metodológica) y por definición los museos (a diferencia de las bibliotecas y los archivos, por ejemplo) se perciben a ellos mismos (cuando no son percibidos por los demás) como “un mundo aparte” donde todo es diferente y la comparación (que es el corazón del aseguramiento y la evaluación) es una blasfemia.<sup>6</sup>

A lo anterior podríamos agregar lo que menciona Carretero cuando se refiere a la especificidad de los museos como una de las razones aducidas para no entrar en procesos de estandarización, respecto de lo que se escuchan frases como “[...] no esperen normas generales de funcionamiento en los museos; predominan las excepciones y los casos particulares; cada museo tiene su propia idiosincrasia”.<sup>7</sup>

Intentando entender las causas del rezago que presentan los museos en el campo de la gestión de calidad, abordaremos en este texto el tema de la especificidad como una de las posibles causas. Para esto, exploraremos inicialmente en qué consiste la mencionada especificidad del museo que lo hace tan diferente del resto de las organizaciones; luego, analizaremos la sustentabilidad de tales argumentos, para llegar por último a alguna conclusión que permita visualizar cuál sería el camino para superar la posible dificultad derivada de la especificidad, en aras de promover la

<sup>6</sup> Massimo Negri, “From the Concept of Public Quality to the Adoption of Total Quality Management Models in Museums”. En: M. Negri, F. Niccolucci y M. Sani, *Quality in Museums*, p. 7.

<sup>7</sup> Andrés Carretero Pérez, “El proyecto de normalización documental de museos: reflexiones y perspectivas”, *Revista PH, Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, p. 166.

gestión de calidad como una herramienta valiosa para que el museo logre cumplir a cabalidad con la misión que le da sentido a su existencia.

### *La especificidad de los museos*

A primera vista podríamos decir que es evidente que un museo es una entidad con particularidades muy específicas que lo hacen diferente, por ejemplo, de una industria, de un hospital o de cualquier otro tipo de organización. Sin embargo, cada organización o grupo de organizaciones podría argumentar que se diferencia de las demás por múltiples variables, como podrían ser su razón de ser —la misión—, el origen de sus ingresos, los recursos que utiliza, la especialización de sus procesos, el tipo de productos o servicios que ofrece, el segmento de la población a la que atiende, la legislación que las rige, etcétera.

Para el caso particular de los museos, veamos a continuación cómo algunos autores intentan establecer dicha especificidad.

McLean dice que:

[u]n museo no es una gran conglomerado, ni un restaurante de hamburguesas de McDonald's, ni un hospital o una institución educativa, ni un teatro. Un museo son cosas diferentes para gente diferente; no es una entidad, pero consagra una multiplicidad de valores, imágenes y actitudes.<sup>8</sup>

Sukel establece la especificidad de los museos a partir de una comparación con las firmas de negocios, con las que encuentra diferencias como las que a continuación se mencionan, fundamentalmente asociadas con los objetivos de unos y otros así: la primera, que si bien los museos están orientados hacia unos objetivos, éstos no están relacionados con generar utilidades; la segunda, que el objetivo primario del museo es único: coleccionar, conservar e interpretar objetos de arte, ciencia e historia —mientras que las firmas de negocios pueden tener objetivos vagos más allá de la utilidad, tales como “ser una parte significativa de la vida de la comunidad”, “suministrar un buen servicio a los consumidores”, y “ser socialmente responsable”—; y la tercera, que los objetivos del museo son socioculturales y no económicos.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Fiona McLean, “Introduction”, *Marketing the Museum*, p. 2.

<sup>9</sup> William M. Sukel, “Museos como organizaciones”. En: K. Moore, *La gestión del museo*, p. 392.

Por su parte, Carretero identifica cuatro particularidades básicas, a saber: el origen de los museos en general, y la historia de cada museo en particular; las funciones de conservación, investigación y divulgación de las colecciones; la carencia de una idea general de servicio público; y la diversidad de las colecciones.<sup>10</sup>

Por último, Martinell identifica las siguientes particularidades en el museo: los servicios que ofrecen, mayoritariamente, son intangibles; los productos no son almacenables; el hecho de que no se pueden hacer controles previos de calidad en el sentido estricto; respecto del producto o servicio final, que el usuario ha de aceptar sin garantía el riesgo de no saber cómo será hasta el momento del consumo; la dificultad para mejorar la productividad; la dificultad para evaluar el beneficio social; y en las instituciones públicas, los cambios de partido en el poder afectan directamente el desarrollo de los proyectos.<sup>11</sup>

De lo anterior, es claro que cuando se habla de museos estamos ante un tipo de organización diferente, en la que su especificidad está marcada por múltiples factores, siendo tal vez los más relevantes aquellos asociados a la diversidad de posibles fuentes de financiamiento, la naturaleza social de sus objetivos, la relativa intangibilidad de sus productos/servicios, la ausencia del lucro en su razón de ser, y uno hasta ahora no mencionado: las diversas posibilidades en cuanto a formas de gobierno de los museos (dependencia orgánica / dependencia con autonomía de gestión / organización sin ánimo de lucro / entidad privada).<sup>12</sup> Sin embargo, la pregunta que deberíamos hacernos es si estas particularidades podrían ser un obstáculo para la implantación de un sistema de gestión de calidad, o si por el contrario, lo que debería plantearse es la necesidad de contemplar tales particularidades como factor crítico de éxito de cualquier proyecto que pretenda llevar la gestión de calidad al mundo de los museos.

### *La especificidad como argumento*

Con el fin de establecer la validez del argumento de la especificidad de los museos como obstáculo para la implementación de un sistema de gestión de calidad en estas instituciones, empezaremos por analizar la

<sup>10</sup> Andrés Carretero Pérez, *op. cit.*, pp. 166-167.

<sup>11</sup> Alfons Martinelli, "Las organizaciones culturales en la gerencia cultural". En: <http://www.redinterlocal.org/Las-organizaciones-culturales-en> (último acceso: 20 de junio de 2012).

<sup>12</sup> Barry Lord y Gail Dexter, "¿Quién gestiona los museos?", *Manual de gestión de museos*, p. 27.

definición de sistema de gestión de calidad —ya abordada en la introducción—, y luego estudiaremos los elementos comunes que caracterizan a algunos de los SGC; por ejemplo, el sistema ISO 9000, el modelo europeo de excelencia (EFQM) y el Modelo Iberoamericano de Excelencia en la Gestión (otros SGC son el modelo gerencial Deming y el modelo Malcolm Baldrige).<sup>13</sup>

Un SGC puede definirse como el conjunto de políticas, normas y procedimientos interrelacionados con los cuales una organización administra sus procesos sobre principios de calidad, en la búsqueda permanente de la mejora continua y del cumplimiento de su misión y sus objetivos estratégicos.<sup>14</sup> Ahora bien, en lo que respecta a algunos de los elementos comunes a los tres modelos de sistema de gestión de calidad antes mencionados, podemos mencionar que todos constan de una estructura que establece un conjunto de requisitos mínimos aplicables a cualquier tipo de organización, los cuales se enfocan en aspectos básicos de gestión que tienen incidencia en la calidad de los procesos y en los resultados en función del cliente (se diferencian en el número de criterios y subcriterios que puedan tener unos y otros, y en el enfoque que un determinado sistema pueda tener más acentuado hacia determinada característica, como, por ejemplo, la orientación a resultados o la autoevaluación, etcétera).<sup>15</sup> En otras palabras, podría decirse que, en general, los criterios y subcriterios que definen dichos estándares de los SGC son de tipo genérico, pues más que en la naturaleza misma de los procesos, se centran en aspectos como:

<sup>13</sup> Es importante aclarar que, en términos estrictos, el modelo ISO 9000 es un estándar de certificación internacional, mientras que los demás corresponden a modelos diseñados para promover la gestión de calidad en diferentes regiones y están asociados con los máximos premios a la calidad en dichas áreas (Europa: Premio EFQM; Iberoamérica: Premio Iberoamericano; Estados Unidos: Premio Baldrige; Japón: Premio Deming). Una de las experiencias disponibles respecto de la implementación de los SGC en museos es la del Museo Guggenheim Bilbao, el cual, tal y como lo expresa su página web, ha tenido desde su creación la ambición “[...] de profundizar en la mejora continua de su actividad. En el marco de este proceso de mejora, el Museo ha implantado el modelo de calidad EFQM, obteniendo en 2004 la Q de Plata a la excelencia en la gestión según dicho modelo”. En: [http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/el\\_museo/compromiso\\_calidad.php?idioma=es](http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/el_museo/compromiso_calidad.php?idioma=es) (último acceso: 20 de junio de 2012).

<sup>14</sup> Otras definiciones pueden verse en Pablo Alcalde San Miguel, “Sistema de gestión de calidad”, *Calidad*, p. 72; Susana López Rey, “¿Qué es un sistema de gestión y aseguramiento de la calidad?”, *Implantación de un sistema de gestión de calidad. Los diferentes sistemas de gestión de calidad existentes en la organización*, p. 12.

<sup>15</sup> Hablar de clientes en organizaciones sin ánimo de lucro, como los museos, puede generar resistencia por la connotación económica a la que normalmente se le asocia. Sin embargo, en el presente trabajo nos referimos al cliente bajo el significado técnico que esta palabra tiene en la teoría de gestión de procesos, en la que cliente corresponde al destinatario del resultado de cualquier proceso de la organización o de los procesos de la organización como un todo.

1. El compromiso del liderazgo de la organización con la calidad como principio organizacional: implica políticas y hechos que evidencien un compromiso real hacia la calidad.
2. La importancia de la planeación estratégica para alcanzar las metas de la organización: significa el establecimiento de una misión, una visión y unos pilares estratégicos que definen los planes de trabajo y la priorización en la asignación de los recursos.
3. La identificación de los procesos de la organización: comprende definir claramente los procesos claves y los procesos de apoyo de la organización, sus entradas y salidas, sus *productos*, sus proveedores y sus clientes, y las contribuciones de cada proceso en el engranaje total de la organización (etapas y responsabilidades), así como la interrelación de unos y otros.<sup>16</sup>
4. El recurso humano como factor determinante para el logro de los objetivos y la construcción de la calidad: conlleva perfiles claramente definidos para cada proceso y un proceso de selección que asegure el ingreso del personal requerido, y políticas de compensación y capacitación que estimulen el mejoramiento continuo.
5. La reducción de la variabilidad en los procesos y en consecuencia en los resultados de los mismos: implica procesos estandarizados y documentados.
6. La mejora continua de los procesos: significa disponer de una metodología para promover y evaluar el mejoramiento de los procesos.
7. La calidad como algo que se construye y no como algo que se controla: supone respaldar la construcción de la calidad en las políticas relevantes de cada proceso.
8. La orientación a resultados: comprende aspectos como la definición y el uso de indicadores claves de gestión por proceso, como indicadores de desempeño.
9. El compromiso con los clientes (usuarios/visitantes): conlleva políticas que respalden dicho compromiso, y procesos que lo faciliten y lo hagan posible.

---

<sup>16</sup> Es posible que utilizar, en las instituciones culturales en general o en los museos en particular, términos como etcétera, pueda generar resistencia. No obstante, dichos términos son parte del vocabulario técnico propio de las metodologías de análisis de procesos, que una vez conocidos y entendidos facilitarían su entendimiento y evitarían tal resistencia.

Con el fin de establecer si la especificidad de los museos podría ser un obstáculo para la implantación de un SGC en estas instituciones, a continuación analizaremos los aspectos más relevantes de dicha especificidad a la luz de las características que definen tales SGC.

*La diversidad de fuentes posibles de financiamiento.* Los SGC no establecen ninguna limitante al respecto. Parten de que hay una organización que persigue unos fines determinados y que en ella existe un equipo gerencial responsable por el liderazgo de la misma.

*Los objetivos son de carácter sociocultural y no económico.* Los SGC no establecen el tipo de objetivos/resultados que persigue la organización. Se enfocan en la orientación hacia el resultado y en los medios para lograrlo. Adicionalmente, es importante resaltar que, aunque el objetivo sea de carácter socioeconómico, el aspecto económico no puede dejarse de lado, y, por el contrario, debe ser parte también de los objetivos estratégicos, pues una organización con problemas financieros es una organización que no podrá cumplir su objetivo sociocultural. El problema podría radicar en la tendencia a asociar el enfoque económico con palabras como lucro o privatización, caso en el cual sí entraríamos en otros campos que podrían desviar al museo de su razón de ser.

*El objetivo del museo es único.* Igual podría decirse de los objetivos de cualquier organización. Si revisamos la definición del ICOM sobre museos, según la cual “[u]n museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo [...]”, vemos —como en todas las organizaciones— que estamos ante procesos propios de cada campo, con unos objetivos específicos que se componen de actividades y que son administrados por personas; y son justamente éstos los aspectos en los que se centran los SGC.<sup>17</sup> La especificidad en la implementación de un SGC la da cada organización cuando analiza y estructura sus procesos —únicos en cada caso— bajo los lineamientos del SGC adoptado.

*La especificidad de las funciones de conservación, investigación y divulgación de las colecciones.* Podría pensarse que cada exposición es única, y que,

---

<sup>17</sup> ICOM, “Definición del museo”. En: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/> (ultimo acceso: 20 de junio de 2012).

por tanto, no es posible hablar de estandarización ni de documentación cuando intervienen tantas variables, y cuando el producto final no puede contar con unas especificaciones como las podría tener, por ejemplo, un producto industrial, y cuando está de por medio la creatividad que le dará su sello a cada puesta museográfica. No obstante, si empezamos por analizar la exposición como un proceso, veremos que lo que se estandariza y documenta no es el detalle fino del mismo, sino las etapas básicas, los requisitos mínimos, las responsabilidades, las autorizaciones. La estandarización y la documentación bien entendidas favorecen que los procesos se vuelvan cada vez más independientes de las personas —refiriéndonos a personas con nombres propios—, en el sentido de garantizar que el conocimiento y la experiencia se documenten y dejen de ser propiedad de unos pocos que llegan a convertirse en imprescindibles al interior de las organizaciones. Asimismo, es fundamental tener en cuenta que la documentación, por principio —de mejoramiento continuo—, debe ser dinámica, y de esta manera, cada nueva experiencia —ejemplo, cada exposición— debe ser documentada y sus aprendizajes incorporados en los procedimientos. Lo mismo aplicaría para los procesos de conservación e investigación.

Otro aspecto muy importante asociado con los procesos de conservación, investigación y divulgación es el relacionado con la documentación de las piezas, que permite su inventario con un mínimo de información previamente requerido. Éste es un aspecto que todo museo en mayor o menor grado ha documentado, trabajo que estaría en línea con los requerimientos de un SGC.

*Los servicios que ofrecen, mayoritariamente, son intangibles.* Es cierto, muchos de los servicios que ofrecen los museos son intangibles, de la misma manera en que son intangibles los servicios ofrecidos por diversas organizaciones (hospitales, hoteles, compañías de consultoría, bibliotecas, etcétera), pero ésta no es razón para que un SGC no pueda ser implantado, dado que éstos se centran en los procesos que generan un resultado bien que se trate de un producto o un servicio, terminología que de hecho está contemplada en los diferentes modelos. La especificidad radica en el cómo cada organización mide o evalúa la satisfacción del cliente o usuario con el servicio ofrecido, y en este aspecto los SGC contemplan criterios para asegurar que la satisfacción del cliente o usuario sea evaluada y sea a su vez un insumo en los procesos que corresponda, con el fin de ga-

rantizar que se traduzca en mejoramiento. En otras palabras, recordemos que un SGC establece unos requisitos mínimos, pero no establece cómo cumplirlos, esto le corresponde a cada organización según su especificidad, sus recursos y su esquema de operación.

Si revisamos detenidamente cada uno de los aspectos propios de un sistema de calidad que acabamos de mencionar, no encontraríamos razones para argumentar que la especificidad pudiera ser un obstáculo para la implantación de un SGC. Por el contrario, dada la especificidad y el valor —histórico, simbólico o económico— del patrimonio que manejan, la implementación de un SGC podría mejorar significativamente la organización de los museos, liberándolos de la variabilidad que introducen los cambios de personal en un entorno como el latinoamericano, donde los museos se ubican, en su mayoría, en la esfera de lo público, en la que los cambios políticos implican, en buena parte de los casos, movimientos en el organigrama.

Por último, retomemos las palabras de Isabel Victor con relación a la especificidad de los museos:

[I]a especificidad científica y conceptual efectivamente existe en los museos, como en otros sectores de nuestra sociedad igualmente especializados y técnicamente demandantes, pero este valor adicional no puede servir como un argumento para excluir a los museos de la lógica organizacional y de los modelos de evaluación internacionalmente aceptados y practicados en los negocios y en los servicios alrededor del mundo, con resultados certificados.<sup>18</sup>

*Otras razones que podrían explicar el atraso de los museos en la implantación de sistemas de gestión de calidad*

El análisis realizado en el punto anterior podría llevarnos a pensar que estamos ante un problema de desconocimiento de lo que implica un sistema de gestión de calidad. Esto podría estar relacionado con el enfoque tradicional de los museos respecto de contar con personal muy especializado en este campo, pero limitado en otros, como el de la gestión. En este tenor, Kotler menciona que:

---

<sup>18</sup> Isabel Victor, "Museums and Quality, from the Concept of the Museum that Carries Out Functions to the Museum that Provides Services", *Cuadernos de Sociomuseología*, No. 27, p. 48. En: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/441/345> (último acceso: 20 de junio de 2012).

Tradicionalmente, los directores de los museos provenían de las filas de los conservadores e investigadores, y también del mundo académico. Sin embargo, en los últimos años, cada vez es más habitual que los directores de los museos de mediana y gran envergadura hayan desempeñado cargos de gestión importantes en corporaciones y otras organizaciones de los sectores público y privado.<sup>19</sup>

Lo anterior no es casualidad, sino que obedece a la necesidad que enfrentan los museos en un mundo cada vez más competitivo —del que no pueden escapar las instituciones de la cultura—, de ser administrados como empresas. Como lo planteaba Sukul desde 1974, en su análisis sobre las semejanzas y diferencias entre los museos y las organizaciones —entendidas éstas como aquellas entidades enfocadas en el negocio y la utilidad—: “puede que los museos no sean empresas, pero pueden ser gestionados con eficiencia”, y más adelante agrega, “[s]i queremos que los museos sigan estando ahí, se tendrá que prestar más atención a sus funciones de organización”.<sup>20</sup> Es entendible que este enfoque del museo como organización, o dicho más claramente, como empresa, tienda a generar rechazo en los círculos tradicionales, si se piensa en que este enfoque implicaría ver al museo como un negocio, en el sentido estricto en el que la utilidad es la prioridad. No se trata de esto, sino de que el enfoque empresarial le imprima al museo —primero que todo— un enfoque estratégico en función de su razón de ser, así como mecanismos para la autoevaluación periódica de la gestión; y además, procesos estandarizados y documentados, mayor eficiencia y dinamismo; y como lo señala Skramstad, que dicho enfoque le añada valor, no desde la opinión y los criterios de la gente del museo, sino desde la perspectiva de la comunidad.<sup>21</sup>

### Conclusiones

Es claro que podría hablarse de que en los museos existe un alto grado de especificidad, de igual manera en que la misma estaría presente en otros sectores que por su naturaleza requieren un alto grado de especialización. Sin embargo, no encontramos razones significativas para valo-

<sup>19</sup> Neil Kotler y Philip Kotler, “Los museos adoptan la planificación estratégica”, *Estrategias y marketing de museos*, p. 94.

<sup>20</sup> William M. Sukul, *op. cit.*, pp. 393-394.

<sup>21</sup> Skramstad cit. en Neil Kotler y Philip Kotler, “Retos estratégicos de los museos”, *Estrategias y marketing de museos*, p. 59.

rar como sustentable el argumento relacionado con dicha especificidad para explicar el atraso de los museos en la implantación de sistemas de gestión de calidad. Por el contrario, lo que podríamos concluir es que probablemente los perfiles muy especializados en el ámbito propiamente museístico o cultural que han caracterizado a la dirección de los museos, han privado a éstos de un mayor contacto y actualización con otras áreas del conocimiento, como aquellas relacionadas con el enfoque actual de la gestión empresarial. Con base en lo anterior, podríamos plantear que la especificidad del museo no es un obstáculo para la implantación de un sistema de gestión de calidad en estas instituciones, pero sí debe ser tomada en cuenta como un factor crítico de éxito cuando se decida emprender un proyecto de esta naturaleza. Para corroborar lo anterior, sería conveniente desarrollar un ejercicio práctico en el que los requerimientos de la gestión de calidad —según un determinado modelo seleccionado— sean analizados con relación a los procesos del museo en uno o varios casos reales. Adicionalmente, es claro que para una implantación exitosa de la gestión de calidad en los museos deberá considerarse, para este tipo de instituciones, un perfil de dirección que combine la especialidad propia del campo, con el conocimiento y la experiencia del manejo empresarial contemporáneo.

#### *Bibliografía consultada*

- Alcalde San Miguel, Pablo, *Calidad*, Ediciones Paraninfo, 2010.
- Carretero P., Andrés, “El proyecto de normalización documental de museos: reflexiones y perspectivas”, *Revista PH, Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, No. 34, 2001. En: [http://www.iaph.es/Patrimonio\\_Historico/cd/ficheros/16/ph34-166.pdf](http://www.iaph.es/Patrimonio_Historico/cd/ficheros/16/ph34-166.pdf) (último acceso: 20 de junio de 2012).
- Deming, W. Edward, *Calidad, productividad y competitividad. La salida de la crisis*, Ediciones Díaz de Santos, Madrid, 1989.
- Kotler, Neil y Kotler, Philip, *Estrategias y marketing de museos*, Ariel, Barcelona, 2008.
- López Rey, Susana, *Implantación de un sistema de gestión de calidad. Los diferentes sistemas de gestión de calidad existentes en la organización*, Ideas Propias Editorial, Vigo, 2006.

- Lord, B. y Dexter, G., *Manual de gestión de museos*, Ariel, Barcelona, 2010.
- Martinelli, Alfons, “Las organizaciones culturales en la gerencia cultural”, *Interlocal, red iberoamericana de ciudades para la cultura*, Octubre 30 de 2006. En: <http://www.redinterlocal.org/Las-organizaciones-culturales-en>, (último acceso: 20 de junio de 2012).
- McLean, Fiona, *Marketing the Museum*, Routledge, Nueva York, 1997.
- Negri, Massimo, “From the Concept of Public Quality to the Adoption of Total Quality. Management Models in Museums”. En: Negri, M., Niccolucci, F. y Sani, M. (eds.), *Quality in Museums*, Archaeolingua, Budapest, 2009.
- Ortega Nuere, Cristina, *Observatorios culturales. Creación de mapas de infraestructuras y eventos*, Planeta, Barcelona, 2010.
- Sukel, William, “Museos como organizaciones”. En: Moore, K., *La gestión del museo*, Koiné Traducciones, Ediciones Trea, Gijón, 1998.
- Unesco, “Concepto de la Batería de Indicadores”, Indicadores en Cultura para el Desarrollo. En: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/programmes/culture-for-development-indicators/concept/> (último acceso: 11 de julio de 2013).
- Victor, Isabel, “Museums and Quality, from the Concept of the Museum that Carries Out Functions to the Museum that Provides Services”, *Cuadernos de Sociomuseología*, No. 27, Universidade Lusófona de Humanidades y Tecnologías, Lisboa, 2007. En: <http://revistas.ulusofo-na.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/441/345> (último acceso: 20 de junio de 2012).

## CARACTERÍSTICAS Y VENTAJAS DE LOS MUSEOS VIRTUALES

*José Antonio Pérez Diestre<sup>1</sup>*

*Florentina Murteza<sup>2</sup>*

En el presente artículo trataremos de contestar dos preguntas, la primera: ¿por qué debería el público acudir a un museo virtual? Y la segunda: ¿cuáles son las ventajas de un museo virtual?

Empezaremos con la primera: ¿por qué debería el público acudir a un museo virtual? Muchos se indignarían sólo con la propuesta de visitar virtualmente un museo en lugar de hacerlo en persona, considerarían una verdadera incoherencia hacerlo. Por eso, creemos que es importante mencionar desde el principio que el propósito de este trabajo no es reemplazar el museo tradicional con el museo virtual, sino mostrar al público que los museos virtuales podrían apoyar a la sociedad ofreciéndole una herramienta más para conocer el arte, no como un sustituto, sino como un complemento del museo tradicional.

Es un hecho bien conocido que “[m]useos de todo el mundo contienen innumerables artefactos que no pueden exhibir al público”<sup>3</sup> por varias razones como espacio limitado, la fragilidad de los objetos por su antigüedad, o por los costos elevados de presentarlos. También es una realidad que pocas personas pueden visitar los museos de varias partes del mundo. Entonces, nos preguntamos: ¿sólo porque alguien nació en Australia y no puede visitar Francia significa que nunca podrá ver el Louvre?, ¿o qué tal si cierta persona quiere aprender sobre los museos del Vaticano y por cuestiones de salud no puede visitarlos; está condenado a ignorar cómo se ven por dentro? Probablemente hace unos años estas cuestiones no tenían respuesta, estábamos obligados a resignarnos y a aprender lo más posible a través de catálogos, libros, enciclopedias y haciendo uso

---

<sup>1</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>3</sup> Krzysztof Walczak, Wojciech Cellary y Martin White, “Virtual Museum Exhibitions”, *Web Technologies*, p. 93.

de la imaginación para conocer lugares lejanos. Pero en nuestros días la situación ha cambiado. Ya no es una excusa no conocer un museo por la imposibilidad de visitar en persona tal lugar, porque ahora tenemos la opción del museo virtual. Las razones por las cuales podríamos acceder a un museo virtual son varias, por ejemplo: podemos decir que se puede acudir a un museo virtual cuando no se tiene posibilidad de visitarlo en persona, o se necesita investigar sobre algunas obras, pero no se puede llegar al museo, o porque los objetos, por su condición, ya no se pueden exponer físicamente y la única posibilidad de conocer algo sobre ellos es a través de un museo virtual.

Pero, ¿qué es el museo virtual? Según Werner Schweibenz:

[e]l museo virtual es una colección de objetos digitales lógicamente relacionados compuestos de una variedad de medios, y debido a su capacidad de proporcionar “connectedness” y varios puntos de acceso; se presta a trascender los métodos tradicionales de comunicación y la interacción con el usuario, interactuando con los visitantes, siendo flexible con sus intereses y necesidades; no posee lugar o espacio real; sus objetos y la información relacionada pueden diseminarse a través de todo el mundo.<sup>4</sup>

Por su parte, Arturo Colorado define al museo virtual como:

[...] el medio que ofrece al visitante un fácil acceso a las piezas y a la información que desea encontrar en diferentes temas artísticos y en distintos museos. De hecho, el Museo Virtual sería el nexo entre muchas colecciones digitalizadas y puede ser utilizado como un recurso para organizar exposiciones individuales, a la medida de las expectativas e intereses del usuario.<sup>5</sup>

Brevemente, presentaremos los tipos de museos virtuales. El primero corresponde a los *folletos electrónicos*, que únicamente presentan alguna información muy básica sobre el museo, como horario, fotos de exterior e interior, fotos de algunos contenidos, precios, tarifas y datos de contac-

<sup>4</sup> Werner Schweibenz, “The Virtual Museum: New Perspectives for Museums to Present Objects and Information Using as a Knowledge Base and Communication System”, *Revista mus-A*, Año III, No. 5, p. 25.

<sup>5</sup> María Luisa Bellido Gant, *2.1 Los museos virtuales. Arte, museos y nuevas tecnologías*, p. 249.

to, y “[s]on páginas de museos que no han entendido las posibilidades reales que tiene la red y se han conformado con el nivel más bajo de la difusión”.<sup>6</sup> El segundo tipo de museo es el *mundo virtual*, el cual es un poco más elaborado; junto a la información básica incorpora la historia del edificio, la representación de planos, detalles sobre las colecciones y exhibiciones, y en algunos casos acceso al catálogo de la biblioteca o enlaces con otras instituciones culturales. El tercer tipo agrupa los “verdaderamente interactivos”, como los denomina Marcelo Sabbatini, que incorporan recreaciones virtuales del edificio o de sus salas y que permite auténticas inmersiones en la realidad virtual. Es decir, las salas están completamente recreadas a partir del original.

En cuanto a sus características, de las dos definiciones que hemos expuesto es importante resaltar la noción de *connectedness*, es decir, conectividad o nexo. La *conectividad*, según Schweibenz, es la “[...] cualidad que le permite al museo virtual trascender las habilidades del museo tradicional en presentar información”.<sup>7</sup> ¿Qué quiere decir esto? Que una de las ventajas de los museos virtuales es que no sólo presentan obras de arte en forma de fotos o como presentaciones en Power Point en forma aleatoria o sin conexión, sino que pueden mostrar creaciones del mismo artista, obras de un determinado periodo, o un grupo de obras de cierto estilo que —aunque físicamente están en museos de varios países o ciudades— en el museo virtual pueden aparecer al mismo tiempo. Seamos más precisos. Si uno va a una exposición de un determinado artista, tendrá la posibilidad de ver algunas de sus obras. Casi nunca es posible ver una colección entera, pero en un museo virtual tendríamos la oportunidad de, tal vez, conocer la obra entera del artista, siendo informado de las técnicas y dimensiones, lo que nos permite comparar. Además, la conectividad permite a los museos virtuales prestarse obras entre sí de manera más fácil para que un número mayor de personas tenga acceso a ellas al mismo tiempo. Podemos decir que es un diálogo interactivo entre visitantes y obras.

Schweibenz habla de una curiosa tendencia que tienen los visitantes del museo real, a saber, que la mayoría de ellos se siente atraído por objetos sobre los cuales tienen cierto conocimiento, enfocan su atención

<sup>6</sup> Werner Schweibenz, *op. cit.*, p. 38.

<sup>7</sup> María Luisa Bellido Gant, 2. *Arte, exhibición y arquitectura. Arte, museos y nuevas tecnologías*, p. 188.

sobre éstos, mientras los demás objetos no son tomados en cuenta. Esto indica, sigue el autor, que la mayoría de ellos no saca provecho de su visita, porque mira solamente las cosas que sienten que pueden entender. Un punto a favor de los museos virtuales es que podrían facilitar a los usuarios información específica sobre todos los objetos de la colección, ayudándoles a entenderlos un poco mejor. Claro, también se puede presentar el caso de que una persona visite un museo para ver una colección u obra en especial. Pero ¿qué tal si la colección que esta persona quiere visitar está en la última sala del museo, en un día lleno de gente, en un lugar con recorrido obligatorio, donde no se pueden saltar salas? Pues entonces esa persona tendría que esperar, formarse y pasar por cada sala hasta llegar a la colección deseada. En un museo virtual esta situación no se presenta; cualquiera puede tener acceso inmediato a la compilación o pieza deseada evitando perder el tiempo; además, en ese momento puede recibir toda la información necesaria. En algunos casos los museos virtuales dejan al usuario interactuar con la pieza, *tocarla, voltearla* y hasta *reconstruirla*. Otros museos de este tipo ofrecen cuestionarios, juegos o rompecabezas para probar la habilidad de comprensión del visitante. Este tipo de accesorios forman parte del concepto de *edutainment*, un concepto creado a partir de las palabras *education* o educación y *entertainment* o entretenimiento. En otras palabras, el museo no sólo debe educar y transmitir conocimiento, también debe hacerlo de una manera divertida. Este aspecto es muy importante, más aun en aquellas sociedades en las que los jóvenes en general están fascinados por las nuevas tecnologías y aprenden más fácilmente utilizándolas.

Entre otras ventajas de los museos virtuales mencionamos el hecho de que están abiertos a todo el mundo a todas horas, y no tienen limitaciones de tipo “exposiciones temporales”. Por ejemplo, si alguien se perdiera de cierta exposición temporal del museo real, tendrá la posibilidad de visitarla virtualmente. Pero hay que tener en cuenta que los museos virtuales no sólo sirven para difundir información sobre los museos que ya existen, sino que también son útiles para mantener abiertos museos que, por cuestiones presupuestarias o de remodelación, se encuentran cerrados al público. Hay un caso especial donde simplemente no existe un museo real, sino solamente un museo virtual, se trata del MUVA, el Museo Virtual de Artes, de Uruguay, que fue “[...] creado como un museo interactivo que recoge importantes obras de arte uruguayo contemporáneo,

y que surge ante la imposibilidad económica de hacer físicamente un museo de estas características”.<sup>8</sup> Es importante mencionar que el MUVA está estructurado como un museo auténtico, que inicialmente contenía seis plantas, todas ellas navegables, incluyendo un vestíbulo, pasillos, escaleras y ascensores. En el presente, después de una estructuración, el museo solamente tiene dos plantas con once salas. Para hacer posible este museo las obras fueron fotografiadas y digitalizadas; se colocaron en distintas salas y fueron iluminadas como si estuvieran en un museo real, pero lo más interesante es que el visitante puede no sólo navegar por todas las salas, sino realmente acercarse a las obras y conocer los autores, los datos técnicos como dimensiones y materiales, o la biografía del autor. Esta es una verdadera demostración de *edutainment* y una prueba de que los museos virtuales pueden ser innovadores.

Claro que hay una gran diferencia entre una exposición en línea y una exposición física. La diferencia radica en que, a través de las pantallas, la experiencia estética nunca será la misma que la experiencia en persona al momento de admirar una obra. Este hecho es innegable, sin embargo, lo que hay que rescatar de la experiencia en línea es el conocimiento y el hecho de que podemos conocer sobre artistas y obras que probablemente en persona nunca tendríamos oportunidad de ver. Pero si se presentara la oportunidad de ver tales obras en persona, gracias a los museos y visitas virtuales dispondríamos de un mayor bagaje de conocimiento sobre determinados estilos o artistas.

Schweibenz considera que la experiencia con el museo, sea real o virtual, debe ser enfocada en algo que tenga sentido para los visitantes, es decir, los visitantes van al museo para aprender más. Por eso, los museos virtuales deberían presentar no simplemente el objeto en sí, sino también el contexto histórico, personajes y lugares relacionadas con éste. Si en el museo real tenemos oportunidad de ver el objeto y, en ocasiones, leer la explicación de su uso, en el museo virtual podemos ver animaciones de dicho objeto, interactuar con él y captar de una forma más fácil su uso.

Otro aspecto interesante es el hecho de que

[s]e pueden diseñar y construir espacios virtuales que contengan reproducciones digitales de los grandes museos en las que el visitante, si lo de-

---

<sup>8</sup> María Luisa Bellida Gant, *op. cit.*, p. 252.

sea, pueda atravesar la superficie de una obra para entrar, por ejemplo, en una recreación virtual del mundo creado por el autor.<sup>9</sup>

Es decir, la experiencia estética que provoca el objeto en realidad no se puede alcanzar al verlo a través de una computadora, pero no podemos negar el hecho de que el museo virtual ofrece otro tipo de experiencias que un museo real no da.

Dejando de lado la experiencia estética, podemos reconocer que los museos virtuales y el uso de la tecnología presentan soluciones para muchos de los desafíos que el museo real enfrenta. Ayudan a conservar y difundir tanto obras de arte que siguen existiendo en colecciones particulares o en museos, como obras que por diversas razones ya no se pueden exhibir o que han desaparecido.

A la vez, este tipo de instituciones son verdaderas puertas virtuales que se abren en la infinitud de la red, ofreciéndole a muchas personas (en particular a personas discapacitadas) la posibilidad de conocer y disfrutar de obras de arte, del patrimonio cultural de la humanidad entera.

En conclusión, lo único que nos queda es invitar al público a que pierda el miedo a los museos virtuales, exhortarlos a que no los consideren como algo “contra el arte”, sino como algo pro arte. Lo que podemos esperar es que tomen de éstos solamente lo bueno y que los consideren como apoyos en la mejora del conocimiento y el aprendizaje del arte.

#### *Bibliografía consultada*

Bellido Gant, María Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Ediciones Trea, España, 2001.

Deloche, Bernard, *El museo virtual*, Ediciones Trea, España, 2002.

Levis, Diego, “Realidad y educación”. En: [http://diegolevis.com.ar/secciones/Articulos/master\\_eduvirtual.pdf](http://diegolevis.com.ar/secciones/Articulos/master_eduvirtual.pdf) (último acceso: 24 de junio de 2012).

Schweibenz, Werner, “The Virtual Museum: New Perspectives for Museums to Present Objects and Information Using as a Knowledge Base and Communication System”, *Revista mus-A*, Año III, No. 5.

---

<sup>9</sup> Diego Levis, *Realidad virtual y educación*, p. 13.





## 4

# VARIACIONES SOBRE EL MISMO TEMA: OÍR, TOCAR, SENTIR, PENSAR LA MÚSICA



## LA INDUSTRIA CULTURAL Y SU RELACIÓN CON EL VALOR DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL

*José Ramón Fabelo Corzo*<sup>1</sup>

*Ernesto García Cabrera*<sup>2</sup>

Sumergidos en una vorágine causada por las más variadas cuestiones, los seres humanos de hoy hemos construido un “espacio” en el cual se han de encontrar los motivos para la permanente dinámica en que se lleva a cabo nuestra vida, lo que ha dado en llamarse “globalización”. Uno de los atributos de ese espacio compartido es el consumo cultural que, como resultado de los procesos globales en que nos encontramos actualmente, tiene la particularidad de ser masificado, siendo la música parte de esta forma de consumo.

Hoy, prácticamente toda actividad humana se encuentra condicionada por el mercado. A pesar de esa omnipresencia, no deja de ser cuestionable que sean precisamente los intereses mercantilistas los que tengan mayor prioridad en la vida social en que nos desenvolvemos, supeditando los intereses humanos en pos de la acumulación de capital y de la lógica impuesta por el mercado y por sus dispositivos técnicos asociados. Las contradictorias consecuencias de ello son observables por doquier, convirtiéndose en paradójicos muchos aspectos de nuestra existencia social.

Para los teóricos de las filosofías heredadas del marxismo, esta lógica mercantilista tiene, cuando menos, dos conocidas y antitéticas consecuencias: por un lado, es gracias a ella que se han logrado avances tecnológicos y científicos que mejoran la vida del hombre y que promueven el progreso de la especie; por el otro, bajo esta misma idea civilizatoria hemos llegado a deshumanizar nuestras relaciones con el mundo a nivel social, político, ético, estético, e incluso ecológico. La cultura y la vida modernas, tal como si de una ecuación matemática se tratara, están compuestas

---

<sup>1</sup> Investigador del Instituto de Filosofía de La Habana y profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

por dos elementos principales: crisis y progreso. Seguramente son éstas las incógnitas a resolver dentro de un mundo cuya única constante sea, quizá, la contradicción. La razón y la sinrazón son, ambas, consustanciales a la vida humana cuando ésta está sometida a una lógica que le resulta exógena: la del capital.

La música no es una excepción y tiene, al igual que prácticamente toda actividad humana que hoy se realiza, una indisoluble relación con el mercado. Como cualquier mercancía, la música es portadora de valor de uso y valor de cambio. No obstante, habrá que hacer las consideraciones pertinentes para distinguir a aquella música que preponderantemente busca satisfacer las necesidades del ser humano, realizando de esta forma su valor de uso, diferenciándola de otras producciones cuya interacción con el público persigue, ante todo, la realización del valor de cambio. Para ello, nos parece pertinente realizar una reflexión crítica sobre algunos conceptos que trabajan Theodor Adorno y Max Horkheimer en su libro conjunto *Dialéctica del Iluminismo*.<sup>3</sup>

De acuerdo con Horkheimer y Adorno, la industria cultural puede definirse como aquella industria que produce mercancías culturales, definición que aplica tanto a las formas culturales que dependen de la “producción artesanal”, como a aquellas que son resultado de la “reproducción masiva” y que responden a inversiones de capital a gran escala y a la producción tecnológica colectiva con una elaborada división del trabajo. En el texto sobre la industria cultural incluido en *Dialéctica del Iluminismo*, se hace notoria la importancia de los estudios que la escuela de la filosofía crítica hace sobre la producción de la cultura, donde se examina el proceso industrial gestor del valor agregado que las canciones, programas de televisión, filmes y otros productos deben transitar en la actualidad.

El primer uso sistemático del término “industria cultural” se encuentra en el diagnóstico que la Escuela de Frankfurt hace a la cultura de masas. Para Adorno y Horkheimer, el reconocimiento de la existencia de las industrias culturales implicaba que los conocimientos que ya se tenían sobre las características de la producción de mercancías, en general, podían también aplicarse a la producción de bienes simbólicos, en particular, a la producción de bienes cuyo valor de uso fuera estético, ideológico y de entretenimiento.

---

<sup>3</sup> Cfr. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*.

La industria cultural es, pues, como cualquiera otra industria capitalista, usuaria de mano de obra “alienada”, así como perseguidora de un beneficio e interés que no corresponde a otra cosa sino al mercado y a la acumulación de capital, dependiendo de la tecnología en pro de la competitividad, para de esta forma certificar su propia hegemonía. Con todo este cifrado es innegable el éxito de la industria cultural, capaz de convertir en negocio la producción de los propios consumidores, por lo que su éxito está asociado no sólo con el creciente valor de cambio de productos que en sí mismos poseen naturaleza cultural, sino también con la fabricación de una cultura de consumo alrededor de cualquier otro producto del mercado.

En los marcos de esta lógica, es comprensible cómo el modo de producción determina el valor cultural que en última instancia la sociedad le atribuye a sus productos. Es por ello que las cualidades formales de los bienes de la cultura masiva son un “efecto”<sup>4</sup> de las técnicas de producción y de la gestión de la competencia. Los placeres de la cultura de masas son esencialmente irracionales,<sup>5</sup> resultado de la eficiente manipulación comercial del deseo.

En el mismo texto aparece otro término que reviste interés a los fines de este análisis: el de “industria del entretenimiento”, concepto que se refiere a aquellas producciones cuyas ganancias provienen de las actividades recreativas o lúdicas de la gente. La industria del entretenimiento suele incluir actualmente a la industria cinematográfica, el negocio de la música, la radio y la televisión, la provisión de cable y servicios satelitales, la fabricación de juguetes y juegos, las casas de juego y apuesta, el deporte, las artes del espectáculo y los parques de diversiones. El uso del término “industria del entretenimiento”<sup>6</sup> generalmente sirve como enfoque para encubrir propósitos ideológicos que pretenden permanecer velados, pero que afloran de manera indirecta, subliminar y, aparentemente, sin

---

<sup>4</sup> “Con el primado del efecto, del detalle, la industria cultural ha conducido a la liquidación de la obra, que era conductora de una idea. El detalle, al enajenarse, se rebeló contra forma y organización. Con ello, la fórmula ha tomado el lugar de la obra” (Max Horkheimer y Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 4).

<sup>5</sup> Horkheimer y Adorno mencionan que la mecanización determina la fabricación de productos con la misión fundamental de distraer. De esta forma, sólo poseemos acceso a las reproducciones del proceso del trabajo mismo. Por ello, lo placentero implica en la mayor parte de los casos que no haya esfuerzo intelectual. (Cfr. *Ibidem*, p. 9).

<sup>6</sup> *Amusement* para Adorno. Éste es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío; es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. (Cfr. *Ibidem*, p. 10).

intención. En el fondo sus efectos culturales implican un interés en la estructura y práctica comercial.

Horkheimer y Adorno hacen uso de la palabra “jerga” para referirse al conjunto de signos establecidos y constituyentes de los bienes producidos por la industria cultural, lo que sugiere la presencia de fórmulas y paradigmas creativos. De esta forma, podemos plantear la existencia de una jerga en la música, el cine y la televisión, es decir, un conjunto de signos utilizados automáticamente para producir las canciones, filmes y programas que reinan en la actualidad, haciendo pasar por originales una serie de elementos que han sido repetidos frecuentemente; o, en su defecto, echando a un lado la esencia de un signo porque, una vez comprobado el goce que es capaz de producir en la audiencia, es convertido en ardid para su mercantilización, despojando de su verdad al valor de uso estético, lúdico o ideológico del mismo.

Sin embargo, el valor (tanto el de uso, el artístico, como el de cambio, el económico) de las obras de arte, en particular el de las piezas musicales, no se realiza si éstas no se vinculan con el público. Entonces, contrariamente al primer argumento que hemos revisado, es plausible que dentro de las industrias culturales mismas se empezara a hacer una distinción entre los bienes culturales producidos por razones meramente “comerciales” y aquellos producidos por razones más artísticas (éste era el fundamento, hacia finales de la década de los sesenta, para distinguir entre la música de vanguardia y el jazz, por ejemplo). Un público demandante de obras de valor artístico, aun cuando pueda ser minoritario y estar inmerso también él en el mercado, condiciona de cierta manera la propia producción cultural, o, al menos, un segmento de ella.

Esta posibilidad real no era muy reconocida por los autores de la “La industria cultural”. Dado que es complicado encontrar una forma de cultura contemporánea que no esté, en algún punto, implicada en el proceso de producción industrial (aun la música de Schoenberg es escuchada en grabaciones que circulan como mercancías), el argumento de los pensadores de la Escuela de Frankfurt, en la medida en que se tomara en términos absolutos, se habría puesto en su propia contra: asignarle a una mercancía cultural un determinado valor estético es como afirmar que, de algún modo, está producida “autónomamente” con fines artísticos, independientemente del circuito mercantil en el que después circule. Parecería no haber alternativas: si se produce para el mercado,

no se puede producir con una finalidad genuinamente estética. En las reflexiones que nos ofrecen Adorno y Horkheimer no parece haber mucho espacio para las excepciones, mucho menos para un tipo de producción artística, que aun sin poder evitar su inserción en la industria cultural, sea en sí misma alternativa en tanto prevalezca en ella el valor de uso o estético por encima del valor de cambio o económico. Para los autores mencionados es casi imposible sustraerse de las convenciones, técnicas y fórmulas de venta usuales en la producción de la cultura de masas, por lo que la perspectiva que aflora de la lectura e interpretación de este texto es más bien pesimista: como nada puede sustraerse a la industria cultural y como ésta impulsa a la prevalencia del valor de cambio o comercial y a la casi supresión de cualquier otro valor, entonces el arte, el verdadero arte, terminaría por desaparecer, sucumbiendo ante una lógica no interesada en su conservación o crecimiento, sino sólo en la maximización de ganancias a toda costa.

No obstante, la realidad cultural nos muestra la existencia de no pocos bienes (filmes, fonogramas, etcétera) que verdaderamente son diferentes, individuales o únicos, y no reductibles a la estandarización que supuestamente ha de dominar el mundo de la industria cultural; no se trata sólo de una “aparencia” de diferencia dentro de la homogénea producción que exigiría una industria que prefiere los productos probados desde el punto de vista comercial y no el riesgo de lo esencialmente nuevo o distinto. Sabido es que, precisamente por esa razón, Horkheimer y Adorno asumían que la estandarización del producto de la cultura de masas era un atributo esencial de la industria cultural. Sin embargo, la realidad misma no se comporta de manera tan univalente, ni desde el lado de la producción, ni desde el lado del consumo. Es factible establecer una distinción entre la apreciación concienzuda de los bienes simbólicos y el consumo irreflexivo sobre los mismos. En resumen, incluso dentro del discurso de las industrias culturales es posible establecer una diferenciación entre los bienes producidos (y consumidos) puramente por razones comerciales, y los producidos y apreciados por razones artísticas.

Dentro de la industria cultural descrita en *Dialéctica del Iluminismo*, el último argumento mencionado resultaría problemático, pues la significación del término “industria cultural” residía en su capacidad para describir un sistema de producción en el cual las formas culturales eran establecidas y determinadas por la lógica de la acumulación del capital

y no por decisiones creativas o determinadas políticas tomadas por algún artista o empresario. Esto hace que parezca innecesario el análisis contextual o la comparación detallada entre los bienes simbólicos, pues todo lo que según estos autores importaría distinguir es el proceso básico de una producción en esencia siempre igual a sí misma. Y así, más allá de toda pretensión de un análisis concreto, diferenciado o casuístico, el principio siempre es el mismo: la manipulación del deseo en la búsqueda del beneficio.

Deslumbrados por su propio descubrimiento, heredero a su vez del que ya Walter Benjamin había realizado años antes,<sup>7</sup> los autores de *Dialéctica del Iluminismo* centran tanto su análisis en el poder real que la industria cultural tiene para hacer de un signo o conjunto de signos cualquier cosa que ella quiera que, de esta manera, pierden un tanto de vista el posible valor estético que en sí mismo puede tener el signo en cuestión. Concretamente, en el ejemplo del jazz, que para muchos es la cúspide en el desarrollo de la música negra, ésta dejaría de ser así un discurso con connotaciones sociales, musicales e inclusive de resistencia, para convertirse en una manifestación que, por el contrario, sólo presupondría la reproducción de los ideales del capitalismo. En lo esencial, el jazz, así entendido, radicaría sólo en la mera superación de dificultades técnicas que irían a parar en prestigio, pulverizando la esencia de la experiencia estética musical que tal manifestación sensible generó desde el principio. Particularmente, opinamos que si bien la lógica del mercado opera como agente estilizador de tendencias, al mismo tiempo la toma de conciencia sobre este hecho y su presunta absolutización puede dificultar la comprensión y registro de las propiedades formales de los discursos, capaces de avalar un valor que trascienda lo puramente comercial.

Ahora bien, tal parece que la música negra en general tiene una condición paradójica, pues en primera instancia era un síntoma opositor a la represión racial y social de una comunidad, configurándose de esta manera como referencia de comunicación y siendo rechazada por los grupos hegemónicos, para luego convertirse en la moda exhibida en los principales medios y por la industria cultural actual, lo que implica no pocas veces la falsificación del valor de uso que originalmente portó esta

---

<sup>7</sup> Benjamin había puesto claramente de manifiesto la capacidad manipuladora con la que la reproductibilidad técnica dota a la producción cultural en la sociedad capitalista. (Cfr. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*).

expresión musical; hoy, por ejemplo, cierto hip hop presume de esas raíces ideológicas y estéticas pese a comerciar infinidad de productos que nada tienen que ver con la música. Sin embargo, consideramos que, a pesar de este manejo “perverso”, lo que rescata el valor genuino de esta clase de música (y de muchas otras, éste es sólo un ejemplo) es el componente simbólico depositado en algunas piezas y el peso específico de su significación histórica.

Como hemos tratado de exponer, la relación de la música con la industria cultural, igual que las monedas, tiene dos caras. No basta con reconocer sólo la parte negativa, la que busca alienar las obras con tal de convertirlas en sólo mercancías. Es imprescindible tomar en cuenta también la posibilidad más que comprobable de que piezas con excelente factura estética surjan también en los marcos de esta industria. El asunto radicaría en develar las condiciones que lo posibilitan.

Para entender mejor esa posibilidad real, debemos tomar en cuenta los requerimientos de circulación de los propios productos culturales. La relación de la obra con el público exige la mediación de ciertas instituciones, las cuales, gracias a sus mecanismos y tecnologías, hacen posible la conexión entre la obra y sus receptores. En otras palabras, los medios de comunicación permiten que las creaciones sean consumidas, acercándose de esta forma a cumplir su ciclo, pues una obra no realiza su potencial hasta que no es presentada y recibida.

Este ciclo de la obra cultural se cierra cuando el receptor procede a valorar la obra que está consumiendo, dando origen a una imbricación de las propiedades objetivas (los signos de la pieza musical y su estructura) con la subjetividad del receptor, única forma en que la obra realiza su significación social como valor objetivo, mediante su impacto en la conciencia individual o colectiva. En otras palabras, el valor estético de una pieza musical, aun en su dimensión objetiva (que no es el que espectacularmente le atribuye una industria que sólo quiere vender y que no es tampoco el que de manera un tanto mimética le concede un sujeto receptor conquistado por esa industria, sino el valor que realmente hace crecer espiritualmente a su receptor), ese valor no tiene otro lugar dónde realizarse que no sea la subjetividad de quien espiritualmente crece con él. En el caso de la música, ello va a depender, claro, en primer lugar, de la calidad formal que tengan los signos de la pieza musical y su estructura, siendo su circulación a través de ciertas instituciones una condición nece-

saria de su realización como valor, pero que en sí misma no agrega ni quita valor al producto mismo y que, si bien puede favorecer la generación de productos pseudoculturales de escaso o nulo valor artístico, también se constituye en la única vía, dentro de la sociedad de consumo, por medio de la cual lo genuinamente valioso se convierte en patrimonio común.

*Bibliografía consultada*

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, *Dialéctica del Iluminismo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.
- Fabelo Corzo, José Ramón, *Los valores y sus desafíos actuales*, EDUCAP, Perú, 2003.
- Subirats, Eduardo, “Transformaciones de la cultura moderna”, *Metamorfosis de la cultura moderna*, Anthropos, Barcelona, 1991.

## MARIO LAVISTA Y LA VANGUARDIA MUSICAL

*Gerardo de la Fuente Lora*<sup>1</sup>

*Cristhian Rosete Machorro*<sup>2</sup>

Se podría asegurar que en la década de los años sesenta se dieron las primeras manifestaciones de los lenguajes musicales, así como la definición de los estilos y sintaxis propuestos durante los años cincuenta. Sin embargo, en el mismo periodo se encuentran obras que representan la experimentación de varios compositores con la música, lo cual evidencia el inicio de un movimiento desintegrador.

Estos cambios estilísticos se hacen más notorios en los años sesenta con nuevas transformaciones que revelan claramente las inquietudes de la sociedad, el arte, la política y otros intereses que embargaban a los jóvenes compositores de aquel entonces. Cada creación nació como una crítica a su propio mundo sonoro, y cada obra, reflexionando sobre sí misma, encarnó la duda sobre sus propias posibilidades. En algunos autores, la música, abarcando todo lo conocido, quiso expresar una autonomía absoluta. De ahí surgió la utilización de un espectro sonoro lo más amplio posible en lo que respecta a altura, continuidad del sonido (glissandi, micropartición del tono) y densidad (clusters, masas sonoras); el uso de todo tipo de fuentes sonoras; la invención de nuevos instrumentos; el uso abstracto de material fonético; los nuevos sonidos vocales; las nuevas formas de declamación musical; la integración de sonido y ruido; el uso de las escalas, ritmos e instrumentos no occidentales; el descubrimiento de los sonidos naturales (pájaros, ballenas, ranas) y ruidos ambientales integrados a la composición.<sup>3</sup>

En algunos casos, los compositores buscaron aumentar la expresividad y el valor estético de sus obras apoyándose en otras disciplinas como la danza, la pintura, el teatro, entre otras. Igualmente, se trabajó rompiendo con el concepto sonoro que se tenía de los instrumentos tradi-

---

<sup>1</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresada de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>3</sup> Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, p. 76.

cionales e integrando los medios electrónicos a la composición, cuyo uso experimental se había iniciado en 1948 con las primeras obras de música concreta de Pierre Schaeffer.<sup>4</sup>

Dentro de ese pluralismo que podría generar confusión, es necesario señalar que, además de técnicas como la indeterminación, el aleatorismo y el uso de las formas abiertas tan generosamente practicadas a partir de los setenta, existieron algunas influencias que fueron también relevantes en los nuevos músicos mexicanos: el sensualismo ampliamente comprometido con la palabra, en su aspecto fonológico y semántico, de Luciano Berio (1925); el expresionismo de la escuela polaca con Lutoslawsky (1913), Baird (1928) y Penderecki (1933), y finalmente, como resultado de un reciclaje nostálgico del pasado histórico, la tendencia a utilizar citas de obras clásicas ingeniosamente tejidas dentro de la trama de una nueva pieza que fue iniciada por Henri Pousseur (1925) en su ópera *Yotve Faust* (1961-1967) y Berio en su Sinfonía (1968), y que igualmente ha sido adoptada por algunos autores locales.<sup>5</sup>

Los años sesenta sirvieron para crear una conciencia cultural y de difusión, lo cual favoreció enormemente a los compositores, quienes se sintieron respaldados y apoyados en la difusión de su música. Los foros y festivales dedicados a la música funcionaron como plataforma para la formación de grupos que se dedicaban a interpretar “la música nueva”, construyendo así un renovado y motivante ambiente artístico para compositores e intérpretes.<sup>6</sup>

La trayectoria de Mario Lavista (1943) es característica del pluralismo de enfoques compositivos que se practicó universalmente durante la década de los años setenta. A este eclecticismo procedente de la vanguardia, Lavista supo sumar un devoto conocimiento de la historia de la música, especialmente de algunos autores de la Edad Media o del Renacimiento, cercanos a su sensibilidad, así como una profunda curiosidad por la música oriental y sus recónditas concepciones sonoras. Esta familiaridad desembocó en su propia música en una refinada exigencia auditiva y una transformada concepción temporal que pide de sus ejecutantes suma habilidad y delicadeza interpretativa.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>5</sup> *Ídem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 83-84.

*Biografía*

Mario Lavista nació en 1943 en México, D.F., en el seno de una familia en la que la música formaba parte de su día a día; como él mismo dice en una entrevista realizada por María Ángeles González:

En mi familia siempre se oía música. Mi madre es una gran melómana y desde muy pequeños, tanto a mi hermana como a mí, nos hizo oír fundamentalmente ópera italiana del siglo XIX. Mis primeros recuerdos musicales me remiten a obras como *Payasos*, *Cavalleria Rusticana*, *La Bohemia*, *Tosca*. Escuchábamos también obras de Tchaikovsky y Rachmaninoff, pero sobre todo de Beethoven y Chopin. Por otro lado, mi abuelo tocaba la guitarra. Era un buen intérprete de la música flamenca. Recuerdo que solía sentarnos en el piso y nos empezaba a explicar lo que era el cante flamenco, y se ponía a tocar, a palmear, e incluso a cantar. Desde entonces el cante flamenco es una música que siempre me ha atraído mucho. Tampoco he perdido nunca el gusto por la ópera. Posteriormente comencé a escuchar óperas alemanas y francesas, que en mi casa no se escuchaban. Básicamente, yo creo que mi vocación de músico fue surgiendo a través del ambiente musical.<sup>8</sup>

Las inquietudes musicales de Lavista comenzaron a surgir debido a que él y su hermana decidieron estudiar piano; él tendría once años, estaba acabando la primaria. Como no tenía piano, iba a estudiar a casa de unas tías y ellas le prestaban el suyo. En esa época, por supuesto, no pensaba que años después se dedicaría a la música. Su primera maestra fue Adelina Benítez; gracias a ella comenzó a interesarse más en el mundo de la música, ahora ya no sólo como oyente, sino como intérprete. Sus estudios pianísticos continuaron, y como a los dieciséis o diecisiete años comenzó a estudiar con Francisco Gyves, el “maestro de su maestra”. Para entonces, Lavista seguía simultáneamente estudios de ingeniería. Llegó el momento en que tuvo que escoger entre estas dos opciones. Fue entonces cuando se decidió por la música.<sup>9</sup>

Como suele sucederle a la mayoría de los músicos, fue difícil tomar la decisión de dedicarse a esta profesión, ya que la familia le sugería que

<sup>8</sup> María Ángeles González y Leonora Saavedra, *Música mexicana contemporánea*, p. 113.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 114.

por razones económicas sería mejor que continuara con los estudios de ingeniería que ya había comenzado.

[...] A pesar de que de alguna forma los responsables de mi amor por la música fueran mis familiares, cuando yo planteé la posibilidad de dedicarme profesionalmente a la música, hubo un rechazo por parte de ellos. Sus argumentos fueron muy poco convincentes. Esto aludía a la cuestión económica, incluso sugirieron que estudiara las dos carreras simultáneamente: terminar ingeniería, para entonces dedicarme a ser músico. Si me iba mal en la música, siempre tendría la posibilidad de acudir a la ingeniería, ganar dinero y alquilar una sala para tocar. Pero a pesar de la oposición familiar, yo estaba decidido. Sobre todo porque a los 18 años tenía ya una buena preparación como pianista. Sin embargo, mi educación musical era muy deficiente. Tuve entonces la fortuna de conocer a Rosa Covarrubias, quien me presentó con Carlos Chávez. Tuve una entrevista con él y durante unos meses me dio clases de piano, y me recomendó que simultáneamente estudiara armonía con Héctor Quintanar, un alumno suyo. Al comenzar a estudiar armonía y otras materias teóricas, me di cuenta que para mí era más importante escribir música que tocarla. Suspendí entonces mis estudios formales de piano para dedicar todo mi tiempo al estudio de la composición.<sup>10</sup>

Fue así como inició sus estudios musicales con Carlos Chávez, y al cabo de dos años solicitó al maestro Chávez su ingreso al taller de composición que él había fundado en 1960. Los cuatro años que pasó en el taller fueron sumamente importantes, no sólo por el contacto directo con Chávez, sino porque tuvo la posibilidad de dedicarse de tiempo completo al estudio de la composición, gracias a una beca que se le ofreció. Los cursos que se daban eran de ocho horas diarias y ofrecían condiciones ideales: un salón, un piano y la más variada discografía. El taller de composición de Chávez estaba orientado hacia la música tradicional. Los estudios cubrían básicamente un siglo y medio de música, desde Bach hasta Debussy, pasando por Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Wagner, Richard Strauss y Brahms. Su interés por la composición aumentaba día con día, muy estimulado por Carlos Chávez y por Héctor Quintanar, su

---

<sup>10</sup> *Ídem.*

ayudante en el taller de composición. Simultáneamente a sus estudios en el taller, asistió durante dos o tres años a la clase de análisis musical que impartía Rodolfo Halffter en el Conservatorio.

La clase de Halffter estaba dedicada al estudio de la Escuela de Viena, es decir, al estudio de la técnica dodecafónica, al análisis de las obras de Schoenberg, Berg, Webern, y algunas partituras del propio Halffter. Éste fue un afortunado encuentro, ya que, al mismo tiempo que estaba conociendo el lenguaje tradicional de los siglos XVIII y XIX, en la clase de Halffter fue introduciéndose en los clásicos del siglo XX.<sup>11</sup>

Posteriormente estudió en Europa, gracias a una beca del gobierno francés, con varios de los músicos más destacados de la vanguardia musical. Él mismo menciona respecto de este momento de su vida:

Una vez terminados mis estudios, conseguí una beca para ir a estudiar a París. Esto sucedió en 1967. Lo que me interesaba aprender en Europa era aquello que México no ofrecía. Es decir, todo aquello que en Europa se estaba produciendo desde tiempo atrás, como la música concreta y electrónica. En París estuve aproximadamente tres años. Tomé un curso sobre acústica aplicada con Jean Étienne-Marie, en la Schola Cantorum, y algunas clases de análisis de las sonatas de Schubert, con Nadia Boulanger. Asistí también a seminarios sobre música nueva impartidos por Xenakis y Pousseur.<sup>12</sup>

Después de su estancia en París, de 1968 a 1969 asistió a la Rheinische Musikschule de Colonia. Una serie de músicos, fundamentales para él en ese momento, daban seminarios con una duración de cinco o seis meses. En esa ocasión asistió a un curso de composición con Karlheinz Stockhausen.

En esta escuela tomó también algunos cursos sobre los instrumentos de percusión, con el magnífico percusionista Christopher Kaske. Gracias a él pudo conocer la inmensa cantidad de instrumentos de percusión existentes y su amplia gama de posibilidades expresivas. Sin embargo, algo de lo más sobresaliente fue el curso con Henri Pousseur, en el cual redescubrió a Anton Webern. Su clase la dedicaba al estudio de las obras de este compositor. El análisis que hacía Pousseur de la música de Webern era realmente extraordinario.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 115-116.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 116-117.

De regreso a México, fundó en 1970 el grupo de improvisación Quanta, con el propósito de realizar obras con base en improvisaciones que no se sustentasen en una partitura, sino en un sistema que se podría denominar de comunicación, para orientarse dentro del conjunto, y en esquemas de conexión que definían las relaciones de los miembros del grupo, mismas que se basaban en acciones y reacciones en la ejecución, es decir, en procesos tanto individuales como de conjunto. Pretendían, además, establecer relaciones entre la música instrumental y la música electroacústica. Les interesaba trabajar en dos mundos sonoros aparentemente irreconciliables: el sonido tal y como se manifiesta en los instrumentos tradicionales y el sonido modificado por medio de los aparatos electroacústicos (filtros, moduladores, etcétera).

Para los miembros del grupo Quanta, la improvisación —o, como la definió Alberto Dallal, creación e interpretación simultáneas— debía ser entendida como una experiencia musical colectiva y no como una mera terapia de grupo en la que los participantes pueden por igual tocar una flauta, golpearse contra la pared o percutir una mesa; en este caso el resultado es siempre musicalmente nulo. El grupo estaba formado por Nicolás Echevarría, Fernando Baena, Juan Herrejón y Lavista. Posteriormente, Antero Chávez suplió a Fernando Baena.

Su participación en el grupo Quanta fue una de las experiencias más enriquecedoras que tuvo Mario Lavista y corresponde históricamente a un movimiento vanguardista. A pesar de que cada una de las obras que escribió en esos años es diferente de las demás, todas ellas revelan, en mayor o menor medida, un oído a veces demasiado atento al mundo exterior.<sup>13</sup>

En ese momento tuvo una tendencia a la novedad costara lo que costara, a que el cambio en el lenguaje fuera permanente entre una obra y otra y se evitaran repeticiones. Uno de los rasgos de esa época es que no se puede trazar claramente la evolución y la historia del compositor, porque se operaba por medio de rupturas constantes entre una obra y la siguiente.

Este periodo hace que Lavista se involucre mucho más en el aprendizaje de las técnicas instrumentales y componga una obra que se llama *Canto del alba* para flauta en do. Es entonces cuando se vuelve hacia sí mismo; deja de oír en demasía el mundo exterior y pone mucha más atención a lo que oye internamente. Ya no le preocupa estar en la vanguardia

---

<sup>13</sup> Roberto García Bonilla, *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*, p. 105.

o en la retaguardia —términos con un sentido más militar que artístico—, y esa especie de “clasificación” empieza a perder sentido para él.<sup>14</sup>

Respecto de la vanguardia musical que se dio en esta época, Lavista opina:

La vanguardia nos permitió poner en tela de juicio ciertas nociones y valores, claramente establecidos, incluyendo la definición misma de música. Por otra parte, nos abrió los oídos a nuevas posibilidades; a reconocer, por ejemplo, que el ruido y el sonido pueden coexistir naturalmente en una obra y que puede ser un elemento más en la organización de una obra musical. La música electrónica y la música concreta nos permitieron conocer que dentro del sonido hay una buena cantidad de ruido y nos mostraron nuevos procesos de composición.<sup>15</sup>

Al acercarse los años ochenta, Mario Lavista demuestra una inclinación por las piezas cortas exquisitamente autocontenidas. El tríptico para flauta que consta de *Canto del alba* (1979) para flauta amplificada, *Lamento por la muerte de Raúl Lavista* (1981) y el *Nocturno* para flauta en sol amplificada (1982) gira en torno a las sutiles variaciones de la articulación y sonidos de un instrumento, tal como ocurre en la música de la flauta shakuhachi en el Japón, en donde la atención del oyente se centra en las múltiples variantes de un solo sonido, adquiriendo un carácter de caligrafía llena de sutileza en el ataque, respiración, redondez del sonido, vibrato y, en el caso de este tríptico, la especial calidad debida al uso de los multifónicos.<sup>16</sup>

Su música se caracteriza por la gran libertad dada al intérprete, permitiendo así que ponga en uso su creatividad e ingenio, favoreciendo la apertura a nuevas propuestas.

Resulta claro que una gran parte de la producción musical actual se caracteriza por la libertad otorgada al intérprete, el cual actúa directamente sobre la estructura de la obra. Así, el concepto de la forma es reconsiderado completamente, como sucede, por ejemplo, en *Fila solitudinis* para conjunto instrumental, de Gerhart Muench, en *Memorias para teclado*, de Julio Estrada o en el *Segundo cuarteto de cuerdas*, de Manuel Enríquez. Estas partituras ya no sólo informan al intérprete de las intenciones del compo-

<sup>14</sup> *Ídem.*

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>16</sup> Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, p. 85.

sitor, sino que se convierten en un campo de posibilidades creadoras para el intérprete. Su participación como elemento imprescindible en la elaboración de la forma adquiere matices y grados diferentes según la obra de que se trate, y por tanto, la libertad de movimiento del intérprete se ejerce dentro de los límites que marca la partitura. Los ejemplos que he citado no constituyen formas determinadas de antemano por el compositor, sino obras “abiertas”, que instauran una dialéctica nueva entre la obra y su intérprete. Conviene aclarar que cuando hablo de obras “abiertas”, “aleatorias” o “indeterminadas”, me refiero [únicamente a la relación] obra-intérprete, ya que resulta evidente que en el plano estético toda obra musical, al ser ejecutada y/o escuchada está “abierta” a una serie infinita de perspectivas, debido, por un lado, al aporte cultural e histórico del ejecutante y del oyente, y por el otro, al mensaje fundamentalmente ambiguo de la obra. Pero lo que para la estética es la condición general de toda interpretación (o audición), constituye, para gran parte de la música contemporánea, un verdadero programa de acción. La obra “abierta” es una invitación para “hacer” la obra con el autor. El compositor propone posibilidades, orientadas y dotadas de ciertas exigencias orgánicas que determinan su desarrollo y expansión. La obra nunca será idéntica en manos de diversos intérpretes, sin que por ello la obra pierda su “singularidad”. [La obra de arte, según la definición de Umberto Eco, es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que coexisten en un solo significante].<sup>17</sup> Esta condición es propia de toda obra de arte, pero en la música llamada aleatoria la ambigüedad ha llegado a ser una finalidad explícita de la obra. Para lograr una ambigüedad, los músicos contemporáneos han otorgado al azar un lugar preponderante, tanto en el proceso creativo como en el proceso interpretativo. Esta nueva estética sugiere la creación de formas diferentes cuya estructura, presentación exterior (grafía musical) y modalidades de realización manifiestan la ambigüedad de su contenido.<sup>18</sup>

En los últimos años, Mario Lavista ha dado conferencias y ha sido maestro del Conservatorio Nacional de Música. Actualmente es jefe del Departamento de Música de Difusión Cultural en la UNAM y director de la revista *Pauta*.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Fabián Beltramino, “Umberto Eco: de la apertura a la sobreinterpretación”. En: [http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica\\_Beltramino.html](http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_Beltramino.html) (último acceso: 1 de septiembre de 2013).

<sup>18</sup> María Ángeles González y Leonora Saavedra, *op. cit.*, pp. 128-129.

<sup>19</sup> Joaquín Gutiérrez Heras y Consuelo Carredano, *Notas sobre notas*, p. 459.

*Bibliografía consultada*

- Beltramino, Fabián, “Umberto Eco: de la apertura a la sobreinterpretación”. En: [http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica\\_Beltramino.html](http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_Beltramino.html) (último acceso: 1 de septiembre de 2013).
- Gutiérrez Heras, Joaquín y Carredano, Consuelo, *Notas sobre notas*, Conaculta, México, 1998.
- González, María Ángeles y Saavedra, Leonora, *Música mexicana contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*, Lecturas Mexicanas, México, 1996.
- García Bonilla, Roberto, *Visiones sonoras: entrevistas con compositores, solistas y directores*, Siglo XXI, México, 2001.

## EL ROCK PROGRESIVO COMO UN CASO DE EVOLUCIÓN CULTURAL

*Ramón Patiño Espino*<sup>1</sup>  
*Juan Carlos Cortés Stefanoni*<sup>2</sup>

El rock progresivo es una rama de la música rock que surgió a mediados de los años sesenta y alcanzó su mayor esplendor durante la primera mitad de los años setenta, y que se caracteriza por poseer una estética particular que busca una mayor ambición y complejidad en lo musical, lo temático y lo visual.

En lo musical, el rock progresivo experimentó con nuevas y más complejas armonías, melodías, técnicas vocales e instrumentales, timbres y métricas (ritmos); incluyó arreglos cada vez más elaborados; puso un marcado énfasis en el virtuosismo de los músicos; incorporó y mezcló elementos propios de otros estilos, lo cual dio como resultado nuevos subgéneros como el *symphonic rock*, el *folk rock* o el *jazz rock*, por citar algunos. El rock progresivo apostó por la expansión de las formas musicales: las piezas comenzaron a ser cada vez más largas, alcanzando los diez, veinte o cuarenta minutos de duración; incluso hubo ocasiones en que una sola pieza ocupaba la cara completa de un disco o todo el disco. En este sentido, adquirieron enorme popularidad las piezas multipartes —tomando como modelo la *suite* barroca (siglos XVII-XVIII) o la *song-cycle* romántica (siglo XIX). La inclusión de instrumentos “ajenos” a la música rock como cuerdas, metales, flautas, clarinetes, órganos, sintetizadores, mellotrón, clavecín, así como orquestas y coros enteros, es un rasgo distintivo del rock progresivo. Asimismo, se hizo uso de nuevas técnicas de grabación en el estudio, efectos de sonido y música concreta.

En lo temático, adquirieron enorme popularidad los álbumes concepto: el álbum fue concebido como una “obra de arte total” en el

---

<sup>1</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

sentido wagneriano del término (una *Gesamtkunstwerk*), en la cual música, letras y arte visual se combinaban para crear un “programa” artístico completamente unificado. Se abandonaron las temáticas de amor adolescente y se comenzaron a abordar temas más serios y profundos, tomados de la ciencia ficción, la fantasía, la mitología, la religión, la literatura, la psicología o la historia. En lo visual, se puso un mayor cuidado en el diseño artístico de los álbumes: las portadas comenzaron a ser cada vez más elaboradas, añadiendo nuevas dimensiones de significado a la música. De igual forma, se puso mayor énfasis en la teatralidad de las presentaciones en vivo: se emplearon efectos de luces, videos, disfraces, maquillajes, y se diseñaron escenarios novedosos.

Esta increíble transformación que la música rock sufrió en tan sólo unos años, desde el rock and roll simple, áspero y directo de los años cincuenta —ejemplificado en la música de Little Richard, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Bo Diddley o Elvis Presley—, hasta convertirse en este complejo monumental, visionario y multidimensional que es el rock progresivo, puede ser explicada desde la perspectiva de la *evolución cultural*. En otras palabras, el rock progresivo constituye un caso de evolución cultural, pues exhibe en sí mismo todos y cada uno de los principios del mecanismo de la evolución. Como Bill Martin —autor de dos importantes libros sobre el rock progresivo— ha señalado: “es perfectamente posible trazar las *líneas de desarrollo* [evolución], desde la primera mitad y mediados de los años 50, hasta finales de los años 60, que dieron lugar a *grandes saltos* en la *sofisticación* de la música rock”.<sup>3</sup>

### *La evolución cultural*

Charles Darwin cambió para siempre el curso del pensamiento científico al demostrar que las distintas especies de seres vivos han evolucionado a lo largo del tiempo a partir de un antepasado común, proceso que puede ser explicado mediante una serie de sencillos principios. Darwin no solamente identificó y definió con precisión estos principios, sino que también demostró empíricamente su presencia y su acción en la naturaleza. En este orden de ideas, ha surgido, recientemente, la idea de que también las transformaciones que la cultura ha sufrido a través del tiempo pueden ser explicadas mediante la aplicación del modelo darwinista, lo

<sup>3</sup> Bill Martin, *Listening to the Future*, p. 37. (N. E.: Las cursivas son de los autores).

cual ha dado lugar al surgimiento de una nueva propuesta dentro del campo de las ciencias sociales: la *evolución cultural*.<sup>4</sup>

Debemos aclarar que estamos utilizando el término *cultura* en su sentido más amplio, es decir, como “información que es adquirida de otros individuos a través de mecanismos de transmisión social como la imitación, la enseñanza o el lenguaje”.<sup>5</sup> Por *información* se entiende conocimiento, creencias, actitudes, normas, preferencias, habilidades, valores, costumbres, tradiciones, estilos artísticos, concepciones filosóficas, técnicas artísticas, etcétera, todo lo cual es adquirido de otro individuo por medio de la *transmisión social* y, por tanto, es compartido entre grupos sociales.<sup>6</sup> Ésta es la definición de cultura que nosotros estamos manejando en el presente trabajo.

La *cultura* —y su transformación a través del tiempo— es en sí misma un proceso evolutivo —en el sentido darwinista del término—, pues exhibe todos y cada uno de los principios del mecanismo de la evolución descritos por Darwin.<sup>7</sup> De ahí que los fenómenos *culturales* —como la religión, la filosofía, la ciencia, la tecnología, la historia, la sociología, la política, el arte, etcétera, y en este caso el rock progresivo— pueden ser estudiados desde esta perspectiva.

Desde la segunda mitad del siglo pasado, varios autores han señalado las enormes similitudes que hay entre la evolución biológica y la evolución cultural. Entre ellos se encuentra el biólogo evolucionista inglés Richard Dawkins, cuyas ideas han dado origen a la *memética*, misma que ha encontrado seguidores y nuevos proponentes en autores como Daniel Dennett,<sup>8</sup> Susan Blackmore o Kate Distin. La tesis central de esta teoría consiste en que, así como la anatomía y constitución física del hombre han evolucionado a través de millones de años por la interacción de los genes, también una amplia gama de comportamientos que han dado origen a la cultura y al arte lo han hecho por medio de los *memes*.

El término *meme* fue acuñado por Dawkins en su libro *El gen egoísta* (1976) para referirse a pequeñas unidades de información que están sometidas al mismo proceso de *selección, imitación, transmisión y variación* que los genes. En palabras de Dawkins:

<sup>4</sup> Robert Boyd y Peter Richerson, *Culture and the Evolutionary Process*.

<sup>5</sup> Alex Mesoudi, *Cultural Evolution*, pp. 2-3.

<sup>6</sup> *Ídem*.

<sup>7</sup> Luigi L. Cavalli-Sforza y Mark Feldman, *Cultural Transmission and Evolution*.

<sup>8</sup> Daniel Dennett, *Darwin's Dangerous Idea*.

Para una comprensión del hombre moderno, debemos empezar por descartar al gen como base única de nuestras ideas sobre la evolución [...] ¿Qué es después de todo, lo peculiar de los genes? La respuesta es que son entidades replicadoras [...]. El gen, la molécula de ADN, sucede que es la entidad replicadora que prevalece en nuestro propio planeta. Puede haber otras [...]. Pienso que un nuevo tipo de replicador ha surgido recientemente en este mismo planeta. Lo tenemos frente a nuestro rostro. Se encuentra todavía en su infancia, aún flotando torpemente en su caldo primario, pero ya está alcanzando un cambio evolutivo a una velocidad que deja al antiguo gen jadeante y muy atrás. El nuevo caldo es el caldo de la cultura humana. Necesitamos un nombre para el nuevo replicador, un sustantivo que conlleve la idea de una unidad de transmisión cultural, o una unidad de *imitación*. “Mimeme” se deriva de una apropiada raíz griega, pero deseo un monosílabo que suene algo parecido a “gen”. Espero que mis amigos clasicistas me perdonen si abrevio mimeme y lo dejo en *meme*.<sup>9</sup>

Desde esta perspectiva, la cultura es un conjunto de información que se transmite de persona en persona, de sociedad en sociedad y de generación en generación por medio de los memes. Éstos son ideas, tendencias, gustos, habilidades, acciones, técnicas y costumbres que *saltan de cerebro en cerebro*, de persona en persona o, para ponerlo en los términos del motivo de este trabajo, de banda de rock en banda de rock. Respecto de los memes y su función, Dawkins explica:

Ejemplos de memes son: tonadas o sonos, ideas, consignas, modas en cuanto a vestimenta, formas de fabricar vasijas o de construir arcos. Al igual que los genes se propagan en un acervo génico al saltar de un cuerpo a otro mediante los espermatozoides o los óvulos, así los memes se propagan en el acervo de memes al saltar de un cerebro a otro mediante un proceso que, considerado en su sentido más amplio, puede llamarse de imitación [...]. Se debe considerar a los memes como estructuras vivientes, no metafórica sino técnicamente. Cuando plantas un meme fértil en mi mente, literalmente parasitas mi cerebro, convirtiéndolo en un vehículo de propagación del meme.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Richard Dawkins, *El gen egoísta*, pp. 250-251.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 251.

En este sentido, los memes son análogos a los genes, pero debemos destacar que, a diferencia de éstos, los memes son *construcciones humanas*. Además, Dawkins explica que los memes pueden asociarse con otros memes para formar *complejos de memes*, mismos que necesariamente entrarán en competencia con otros memes o complejos de memes “rivales”. De este modo, y en un proceso análogo a lo que ocurre en la evolución biológica, algunos memes o conjuntos de memes tendrán éxito y se conservarán, mientras que otros, menos exitosos, terminarán por extinguirse.

Por la imitación, considerada en su sentido más amplio, es como los memes *pueden* crear réplicas de sí mismos. Pero así como no todos los genes que pueden hacer copias lo efectúan con éxito, así también algunos memes tienen un éxito mayor que otros en el acervo de memes. Este hecho es análogo al de la selección natural.<sup>11</sup>

En este orden de ideas, y tal como Dawkins explica, el éxito en la supervivencia de ciertos memes sobre otros depende de las mismas cualidades que caracterizan a los genes exitosos: la *longevidad*, la *fecundidad* y la *fidelidad* en la copia. Respecto de esta última, Dawkins señala:

Debo admitir aquí que me encuentro en un terreno no muy firme. A primera vista parece que los memes no son, en absoluto, replicadores de alta fidelidad [...]. Los memes son transmitidos de una forma alterada. Esto no parece propio de la cualidad particular del “todo o nada” de la transmisión de los genes. Parece como si la transmisión de los memes se vea sometida a una mutación constante, y también a una fusión.<sup>12</sup>

### *El rock progresivo: un caso de evolución cultural*

El rock progresivo es uno más entre otros tantos productos culturales que han sido resultado de un complejo proceso evolutivo en el que los principios de *variación-innovación*, *selección* y *transmisión* han dado lugar a una nueva especie; en este caso, una nueva especie cultural.

El rock progresivo hunde sus raíces en la tendencia experimental que caracterizó a los años sesenta. De hecho, el rock progresivo no comenzó

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 254.

como un género musical nuevo y diferente, sino como “una actitud”, “una tendencia”, o para ponerlo en palabras de Will Romano, “un enfoque artístico con respecto a la música que más tarde se convirtió en género musical”.<sup>13</sup> Según Edward Macan, el término *rock progresivo* fue acuñado durante la segunda mitad de los años sesenta por las estaciones de radio *underground* para referirse a la música psicodélica en general —más experimental y vinculada con los ideales de la naciente *contracultura*—, y de ese modo poder distinguirla de la música *pop* de la era pre-psicodélica.<sup>14</sup> Sin embargo, hacia finales de los años sesenta y principios de los años setenta, el término pareció adquirir un significado mucho más específico.<sup>15</sup> Fue entonces cuando, bajo la etiqueta de *rock progresivo*, se englobó a toda una serie de grupos y artistas, que si bien eran muy diferentes entre sí, coincidían en una sola cosa: todos ellos buscaban introducir una mayor innovación y experimentación en aras de expandir los límites y posibilidades de la música rock, a nivel musical, lírico y visual.

En este orden de ideas, Macan distingue claramente entre dos “olas” —o dos generaciones distintas— de grupos de rock progresivo: la *primera ola*, también denominada como *rock experimental*, en la que se inscriben grupos como The Beatles, The Beach Boys, The Moody Blues, Traffic, Procol Harum, Pink Floyd, Soft Machine y The Nice, entre otros; y la *segunda ola*, también denominada como *rock progresivo maduro*, en la que ya se incluyen las bandas más representativas del género, como King Crimson, Yes, Genesis, Emerson, Lake & Palmer, Jethro Tull, Caravan o Van Der Graaf Generator, entre otras, siendo esta última resultado de una *evolución* de todas y cada una de las ideas, tendencias, gustos, habilidades, técnicas y acciones introducidas por la *primera ola*.

Para ponerlo en términos evolutivos: fue en los grupos de la *primera ola* donde surgieron y comenzaron a desarrollarse —o para ser más precisos: a *evolucionar*— de manera consistente los distintos memes y complejos de memes (musicales, temáticos y visuales) que, al ser “heredados” a la siguiente generación, constituirían la estética del *rock progresivo maduro*, todo ello en un proceso análogo, por ejemplo, a la transmisión de ciertos rasgos físicos entre un padre y su hijo por medio de los genes. Muchas de las innovaciones introducidas por las bandas de la *primera ola* resulta-

<sup>13</sup> Will Romano, *Mountains Come Out of the Sky*, p. 2.

<sup>14</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics*, p. 26.

<sup>15</sup> *Ídem*.

ron ser memes y conjuntos de memes tremendamente exitosos (longevos y fecundos), tanto en términos artísticos como comerciales, por lo que pronto “saltaron de cerebro en cerebro”, es decir, de un músico de rock a otro, y de una banda de rock a otra, y así sucesivamente. Se “plantaron” en las mentes de los músicos de rock, “parasitando sus cerebros”, y los convirtieron en vehículos de propagación de los mismos. De ahí que podemos afirmar que el rock progresivo representa un caso de evolución cultural: resultado de un proceso evolutivo que comenzó a partir de la música rock de los años sesenta, *especiando* nuevos géneros: productos híbridos, fusiones y transformaciones que poblaron la escena musical del momento. Una vez que con estas notas hemos establecido los antecedentes más importantes del género musical en cuestión, en la segunda parte de este artículo —a publicarse en el siguiente número de esta colección— describiremos de manera más específica algunos de los memes y complejos de memes exitosos que dieron origen al rock progresivo.

A manera de una primera conclusión, hemos de señalar que este trabajo se plantea un tema doblemente novedoso, pues tiene la virtud de conjuntar en un solo artículo dos tópicos nunca antes tratados en el ámbito local: el tema de la *evolución cultural*, por un lado, y el tema del *rock progresivo*, por el otro. Sirva esta primera entrega para incursionar en la difusión, dentro del ámbito local, de la teoría de la evolución cultural y, además, promover su aplicación en los distintos campos de estudio de las ciencias sociales y las humanidades, así como demostrar su validez y su efectividad en la explicación de los fenómenos culturales. Por otro lado, promover el estudio serio de la música rock en general, y del rock progresivo en particular, en nuestro país, ya que sin él nuestra visión de la historia de la música del siglo XX está claramente incompleta.

#### *Bibliografía consultada*

- Boyd, Robert y Richerson, Peter, *Culture and the Evolutionary Process*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.
- Cavalli-Sforza, Luigi L. y Feldman, Mark, *Cultural Transmission and Evolution*, Princeton University Press, Princeton, 1981.
- Covach, John. “The Hippie Aesthetic: Cultural Positioning and Musical Ambition in Early Progressive Rock”. En: <http://www-3.unipv.it/britishrock1966-1976/pdf/covacheng.pdf>

- , “Progressive Rock, ‘Close to the Edge’ and the Boundaries of Style”. En: Covach, John y M. Boone, Graeme (eds.), *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, Oxford University Press, Nueva York, 1997.
- Dawkins, Richard, *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*, Salvat Editores, Barcelona, 2000.
- Dennett, Daniel, *Darwin’s Dangerous Idea*, Simon & Schuster, Nueva York, 1995.
- Macan, Edward, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counter-culture*, Oxford University Press, Nueva York, 1997.
- Martin, Bill, *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978*, Open Court Publishing Company, USA, 1997.
- , *Music of Yes: Structure and Vision in Progressive Rock*, Open Court, Chicago, 1996.
- Mesoudi, Alex, *Cultural Evolution*, Chicago University Press, Chicago, 2011.
- Romano, Will, *Mountains Come Out of the Sky: The Illustrated History of Prog Rock*, Backbeat Books, USA, 2010.
- Snider, Charles, *The Strawberry Bricks Guide to Progressive Rock*, Strawberry Bricks Publishers, 2008.

# APROXIMACIÓN A LA OBRA DE LEO BROUWER. LO CUBANO EN SU MÚSICA PARA GUITARRA: CONSOLIDACIÓN DE UN LENGUAJE MUSICAL PARADIGMÁTICO

*Ramón Patiño Espino<sup>1</sup>*  
*Manuel F. Espinás Valdés<sup>2</sup>*

El presente trabajo de investigación está basado en el compositor cubano Leo Brouwer (La Habana, 1939). Como sugiere el título, la intención es aproximarnos a un aspecto específico de la obra musical escrita por este creador: sus obras para guitarra clásica. Descubrir en dónde y cómo se expresa lo cubano en su música para guitarra se convierte en nuestro objetivo principal que, una vez analizado y discutido, nos llevará a validar la hipótesis sobre la consolidación de un lenguaje paradigmático<sup>3</sup> en la obra de este artista. Leo Brouwer ha creado, con su música, un sello incuestionable. Así como podemos reconocer un cuadro de Pablo Picasso o una escultura de Fernando Botero sin necesidad de más información que la que capta nuestra vista, podemos reconocer la obra del compositor cubano: basta escuchar sólo unos cuantos compases para identificar su estilo. Muy pocos son los artistas que logran, dentro del proceso lógico de su evolución, conservar rasgos cualitativos particulares en su creación que produzcan una identificación con el público. En música abundan ejemplos que ilustran estilos, tendencias o paradigmas. Podemos mencio-

---

<sup>1</sup> Profesor de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>2</sup> Egresado de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP.

<sup>3</sup> Lo paradigmático es, en estricto apego a su etimología, la razón o soporte principal que motiva esta investigación para poder dilucidar las características del lenguaje musical en Leo Brouwer. El venerado guitarrista español Andrés Segovia llegó a convertirse en paradigma, un tanto por su manera de interpretar y otro tanto por su repertorio. Las películas realizadas por el director cubano Tomás Gutiérrez Alea (conocido coloquialmente como Titón) son paradigmas del humor negro italiano transportado a la realidad imperante en la isla en diversos estadios. Y así, tendríamos infinitos ejemplos. Es preciso puntualizar que dentro del significado técnico de la palabra paradigma se contemplan otras palabras, como "modelo" o "ejemplar", y esto nos lleva invariablemente a las asociaciones, que son en sí las que producen o instauran los paradigmas. Se asocia a Leo Brouwer, por ejemplo, con obras como *Elogio de la danza*, *Drumme Negra* (que de hecho es un arreglo, no es original), *Danza característica* o *La espiral eterna*. Peor aun, se le asocia, en muchos casos, con la creación únicamente destinada a la guitarra clásica. Estas asociaciones van moldeando el paradigma.

nar a Joaquín Rodrigo, a Claude Debussy, a Wolfgang Amadeus Mozart, a Frédéric Chopin y a muchos más.

El objetivo o aspecto específico que se menciona en el párrafo anterior se concentra en investigar sobre las etnias africanas que llegaron a Cuba durante la importación de esclavos en la época de la Colonia española, tener conciencia de cuáles son los elementos que el cubano asimila de éstas e incluye en su música, y también, conocer dónde se ubicaban los asentamientos regulares de cada cultura africana, ya que estos datos podrían arrojar información sobre la forma de componer en los diferentes estados de la República cubana. Este proceder nos conducirá a validar la hipótesis que se plantea el presente estudio, de que la música escrita para guitarra clásica por Leo Brouwer se nutre de la estética del arte africano en casi todas sus variantes, como podrían ser la del canto, la de los tambores o la de las representaciones mágico-religiosas, entre otras, constituyéndose como un paradigma estético para muchos compositores.

A pesar de que se han escrito numerosos textos que abordan la figura de Leo Brouwer desde su música y su estilo compositivo, el presente trabajo podría sentar precedentes debido a que se concentra únicamente en la música del compositor escrita para guitarra clásica. Esta investigación estará dirigida o enfocada en encontrar datos relevantes que aporten información para la futura comprensión del lenguaje musical utilizado por Brouwer en sus obras para el instrumento de las seis cuerdas. Estoy consciente de que al referirme a “comprensión” estoy dirigiendo esta investigación, en cierta manera, a un público cuasi especializado en el tema, concretamente a los guitarristas intérpretes de las obras de Brouwer pero, al mismo tiempo, los datos que proyecte esta tesis podrían resultar de valiosa ayuda para los amantes de la música clásica que necesitan contar con referencias teóricas para una asimilación sensible de lo que escuchan. Aunque no resulte imprescindible una contextualización o explicación de las representaciones artísticas, en este caso de la ejecución musical, siempre es oportuno el hecho de poseer referencias acerca de un estilo, de una forma de interpretación o de tendencias estéticas. En este tenor, si la hipótesis que sustenta este trabajo resulta verdadera, las futuras generaciones podrían contar con un documento de consulta de la música para guitarra de este compositor.

Por ejemplo, un dato curioso y por demás poco asimilado es el hecho de que en la música de Brouwer, concretamente la dedicada a la gui-

tarra, se exploten los recursos armónico-tímbricos para crear la ilusión rítmica propia de la percusión sin recurrir a ésta como tal (entiéndase como percusión la acción de percutir, de golpear, sobre alguna superficie sólida); esto es ya, en primera instancia, el elemento característico de la música de este compositor, estrictamente la relacionada con este instrumento, algo parecido a lo que en su momento causó expectación en la música del compositor ruso Igor Stravinski al utilizar la sección de cuerdas frotadas<sup>4</sup> de la orquesta con semejante propósito. Leo Brouwer ha convertido a la guitarra en una extensión, en esencia, de los tambores Batá gracias al magistral uso de las alturas de los sonidos y su organización rítmica en patrones o secuencias específicos. Es aquí donde se aleja del trillado folclorismo y va fortaleciendo, desde sus primeras composiciones, lo que hoy podemos llamar, sin ninguna vacilación: estilo brouweriano. Esta aseveración constituye un punto relevante en nuestra hipótesis, misma que busca refrendar el hecho de la utilización del folclore negro, en toda su expresión, como elemento detonante en la música de Brouwer.

Esta rítmica tan notoria en la creación musical de Brouwer se consi-gue (remitámonos otra vez a Stravinski) por la repetición de pequeños motivos o células de no más de tres o cuatro notas, que emulan con su propia contracción o expansión en el tiempo mediante la incorporación de elementos musicales contrastantes como complementos esenciales. Para ser más diáfano, la anterior afirmación se puede ilustrar sensiblemente si escuchamos<sup>5</sup> el tercer movimiento *Toccatá de Pasquini* de su *Sonata* para guitarra, el *Concierto de Toronto*, el *Estudio sencillo No. 20*, el *Nuevo estudio sencillo No. 10 (Homenaje a Stravinski)*, entre otras piezas. Es, en consecuencia, sumamente relevante estudiar la articulación musical<sup>6</sup> y su trascendencia. Cada uno de los apéndices de ésta, como son los ligados, los *staccato* o los acentos, están pensados para recrear rítmicamente una idea. Asimismo, tal y como nos enfrascamos en descifrar la polifonía oculta<sup>7</sup> en

<sup>4</sup> Entiéndase por sección de cuerdas frotadas el lugar donde se concentran los violines, las violas, los celos y los contrabajos.

<sup>5</sup> El lector encontrará ejemplos musicales anexos a este texto.

<sup>6</sup> Así como existe la articulación en la lengua hablada, encontramos en la música, como lenguaje de los sonidos organizados a priori, un sistema de signos y códigos que constituyen la articulación musical. Entre éstos se encuentran los ya mencionados *staccatos*, los acentos, los ligados, y muchos más.

<sup>7</sup> Para los eruditos en música, especialmente para los teóricos especializados en la música escrita por el compositor alemán Johann Sebastian Bach, la *polifonía oculta* es aquel juego o diálogo de voces o diferentes líneas musicales que se encuentran o podemos advertir

Bach, en la música de Brouwer debemos advertir el ritmo que se oculta dentro de aparentes arpeggios<sup>8</sup> tradicionales.

Recordemos que la interpretación musical o no musical, aunque en un alto porcentaje porte cierto relativismo, debe estar sustentada, argumentada. Interpretar es transmitir vivencias, y en el caso de la música consiste en la lectura de un contenido codificado<sup>9</sup> que, una vez filtrado a través del particular intelecto y de la sensibilidad del ejecutante, adquiere en cierta medida una nueva dimensión. Posteriormente, la personal interpretación del artista se somete nuevamente a la lectura de un público que, según su experiencia y su espíritu sensible, puede aceptar o desdenar el mensaje que le demos. Gran parte de la comprensión de los acontecimientos que diariamente experimentamos se debe a una interpretación. La atinada o desafortunada asimilación de éstos dependerá del grado de información que posea el intérprete en sus múltiples facetas.

Podríamos argumentar aun, que el acto de creación, para el caso de la música (aunque es aplicable a otras manifestaciones artísticas), no concluye con la firma de la obra por parte del compositor. Tendríamos que remitirnos, para ser más exactos, al término recreación, debido a que la aparición de la partitura no coincide con el surgimiento de la música; aquélla, la partitura, es un documento cifrado en espera de su interpretación o decodificación. Después de que la música escrita se hace presente (partitura) es cuando comienza a vivir el contenido de ésta en manos de un ejecutante y en los oídos del público.

Por ello, los guitarristas que interpreten la música de Leo Brouwer deben conocer los detalles composicionales antes sugeridos para poder recrear una idea artística más auténtica. Es menester, entonces, asimilar la cultura cubana. Si, por ejemplo, no sabemos qué es un toque de santo<sup>10</sup> ni cómo funcionan los tambores Batá,<sup>11</sup> por citar acaso la fuente más cer-

---

dentro de un pasaje musical a pesar de que la escritura no sea precisamente pensada en diferenciar o destacar o evidenciar la simultaneidad de éstas.

<sup>8</sup> Técnicamente se denomina arpeggio cuando se pulsan las cuerdas de la guitarra de manera aleatoria aunque, realmente, en cuanto a la composición musical, ese orden no se concentre tanto en el azar.

<sup>9</sup> Se puede decir que el lenguaje musical es elitista, ya que sólo los que estudien música podrán descifrar el contenido de una partitura.

<sup>10</sup> El toque de santo es un evento que bien podría insertarse dentro de las representaciones mágico-religiosas que los descendientes de africanos organizan en la isla de Cuba. En estas fiestas de celebración se caracterizan por contar con el toque de tambores de manera constante para invocar en la supuesta mujer poseída la presencia de los santos.

<sup>11</sup> Los tambores Batá son, según la hipótesis por demostrar, la influencia más notoria de la música africana en la obra para guitarra de Leo Brouwer.

cana, es probable que nuestra interpretación no esté en comunión con la estética que propone la música de Leo Brouwer.

En esencia, sería éste el propósito fundamental al escribir este texto: que los guitarristas y el público en general cuenten con una herramienta eficaz para argumentar, práctica y teóricamente, un entendimiento acerca de la obra de este compositor.

### *1.1 Orígenes de la música cubana*

Es preciso e inevitable, antes de abordar la obra musical de Brouwer, remitirse de forma sintética a la historia de la música cubana, a su génesis y a su posterior definición en tanto forma y estilo, debido a que ésta es la materia prima en la que se basa, en un alto porcentaje, la obra del compositor Leo Brouwer.

La música cubana, la que podemos llamar cubana —ya que existen tergiversaciones en la clasificación que son producto de la mercadotecnia—, es el resultado de la coexistencia de diversas tendencias y estilos musicales que, con el paso del tiempo y su recurrencia, han forjado su probada autenticidad. Entre estas tendencias o estilos asimilados, los más importantes provienen de la música africana, española, francesa y, en menor grado, estadounidense.

¿Qué ha asimilado el cubano de estas cuatro corrientes artísticas? De África: el ritmo, los tambores y las melodías minimalistas y celulares,<sup>12</sup> propias de los cantos y alabanzas a deidades africanas. De España: los instrumentos de cuerdas como la guitarra (importantísimo en la música cubana), el laúd y los géneros musicales que fueron determinantes para el surgimiento del bolero, el son, el danzón o la canción romántica, entre otros. De Francia: el refinamiento y las armonías. Recordemos que la contradanza y la danza cubana, universalizadas en creaciones de Manuel Saumell o de Ignacio Cervantes<sup>13</sup> y del inmortal Ernesto Lecuona, fueron géneros que vieron la luz, entre otras circunstancias, por la influencia francesa en el oriente de la isla. Por último, de Estados Unidos de Norteamérica, la influencia más notoria la escuchamos proveniente del jazz y en el uso de los instrumentos de metal: trompetas, saxofones, trombo-

<sup>12</sup> Se entiende por melodías celulares aquellas que se basan en repeticiones de pequeñas células o motivos melódicos.

<sup>13</sup> Ignacio Cervantes (1847-1905) es tal vez el compositor cubano más importante dentro de la corriente nacionalista.

nes, etcétera. De todas estas manifestaciones, es indudable que la relación principal se produce entre la cultura española y la cultura africana introducida, esta última, por los negros esclavizados durante la Colonia.

De esta asimilación cultural proveniente de diversas culturas se irá forjando una identidad propia, una nueva variante nacional<sup>14</sup> diferente a la de los antecesores, ya que de los aborígenes que habitaban la isla antes de la llegada de los españoles existía muy poca información, prácticamente nula. Por ello, hablar sobre influencias de una cultura indígena o autóctona, tal y como se puede hacer con sobrado goce en países como México, Guatemala o Perú por poner algunos ejemplos, es, en el caso de Cuba, imposible, debido al pronto exterminio de los pocos indios que moraban el lugar. Se puede decir, entonces, con bastante certeza, que la historia de la música cubana se comienza a escribir a partir de 1492, año en que Cristóbal Colón descubre Cuba. Comienza entonces bajo el ya trillado título del *encuentro entre dos culturas*, la configuración de lo que hoy podemos llamar música cubana.

Con el justo y sabio paso de los años, y con la aludida asimilación de culturas tan diversas como la africana, la española, la norteamericana y la francesa y otras que se pudieron colocar dentro del gusto del pueblo, producto del intercambio cultural europeo durante la época de la Colonia, la música en Cuba iba tomando nombre propio, absorbiendo de unas culturas y desdeñando de otras, como es habitual en el proceso de creación de una identidad cultural.

El gran musicólogo cubano Fernando Ortiz tuvo a bien llamar o clasificar a la cultura cubana como un “ajjiaco”.<sup>15</sup>

### *1.2 Proceso de consolidación de una identidad nacional*

Se puede hablar de una consolidación cultural o configuración de la identidad cubana en la música a partir del siglo XVIII, cuando los compositores comienzan a sacudirse las influencias europeas que estaban de moda.

En las primeras décadas del siglo XVIII nacen dos autores que se convertirían en los primeros en concebir música dentro en la isla, ellos son Esteban Salas (1725-1803) y Juan Paris (1749-1845). La música escrita por ellos seguía bajo el influjo europeo con fuertes rasgos característicos de

<sup>14</sup> María Teresa Linares, *La presencia de los elementos nacionales en la música cubana*.

<sup>15</sup> Ajiaco es un platillo culinario en el que se mezclan prácticamente todas las verduras que se consumen en Cuba, así como carnes y tubérculos.

las obra de Tomás Luis de Victoria (España, 1548-1611), de Orlando di Lasso (1531-1594, compositor franco-flamenco), de George F. Händel (Inglaterra,<sup>16</sup> 1685-1759), y en otros casos de Georg Philipp Telemann (Alemania, 1681-1767) o de Joseph Haydn (Austria, 1732-1809). Es en los albores del siglo XIX cuando se comienza a sentir algo novedoso en la manera de tratar a la música de concierto con el surgimiento de la contradanza *San Pascual Bailón* (1803, anónima), y poco después con las refinadas danzas de Manuel Saumell, con las que podríamos referirnos a las primeras manifestaciones musicales de música cubana. Aunque hablamos de los primeros indicios de una música como tal cubana, es importante recalcar que la producción realizada en esa época y la que actualmente escuchamos y reconocemos como cubana no tiene gran originalidad, ya que en sí no se ha inventado algo nuevo en relación con los patrones rítmicos imperantes durante el siglo XVIII o antes. Lo característico, lo que impone el sello de música cubana es el hecho de la combinación magistral de ritmos y melodías de forma especialmente diferente y, obviamente, su uso habitual o recurrente. Esto es lo que impone un estilo, una manera diferente de hacer música y hacerla notar ante el mundo. Desde el citado Manuel Saumell hasta Sindo Garay, llegando a compositores como el propio Leo Brouwer, podemos notar insinuaciones del lirismo de la ópera italiana, del encanto de las formas europeas como el vals o una gavota, de la polifonía barroca, y también, de la rítmica africana y de las modulaciones de sus cantos, etcétera. Aunque evidentemente he mencionado a compositores de música clásica o música culta, o como mejor se conozca, ésta siempre ha sido una recreación intelectual de lo que en las calles o en las vecindades la gente bailaba o cantaba. Nuestros compositores clásicos no han hecho otra cosa que filtrar la sapiencia popular y elevar a un estatus diferente lo común, lo tradicional.

Este trabajo se centra en un compositor clásico, Leo Brouwer, pero no es posible llegar a su obra y analizarla sin antes voltear la mirada a las raíces de los que llamamos cultura cubana.

Según De la Vega, en el siglo XIX ya se puede escuchar una música con estilo más concreto, aunque persisten influencias europeas en el tratamiento técnico musical. Surgen autores como Ignacio Cervantes (1847-

---

<sup>16</sup> Aunque el compositor George F. Händel nace en Alemania, posteriormente se nacionaliza inglés y ha pasado a la historia como un autor de nacionalidad inglesa.

1905) y Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), que acompañan a Manuel Saumell en esta configuración, consciente o no, de lo cubano musicalmente hablando. Se destacan los primeros ejecutantes, como los pianistas José Manuel Lico Jiménez (1855-1917) y Cecilia Aritzi (1856-1930) (también compositora), y los violinistas Claudio José Brindis de Sala (1852-1911) y José White (1836-1912). Laureano Fuentes Matons (1825-1898) y Gaspar Villate (1851-1891) fueron compositores de óperas que estaban muy influenciados por los cánones franceses e italianos; destaca también en esta época Guillermo Tomás (1868-1937) con obras de gran influencia alemana. Si en este periodo podemos notar una música más definida en razgos nacionalistas, es con la llegada del nuevo siglo cuando por fin lo musical cubano prospera.

Es propiamente durante los primeros años del siglo XX cuando la música cubana irrumpe en el mundo con gran empuje y sobrada autenticidad. Muchos compositores destacan en este momento: Osvaldo Farrés (1902-1985), Manuel Corona (1880-1950), Jorge Ankermann (1877-1941), Eliseo Grenet (1893-1950), Emilio Grenet (1901-1941), María Cervantes (1885-1981), Sindo Garay (1887-1968), Benny Moré (1920-1963), Miguel Matamoros (1894-1971), Dámaso Pérez Prado (1916-1989), Moisés Simons (1844-1944, el autor del cuasi himno nacional cubano *El manisero*), Rodrigo Pratts (1910-1980), René Touzet (1916-2003) y Antonio María Romeu (1876-1955). Sin duda, de todos estos compositores y quizás otros que se hayan obviado sin intención, los más sobresalientes fueron Ernesto Lecuona (1895-1963) con su colección de zarzuelas cubanas y piezas para piano, hoy mundialmente conocidas, y Gonzalo Roig (1890-1970), con la opereta *Cecilia Valdés*<sup>17</sup> y la canción “Quíereme mucho”, entre otras.

Alejandro García Caturla<sup>18</sup> (1906-1940) y Amadeo Roldán (1900-1939) son compositores que no pueden ser olvidados cuando de música cubana de concierto hablamos. Estos autores son los responsables de que

<sup>17</sup> *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* es una novela de la autoría del cubano Cirilo Villaverde y es considerada como una de las más representativas de “lo cubano”, tanto por sus temas como por su argumento; asimismo, se puede considerar la primera novela cubana. *Cecilia Valdés* es una zarzuela basada en dicha novela, compuesta por Gonzalo Roig, que también se ha convertido en símbolo de “lo cubano” gracias a su música. Ambas están marcadas por un destino trágico o al menos infortunado. La obra se desenvuelve en La Habana colonial, hacia 1830. Cecilia es el nombre de la película que llevó al cine esta novela, del director Humberto Solás en 1982. (En: [http://es.wikipedia.org/wiki/Cecilia\\_Valdés](http://es.wikipedia.org/wiki/Cecilia_Valdés))

<sup>18</sup> Compositor cubano, discípulo de Pedro Sanjuán en La Habana y de Nadia Boulanger en París. Con Amadeo Roldán (1900-1939) representa el grupo de compositores que inicia el moderno sinfonismo cubano. (En: <http://www.epdip.com/compclasico.php?id=4528>)

la música cubana de concierto se equipare con el trabajo de otros grandes como Igor Stravinsky (1882-1971) o Béla Bartók (1881-1945) dentro del lenguaje contemporáneo musical, y se comience a especular sobre una música cubana de concierto. Según Alejo Carpentier, “[...] tanto Caturla, como Amadeo Roldán [...], están inmersos en una ‘[...] tendencia que [...] constituía un paso necesario para comprender mejor ciertos factores poéticos, musicales, rítmicos y sociales, que habían contribuido a dar fisonomía propia a lo criollo’”. Desgraciadamente, estos músicos vieron interrumpida su vida a corta edad y con ello se frustraban dos carreras que iban casi en paralelo apostándole a una internacionalización de la cultura musical cubana. La propia Nadia Boulanger<sup>19</sup> reconoció al entrevistar a Caturla, cuando éste pretendía estudiar música en París (hecho que se consumó), que de la música cubana no tenía grandes referencias y que en sus obras (las de Caturla) veía un material propositivo y con futuro.

En el trabajo de Alejandro García Caturla y de Amadeo Roldán es reconocible el esfuerzo de estos músicos por rescatar los aspectos trascendentes de una cultura un tanto subvalorada o discriminada por la pujante burguesía de la segunda parte del siglo XIX que, entre muchas acciones, despreciaba todo lo que tuviese que ver con lo africano en la música, tildando de vulgares o “populachas” a las creaciones que insinuasen o claramente poseyeran ritmos o rasgos distintivos de la cultura procedente del continente negro. La labor de estos compositores no era tan superficial, en tanto que solamente utilizaban elementos africanos en sus creaciones para hacer algo distinto, como tal vez algunos pudiesen pensar y que de hecho, pensaban. La labor de Caturla y de Roldán fue la de rescatar y asimilar otros recursos musicales, aparte de los procedentes de Europa, los ritmos africanos; fue un acto de integración de estandartes musicales negros que frecuentemente eran escuchados por el pueblo. Si con Manuel Saumell se hablaba de las primeras manifestaciones musicales propiamente cubanas, lo mismo, a una escala mayor, estaba sucediendo con Amadeo Roldán y con Alejandro García Caturla. Saumell introdujo los ritmos característicos africanos a la música de corte europeo en cuanto a

<sup>19</sup> Nadia Boulanger, profesora, directora de orquesta y compositora francesa que influyó en varios compositores importantes, estadounidenses sobre todo. Nació en París y estudió con el compositor francés Gabriel Fauré. Boulanger dio clases privadas y fue profesora en el Conservatorio de París (1909-1924 y desde 1946), en la École Normale de Musique de la capital francesa (1920-1939) y en el Conservatorio Americano de Fontainebleau (comenzó en 1921; en 1949 se convirtió en la directora). (En: <http://www.epdlp.com/complastico.php?id=963>)

armonías y melodías, mientras que Roldán y Caturla reivindicaban lo que formaba parte inexorable de la cultura insular, la música negra y su ritmo; se trataba de un acto rescatable y admirable, ya que la presión de la burguesía abogaba por todo lo contrario, alegando que la verdadera música cubana debía prescindir de influencias de la cultura africana.

Encontramos posteriormente a Caturla y a Roldán, compositores que continúan ejerciendo una labor relevante dentro del mundo musical en la isla de Cuba. Uno de estos autores fue el catalán nacionalizado cubano José Ardévol, quien entre todas las actividades en que se desempeñó sobresalió por haber fundado el Grupo de Renovación Musical,<sup>20</sup> en el que aglutinaba a jóvenes compositores de música de arte. Entre esos jóvenes existen nombres que en la actualidad cultural cubana, aunque ya fallecidos, son referentes, como Harold Gramatges (1918-2008), Edgardo Martín (1915-2004), Julián Orbón (1925-1991), Argeliers León (1918-1991), Hilario González (1920-1996), Serafín Pro (1906-1978), entre otros.

#### *Bibliografía consultada*

- Acosta, L., *Música y descolonización*, Presencia Latinoamericana, México, 1982.
- Boulez, P., *Puntos de referencia*, Trad. Eduardo J. Prieto, Gedisa, Barcelona, 1981.
- Brouwer, L., *Gajes del oficio*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- Camps, P., *Reportaje a la guitarra con Irma Constanzo*, Ateneo Editorial, Buenos Aires, 1978.
- Carmona, J., *Criterios de interpretación musical: El debate sobre la reconstrucción histórica*, Maestro Ediciones, Málaga, 2006.
- Carpentier, A., *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979.

<sup>20</sup> Constituido en 1942 en La Habana con la guía y orientación de José Ardévol. Estuvo formado por jóvenes músicos alumnos de este notable profesor en el Conservatorio Municipal, entre ellos Harold Gramatges, Edgardo Martín, Julián Orbón, Argeliers León, Hilario González, Serafín Pro, Gisela Hernández, Juan Antonio Cámara, Dolores Torres, Margot y Virginia Fleites. Según palabras del propio Ardévol: "los principales aportes de los compositores del Grupo han sido (la) incorporación a nuestra música de las grandes formas universales y un tratamiento menos directo y típico de los elementos estilísticos cubanos que el que había primado en Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla". "Introducción a Cuba: La música", p. 84. (En: <http://www.soncubano.com/nsc/>)

- De la Vega, A., *Contacto Magazine. Breve historia de la música cubana*. En: <http://www.contactomagazine.com/delavega2.htm>, (último acceso: 30 de marzo de 2010).
- Fundación Fernando Ortiz. En: [http://www.ffe.cult.cu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=59&Itemid=18](http://www.ffe.cult.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=18) (último acceso: 20 de mayo de 2010).
- Guillén, Nicolás, “La sangre es un mar inmenso”, *Los poetas.com*. En: [http://www.los-poetas.com/c/guillen1.htm#LA\\_SANGRE\\_ES\\_UN\\_MAR\\_INMENSO](http://www.los-poetas.com/c/guillen1.htm#LA_SANGRE_ES_UN_MAR_INMENSO) (último acceso: 14 de abril de 2011).
- Hernández, I., *Leo Brouwer*, EMC, La Habana, 2000.
- Ibarra, J., “La música cubana: de lo folclórico y lo criollo a lo nacional popular”, *Nación y cultura nacional*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- Cibercuba.com. En: [http://lecturas.cibercuba.com/lecturas/cultura/aqui\\_el\\_que\\_no\\_tiene\\_de\\_congo\\_tiene\\_de\\_carabali.html](http://lecturas.cibercuba.com/lecturas/cultura/aqui_el_que_no_tiene_de_congo_tiene_de_carabali.html) (último acceso: 30 de julio de 2010).
- López-Nussa, R., *Ritmos de cuba: percusión y batería*, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2004.
- Martí, J., *Obras Completas, Tomo VI*, La Habana, 2004. En: [http://www.metro.inter.edu/cai/jose\\_marti/Guia.pdf](http://www.metro.inter.edu/cai/jose_marti/Guia.pdf)
- Musicologie.org. En: [http://www.musicologie.org/Biographies/c/cervantes\\_ignacio.html](http://www.musicologie.org/Biographies/c/cervantes_ignacio.html)
- Ortiz, F., *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Editor, La Habana, 1951.
- , *Los instrumentos de la música afrocubana*, Vol. 1. La música mundana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Editor, La Habana, 1952.
- , *La música afrocubana*, Ediciones Jaguar, Madrid, 1951.
- , *La santería y la brujería de los blancos. Defensa póstuma de un inquisidor cubano del siglo XVII*, Edición póstuma, Fundación Fernando Ortíz, La Habana, 2000.
- , *Martí y las razas*, Impr. Mundial, 1953.
- , *Los cabildos afrocubanos*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Editor, La Habana, 1921.
- Orovio, H., *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.
- , *Ritmo cubano*, Máscara/Tournon Editions, 2000.

——, *Música por el Caribe*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1994.

Pujol, E., *Escuela razonada de la guitarra*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1952.

Queipo, C., *Leo Brouwer y su aportación a la composición guitarrística de vanguardia*. En: [http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/leobrouwer\\_y\\_su%20influencia\\_lit\\_guitarra.htm](http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/leobrouwer_y_su%20influencia_lit_guitarra.htm), (último acceso: 30 de julio de 2011).

Rojas, F., Musicareas.com. *Los tambores Batá*. En: <http://www.musicareas.com/eticos/tamboresbata.phtml> (último acceso: 19 de noviembre de 2011).

*Universalidad y variedad en la estética y el arte*, volumen 4 de la Colección La Fuente, se terminó de imprimir en diciembre de 2013 en los talleres El Errante Editor, SA de CV, Privada Emiliano Zapata 5947, San Baltasar Campeche, Puebla, Pue. Se tiraron 500 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Ramón Patiño Espino y José Antonio Pérez Diestre. Imágenes de portada tomadas del sitio: <http://lesfilsrouges.wordpress.com/category/bild-der-woche>. Obras: Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656; Equipo Crónica, *La salita*, 1970, y Patrick Phipps, 1996.



Esta cuarta entrega de La Fuente ofrece una muestra del trabajo investigativo que realizan docentes y alumnos de la Maestría en Estética y Arte de la BUAP. El tema central, en esta oportunidad, es la universalidad y variedad del arte y la estética. Con textos que provienen de talleres de avances de investigación y de tesis que anualmente se realizan, el libro se compone de cuatro partes fundamentales. La primera nos remite a los fundamentos universales de la estética y el arte. En la segunda se pone de manifiesto la constante variación de la que el arte es objeto. La tercera se centra en los quehaceres, posibilidades e impacto de las instituciones del arte. Finalmente, la cuarta ofrece reflexiones en torno a la música desde perspectivas muy diversas. En suma, las páginas de este volumen recorren los fundamentos universales del arte y la estética; la tradición, las rupturas y las nuevas propuestas; la diversidad de corrientes, estilos y teorías; una gran variedad de perspectivas que se transforman en riqueza cultural de la que La Fuente desea ser puerta de acceso.

En alusión a la emblemática obra de Marcel Duchamp, *La Fuente* es el título general de la colección de publicaciones sobre estética y arte de la BUAP que compendia y da a conocer los principales resultados investigativos de profesores, colaboradores, estudiantes y egresados.

ISBN: 978-607-487-653-6



9 786074 876536

