



VERBALIZACIÓN DE LA CREACIÓN VISUAL

El reto de la investigación derivada de la práctica.

Editorial

05

Verbalización de la creación visual. El reto de la investigación derivada de la práctica.

Carlos Martínez Barragán

35

El pasado narrado de Gabriela las memorias y los traumas presentes en Historia de una maestra de Josefina Rodríguez Aldecoa.

Zuleima Pelayo

67

Entrevista a Pedro Pantaleón sobre el documental Visualist, those who see beyond. Una aproximación a las prácticas audiovisuales contemporáneas derivadas del Vjing.

**Dolores Furió
Marina González Guerreiro**

99

Aprendizaje-servicio, arte, e innovación docente en la upv.

Felicia Puerta

Artículos

09

Estilo libre. Una aproximación al cine de Hong Sang-soo.

Nuria Pradilla

47

LA MEMORIA ES UN TRAM-PANTOJO Ficción, ilusión plástica y trampa en la narración autobiográfica de Georges Perec.

**Yunuen Esmeralda Díaz
Velázquez**

77

El sonido para dibujar.

Sergio Koleff

113

Reflexiones sobre el contexto: interacciones entre la pintura y el espacio. La obra de Eugenio Dittborn como dinamizador del discurso.

Irene Covalada Vicente

23

La introducción del primer plano en el cine de orígenes. Los primeros intentos de una fragmentación espacial en la escena cinematográfica.

Susana Palés

57

Aproximaciones al mártir contemporáneo. La ascesis de David Nebreda.

David González-Carpio Alcaraz

89

Análisis de varias ilustraciones del libro litográfico Los cien consejos (Şadpand) basado en la estética de las artes islámicas.

**Zahra Ziaie
Jalel Al-Din Soltan Kashefi**

123

Imaginar la radio: ramón gómez de la serna y el medio radiofónico.

Javier Ariza Pomareta

139

UNTITLED. La creatividad inacabada.

Martí Llopis
Irene Covalada
Vicent Zuriaga Senent

151

La estética del cine negro en la pintura de eduardo arroyo.

Antonio García López

Ensayos visuales

165

Impetus tempestatis: pintura. Una investigación pictórica.

Arturo Miranda Videgaray

183

Arte colectivo y emergencia climática: la práctica artística frente a la crisis medioambiental.

José Carlos Espinel Velasco

197

MIRADA ANIMAL: Experimentación alrededor de la poesía, la filosofía y el arte.

Rafael Monroy Mondragón

Reseñas

211

El aprendiz de lengua extranjera.

Gonzalo José Rey Villaronga

217

Fenomenología de la experiencia estética.

Román de la Calle



PRESENTACIÓN



VERBALIZACIÓN DE LA CREACIÓN VISUAL. EL RETO DE LA INVESTIGACIÓN DERIVADA DE LA PRÁCTICA.

Carlos Martínez Barragán



VERBALIZACIÓN DE LA CREACIÓN VISUAL. EL RETO DE LA INVESTIGACIÓN DERIVADA DE LA PRÁCTICA.

Después de ocho números publicados, en Sonda seguimos teniendo la misma idea con la que comenzamos este proyecto editorial: permitir el acceso a la colectividad artística universitaria e investigadora a un sitio en el que fuese posible publicar los esfuerzos investigadores surgidos desde las diferentes prácticas artísticas: docente, de producción y de especulación teórica.

En estos ocho años hemos recibido artículos de docencia en artes, de especulación sobre la naturaleza de la creación y la producción artística, sobre los contextos en los que se desarrolla tales prácticas, de revisiones históricas de creaciones pasadas y de testimonios directos de los creadores en forma de entrevistas abiertas. Algunos sobre creación literaria y tres reseñas magníficas sobre libros que nos interesan a todos.

Esta relación de aportaciones nos da una instantánea fiel sobre lo que ha sido Sonda: una publicación interdisciplinaria abierta a todo el espectro artístico e investigador que le interese exponer ideas, principios, procesos y experiencia en el desarrollo de su actividad profesional.

No obviamos lo que es y significa la investigación científica en el campo de las prácticas artísticas, ni como ha surgido y lo que es ahora mismo. Sabemos perfectamente que la investigación en las prácticas artísticas, formalizada científicamente, no surgió como una emergencia ni una necesidad del colectivo, sino que ha sido una imposición del sistema de evaluación y calificación universitaria nacida en el momento en que las escuelas de arte se incorporan a las universidades y se convierten en facultades. Por supuesto que esto no quiere decir que antes de eso no se investigara en y desde las prácticas artísticas,

sino que su formalización era diferente. El principio de verificabilidad no era el que regía su formalización, sino el de honestidad en la experiencia (que aseguraba la originalidad de la propuesta) junto al de coherencia y claridad argumental. Y esto no era por simple capricho de los artistas, sino que surge de la naturaleza de los conocimientos que desde y por el arte, se crean y desarrollan. La verificabilidad científica no agota el hecho artístico. Así como en las ciencias, la verificabilidad es consustancial a la naturaleza del conocimiento, en las prácticas artísticas la verificabilidad es la constatación de un hecho, el señalamiento de un acontecimiento, la descripción de un suceso pero que no persigue concluir en su constatación, ni las posibilidades de su entendimiento ni sus capacidades de aplicación en la resolución de otros problemas similares.

En arte, la exposición de un asunto mediante la producción de la obra no conlleva en sí misma su naturaleza de veracidad. Es, en cuanto es obra, pero no en cuanto lo que dice de sí misma y del mundo en el que habita. Y no porque al arte no le interese la verdad, sino porque la experiencia de la obra, independiente de su cualidad gnoseológica, es la que da origen a toda una serie de eventos que se ramifican en múltiples aspectos de la vida. Sobre ello escribiremos durante los próximos números de la Revista. La necesidad de verificabilidad, en nuestra producción investigadora, la hemos enfocado principalmente en la contextualización de los fenómenos que estudiamos con la intención de formar un coro de acompañamiento a nuestras propuestas, un ejercicio de orquestación armónica que de un sitio concreto a nuestras proposiciones. Pero no como la jurisprudencia de casos específicos en derecho, sino con la

intención de construir la “ciudad científica” como la que propone Bachelard.

La contextualización de nuestra producción científica es un buen ejemplo de hacer de la necesidad, virtud. Es gracias a ella que hemos podido crear el entramado teórico necesario para acoger los esfuerzos de los creadores actuales necesitados de la formalización académicamente aceptada sobre el conocimiento de su propia obra, del entorno geográfico, social e histórico en el que se ha producido y los adelantos e innovaciones técnicas de sus disciplinas; todo ello es lo que conforma el contexto de la investigación.

Es por esto, por lo que esta necesidad de formalización de nuestro esfuerzo investigador, ha conseguido la virtud de crear la comunidad necesaria para ir dirigiendo esfuerzos y trabajo, sabiendo perfectamente que la multiplicidad de ojos e intelectos de los que formamos parte, son capaces de indicarnos nuestros fallos, equivocaciones y errores. Pero También podrán beneficiarse de los hallazgos y aportaciones que ofrecemos al público interesado en nuestras dilucidaciones.

Estamos creando una forma específica de formalizar nuestra investigación, haciendo que nuestra producción sea la base de toda la especulación teórica tratando de no reducir ésta al trabajo de contextualización o a la pura descripción de materiales y procedimientos. Nuestra propuesta es la de generar una guía de observación e interpretación mínima que motive al observador-lector a encontrar conexiones y relaciones que se sumen a las que él mismo realice. Que, por medio de la imagen de la obra y la guía del artista, el lector-observador pueda empatizar con el conocimiento que se origina con la creación artística y por lo tanto, adquirir parte de ese conocimiento. Tarea que nos exige ser capaces de verbalizar aquellos aspectos que siempre han permanecidos en el terreno de la percepción visual. Sabemos que por muy precisa y cercana que sea esta verbalización, nunca agotará el hecho artístico visual; si lo hiciera, estaríamos ante la conversión de disciplinas y medios. Pero debemos aceptar el reto de generar textos que sean parte importante de nuestra producción artística visual. Una parte importante y tal vez imprescindible en este nuevo contexto en donde la investigación artística académica va poco a poco instalándose como formalización aceptada por las instituciones que distribuyen la producción artística y por el público interesado en los problemas artísticos. Los ensayos visuales son nuestra apuesta,

y como tal, probaremos varias alternativas. Nuestros criterios son la claridad, la coherencia y el rigor en la elaboración de los textos y en la selección de las imágenes. Afinaremos estos instrumentos de la misma forma que lo hacemos en nuestros talleres, a través del ensayo y el error y especialmente con éste último, que es el que nos impele a intentar, una y otra vez, la creación de una obra más clara en cuanto a su sentido, más coherente con nuestras intenciones expresivas y comunicativas y más rigurosas en cuanto a la correcta ejecución técnica y formal. Por lo que, desde el proyecto editorial de Sonda, invitamos a los artistas visuales a participar en la construcción de los criterios que conformarán los ensayos visuales enviándonos sus propuestas. Porque solo con la colaboración de la “ciudad artística académica” nuestros esfuerzos tienen sentido.

Carlos Martínez Barrgán.
Editor de la Revista Sonda.

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN



**Estilo libre. Una aproximación al cine de
Hong Sang-soo**
***Free style. An approach to Hong Sang-soo's
cinematography***

Nuria Pradilla Barrero



ESTILO LIBRE. UNA APROXIMACIÓN AL CINE DE HONG SANG-SOO

FREE STYLE. AN APPROACH TO HONG SANG-SOO'S CINEMATOGRAPHY

Autora: Nuria Pradilla Barrero

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes

npradill@ucm.es

ESTILO LIBRE. UNA APROXIMACIÓN AL CINE DE HONG SANG-SOO

FREE STYLE. AN APPROACH TO HONG SANG-SOO'S CINEMATOGRAPHY

Nuria Pradilla Barrero

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
npradill@ucm.es

Resumen

El presente artículo pretende un acercamiento al estilo fílmico del cineasta Hong Sang-soo. El director surcoreano, nacido en Seúl en 1961 y con más de veinte películas en su trayectoria, ha llamado la atención desde sus inicios por su particular estilo y universo cinematográfico. Encuadrado dentro del nuevo cine coreano, Hong Sang-soo ha acumulado desde sus primeras obras prestigiosos galardones internacionales. A través del análisis de alguno de sus rasgos más característicos se pretende dilucidar cuáles son los principales elementos que definen su trabajo y hacen que este pueda ser diferenciado del de otros autores contemporáneos.

Abstract

This article intends an approach to the film style of the filmmaker Hong Sang-soo. The South Korean director, born in Seoul in 1961 and with more than twenty films in his career, has attracted attention since his beginnings for his particular style and cinematographic universe. Framed within the new Korean cinema, Hong Sang-soo has accumulated prestigious international awards since he made his firsts films. Through the analysis of some of its most characteristic features, we'll intended to elucidate which are the main elements that define his work and make it different from that of other contemporary authors.

Palabras clave: cinematografía, estilo artístico, Corea del Sur

Key Words: cinematography, artistic style, South Korea

1. INTRODUCCIÓN

Al referirnos al estilo de los directores de cine a menudo intentamos descubrir qué rasgos característicos y recurrentes podemos encontrar a lo largo de su filmografía, pero con frecuencia nos detenemos en los aspectos meramente formales, en aquellos que conforman lo que se conoce como la puesta en escena y que aglutinarán todas esas decisiones tomadas por el director y que afectarán a cómo perciban los espectadores el resultado final del filme en su conjunto. Aquí incluiríamos la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la iluminación, la dirección de actores y la planificación de las escenas.

Cassetti y Di Chio en su obra *Cómo analizar un film* (1991), utilizan el concepto de códigos estilísticos para referirse a este tipo de aspectos formales reconocibles en un autor relativos, fundamentalmente, al aspecto visual de la película.

Son aquellos códigos que asocian los rasgos que permiten la reconocibilidad de los objetos reproducidos con los que revelan la personalidad y la idiosincrasia de quien ha operado la reproducción. Naturalmente, podemos encontrarlos en activo en todos los «films de autor», reconocibles en una particular disposición de las cosas, la insistencia en algunos objetos típicos, la presencia de imágenes lujosas desaliñadas, detalladas o aproximativas, etc.: de estos rasgos podremos extraer la «firma» o el «toque» de un determinado director y no de otro (...) (p.84).

Sin embargo, tomar en cuenta en el análisis de un filme solo los aspectos que atañen a su percepción visual supondría intentar separar la forma del fondo, y si se pretende un análisis global de la obra, habrán de tenerse en cuenta todos los elementos ya que “(...) el tema y las ideas abstractas forman parte del sistema total de una obra artística” (Bordwell y Thompson, 1995, p.43). En el caso del director Hong Sang-soo la importancia de analizar todos los elementos en su conjunto es, si cabe, más necesario, ya que él es también el autor de los guiones de sus propias películas y tiene de esta forma la capacidad de decisión máxima en cuanto a lo que quiere narrar y de qué forma hacerlo.

Según la premisa anterior, partiremos previamente del análisis del tipo de historias que nos presenta Hong Sang-soo, para, a continuación, ir añadiendo el resto de los elementos que nos ayudarán a poder observar cómo a través de sus películas se va moldeando un estilo característico y reconocible.

situaciones sencillas, mostradas en entornos cotidianos —a menudo restaurantes o bares—, donde los personajes protagonistas interactúan y nos dejan entrever sus conflictos. Pero, como espectadores, no podemos esperar conocer demasiados detalles de su pasado, tan solo podremos ver algunos retazos al observar como actúan ante determinadas circunstancias e intuir, por sus actos y conversaciones, todo aquello que puede encontrarse detrás de ellos.

El modo de abordar esas temáticas, a través de los diferentes guiones, es también particular en Hong Sang-soo. Los argumentos de sus películas son difíciles de resumir en pocas palabras. Se trata de historias en las que parece “no pasar nada” y en ese contexto es, sin embargo, donde sucede lo esencial, que viene representado por pequeños detalles que van conformando las acciones y los diálogos a través de los que iremos desentrañando las emociones que motivan a los personajes.



Ilustración 1. Hong Sang-soo. 2016. *Lo tuyo y tú*. Fotograma de la película.

2. TEMAS

La mayoría de las películas de Hong Sang-Soo podrían considerarse reflexiones sobre las relaciones humanas, aunque mayoritariamente enfocadas a las relaciones hombre-mujer. Su filmografía refleja

Por ejemplo, en *Lo tuyo y tú* (2016) la historia narra la ruptura sentimental de una pareja formada por un pintor y su novia causada por la desconfianza que crea en él el rumor de los excesos éticos de ella y también el escándalo causado por una supuesta pelea en un bar en la que ella ha intervenido. Pero

analizando con más profundidad las escenas que nos plantea podemos observar que lo que subyace es el tema de la identidad personal, o mejor dicho, la reivindicación de la búsqueda de la misma, reflejada en el personaje de Minjung (You-young Lee) que a lo largo de la película se encuentra con varios hombres que creen conocerla, pero a los que ella niega haber visto antes. La protagonista cambia, se reinventa de encuentro en encuentro y no es casual que siempre tenga entre sus manos el libro *La metamorfosis*, de Kafka, utilizado como símbolo de esa capacidad de transformación del personaje, que, sin embargo, en esencia, sigue siendo el mismo. Además de este tema, o alrededor de él, el tema de la incomunicación en la pareja y la aspiración al amor verdadero e incondicional también están presentes en esta película y serán característicos de la filmografía de Hong Sang-soo. Pero, sin duda, podríamos encontrar algunas opciones más, dependiendo estas de la interpretación de cada espectador.

Otro ejemplo del tipo de argumentos propuestos por Sang-soo en sus películas recientes lo encontramos en *En la playa sola de noche* (2017), película que toma su título de un poema de Walt Whitman, cuya historia gira entorno a otra ruptura, en este caso, la de una actriz y un director de cine casado. Nos muestra, a través de diversas situaciones —que se producen entre Alemania y Corea—, las distintas

fases del “duelo amoroso” de la protagonista. En esta película, como en muchas otras de las del director coreano, la acción parece no avanzar más allá del desplazamiento físico de Younghee (Kim Min-hee), desde Hamburgo, donde ha viajado para huir del escándalo que ha supuesto esta relación en la prensa, hasta una localidad costera de Corea, donde se reúne con sus amigos. Pero a través de los encuentros con sus amistades y de los diálogos que se producen entre ellos es donde el espectador podrá extraer la esencia de la película. En este caso, el drama amoroso se torna también en una reflexión existencialista, en la que la protagonista llega al extremo de decir —en una de esas reuniones con amigos, en las que se ha ingerido bastante alcohol— que “quiere morir con gracia” recriminando a su vez a uno de ellos que “se aferre a la vida tan solo porque no puede amar”. Porque para Younghee el amor verdadero es el motor de la vida y la vida sin él no tendrá sentido. *En la playa sola de noche* supone, además, un paso más en este acercamiento a la realidad ya que se puede considerar que tiene elementos autobiográficos que aluden a la relación del propio director de la película con su actual pareja, la actriz Kim Min-hee, relación por la que se separó de su mujer y por la que fueron acosados por la prensa y que encuentra su paralelismo en la situación de la protagonista a la cual le preocupa su futuro y que su carrera quede en entredicho tras salir a la luz su relación con el director.



Ilustración 2. Hong Sang-soo. 2017. *La cámara de Claire*. Fotograma de la película.

El tema del fracaso amoroso y la muerte también gravita en otras producciones como *Grass* (2018), donde conoceremos que una chica se ha quitado la vida por culpa del desamor, o en *Un cuento de cine* (2005), en la que dos amantes se intentan suicidar ante una especie de sentimiento de frustración sexual y sentimental respecto de su relación.

En cuanto a las influencias temáticas que podemos encontrar en el cine de Hong Sang-soo, se han destacado sobre todo sus similitudes con la Nouvelle Vague en lo que se refiere a que el cine realizado por los directores de este movimiento abordaba temas más cercanos a la sociedad del momento, relacionados con la condición humana, con sus contradicciones, sus aspiraciones, sus frustraciones y miedos, si bien cada autor lo reflejó a su manera. De hecho, otra característica de los cineastas de este movimiento fue la utilización de la experiencia personal a la hora de construir los argumentos e incluir incluso elementos autobiográficos en algunos de ellos, como es el caso de *Los 400 golpes* (1959), de Truffaut, inspirada en su dura infancia. En este sentido podemos decir que el cine de Sang-soo contiene elementos autorreferenciales sobre su profesión y su entorno social, e incluso algunos autobiográficos, como hemos visto. Sin embargo, es con el cine de Eric Rohmer con el que más se le ha emparentado y, en especial, en lo referido al gusto

de Hong Sang-soo por abordar la complejidad de las relaciones entre hombres y mujeres y la búsqueda de los personajes por llenar, a través del amor y/o el sexo, una especie de vacío existencial. En este sentido, dentro de la filmografía de Rohmer, las películas que engloban sus *Seis cuentos morales* son las que más claramente parecen haber inspirado al director coreano. En estas películas unidas por el tema de la infidelidad, y contadas en primera persona desde el punto de vista masculino, los personajes se debaten entre sus convicciones morales y la tentación, entre sus propias creencias y el deseo de libertad. Sang-soo hace lo propio a través de su filmografía, nos muestra variaciones de un mismo tema colocando cada vez a los personajes en contextos diferentes, muchas veces por puro azar, donde pueden mostrarse vulnerables y ahí será donde les veremos enfrentarse al conflicto.

Pero una de las cosas por las que el cine de Hong Sang-soo se va a distinguir, más allá de los temas, es por la estructuración de la narración en diversos relatos (que pueden llegar a ser el mismo) de forma simultánea, paralela, y, a veces, geométrica o figurada, relatos que van a compartir junto con el relato principal el “presente de la ficción”, el presente de esa realidad que ha de ser leída en varias capas, dentro de la misma película o a través de todas ellas.



Ilustración 3. Hong Sang-soo .2017. *En la playa sola de noche* . Fotograma de la película.

3. ESTRUCTURA NARRATIVA

Hong Sang-Soo parece haber hecho suya la máxima de Bresson (1987): “que nada cambie y todo sea diferente” (todo lo contrario a lo que propugna el gatopadardismo). Y así, la repetición, en múltiples variedades, se ha ido convirtiendo en su filmografía en un característica distintiva. Esta puede darse en forma extrema como en el caso de *Ahora sí*, antes no (2015) donde, aproximadamente a la mitad de la película, tras la aparición de unos créditos en pantalla, el filme vuelve a comenzar con casi idénticos planos y situaciones. Casi todo es igual, incluidos la mayoría de los encuadres, excepto unas pequeñas variaciones en los actos y conversaciones de la pareja protagonista —un director de cine independiente, Ham Chun-su (Jung Jae-young) y una aspirante a pintora, Yoon Hee-jung (Kim Min-hee)— que hacen que su relación se modifique y que la película termine de diferente manera. En la primera parte el protagonista intenta seducir a la joven pintora sirviéndose de halagos falsos y ocultando que está casado, mientras que en la segunda parte, el comportamiento del personaje masculino es más honesto y la relación entre ambos protagonistas evoluciona de manera más positiva. Aquí el director plantea una especie de nueva oportunidad a los personajes, que nos lleva a la idea de qué hubiera pasado si en vez de decir esto hubiesen dicho lo otro, o si en vez de haber hecho esto hubiesen actuado de otra forma. Otro tipo de variación también puede apreciarse en las tres historias contenidas en la comedia *En otro país* (2012) cuyo tema de fondo gira en torno a la infidelidad. Pero aquí las repeticiones sitúan a la protagonista Anne (Isabelle Hupper) —una mujer francesa que se encuentra en una localidad costera coreana— en tres roles diferentes (que son fruto de la escritura de un guión por parte de la hija de la propietaria de la habitación del motel donde se ha alojado). Aunque cada uno de los tres personajes mantiene el mismo nombre de Anne, en este caso la propuesta sería más bien ver cómo actuarían mujeres similares, pero diferentes, situadas en un mismo contexto. Desde estos diferentes papeles: directora de cine, amante de un director de cine coreano, mujer divorciada a la que su marido ha abandonado por una mujer coreana, Anne interactuará con prácticamente los mismos personajes y en casi idénticas situaciones, pero mostrando en pequeñas digresiones los cambios de personalidad y, por tanto, de actitud, ante determinados acontecimientos según el rol

adoptado. Si como directora de cine se muestra más segura y directa, como amante su carácter aparece más dulcificado y soñador, mientras que como mujer abandonada se nos presenta algo más hosca y caprichosa. En esta película encontraremos repeticiones de situaciones, semejanzas en los tres personajes de Anne, frases idénticas e incluso elementos que transitan de una a otra historia, como un paraguas o una botella de vidrio. Esta repetición constante que atraviesa la narración en su obra afecta a escenas, planos, objetos, situaciones, actores, personajes y diálogos, y propone al espectador familiarizado con su filmografía, estar atento a estas variaciones y, quizás a través de ellas poder también cambiar la primera impresión e iniciar una relectura una vez que entran todos los elementos en juego.

Además de las repeticiones, Sang-soo manejará la estructura temporal de sus historias a su antojo, aplicando diferentes esquemas narrativos que, según el caso, incluirán saltos temporales hacia delante y hacia atrás y elipsis, pero, sobre todo, llama la atención la inclusión en algunas de sus películas de fragmentos que podríamos denominar como atemporales (en ocasiones con tintes surrealistas), en los que el espectador debe decidir si se trata de ensoñaciones o hechos reales acaecidos en un tiempo diferente al de la diégesis, o simplemente quedarse perplejo e integrarlos en el relato como si formaran parte de esa “realidad recreada” obviando lo insólito de su aparición. No en vano, el director ha manifestado en varias entrevistas su admiración por Buñuel. Un ejemplo de la influencia surrealista en la filmografía de Sang-soo lo encontramos en *En la playa sola de noche* (2017). En la última escena de la primera parte de la película (desarrollada en Hamburgo), el último plano parece estar desconectado de todos los demás. En él vemos a la protagonista Young-hee (Kim Min-hee) —que se encuentra en la playa con su amiga coreana y una pareja alemana de amigos de esta última—, que aparece cargada a la espalda (como un peso muerto) de un hombre joven que avanza por la orilla de la playa sin que sepamos cómo se ha producido esa situación, ni cuándo ha aparecido aquel hombre en la playa (si bien lo hemos visto previamente en una escena anterior, en apariencia insustancial, en la que este mismo hombre —al que reconocemos por estar vestido totalmente de negro y llevar un gorro de lana del mismo color— les pregunta a las dos amigas la hora en un parque en el que se encuentran paseando). Pero el misterio se acrecienta cuando ya

avanzada la segunda parte de la película vemos a ese mismo hombre limpiando frenéticamente el exterior de las ventanas de la habitación del hotel donde se va a alojar Young-hee sin que ninguno de los personajes que están en el interior parezcan advertir su presencia. Es curioso observar cómo este tipo de salidas de la realidad creada en sus filmes no suponen un choque en la percepción de verosimilitud que al espectador le transmiten sino que más bien parecen una llamada de atención, o una pregunta: ¿qué es la realidad? El director nos propone así una especie de desafío en el que parece querer recordarnos que lo que estamos viendo es una película que va forjando sus propios códigos, su propio universo, donde se hace patente que en la “realidad de lo filmado” caben elementos que en “lo real” no tendrían lugar. También podemos apreciar la influencia de Buñuel en *Lo tuyo y tú*, inspirada, según ha manifestado el propio director, en *Un oscuro objeto de deseo* (1976). Pero mientras Buñuel cambia de actriz para aludir a las diferentes personalidades del personaje de Conchita, Hong Sang-soo utiliza a la misma, variando solo su actitud ante determinadas circunstancias. En este sentido también podríamos ver a las tres Anne de *En otro país* como una exploración surrealista de las diferentes personalidades que puede albergar una misma persona, pero en esta película el director se encarga de explicar estos cambios y queda claro que las historias narradas son fruto de la imaginación del personaje que las está escribiendo dotando de esta manera a esos cambios de una explicación “racional”.

La tendencia de Hong Sang-soo a una la puesta en escena minimalista, que más adelante analizaremos, no imposibilita que en sus películas exista profundidad dramática, que parece aflorar de forma espontánea, donde los diálogos tienen un papel muy importante, pero evitando la utilización de recursos que carguen las escenas con un exceso de sentimentalismo. En sus guiones, el director establece un discurso que gira en el entorno de lo intelectual, e incluso lo filosófico, pero abordando también el espacio emocional. Logra mantener la tensión entre drama y comedia con una gran habilidad y por esta y otras características se le ha llegado también a comparar con Woody Allen. Pero a pesar de que podamos encontrar algunas similitudes entre ellos como su producción prolífica de una media de película por año, el trabajar con bajos presupuestos, la abundancia de diálogos en sus escenas, o el abordar temas en el entorno de las relaciones humanas (casi

siempre de pareja), también son muchas las diferencias que podemos encontrar en sus estilos, ya que el humor de Allen, aunque se mueve también en el plano intelectual de corte existencial, acusa un mayor uso de recursos cómicos como el gag, el chiste, los juegos de palabras, malentendidos, mientras que el de Hong Sang-soo, podríamos decir que es más sosegado, menos efectista y se centra más en lo que cada uno de nosotros puede tener de cómico al afrontar en nuestras relaciones diferentes situaciones más o menos cotidianas. Además el humor del director coreano viene acompañado de un poso melancólico, que lo envuelve, sin anularlo, y resulta en general menos forzado (tanto por situaciones como por diálogos) que el de Allen.

Pero volviendo a la estructura narrativa que utiliza Hong Sang-soo en sus películas, hay que destacar su libertad a la hora de estructurar sus historias, por lo que no podemos encontrar un patrón narrativo concreto, ni mucho menos clásico, como sí lo podemos ver en el cine de Woody Allen o el de Eric Rohmer. El director coreano suele dividir sus películas en varias partes, anunciadas incluso por fundidos a negro y títulos, como en el caso de *En la playa sola de noche*, separada en dos partes diferenciadas entre lo que sucede en Alemania, y en Corea. Otras veces, serán los propios espectadores los que perciban que la película ha pasado a abordar otro capítulo, bien porque nos damos cuenta de que lo visto anteriormente era precisamente una película (*Un cuento de cine*) o porque a través de elipsis nos muestren a los protagonistas en situaciones diferentes, sin mayores explicaciones, como en el caso de los cuatro episodios de *La película de Oki* (2010).

Y en esta libertad en estructurar sus historias, en dividir las a su antojo y en incluir todas las repeticiones o recursos narrativos rupturistas que considere oportunos podemos ver de nuevo su inspiración en la *Nouvelle Vague*, pero en este caso especialmente en obras de autores como Godard, o Resnais, que manejan la estructura narrativa de sus filmes de forma creativa, experimentando con su fraccionamiento y la repetición rompiendo así con las normas de la narración clásica.

4. PERSONAJES

Esta sensación de realismo, o mejor dicho, de autenticidad, va a ser uno de los elementos comunes y más

llamativo de las producciones de Sang-soo, y a ello colaboran no solo el tipo de temáticas y argumentos escogidos, sino también, la elección de la tipología de los personajes. Los perfiles que encontraremos son, en general, los de profesionales liberales: directores de cine, guionistas, actores, artistas, profesores, escritores... Todos ellos encarnan ocupaciones que el propio director conoce de su entorno social, y aunque en sus películas los personajes actúan simplemente como hombres o mujeres, sometidos a diferentes vicisitudes en las que su dedicación profesional no es un hecho relevante, es de suponer que el hecho de conocer estas profesiones facilita al director la composición de los personajes, dotándolos de una mayor verosimilitud. En cuanto a los protagonistas masculinos, suelen reflejar el rol de hombres inseguros o desubicados emocionalmente, que interactúan con mujeres más sólidas y coherentes y normalmente inexpugnables desde el punto de vista del hombre. Sin embargo, en sus últimas producciones parece haber puesto más énfasis en los personajes femeninos, aunque manteniendo los mismos asuntos relacionados con las emociones y las dificultades de comunicación que se producen en las relaciones amorosas. En el contexto de la sociedad coreana contemporánea que reflejan los personajes de Sang-soo el rol de la mujer parece haber evolucionado hacia un perfil

femenino moderno, empoderado, mientras que los perfiles que nos muestra en personajes masculinos quedan más próximos a ciertos valores “premodernos” anclados en los valores masculinos tradicionales (Rival, 2012).

El amor y las relaciones amorosas, la complejidad de los sentimientos y la soledad serán algunos de los temas que motiven las acciones de estos personajes y junto a ellos el alcohol como elemento catalizador de emociones. El hecho de tomar alcohol (también fumar) es una constante en las relaciones entre personajes y con frecuencia facilita su desinhibición, permitiéndonos conocerlos con una perspectiva nueva.

Los personajes de hombres y mujeres que nos muestra la filmografía de Sang-soo se corresponden con un tipología fundamentalmente urbana, personajes cuyas acciones, en muchas de sus películas, se desarrollan en la ciudad, rodeados de multitud y, sin embargo, reflejan un poso de soledad o vacío. Por eso suele mostrarlos con frecuencia en pequeños restaurantes, donde parecen refugiarse y es en este tipo de escenarios donde habitualmente se producen los encuentros y conversaciones entre ellos, a través de los cuales se nos mostrarán los entresijos de sus relaciones.



Ilustración 4. Hong Sang-soo .2015. *Ahora sí, antes no*. Fotograma de la película.

5. DIÁLOGOS

Los diálogos son un elemento esencial en la conformación de las historias de este director, tal vez uno de los más importantes, ya que es a través de ellos donde encontraremos la mayor parte de la información acerca de los personajes. Sin embargo, los diálogos se nos muestran a menudo como fragmentos inconexos e inconclusos de un discurso que podría ser más elaborado.

Es de admirar el ridículo error de que la gente crea que habla para decir las cosas. Precisamente lo propio del lenguaje, que solo se preocupa de sí mismo, no lo sabe nadie. Por eso es un misterio tan maravilloso y fecundo que cuando uno habla solo por hablar, justamente entonces, exprese las verdades más espléndidas y originales”. (Novalis, 2009, p. 269).

Los diálogos en el cine de Sang-soo, tienen ese efecto de murmullo inofensivo, pero dentro de ellos el espectador puede encontrar siempre información reveladora, y a menudo golpean con frases que nos invitan a la reflexión. En *La cámara de Claire* (2017), el personaje de Claire (Isabelle Huppert) —una profesora apasionada por la fotografía que está en Cannes durante la celebración del festival de cine—, está siempre realizando fotos con su cámara Polaroid y al ser preguntada por Munhee (Kim Min-hee) —asistente en una productora que acaba de ser despedida—, por el motivo por el que toma tantas fotos ella responde: “Por que es el único modo de hacer que las cosas cambien, volver a verlas muy lentamente”. Esta frase podría resumir la intención del cineasta de capturar el instante en sus películas, capturar pequeños retazos espacio-temporales de la vida de los personajes para que no se desvanezcan y poder conservarlos y volver a ellos. Quizás esa sea su intención última, capturar esa aproximación de la realidad (la interpretación de los diálogos) y mostrarla, para que los espectadores puedan volver sobre ella e interpretarla cada vez con algún matiz diferente, y cada uno a su manera, puedan llegar a modificarla.

También encontramos en varias de sus películas conversaciones que hablan sobre el propio cine. Y a través de sus diálogos podemos entresacar frases que parecen referirse al propio modo en como Sang-soo entiende el cine. Por ejemplo, en *En la playa sola de*

noche, el director de cine Sang-won (Mun Seong-kun) dice: “Filmo la primera escena y voy donde esta me lleve”, afirmación que coincide con el modo de trabajar del propio Sang-soo. En otras ocasiones estas frases pueden tener un sentido sarcástico y el director parece utilizarlas en boca de sus personajes para desmitificar su propia figura como autor de culto. Así podemos ver en *El hotel a orillas del río* (2018) como una de las dos amigas alojadas en el hotel, Yeon-joo (Song Sun Mi), habla del hijo del protagonista, que es director de cine y que también se encuentra allí, junto a su hermano mayor, visitando a su padre, diciendo de él que “no es un verdadero autor”, que “es un poco ambivalente”.

Los diálogos en el cine de Sang-soo cumplen dos funciones fundamentales, una de ellas es la de construir a los personajes y observar su evolución, y también colaborar en marcar el tono de la película, en llevar la historia hacia el drama o hacia la comedia, y, a menudo, consigue, a través de los diálogos, que lo emocional trascienda el discurso irónico.

Junto con el contenido de los diálogos, la interpretación por parte de los actores —muy naturalista, con gran carga de espontaneidad y cierto margen para la improvisación— es otra de las características del cine de Hong Sang-soo. Este es el resultado de un modo de trabajo particular en el que el director-guionista va escribiendo cada día los diálogos de las escenas y los actores han de memorizarlas y ensayarlas poco antes de la filmación lo que deriva en esa naturalidad. Él mismo tampoco planifica las escenas con demasiada antelación sino que lo hace el mismo día del rodaje de las mismas.

Bazin (1966) afirmaba respecto al neorrealismo que las nuevas temáticas requerían nuevas formas para abordarlas y que lo que realmente permitía entender lo que una película trata de decirnos es saber cómo nos lo dice. Así, el director coreano solo pretende mostrarnos las “puntas del iceberg”, solo unos cuantos datos que nos permitan ir conformando esa “realidad”, pero no al estilo de Hemingway quien para mostrar esas “puntas de iceberg” necesitaba de un conocimiento previo y profundo de la vida de los protagonistas de los que luego omitía la mayor parte, sino que, en el caso de Sang-soo, el descubrimiento de los personajes lo realiza el propio director según va creando y rodando las escenas, guiado más por la intuición, y el desarrollo de la propia escena

en la filmación, que por una elaboración exhaustiva y profundización sobre el devenir de su existencia.

“Nada de actores”. Esto nos decía Robert Bresson (1997) en sus Notas sobre el cinematógrafo:

Nada de actores. / (Nada de dirección de actores.) / Nada de papeles. / (Nada de estudio de papeles.) / Nada de puesta en escena. / Sino el empleo de modelos, tomados de la vida. / SER (modelos) en lugar de PARECER (actores). (p.10).

Y, de alguna manera, Hong Sang-soo, gran admirador de Bresson, conecta con esta idea. No solo por lo comentado anteriormente respecto a la poca importancia que este director da a un guion cerrado, ni a las pocas indicaciones con las que trabaja con los actores, ni tampoco al poco tiempo de ensayo que dedica antes de la filmación de las escenas, sino también por la propia forma de escoger y tratar a los intérpretes ya que —si bien, a diferencia de lo que propugnó y aplicó Bresson, trabaja con actores profesionales—, según ha manifestado en diversas entrevistas¹, solo pretende conocerlos “como personas” y, de esta forma, llevarse una impresión de ellos que le pueda servir para intuir el potencial que tendrán en los papeles que él escribe.

6. PUESTA EN ESCENA

Hong Sang Soo tiene la virtud de convertir al espectador en un verdadero *voyeur* que puede adoptar el punto de vista figurado de un comensal que está observando la escena desde la mesa de al lado, o el de un caminante que ve lo que pasa al otro lado de la calle. Nos mantiene como observadores, siempre con una visión similar a que tendríamos en caso de estar en la realidad cerca de esa escena, una visión que nunca es tan lejana como para no poder alcanzar a ver lo que sucede con cierto detalle, ni tan cercana como si fuéramos uno de los partícipes de la acción.

Su puesta en escena puede ser denominada minimalista, como también se ha denominado a la que caracteriza las películas del japonés Ozu (director admirado por Sang-soo), con su economía de movimientos, los planos amplios y estáticos e incluso el uso de planos vacíos. Pero la sencillez de la puesta en escena, que además nos acerca a la estética docu-

mental, se emparenta también con la de la *Nouvelle Vague*, sobre todo en el gusto por las tomas largas y una iluminación muy naturalista, percibiéndose en este sentido, especialmente, la influencia de Rohmer.

Como rasgos formales característicos en Hong Sang-soo podemos destacar la preferencia por la utilización de planos medios o generales que permiten atender al lenguaje postural de la interpretación de forma global, dejando que sea el espectador el que decida si fijarse en una mano que cuelga inerte, o en la otra que apaga un cigarrillo de forma frenética en el cenicero. Esos pequeños detalles de interpretación serán una clave importante para conocer más a los personajes junto con la capacidad de decisión que se otorga a los observadores de la escena a la hora de recorrer la imagen —que además, de forma habitual en su filmografía, se mantendrá sin cortes durante largos minutos en la pantalla— frente a la focalización que supondría otro tipo de planificación más fragmentada, y con la utilización de primeros planos, en la que el ojo sería guiado a través de los cortes y cambios de tamaño de plano hacia ciertos detalles de forma premeditada.

Esto modo de filmar, sin duda está relacionado con la propensión del director de dejar lugar a la improvisación de los actores en sus movimientos lo que, por otro lado, le impide a sí mismo la anticipación de planos cortos o ciertos movimientos complejos que no serían posibles sin el establecimiento de una planificación y coreografía previa entre cámara y actores.

Los movimientos de cámara también son escasos en el planteamiento de Hong Sang-soo y suelen limitarse a panorámicas (que utiliza con frecuencia para sustituir al montaje plano-contraplano) y al uso —tan poco habitual en cine— del zoom. En cuanto a este último, hay que decir que no suele conllevar un acercamiento máximo, ni siquiera demasiado cercano al primer plano, sino que suele pasar de un plano general a un plano medio, o viceversa, y su uso parece responder más al mejor acompañamiento de la acción de los personajes que a la búsqueda de ningún efecto estético o dramático.

Los escenarios están ubicados siempre en emplazamientos reales, en la mayoría de sus producciones muestra escenarios urbanos, con frecuencia lugares

del propio Seúl, sin embargo, no suele escoger espacios emblemáticos dentro de la ciudad, sino que sitúa las acciones sobre todo en los interiores de cafés o restaurantes corrientes, en calles secundarias, en habitaciones sencillas, en definitiva, en lugares sin ninguna característica demasiado especial, lugares no muy concurridos, haciendo que las situaciones planteadas nos parezcan más cercanas y acentuando de esta forma la sensación de naturalismo de las escenas.

Cuando las historias no transcurren en la ciudad, las localidades costeras o de montaña serán las que acogan a los personajes a modo de refugio de su huida de un conflicto previo. En esos entornos que no les son propios, es donde a veces se plantean las confrontaciones y donde se nos muestran los momentos de cambio emocional de los protagonistas y de conciliación consigo mismos.

También el frío y la nieve parecen tener importancia en la puesta en escena de la filmografía de este director. En muchas de las películas de Hong Sang-soo hace frío y este es un hecho que incluso los personajes comentan a través de los diálogos. Este frío, además, parece trascender lo físico y traspasa los límites de lo emocional haciendo que veamos a los personajes más desvalidos. El frío a veces viene acompañado de la nieve, que, sin embargo, proyecta un mensaje positivo. Por ejemplo, en *El día después* (2017) —película cuyo título está inspirado en el de la novela *Desde entonces*, del escritor japonés Natsume Soseki—, la protagonista Areum (Kin Min-hee) abre la ventanilla del taxi en el que viaja por la noche y mira extasiada como cae la nieve, que para ella es “un regalo del cielo”. También la pareja de amigas de *El hotel a orillas del río*, que están superando sendos desengaños amorosos alojadas en ese establecimiento consideran que la nieve siempre cae por algún motivo e interpretan la caída de la nieve como un buen augurio, como una especie de regalo o bendición para ellas.

Además de los escenarios, la fotografía cobra especial relevancia en la puesta en escena y a la hora de definir el tono emocional de la película. En el caso de las películas de Hong Sang-soo, muchas de ellas fotografiadas por directores de fotografía como Park Hong-Yeol o Kim Hyeong-Gyu, entre otros, se aprovecha al máximo la iluminación natural de los escenarios. Por eso la iluminación no aporta

nada al clima dramático en el sentido de enfatizarlo, sino que realiza una labor de acompañamiento. La fotografía se mantiene imparcial frente a lo que está mostrando la escena, por eso veremos siempre una iluminación difusa, nunca directa, para generar un efecto naturalista que pretende acercarse a lo real. En sus películas en blanco y negro como *El día después*, o *El hotel a orillas del río*, Sang-soo, consigue acentuar la atmósfera melancólica que de por sí desprenden la mayoría de los escenarios, y, especialmente, en *El hotel a orillas del río*, el uso del blanco y negro, además, colabora a crear la atmósfera onírica en la que transcurre el argumento.

7. CONCLUSIONES

Como hemos visto, el cine de Hong Sang-soo ha sido comparado con el de otros grandes directores como Rohmer, Ozu o Bresson, por citar solo algunos ejemplos. Esas semejanzas podrían ser el gusto por las historias cotidianas y sencillas, la preferencia por los planos medios o generales y de gran duración, o ese acercamiento al realismo que produce su puesta en escena. Sin embargo, sin negar las lógicas influencias que cualquier artista tiene respecto a los que le precedieron, el estilo de Hong Sang-soo despunta y emerge sobre la superficie con una serie de rasgos bien definidos.

Junto con su interés por las historias y conflictos sencillos entre hombres y mujeres en el contexto de sus relaciones, encontramos unos rasgos formales muy definidos y que, con el paso de los años se han ido consolidando aunque sin dejar de evolucionar. Los elementos que conforman la puesta en escena de la cinematografía de Sang-soo tienen en común la combinación de una apariencia de realidad no manipulada (incluso la música extradiegética tiene muy poca presencia en sus películas), que en ocasiones nos acercan a la estética *amateur*, lograda con la aplicación de una suerte de economía de medios (tipos de planos, iluminación, movimientos de cámara, acciones sencillas, poca intervención en la interpretación...) con el *leitmotiv* siempre presente de la reiteración que se produce con las repeticiones que, en sus diferentes variantes, encontraremos en su filmografía.

Pero en la definición de su estilo jugará un papel fundamental la construcción de estructuras dramáticas donde crea una narración falsificante, que

“plantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso”. (Deleuze,1996, p.178). Y esta sea quizás una de sus mayores aportaciones al cine contemporáneo, su propuesta de reflexión no solo sobre lo que es el concepto de lo real y su reflejo en el cine, sino la reflexión sobre la realidad del propio cine, sobre su esencia, y, sobre todo, sobre la libertad, la libertad de cada cineasta para experimentar y crear sus propios patrones, aunque estos contravengan las normas del *mainstream* cinematográfico. La libertad, en definitiva, de transitar en el cine en estilo libre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amount, J. y Marie, F. (1993). Análisis del film. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1966). ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). El arte cinematográfico. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1995) El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica. Barcelona: Paidós, 1995.
- Casetti, F.; Di Chio, F. (1991). Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1996). La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós.
- Domínguez, J.M (Ed.). (2013). El director desnudo por sus pretendientes. El cine de Hong Sang-soo . Buenos Aires: Gobierno Ciudad de Buenos Aires.
- Novalis. (2007). Estudios sobre Fichte y otros escritos, Caner-Liese, R. (trad.), Madrid: Akal.
- Rival, S. (2012). Tiempos Modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, 42, 69-80.

LA INTRODUCCIÓN DEL PRIMER PLANO EN EL CINE DE ORÍGENES. LOS PRIMEROS INTENTOS DE UNA FRAGMENTACIÓN ESPACIAL EN LA ESCENA CINEMATOGRAFICA.

Susana Palés



LA INTRODUCCIÓN DEL PRIMER PLANO EN EL CINE DE ORÍGENES. LOS PRIMEROS INTENTOS DE UNA FRAGMENTACIÓN ESPACIAL EN LA ESCENA CINEMATOGRAFICA.

THE INTRODUCTION OF THE CLOSE-UP IN EARLY CINEMA. THE FIRST ATTEMPTS OF A SPATIAL FRAGMENTATION IN CINEMATOGRAPHIC SPACE.

Autora: Susana Palés

Doctoranda en Arte: Producción e investigación de la UPV

paleschaveli@gmail.com

Sumario: 1. Introducción. 2. La herencia pictórico-teatral en el Método de Representación Primitivo. 3. Del cuadro pictórico al encuadre cinematográfico. La introducción del montaje como método de apertura espacial. 4. Los inicios de la fragmentación. espacial a través del primer plano. 5. Conclusión. Notas. Referencias bibliográficas.

Citación: Palés, S. (2019). La introducción del primer plano en el cine de orígenes. Los primeros intentos de una fragmentación espacial en la escena cinematográfica. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº 8, pp. 23-34.

LA INTRODUCCIÓN DEL PRIMER PLANO EN EL CINE DE ORÍGENES. LOS PRIMEROS INTENTOS DE UNA FRAGMENTACIÓN ESPACIAL EN LA ESCENA CINEMATOGRÁFICA.

THE INTRODUCTION OF THE CLOSE-UP IN EARLY CINEMA. THE FIRST ATTEMPTS OF A SPATIAL FRAGMENTATION IN CINEMATOGRAPHIC SPACE.

Susana Palés

Doctoranda en Arte: Producción e investigación de la UPV
paleschaveli@gmail.com

Resumen

Las relaciones entre el cine y la pintura han sido siempre muy estrechas, especialmente durante el primer periodo del cine de orígenes. Aunque esta relación le facilitó al cine un lenguaje rico en recursos, esta herencia pronto acabó limitando las posibilidades propias del medio, incapaz de superar la frontalidad del cuadro pictórico. El proceso de liberación del encuadre fue largo y costoso, y aunque los primeros intentos por acabar con el plano-cuadro aparecieron muy pronto, la aceptación por parte del espectador tardó más en llegar, especialmente en lo referente a la fragmentación del espacio y a la aparición de primeros planos. Debido a esto, el cineasta debía encontrar recursos mediante los cuales sacar provecho a las posibilidades del encuadre cinematográfico sin permitir que el espectador dejara de percibir la imagen como una representación creíble y coherente. De esta forma, los primeros ejemplos de primeros planos nacieron estrechamente ligados a la propia narración, necesitando una justificación dentro de la misma que introdujera estos planos sólo cuando un personaje miraba a través de algún tipo de lente. En este artículo estudiaremos algunos de estos primeros ejemplos del primer plano en el cine, analizando así cómo consiguieron introducirse finalmente en la representación cinematográfica.

Abstract

The relationship between cinema and painting has been always very close, especially during the Early Cinema. Although this relationship provided the cinema a visual language, this heritage soon started to put limits to all the possibilities of this new art, unable to break up with the frontality of the

inherited pictorial frame. The liberation process was slow and difficult and although the first attempts of breaking this frontality appeared early, the spectator's acceptance of these new modes of representation didn't appear easily. Filmmakers were forced to find ways to explore the possibilities of cinema avoiding the audience's rejection. The close-ups introduced for the first time during this first cinema's period were obligated to find excuses that could justify this unusual camera approach. This way, the early close-ups were born almost exclusively in scenes where the characters were using an optic device that could justify the break of the usual long shot. In this article, we will study the first uses of the close-up in Early Cinema and how they helped to build a cinematographic space with a language of his own.

Palabras clave: cine de orígenes, primer plano, espacio cinematográfico

Key Words:

1. INTRODUCCIÓN

Desde la aparición del cine, cuyo nacimiento ha sido comúnmente fijado en 1895 –coincidiendo con la primera proyección pública de *La sortie des Usines de Louis Lumière*– se hicieron evidentes todos los recursos que este nuevo medio había heredado no sólo de la fotografía, sino también del teatro y la pintura. De esta última surgirán las influencias más notables en la formulación de los códigos cinematográficos, que repetirán gran número de las convenciones espaciales heredadas del cuadro renacentista. Estas influencias impidieron que en sus primeros años de desarrollo el cine mostrara nin-

gún recurso espacial que pudiera considerarse puramente cinematográfico. La paulatina introducción de variaciones y pequeños experimentos acabarían permitiendo, sin embargo, la construcción de un espacio infinito, mutable y totalmente dinámico que consiguió deshacerse por fin de las ataduras pictórico-teatrales que habían estado condicionando al cine desde su nacimiento.

Los cambios que permitieron esta emancipación cinematográfica estuvieron esencialmente relacionados con la renovación del encuadre a través de los movimientos de cámara y la introducción del montaje y el uso de múltiples planos. Éstos últimos permitían fragmentar el espacio, lo que permitía la introducción de distintos puntos de vista que acabarían rompiendo así con la tiranía del plano-cuadro. Todos estos cambios fueron introducidos de forma gradual, ya que su consolidación dependía de la capacidad de adaptación del público a estos nuevos modelos de representación. Debido a que, hasta el momento, el espectador cinematográfico no difería a penas del teatral, hubo un recurso que resultó especialmente conflictivo debido a su completa inexistencia en el teatro. Los primeros planos supusieron así todo un reto para unos cuantos cineastas pioneros que se atrevieron a levantar al espectador de su silla permitiéndole acercarse a la escena, pasando así del espectador teatral al espectador omnipresente que acabaría identificando al cine.

La introducción de estos primeros planos supone, por tanto, un detonador mucho más significativo de lo que a primera vista pueda parecer ya que estos cambios de plano conseguirían, con los años, transformar por completo el encuadre cinematográfico, convirtiéndolo en el recurso versátil y dinámico que es.

2. LA HERENCIA PICTÓRICO-TEATRAL EN EL MÉTODO DE REPRESENTACIÓN PRIMITIVO

Durante los primeros años del cine, el uso de primeros planos llegó a considerarse una auténtica monstruosidad por parte del espectador que, acostumbrado a los planos generales y a la cámara fija, parecía incapaz de experimentar el cine de forma distinta a la teatral. Esta rigidez del encuadre estará presente en los primeros años del cine narrativo, siendo especialmente evidente en todas las producciones inscritas dentro del denominado Método de Re-

presentación Primitivo (o MRP) –término acuñado por Noël Burch en *El tragaluz del infinito* (Burch 2016) – que supondrá el método de representación común a toda la producción cinematográfica desde 1895 hasta la implantación del Método de Representación Institucional (o MRI) hacia 1915 .

Las películas pertenecientes al MRP se caracterizan por ser imágenes esencialmente pictórico-teatrales donde la cámara se colocaba en un punto fijo, mostrando siempre un plano general por el que los personajes deambulaban a modo de actores teatrales. La cámara no realizaba así ningún tipo de movimiento, por lo que el espacio representado era incapaz de renovarse. Las películas se convertían así en *tableaux vivants* que mostraban un solo plano general, donde el montaje no parecía tener cabida y el espectador se mantenía así situado siempre a la misma distancia de la escena que sucedía ante él. La inmovilidad de la cámara convertía los límites de la pantalla en un marco centrípeto e inmóvil que solo se abría cuando algún individuo salía o entraba por sus bordes, demostrando así la existencia de un más allá del marco. El único movimiento que presenta la imagen será por tanto el determinado por los personajes y elementos que la componen y no por la variación del encuadre, que procurará siempre dirigir la acción hacia su centro, manteniendo los elementos en una posición privilegiada frente al objetivo. La inmovilidad que provoca el uso de la cámara fija derivará en una autarquía del cuadro en la que las escenas siempre se nos presentan como autoconclusivas, comenzando y terminando en un mismo plano-cuadro. Incluso con las primeras incorporaciones de distintas escenas en el periodo de 1902 a 1910 gracias a la introducción del montaje, todas seguirán presentándose como autoconclusivas, mostrándose como cuadros independientes sin ninguna continuidad espacial entre sí, imitando así lo que ocurría entre los distintos actos de una representación teatral.

Estas escenas ofrecerán siempre un plano general en el caso de exteriores o un plano de conjunto en el caso de presentar una acción en un espacio interior. De esta forma, se privilegia una vez más un espacio ordenado y sin fragmentar donde todo lo que tiene alguna importancia para la narración se encuentra perfectamente encuadrado en pantalla. Así, los planos de detalle o primeros planos serán totalmente evitados en esta concepción espacial que convertía la experiencia cinematográfica en esencialmente teatral sin posibilidad de acercamiento hacia el ob-

jeto filmado. Habrá que esperar a la introducción de los primeros planos detalle justificados por el uso, por parte de los personajes, de lupas u otro tipo de lentes para encontrar una progresiva fragmentación del espacio que ayudará a configurar una representación espacial puramente cinematográfica.

El Método de Representación Primitivo trataba, por tanto, de realizar imágenes puramente cinematográficas utilizando recursos exclusivamente pictóricos o teatrales a falta de un lenguaje propio que aún estaba por desarrollarse.

3. DEL CUADRO PICTÓRICO AL ENCUADRE CINEMATOGRAFICO. LA INTRODUCCIÓN DEL MONTAJE COMO MÉTODO DE APERTURA ESPACIAL.

La implantación del Método de Representación Institucional como modo de representación hegemónico supondrá el abandono de gran parte de estas influencias y la introducción de nuevos recursos que convertirán el espacio de la pantalla en cinematográfico y el enmarcado pictórico, en encuadre. Para ello bastará la introducción y progresiva evolución de los movimientos de cámara, las escenas múltiples y los distintos tipos de plano utilizados en una misma escena, para los que será imprescindible la introducción del montaje. El cine se distinguirá así por fin de la pintura y el teatro, no a través del movimiento de los personajes, ya posible en el teatro, sino con las distintas variaciones del encuadre posibles con los movimientos de la cámara que harán del espacio de la representación un lugar en apariencia ilimitado.

El montaje apareció por primera vez en todos aquellos filmes en los que se utilizaba más de una escena o plano, lo que obligaba a cortar y ensamblar ambas grabaciones para presentarlas como una única obra continua. Aunque al principio se puso en duda la viabilidad de este recurso ante la posibilidad de que el público no comprendiera estos cortes en la narración, el montaje, como método de ensamblaje entre distintas escenas, se introdujo de forma temprana sin que ello supusiera ninguna dificultad para su comprensión.

A pesar de la existencia de ejemplos prematuros en el uso del montaje y las escenas múltiples, la in-

troducción del recurso de forma generalizada no se produce hasta un primer periodo entre 1902 y 1910, donde el montaje sólo se utilizaba para ensamblar varias escenas que seguían conservando su carácter de cuadro independiente y cuya relación era esencialmente narrativa y no espacial. Así, en obras como *Life of an american fireman* (Edwin S. Porter, 1903) pionera en el uso del montaje, vemos como se ensamblan distintas escenas que muestran diferentes ubicaciones en las que se va desarrollando la acción. Todos los planos que aparecen están vinculados de forma narrativa, coincidiendo con algunas partes del trayecto de los bomberos. Aun así, resulta difícil determinar la relación espacial exacta entre cada uno de esos planos, ya que no se realizan fragmentaciones de una misma escena en varios planos, sino que los distintos encuadres funcionan como escenas independientes y autoconclusivas.

4. LOS INICIOS DE LA FRAGMENTACIÓN ESPACIAL A TRAVÉS DEL PRIMER PLANO.

Además de la introducción de múltiples escenas dentro de una misma película, la introducción del montaje permitió la fragmentación del espacio acabando así de forma rotunda con la concepción teatral del encuadre, dividiendo así el guion en distintos planos. La introducción de planos de detalle o primeros planos a partir del posterior montaje resulta un recurso de imposible traducción dentro del seno del teatro, donde era inimaginable que el espectador pudiera acercarse a la escena hasta verla desde un primer plano. Cine y teatro nunca antes habían experimentado este acercamiento hacia la acción, por lo que la introducción de planos de detalle o primeros planos fue especialmente complicada y su aceptación no fue inmediata como en el caso de las escenas múltiples. Este acercamiento extremo de la cámara hacia un elemento llegó a considerarse como antinatural o incluso monstruoso:

Los primeros planos que encuadraban el busto, o incluso la cabeza, produjeron durante bastante tiempo una reacción de rechazo, ligada no sólo al irrealismo de estas ampliaciones sino a un carácter fácilmente percibido como monstruoso. Se habló de «cabezudos», de *dumb giants* («gigantes mudos»), se reprochó a los cineastas que «ignorasen que una cabeza no podía moverse sola, sin ayuda del cuerpo y de las piernas»; aquello pareció, en pocas palabras, *contra natura*. (Aumont, 2007:149)

De este modo, *El beso* (*The Kiss*, Thomas Edison, 1896), que sin llegar a un primer plano presentaba a los personajes desde una cercanía hasta el momento impensable, provocó un rechazo total por parte del público, que llegó a considerar la película como grotesca además de obscena. Aunque este supone uno de los primeros ejemplos de ruptura con el plano general, el filme completo muestra una sola escena, por lo que no utiliza el acercamiento de la cámara para fragmentar el espacio representado. El filme comienza y acaba, por tanto, con el mismo plano. La auténtica revolución llegará sólo cuando, dentro de un mismo filme, se produzca una alternancia entre los habituales planos generales con otros cortos o de detalle. Esta fragmentación espacial resultará especialmente complicada de aceptar por parte del público, dificultando así el desarrollo pleno del montaje, que deberá inventar códigos y esperar pacientemente a la paulatina transformación de las convenciones en la representación cinematográfica que dejaran de percibir estos cambios de plano como antinaturales:

El montaje, el cambio de plano, el cambio brusco en general en el cine, ha sido una de las mayores violencias cometidas nunca contra la percepción “natural”. Nada en nuestro entorno modifica nunca todas sus características tan total y tan bruscamente como la imagen fílmica, y nada en los espectáculos preexistentes al cine los había preparado para semejante brutalidad. Se comprende que haya provocado gritos. (Aumont 1997:74)

La reacción de rechazo que provocaba la fragmentación espacial y el uso de primeros planos resulta comprensible para unos espectadores que, acostumbrados al distanciamiento alto e invariable respecto a la escena, no podían aceptar que de pronto la cámara les situase a unos palmos del propio actor. Es precisamente la sensación de extrañeza que provocaba en el espectador la alternancia de planos generales con primeros planos, la que provoca que la mayoría de estos planos utilizados durante la primera década del cine aparezcan justificados por el propio relato. Así, este acercamiento hacia el objeto filmado era normalmente introducido a través del uso de algún tipo de lente por parte de los personajes, justificando así la fragmentación de un espacio que se mantenía invariable salvo cuando la cámara nos permitía ver a través de los ojos del personaje.

Encontramos un ejemplo prematuro de este uso del primer plano en *Grandma's reading glass* (George A. Smith, 1900). El filme comienza así mostrando una imagen circular recortada sobre un fondo negro, en la que vemos desplazarse lo que parece el fragmento de un periódico. Acto seguido, el encuadre nos muestra una anciana y un niño que porta en sus manos una lupa, por lo que la imagen anterior se inscribe rápidamente dentro del segundo encuadre. Tras esto, observamos como el niño saca un reloj de bolsillo y lo observa a través de la lupa, tras lo cual la imagen repite la operación anterior mostrándonos esta vez el mecanismo del reloj enmarcado de nuevo en una circunferencia que identificamos ahora sin ninguna vacilación como los límites de la lupa. La operación se repite hasta en tres ocasiones más incluyendo el pájaro enjaulado, un gato e incluso el ojo de la propia anciana [fig. 1]. En *As seen through a telescope* (George A. Smith, 1900) Smith repite la misma fórmula de introducir un plano corto a través de una lente. En este caso, el filme, de carácter humorístico, muestra un hombre observando a través de un telescopio, cuando de

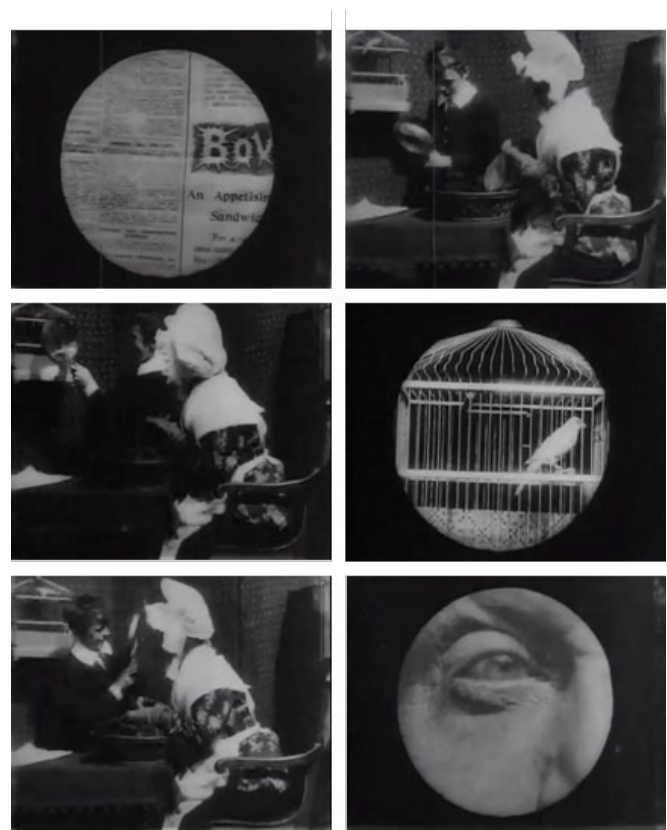


Fig. 1. *Grandma's reading glass* (George A. Smith, 1900)

pronto descubre a una mujer calzándose en la calle. La acción pronto capta la atención del hombre que decide utilizar su telescopio para observar las piernas de la mujer. El primer plano se presenta de nuevo aquí enmarcado en una circunferencia que permite al espectador identificarlo de forma inmediata con lo que el hombre está observando a través de la lente [fig.2].

Otro ejemplo temprano, pero radicalmente distinto, aparece en *The big swallow* (James Williamson, 1901) donde el uso del primer plano –que en este caso llega a convertirse finalmente en un plano de



Fig.2. *As seen through a telescope* (George A. Smith, 1900)

detalle – no se encuentra ya justificado por el uso de ninguna lente. El filme muestra a un individuo que dirige su mirada hacia la cámara mientras ésta va acercándose progresivamente a él hasta llegar a mostrar un plano de detalle de la boca, tras el que finalmente vemos cómo tanto la cámara como el operador acaban siendo engullidos. Todo esto da lugar a la operación inversa en la que el plano comienza a abrirse de nuevo hasta llegar a un primer plano del rostro con el que se cierra finalmente la acción [fig. 3]. Resulta sorprendente el uso de este movimiento (a medio camino entre el zoom y el travelling) nada habitual para la época, además de un uso del primer plano que parece hacer gala de la monstruosidad que solían atribuirle para engullir de un solo bocado cámara y operario sin apenas inmutarse.

Estos ejemplos, aunque pioneros en la ruptura del plano general, presentan unos primeros planos que aparecen siempre justificados por la propia narra-

ción. De esta forma, “los primeros planos que intercala en sus películas tienen por misión ampliar detalles demasiado pequeños de la acción, que escaparían al ojo del espectador” (Gubern, 2014:40)

De esta forma, no podemos atribuirles una auténtica fragmentación del espacio representado, ya que solo responde a una “exigencia funcional” (Íbid:40) aunque sin duda consiguieron acostumbrar al público de forma gradual a unos primeros planos que parecían inconcebibles los primeros años del nacimiento del cine.



Si comparamos estas obras con *The sick kitten* (George A. Smith, 1903), ejemplo prematuro del primer plano sin interposición de lentes, podemos percibir una diferencia notable en cuanto al planteamiento del primer plano. La película nos muestra a una niña que sujeta un gato entre sus brazos. Acto seguido, un niño, haciendo el papel de doctor, entra en la escena para entregarle el medicamento que coloca sobre la mesa. Inmediatamente después la cámara pasa a mostrarnos un primer plano del regazo de la niña en el que vemos cómo alimentan al gato con una cuchara. Una vez el gato se ha tomado toda la medicina, la cámara vuelve a mostrar el habitual plano de conjunto con los dos niños cerrando la acción [fig. 4].

Como vemos, la configuración espacial en este filme y los analizados anteriormente es totalmente distinta: mientras que en *The sick kitten* la cámara parece acercarse al gato para mirarlo con más deta-



Fig. 3. **The big swallow** (James Williamson, 1901)



Fig.4. **The sick kitten** (George A. Smith, 1903)

lle, como si nosotros mismos nos levantásemos de nuestra butaca para observar con atención, Grand-ma's Reading glass nos pone directamente en el lugar del personaje, viendo exactamente lo mismo que él ve a través de la lupa en una rudimentaria cámara subjetiva. Además, para enfatizar todavía más esa sensación de "mirar a través" los primeros planos de ésta última se encuentran enmarcados dentro de un círculo que imita la forma de la lente eliminando así el resto del entorno mediante un fundido negro. No vemos ya a través de los ojos del personaje, sino que vemos sólo a través de la propia lupa. Nos encontramos, por tanto, ante dos ejemplos donde el uso del primer plano es totalmente distinto, enfrentando la fragmentación espacial a la cámara subjetiva.

De forma gradual, la utilización de objetos de observación como intermediarios entre planos generales y primeros planos acabará cediendo el paso a aquellas obras que, como *The sick kitten* lo utilizan con mayor libertad. Así, en *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, Edwin, S Porter, 1903) encontramos un primer plano que cierra el filme mostrándonos al bandido mirando fijamente a cámara y disparando hacia ella, lo que supone, además, una activación del fuera de campo. Esta escena era vendida de forma independiente al resto de la producción, dejando así la libertad a los distribuidores para proyectarlo al comenzar o finalizar el filme. Este hecho demuestra cómo este plano no funciona como parte indispensable de la narración y que por tanto, no está realmente integrado en ella,

sino “constitutivamente separada de todo contexto espacio-temporal debido a la imposibilidad de en- garzarse con cualquier imagen anterior o posterior” (Dall’Asta en VV.AA 1998:296). Esta incapacidad para ser introducidos con total libertad en el relato, derivará en ocasiones en una utilización del primer plano como elemento introductorio de los personajes, algo que según la tesis de Tom Gunning “deriva del tebeo que comporta a menudo la presentación de la imagen del héroe en los créditos iniciales” (Gunning en *Íbid*:296).

The Whole Dam Family and the Dam Dog (Edwin S. Porter, 1905) presenta con una serie de primeros planos, a los siete miembros de la familia Dam, con claras reminiscencias hacia el mundo del comic al que hacía referencia Gunning. Una vez concluida esta parte de presentación, y tras unos créditos que señalan “la familia Dam al completo” seguidos de un plano de conjunto a modo de retrato familiar, comienza la acción en el habitual plano general [fig.5] respondiendo a todas las directrices del MRP en cuanto a construcción espacial.



Fig. 5. *The Whole Dam Family and the Dam Dog* (Edwin S. Porter, 1905)

Se presenta aquí de forma evidente la utilización del primer plano como elemento introductor de los personajes, como la imposible conciliación entre primeros planos y el plano de conjunto de la que hacían gala la mayoría de filmes hasta la definitiva emancipación del primer plano hacia 1910.

Todos los ejemplos hasta ahora analizados, aun

siendo pioneros en la fragmentación espacial y la ruptura con el plano general, se encuentran todavía inscritos dentro del Método de Representación Primitivo que como afirmábamos, será el método de representación hegemónico hasta 1915. El nacimiento de una nación (*The birth of a Nation*, G.W. Griffith, 1915) se ha señalado como el primer filme que podría inscribirse de forma definitiva dentro del Método de Representación Institucional debido a un elaborado e inusual uso del montaje y los movimientos de cámara. Destaca además el uso del primer plano, introducido aquí por primera vez con un carácter totalmente dramático que no había tenido lugar hasta el momento:

El descubrimiento más importante de Griffith descansa, pues, sobre esta idea de que el orden de planos en la secuencia venga dado por las exigencias dramáticas (...) la [cámara] de Griffith entraba a formar parte de la acción de un modo decidido y positivo. La división de un hecho en pequeños fragmentos para mostrar cada uno según la posición de



Fig.6. *El nacimiento de una nación* (*The birth of a Nation*, G.W. Griffith, 1915)

cámara más adecuada le permitía graduar la intensidad de cada plano, y por tanto, controlar su progresión dramática en el conjunto argumental. (Reisz, 1987:24).

De esta forma, las distintas escenas mostrarán “en cuanto las reacciones emocionales de un intérprete tenían especial interés, Griffith cortaba el plano

inicial, pasando a otro más cercano del sujeto en numerosas ocasiones planos cortos donde la cámara se aproxima al personaje a fin de ensalzar o destacar las actitudes y emociones del mismo [fig.6]. Griffith utiliza así un amplio abanico de planos abarcando desde el gran plano general hasta el plano de detalle, construyendo así un espacio especialmente amplio y complejo donde la cámara se moverá con una libertad sin precedentes.

Este uso del primer plano como potenciador de las emociones del personaje acabará asentándose en el ámbito cinematográfico de forma definitiva, convirtiéndose en un recurso ampliamente utilizado. Resulta especialmente interesante observar como el primer plano dramático es llevado al extremo en *La Pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer, 1928) donde el uso de este plano sustituye de manera total al plano general.

No encontraremos aquí una acción desarrollada a partir de planos de conjunto que se aproximen al actor en momentos clave. Encontramos, sin embargo, una narración que es sostenida casi en su totalidad a partir de primeros planos que alternan el rostro de Juana de Arco con el de sus jueces [fig. 7]. De esta forma, el filme se convierte en un ejemplo diametralmente opuesto a lo habitual en los primeros años del cine, donde el plano general era utilizado durante toda la filmación a excepción de los escasos primeros planos que ocupaban la pantalla en contadas ocasiones.



Fig.7. *La Pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer, 1928)

5. CONCLUSIÓN

Con el breve análisis aquí formulado, podemos observar sin dificultad cómo el uso de primeros planos en el seno del cine de orígenes se produjo de forma temprana aun suponiendo un auténtico desafío para el espectador. El papel que juega la alternancia de primeros planos con el habitual plano general propio del Método de Representación Primitivo será la clave que, junto a los movimientos de cámara, acaba rompiendo la rigidez del plano cinematográfico convirtiéndolo así en un espacio dinámico y versátil que parece extenderse más allá de la propia imagen. La ruptura con el plano-cuadro será clave también en la relación filme-espectador que será mucho más estrecha, permitiendo al público experimentar la acción en primera persona gracias al uso de planos subjetivos. Éstos tendrán su origen en las primeras películas que se atrevieron a formular un primer plano justificándolo a través de algún dispositivo de aumento óptico, permitiéndonos ver aquello que observa el personaje a través de sus ojos. De esta forma, los planos de detalle en *Grandma's reading glass* o *As seen through a telescope* no sólo suponen el origen del primer plano y la fragmentación espacial, sino que también abrirán el camino hacia una cámara capaz de asumir la condición de personaje. Con las reflexiones realizadas durante este artículo, que se sustentan, entre otros, en el trabajo de autores como Jacques Aumont, Noël Burch o Francisco Gómez Tarín, pretendemos no sólo esbozar una breve historia sobre la aparición del primer plano en el cine, sino trazar una línea de separación entre los primeros planos que podríamos determinar como subjetivos y aquellos que, sin buscar una justificación para el acercamiento de la cámara, realizan una auténtica fragmentación espacial ayudando a la transformación ya no del espectador cinematográfico, sino del propio espacio en la pantalla. Con estos últimos, entre los que podríamos incluir ejemplos prematuros como *The sick kitten*, el espectador no verá a través de los ojos del personaje, sino que será capaz de habitar el espacio con total libertad, convirtiéndose en la mirada omnipresente propia del cine moderno. Son por tanto estos ejemplos los que queremos reivindicar como el auténtico origen de un espacio puramente cinematográfico, libre ya del peso del plano-cuadro heredado de la pintura y el teatro.

Con el tiempo, esta vertiente pionera de la fragmentación espacial acabará imponiéndose y abrien-

do el camino hacia una utilización del primer plano que se inscribirá dentro de una corriente de carácter dramático. De este modo, el uso de estos planos no se limitará a la creación de un espacio abierto y habitable para el espectador, sino que será utilizado para enfatizar emociones ayudando así al desarrollo dramático de la propia escena.

NOTAS

¹ Aunque se ha pretendido establecer ambos métodos de representación como antagónicos entendiéndose el paso de uno a otro como una evolución ordenada y lineal, el MRI no supone la evolución natural del MRP, sino una forma distinta de entender la representación. Ambos convivieron y se imbricaron de forma continua, pudiendo encontrarse en un mismo filme rasgos de uno y otro durante una larga época de transición. Francisco Gómez Tarín (Gómez Tarín 2006) realiza un extenso análisis sobre la compleja relación entre ambos Métodos de Representación en su libro *Más allá de las sombras. Lo ausente en el Discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1940)*.

² La fecha suele fijarse a partir del filme *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, D.W. Griffith, 1915).

³ Encontramos un primer ejemplo de varias escenas dentro de un mismo filme en *La Cenicienta* (*Cendrillon*, Georges Méliès, 1899).

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Grandma's reading glass (George A. Smith, 1900)

Fig. 2. As seen through a telescope (George A. Smith, 1900)

Fig. 3. The big swallow (James Williamson, 1901)

Fig. 4. The sick kitten (George A. Smith, 1903)

Fig. 5. The Whole Dam Family and the Dam Dog (Edwin S. Porter, 1905)

Fig. 6. El nacimiento de una nación (*The birth of a Nation*, G.W. Griffith, 1915)

Fig. 7. La Pasión de Juana de Arco (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer, 1928)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós

Aumont, J. (2007). *La imagen*. Barcelona: Paidós

Burch, N. (2016). *El Tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra

Burch, N. (2008). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos

Gómez Tarín, F. (2006). *Más allá de las sombras. Lo ausente en el Discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1940)*. Castellón: Universitat Jaume I

Gubern, Román. (2014). *Historia del cine*. Madrid: Anagrama

Reisz, Karel. (1987). *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus

VV.AA. (1998). *Historia general del cine I. Orígenes del cine*. Madrid: Cátedra

EL PASADO NARRADO DE GABRIELA LAS MEMORIAS Y LOS TRAUMAS PRESENTES EN *HISTORIA DE UNA MAESTRA DE JOSEFINA RODRÍGUEZ ALDECOA*

Zuleima Pelayo



**EL PASADO NARRADO DE GABRIELA, LAS MEMORIAS Y LOS TRAUMAS
PRESENTES EN *HISTORIA DE UNA MAESTRA* DE JOSEFINA RODRÍGUEZ
ALDECOA**

***THE NARRATED GABRIELA PAST. THE MEMORIES AND
THE TRAUMAS IN THE HISTORY OF A TEACHER
BY JOSEFINA RODRÍGUEZ ALDECOA***

Autora: Zuleima Pelayo

University of California, Riverside
ABD-Ph.D. Student & Instructor
Hispanic Studies Department
zrami001@ucr.edu

Citación: Pelayo, Z.(2019). El pasado narrado de Gabriela, las memorias y los traumas presentes en Historia de una maestra de Josefina Rodríguez Aldecoa. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº8, pp. 35-46.

**EL PASADO NARRADO DE GABRIELA LAS MEMORIAS Y
LOS TRAUMAS PRESENTES EN HISTORIA DE UNA MAESTRA
DE JOSEFINA RODRÍGUEZ ALDECOA**

**THE NARRATED GABRIELA PAST. THE MEMORIES AND
THE TRAUMAS IN THE HISTORY OF A TEACHER
BY JOSEFINA RODRÍGUEZ ALDECOA**

Zuleima Pelayo

University of California, Riverside
ABD-Ph.D. Student & Instructor
Hispanic Studies Department
zrami001@ucr.edu

Resumen

El presente trabajo se enfocará en el primer tomo de la trilogía de Josefina Rodríguez Aldecoa, *Historia de una maestra* (1990), la historia gira alrededor de la vida Gabriela y en esta primera parte se relata la experiencia vivida durante la Segunda República, la Guerra Civil española, la dictadura de Francisco Franco en la península Ibérica. En esta investigación indagaré especialmente en el desarrollo del “Yo” de Gabriela como protagonista principal en su historia, en donde expone su pasado y al mismo tiempo sus traumas a lo largo de sus memorias. Finalmente, es importante subrayar que hay elementos históricos y familiares que ella mismas eligen compartir, los cuales son expuestos y analizados en este trabajo.

Abstract

The present work will focus on the first volume of the Josefina Rodríguez Aldecoa trilogy, *History of a teacher* (1990), the story revolves around Gabriela’s life and in this first part the experience lived during the Second Republic, the War Spanish Civil, the dictatorship of Francisco Franco in the Iberian Peninsula. In this investigation I will investigate especially in the development of Gabriela’s “I” as the main protagonist in her history, where she exposes her past and at the same time her traumas throughout her memories. Finally, it is important to underline that there are historical and family elements that they themselves choose to share, which are exposed and analyzed in this work.

Palabras clave: Memoria, trauma, mujer, guerra civil, España, pasado.

Key Words: Memory, trauma, woman, civil war, Spain, past.

“Contar mi vida... No sé por dónde empezar. Una vida la recuerdas a saltos, a golpes. De repente vienen a la memoria un pasaje y se te ilumina la escena del recuerdo. Lo ves todo transparente, clarísimo y hasta parece que lo entiendes. Entiendes lo que está pasando allí aunque no lo entiendas cuando sucedió...”

– Josefina R. Aldecoa

En *Historia de una maestra* se desarrolla un “Yo” por parte de la narradora y protagonista Gabriela, quien cuenta su vida desde 1923 hasta comienzos de la Guerra Civil. Una vez que se recibe como maestra, el “Yo” de Gabriela se convierte y comienza a relatar sus sueños. Es así cómo se entrelaza la autobiografía de Gabriela contada por ella misma con el contexto y la experiencia que le ha tocado vivir durante la Segunda República y el comienzo de la Guerra Civil. Carmen T. Sotomayor menciona en su artículo, “Space and the Construction of the Self in the Narratives of Josefina Aldecoa”:

The narrative voice in the first volumen of the trilogy, *Historia de una maestra*, is that of a female protagonist, Gabriela López Pardo, who is talking to her daughter Juana – who is listening to her life story – and, by extension, to us, the readers. The account of memories of her early years as a public school teacher will be marked by the figure of Franco...of his wedding to Carmen Polo in October 1923 (the same day Gabriela received her diploma as a public school teacher) to the events of July 1936 (Sotomayor, 22).

En la cita anterior se menciona el sueño alcanzado por Gabriela como maestra cuando recibe su certificado como educadora, la aspiración más importante de la protagonista a lo largo del primer volumen. Sin embargo, la fecha también concuerda con el matrimonio de Franco, una memoria señalada por Gabriela desde su presente. La protagonista evoca claramente aquel momento cuando finaliza su carrera como educadora:¹

Para mí, por ejemplo, está muy claro el día que di por terminada mi carrera. Yo acababa de cumplir diecinueve años. Era un día de octubre de 1923. Lloviznaba. Desde muy temprano... Gabriela López Pardo, Maestra... El fin de una etapa y el comienzo de un sueño. Muchas veces he vuelto a recordar aquella boda. La reseña la leí a los pocos días en un periódico pero los nombres no me dijeron nada: <<... han contraído matrimonio la Srta. Carmen Polo y Martínez –Valdés y el teniente Coronel D. Francisco Franco Bahamonde...>>... Años después los oiría por todas partes, sin yo saberlo, marcarían para siempre mi destino (*Historia de una maestra*, 15-16).

La imagen de Franco está conectada con el sueño de Gabriela como maestra, la que no sabía el impacto que el dictador tendría en su vida. Aquella boda se llevaba a cabo lejanamente, mientras que ella y sus amigas festejaban el comienzo de una nueva etapa. La cita anterior refleja el inicio de lo que sería España años después bajo la presencia de Franco. Además, es posible identificar las primeras muestras de la presencia del trauma en las palabras de Gabriela, tal como lo señala Cathy Caruth: “through the notion of trauma, I will argue, we can understand that a rethinking of reference is aimed not at eliminating history but at resituating it in our understanding, that is, at precisely permitting *history* to arise where *immediate understanding* may not (11)”. Ciertamente, en la vida de Gabriela se observa una evocación del pasado en el presente, creando una referencia de la figura de Franco que unos años más tarde obtendría un significado en su vida, y de cómo iba a afectarla en su destino.

Esta es una de las primeras experiencias que le tocó vivir a Gabriela donde se aborda el contexto histórico, el cual comenzará una vez que Franco se convierta en la figura más significativa no solo de España, sino también del personaje años después.

Gabrela comienza diciendo, “Contar mi vida... No sé por dónde empezar. Una vida la recuerdas a saltos, a golpes... (13). La cita con que empieza este ensayo corresponde al comienzo de la narración que hace el personaje de Gabriela.² Durante el primer volumen, es ella quien narra su vida a su hija Juana, a la vez que el personaje se relata su historia a sí misma. Sus recuerdos no están contados cronológicamente sino que a saltos, a medida que estos van regresando a su memoria de forma involuntaria. Estos recuerdos le hacen a Gabriela revivir las experiencias del pasado y, con esto, comprender aquello que no entendió en el momento en que ocurrió. En su mayoría, estos recuerdos están escritos en primera persona y en tiempo pasado. Sin embargo, hay ocasiones en que Gabriela se detiene para procesar lo que está narrando desde el pasado hasta el presente. Cuando Franco llega al poder, Gabriela se muda a México donde puede trabajar libremente en el proceso de “working through”. Pero el personaje elige evitar el pasado y olvidar su vida en España en vez de enfrentar las pérdidas que ha sufrido. El relato de la primera parte de la trilogía es una manera de “working through” para superar el trauma a través de la experiencia de la escritura.

El trauma de la/s memoria/s de Gabriela

En el primer volumen *Historia de una Maestra*, Gabriela relata cómo comenzó su sueño y de qué forma terminó éste. La narración que desarrolla es para su hija pero también para ella misma. A través de ésta, la protagonista comienza a darle forma a su vida, encontrando explicaciones y dándole coherencia a su sueño: cómo emprende su proyecto cómo maestra y cómo termina años después justamente con el comienzo de lo que será la Guerra Civil.³ Las memorias presentes en el primer volumen son como hilos de colores que están tejidos en forma desigual, sin un dictamen definitivo.

Por ejemplo, cuando Gabriela señala, “si tú te encargas de buscar explicaciones a tantas cosas que para mí están muy oscuras, entonces lo intentamos. Pero poco a poco, como me vayan saliendo. No me pidas que te cuente mi vida desde el principio y luego todo seguido año tras año. No hay vida que se recuerde así” (13). El pronombre “tú” en esta cita es muy significativo. Sabemos que Gabriela está contando los hechos a su hija pero también a sí misma. Es como si se estuviera preguntando, “Gabriela, ‘si tú

te encargas de buscar explicaciones a tantas cosas que para mí están muy oscuras, entonces lo intentamos”. Esas cosas “oscuras” a las que se refiere son las circunstancias que no tienen, o no tenían hasta ahora, una explicación para ella misma, y mucho menos para su hija en el caso de ésta buscara explicaciones o motivos de los hechos que su madre le está contando de su pasado.⁴ El recuento del pasado en este caso es significativo porque es una acción de comprensión en el presente, no solo para que Juana conozca la verdad sino para que Gabriela pueda entender cada uno de los sucesos oscuros, tristes, melancólicos y felices de su vida. Eso es el pasado para Gabriela, un entendimiento de cosas, recuerdos oscuros que hasta ahora no quería ver o entender, y que ahora pareciera comienza a iluminarse.

Gabriela encarna y da voz a aquella época dolorosa de España que es la dictadura franquista.⁵ La memoria y la historia van juntas de la mano, no se puede separar el “Yo” de Gabriela de los eventos ocurridos en España.⁶ Al contrario, las injusticias, la violencia se van apareciendo poco a poco y de manera cristalizada. Uno de estos episodios oscuros es cuando Gabriela narra el fusilamiento de Ezequiel junto con el padre de Eloísa, don Germán, ya que fue así cómo comenzó la Guerra Civil para ella. Comprendió que el bando fascista no buscaba darles una lección a personas como Ezequiel o don Germán, sino que quería exterminar de raíz y borrar a todos aquellos que pensaban como ellos, sin dejar ningún rastro de la semilla de inquietud y cambio para mejorar España. Lo que introducían eran miedo, odio, silencio y más violencia. Ese silencio es el mismo que lleva Gabriela, quien padeció y sufrió todos estos episodios en su vida, hechos que la han marcado psicológica y físicamente. Es justamente en este primer volumen que el personaje narra uno de los episodios más escalofriantes de su vida, cuando habla del fusilamiento de su esposo: “...Al salir de la ciudad, tapé la cara de Juana con la mano para que no mirara afuera. En las cunetas había muertos. Vi enseguida el primer brazo rígido elevado hacia el cielo. Luego descubrí cuerpos abandonados sobre la tierra. Unos con la cara escondida, otros bien visible: boca sin voz, arriba; ojos ciegos, arriba; frente dormida arriba” (231).

En una de tantas entrevistas a Josefina R. Aldecoa, le preguntaron a la autora: “cómo surgen tus novelas?” A esto, ella respondió, “escribimos siempre de la memoria. La literatura es una investigación utilizando

la memoria” (*El País*). Y aunque claramente Gabriela no es Josefina Aldecoa, su manera de contar evoca la misma idea que tiene la autora sobre el pasado: la memoria recolecta un pasado, un momento, una época y una historia, donde en algunas ocasiones es necesario revisar y re-memorizar para entender en qué momento su vida comenzó a destruirse de forma paralela a los acontecimientos históricos que le tocó vivir. Efectivamente, Gabriela desea al principio del primer volumen “...buscar explicaciones a tantas cosas que para mí están muy oscuras...” (13). La propia narradora está acentuando que el destinatario tiene como tarea hacer de esta narración una historia-narración asequible y coherente, ya que ella no puede comprender lo que está escribiendo y narrando en dicho momento.

José Ignacio Álvarez –Fernández indaga en la memoria, junto con las consecuencias del recuerdo y su narración, y enfatiza que “recordar se convierte, por tanto, en un requisito ineludible si se quiere re-alizar... pero el ejercicio de la memoria es siempre tarea dolorosa porque abre viejas heridas y, por ello, las sociedades... evitan confrontarse con su pasado” (30). Sin embargo, al final de la trilogía, en el último volumen, Gabriela supera el dolor y se enfrenta a su pasado al contarle a su nieto Miguel algunos episodios de su vida. En el primer y último volumen se recogen las vivencias y memorias de los acontecimientos vividos por Gabriela en aquella época en España. Sin duda alguna, estas experiencias han carecido de una narrativa verbal (el contar los hechos del pasado y el contexto de España a la misma vez). Sin embargo, la narrativa ha sido fundamental para que la familia de Gabriela acceda a esos recuerdos que, hasta el momento, no habían sido contados verbalmente. Para todos resulta esencial la narración que hace Gabriela sobre sus traumas: Juana entendió a su madre y todo lo que ha pasado desde su juventud hasta su presente; y Miguel pudo conocer el contexto histórico que les tocó vivir a su abuela Gabriela y a su madre Juana, a la vez que darse cuenta de que él se encuentra en una España mejor donde existe libertad de expresión y no hay represión.

Sin duda alguna, la narración de los acontecimientos traumáticos resulta esencial para Gabriela como víctima directa de esas experiencias. En el último volumen de la trilogía, el personaje aborda las preguntas recurrente que se ha hecho en distintas ocasiones a lo largo de la novela, las cuales la han llevado a entender que:

El destino depende de uno mismo, de la manera de ser y también de las circunstancias, desde luego. Pero sobre todo de uno mismo. Parece casual pero es el resultado de un plan, de un programa inconsciente en parte y en parte elaborado. Por eso, nadie escapara de su destino, porque nadie escapa a su carácter. Yo misma estoy donde ahora estoy por mi carácter. Si nunca hubiera querido moverme, si no hubiera creído en lo que nos espera lejos y fuera de nuestro mundo, nunca hubiera arriesgado mi esperanza de una buena plaza en una escuela cercana a mi familia. Tampoco hubiera ido a México sin no hubiera creído en lo que creo: que el mundo está esperándonos para que lo veamos y lo toquemos. Y eso que yo bien pocas ocasiones tuve en aquellos años duros y difíciles de mi juventud (LFD, p. 102).

Con esto, Gabriela demuestra que es consciente de que todas las vivencias de su vida narradas -- tanto en el primer volumen como en el último han sido impactantes pero también esenciales en su vida. Ella reflexiona sobre la vida que vivió con su primer esposo Ezequiel, el exiliarse en México con su hija Juana, el volverse a casar con Octavio, el regresar de nuevo a España, el enfrentar un pasado lleno de fantasmas, miedos y traumas que -- según lo descrito en el último tomo -- parece no haber superado. Al comienzo de la última novela, Gabriela menciona que "...cuando todo está en orden y me enfrento a la soledad de la noche, el miedo se va adueñando de mí. El que no tuve en Guinea. El que no tuve en aquel pueblo de la mina cuando fue la revolución del 34. El que no tuve cuando fue la guerra, ni luego en México. Miedo a los fantasmas de la soledad..."(14). Al volver a España, Gabriela tenía miedo de todos aquellos agujeros que quedaron vacíos en su memoria. Al final, ese miedo se transformó en trauma: estar en España le provocó un sin fin de emociones y, entre esas emociones, se encontró de golpe con la huella del trauma. Gabriela se enfrenta así, cara a cara, con un trauma que ella pensó que había superado, suprimiendo y erradicando a lo más profundo de su memoria.

Siguiendo con el tema del trauma, en el último volumen Gabriela define lo que ha significado su vida, desde los primeros días hasta los últimos años de su existencia: "La vida es un cuento muy largo, sobre todo si se lo cuenta uno a sí mismo. Porque no

hay un gesto, ni un movimiento que hagas, ni un paso que des, que no te traiga recuerdos." (24) Entre aquellos recuerdos también se arrastran los momentos traumáticos que Gabriela narra como parte de su historia contada en primera persona. Algunas veces ni ella misma logra comprender del todo los pasajes de su propia vida. Lewis Herman argumenta que, "The trauma is resolved only when the survivor develops a new mental 'schema' for understanding what has happened" (41). En este caso, Gabriela resuelve sus traumas a través de la narración verbal contada a su hija. Según el enunciado de Herman, al momento de contar, escribir y analizar, Gabriela desarrolla un esquema mental que la ayuda a resolver esos traumas que había suprimido por mucho tiempo.

El entendimiento de las limitaciones de la mujer a través del tiempo y la historia

En la novela, el papel de la mujer de la época toma forma en el personaje de Gabriela, quien ocupa el espacio privado y doméstico. En cambio, Ezequiel habita en el espacio público y político, lugares controlados exclusivamente por los hombres en aquellos años. Christina Dupláu señala en su artículo, "Identidad sexuada y 'conciencia de clase' en los espacios de mujeres de *La Tribuna*" que "...a través del rígido esquema de división de lo público/masculino y de lo privado/ femenino, se desarrollan en espacios que no siempre se ajustan a los ámbitos extra-domésticos e intra-domésticos..."(189). Al igual que otros personajes femeninos de la novela como María, Rosa, Eloísa, y Mila, la niñera de Juana, Gabriela se desenvuelve en el espacio doméstico y privado. Las únicas que no forman parte de este grupo son Regina, Marcelina, e Inés, quien, al igual que su esposo Domingo, es profesora en la mina y está muy involucrada en la política.⁷ Resulta oportuno mencionar que tanto la perspectiva de Regina como la de Marcelina, ambas vecinas de Gabriela, surgen como voces de denuncia de la desigualdad entre hombres y mujeres. Regina señala "Come, mi vida—le decía Regina---.Come para que crezcas fuerte y no necesites que nadie te rija la vida...una mujer de verdad no necesita ser esclava... una mujer de verdad vive su vida sola sin que nadie la mande, hermosa mía -- replicó Regina que mecía a la niña en sus brazos" (146). La voz de Regina, separada de su esposo y quien vive sola con su hijo, representa el lado opuesto de la mujer de aquella época.

Marcelina, en tanto, quien tiene tres hijos y está casada con el minero Joaquín, representa a la mujer trabajadora. Marcelina le expresaba a Gabriela, “que a usted también le pasa que trabaja de más – refunfuñaba a veces Marcelina –. Quiera que no, tiene usted una escuela como él (refiriéndose a Ezequiel). Pero ¿quién cocina, quién lava, quién plancha, quién brega con la niña? Que a él bien le veo yo de sube y baja a la Plaza y a la mina” (174).⁸

Para Gabriela, además, ser maestra tiene un significado esencial. Ella siente y piensa que puede generar un cambio a través de la educación. Gabriela insiste en que se debe “educar para la convivencia. Educar para adquirir conciencia de justicia. Educar en la igualdad para que no se pierda un solo talento por falta de oportunidades...” (200). El significado de la educación para Gabriela siempre ha sido el mismo: el pilar para seguir luchando. Para ella, la educación transforma a la gente; con educación las personas pueden velar por sus derechos. Por ejemplo, Gabriela quería que todos aquellos mineros que padecían humillaciones, ofensas e injusticias en sus faenas tuvieran oportunidad de educarse y las mismas oportunidades que ella tuvo. Inés, en cambio, es uno de los personajes en la novela que rechaza todo aquello que la sociedad impone a la mujer.

Gabriela señala,

Inés, la mujer de Domingo, hablaba del problema en otros términos. Ella me dio a leer varios libros sobre la mujer. Desde uno que había causado sensación sobre la libertad de concepción hasta otros, políticos, en los que se enardecía a las lectoras para que reclamaran un papel digno en la sociedad frente a sus opresores, los hombres... que de hijos, nada de momento – decía Inés–. Porque ¿quién me dice a mí que Domingo y yo vamos a seguir juntos toda la vida? (*Historia* p. 175).

Al contrario de Inés, Gabriela se sitúa dentro del esquema tradicional, a pesar de que tras recibir educación pensara que no se ajustaba al molde propio de la mujer de su época. Ante la actitud y pensamiento de Inés, sus ideas fracasan. Por ejemplo, Gabriela declara que:

Tenía razón. Una sorda zozobra me atormentaba cuando surgían esos temas. Yo, que había sido avanzada en mis ideales educativas, sin embargo,

me atenía en mi vida privada al esquema tradicional: un matrimonio es para toda la vida, un hijo es un grave obstáculo para el divorcio. Educada por mis padres sin frenos religiosos estaba condicionada, sin embargo, con el ejemplo de su conducta que de forma táctica contradecía la educación libre que pretendían haberme dado. La libertad está en la cabeza, solía decir mi padre. Y era cierto... La aventura de Guinea. Ese sí hubiera sido un camino de libertad. Todo lo que vino después me había ido llevando hasta esta Gabriela que yo era sin remedio, buena esposa, buena madre, buena ciudadana. La trampa se cerraba sobre mí (*Historia* p. 175-76).

De acuerdo a la cita anterior, Gabriela ve la enfermedad en Guinea como el impulso que la obligó a regresar a casa de sus padres, dejando de lado la libertad que ella estaba buscando en su vida.⁹ En cambio, si ella se hubiera quedado, no se habría casado ni tendría una hija, y no estaría situada en el marco tradicional que ella menciona anteriormente. Gabriela hubiese alcanzado la libertad que estaba buscando. Sin embargo, en las pocas páginas que Aldecoa dedica en la novela a Guinea se descubre, a través de los recuerdos de Gabriela, que ella en realidad estaba sufriendo en esa soledad, lejos de su país y de sus padres.¹⁰ Para colmo, sufre de incompreensión en su estancia en Guinea por parte del Administrador y hasta de un intento de abuso sexual. Gabriela dice:

Me abrazaba con fuerza y pretendía besarme, me escupía su aliento de borracho, murmurando con furia: – Si eres buena para el negro también lo serás para mí... Forcejeé como pude y traté de desembarazarme de él pero no lo conseguí y ya sentía su cuerpo sudoroso sobre el mío cuando pude gritar... La puerta se abrió y ahora sí, era Manuel... Pero fue suficiente para que mi agresor reaccionara. Se alejó de mí y de un manotazo lanzó contra la pared a Manuel... Cuando desapareció me tumbé en la cama y me eché a llorar mientras Manuel cerraba la puerta y se retiraba escaleras abajo, respetando mi soledad, mi dolor (*Historia* p. 66).

Lo sucedido a Gabriela le ha dejado como consecuencia un trauma que ha llegado a formar parte de su pasado, y que continúa presente en su vida psíquica. Los recuerdos no se pueden modificar ni

pierden su carga emocional con el pasa del tiempo, sino que permanecen con la misma viveza que cuando ocurrieron en la realidad. Esto lo vemos en la cita anterior donde Gabriela habla como si hubiera sucedido recientemente y no años atrás. Su vivencia del intento de abuso se conoce como episodio de re-experimentación, debido a que revive psicológica y emocionalmente lo sucedido a través del recuerdo y de las imágenes mentales vinculadas al trauma que aparecen en su memoria, sin que ella pueda controlarlas. A pesar de todo lo que vivió en Guinea, el personaje solamente culpa a su enfermedad y a las condiciones climáticas de haber tenido que regresar a su país, decisión que le significó renunciar a convertirse en una mujer como Inés.¹¹

En el primer tomo de la trilogía, se revela la presencia del trauma que domina en la sociedad española, y eso se puede observar en las dos protagonistas-narradoras de la trilogía de Aldecoa. Al comienzo de la novela Gabriela menciona,

De repente te viene la memoria un pasaje y se te ilumina la escena del recuerdo. Lo ves todo transparente, clarísimo y hasta parece que lo entiendes. Entiendes lo que está pasando allí aunque no lo entiendas cuando sucedió... Otras veces tratas de recordar hechos que fueron importantes, acontecimientos que marcaron tu vida y no logras recrearlos, sacarlos a la superficie... (*Historia* 13).

Ubicadas al comienzo de la novela, estas son las primeras palabras que Gabriela le dice a su hija Juana. A través de ellas, ella revela el síntoma del trauma al señalar: “no logras recordarlos, sacarlos a la superficie”. Son memorias que para ella no son comprendidas. Debido a que toda la narración del primer tomo está escrita en primera persona, y a que está dedicada a narrar los recuerdos de Gabriela, es fundamental detener la lectura para poder entender el tiempo pasado al que se refiere Gabriela, pero desde el presente. La narración también es para Gabriela una reflexión de su propia vida y su propio pasado. Por ejemplo, en la tercera parte, “El final del sueño”, describe lo que para ella significaba el sonido de las sirenas:

La sirena sonaba como el lamento de un animal pre-histórico. Eso me pareció la primera vez que la oí al llevar a Los Valles... Algo pasa

– digo el chofer –. Porque no es hora... A partir de entonces el quejido periódico de la sirena iba a marcar el ritmo de nuestras vidas: amanecer, medio día, atardecer, medianoche. Aquélla era su función de cronómetro. Pero el lamento irrumplía a veces de forma inesperada: era un mensaje urgente, una llamada enloquecida, fuera de hora (*Historia* 153).

En esta cita se describe lo que representaba el sonido de las sirenas en aquel tiempo para Gabriela. Como ella misma menciona, el sonido de las sirenas marcaría sus vidas en el pueblo Los Valles. Sin embargo, surge un momento de reflexión donde Gabriela salta al pasado desde su presente, recordando el significado del sonido de las sirenas: “Todavía hoy, cuando oigo el lamento de una sirena, algo pasa, me digo, algo terrible, previsto y sin embargo sorprendente. Como aquel primer día cuando entramos en Los Valles ...cuando el conductor arrebató de nuestra mano el dinero convenido y salió con su coche a toda marcha, advirtiéndome de nuevo: ‘Algo pasa, porque no es hora’...” (*Historia* 154). Es importante observar cómo el sonido de las sirenas en el presente de Gabriela le hace retroceder en el tiempo y recordar el episodio en Los Valles. El impacto traumático que tuvo el sonido de las sirenas en su vida personal la dejó marcada por siempre. Juana es la receptora del primer volumen; éste está dirigido a ella y será Juana quien se encargará de darle un orden cronológico y coherente al pasado de su madre narrado en *Historia de una maestra*.¹²

Para concluir, Gabriela utiliza la narración-escritura como terapia para ella misma y ya no como remembranza para Juana, como ocurre en el primer volumen. En este primer tomo, Gabriela explica que: “Le fui contando día a día, tarde a tarde, hasta que llegué a un punto de la historia en el que ya no quise continuar. Quizás porque había llegado al final de una etapa, a la profunda escisión entre nuestra vida anterior y la que inauguramos trágicamente aquel día de julio de 1936. Además le dije a Juana, todo lo que sigue ya lo recuerdas tú, lo sabes tú, está cerca todavía” (*Historia* 36-37). De igual manera, tal como comenta David K. Herzberger: “...although the narrators are aware that they are telling a story, the trilogy itself can scarcely be perceived as a meta-fictional work. The texts turn outward to the world rather than inward to their own construction” (“A Life Worth Living” 136

NOTAS

¹ Josefina Aldecoa constantemente relaciona los olores, sabores y las estaciones del año a memorias del personaje de Gabriela. Celia Fernández Prieto afirma en su ensayo “Figuraciones de la memoria en la autobiografía” que los recursos usados en la novela de Josefina Aldecoa funcionan como huellas de la realidad que autentifican el recuerdo al mostrar su permanencia en el presente (p. 75).

² Josefina Rodríguez Aldecoa fue pedagoga y escritora, y fundó el Colegio Estilo en el año 1959. En su entrevista menciona lo difícil que fue integrarse de nuevo a la escritura después de haber fallecido su esposo Ignacio Aldecoa. Dupláa recoge en su entrevista uno de los momentos más dolorosos en la vida de Aldecoa: “Cuando en el sesenta y nueve murió, sentí una mutilación en mi propia persona, en mi vida. Y tardé años en acostumbrarme a vivir con ella. Dejé muy de lado el camino iniciado en lo literario, entregándome totalmente a la educación, a la dirección de mi colegio, porque era una manera de no pensar, de no sufrir, de tener la mente ocupada. Durante diez años no escribí; mi único contacto con la literatura era a través de la lectura... Cuando en el ochenta y uno volví a la literatura...” (Dupláa 21-22).

³ Esto en relación a lo que narra Gabriela en su último volumen *La fuerza del destino*.

⁴ Por ejemplo, se alude a que ella sentía algo especial por el doctor Emile: “De modo obsesivo volvían a mí los días y las personas de aquel mundo lejano. No me gustaba hablar de ello. Era ése un episodio que guardaba en celoso secreto. Las confidencias amistosas se detenían ahí, cambiaba de tema si surgía Guinea en algunas conversaciones y curiosidad de mis amigos se fue debilitando a la vista de mi reserva... Emile aparecía sin cesar en mis ensoñaciones. Apenas me atrevía a nombrarle pero, en mi soledad, recreaba cada instante de nuestra amistad, reproducía los rasgos de su cara, la expresividad de sus gestos, su sonrisa... Emile ha sido el único hombre que hubiera abierto un camino distinto a mi vida. Era la libertad, la lejanía, la aventura, la fantasía” (124-125). El que se haya casado con Ezequiel porque así lo dicta la sociedad: “Nunca había pensado en casarme por casarme. Pero al conocer a Ezequiel me encontré considerando que, después de todo, eso era lo normal, casarse y tener algún hijo” (85).

⁵ La trilogía de Aldecoa es conocida por reflejar la historia y la memoria de la propia historia. En la entrevista que Dupláa plasma en su texto, Josefina R. Aldecoa menciona el significado que relata la trilogía en su contexto con la historia y la memoria de España: “La madre-maestra de *Historia de una maestra* muere en el ochenta y dos cuando los socialistas llegan al poder. Por lo tanto, acaba la trilogía con la esperanza. Creo que queda bien reflejado el ciclo histórico República, guerra civil, franquismo y democracia. Justo en la década de los noventa han ido apareciendo varios libros de distintos escritores reivindicando la memoria. Unos pertenecientes a mi generación, otros que habían vivido la infancia en la posguerra” (Dupláa 26). Cada uno de los ciclos históricos quedan plasmados en la trilogía completa desde principio a fin.

⁶ La trilogía captura toda España y sus acontecimientos: “Es a través del recuerdo personal de una mujer maestra, que vive los años de la Dictadura del general Primo de Rivera, la II República, el exilio, la vuelta a su país, en el que muere el día que los socialistas ganan las elecciones generales de 1982, la recepción recorre también por medio de su propio recuerdo o del recuerdo de los demás (memoria histórica) esos mismos hechos y circunstancias. La memoria creadora y la justiciera están presentes en las tres novelas, dando un valor testimonial a la voz de la protagonista... narra su experiencia como maestra, como mujer y como perdedora de la guerra” (Dupláa 72).

⁷ Inés y Domingo son dos personajes importantes en la novela y son descritos por Gabriela como “más jóvenes que nosotros, más sonrientes, y más desenvueltos... Hablaban de política” (166).

⁸ Estas citas también se encuentran en el texto de Concha, *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós, y Aldecoa* (p. 243).

⁹ Como hemos visto, la trilogía de Josefina Aldecoa entrelaza fragmentos de su propia vida personal. Sin embargo, la memoria de la propia Gabriela (ficción) funcionará como un intertexto que permitirá entrar en un espacio con fechas y eventos de fiabilidad que se conectan con hechos que la propia autora experimentó a lo largo de su vida.

¹⁰ Por otro lado, durante su estancia en Guinea, Gabriela se encuentra en un espacio dominado por el hombre y en este caso, se especifica, el

hombre blanco: “El tiempo que pasé en Guinea fue un tiempo de soledad. Era un mundo de hombres, la mayoría también solitarios. Un mundo duro de lucha y sacrificio para conseguir el único fin que parecía tener claro: el dinero. Plantadores, comerciantes, funcionarios, negociantes, todos llegaban a la Colonia dispuestos a regresar con dinero. Esta meta no implicaba necesariamente que los blancos coloniales fueran unos malvados. Pero sí suponía en ellos un comportamiento áspero, poco dado a valorar matices y a aceptar sensiblerías” (*Historia* p. 69).

¹¹ El papel de Gabriela como maestra le permite moverse fuera del marco privado-hogar. Accede a un espacio público en la escuela donde trabaja; su misión como maestra y madre le permiten aconsejar a las madres de sus alumnos en cómo cuidar mejor de los niños, cuidar mejor su higiene, etc. Esto implica que la escuela figura como un espacio público que la mujer puede ocupar.

¹² En la literatura de la posguerra como se puede observar en la trilogía de Josefina R. Aldecoa, se

centra la representación de la Segunda República, la Guerra Civil, la posguerra. La reconstrucción de la memoria se puede examinar a través de la ficción de Aldecoa con la historia de vida que se narra de la protagonista-narradora Gabriela. Esta memoria no se debe olvidar, porque si se olvida se volverán a repetir los mismos hechos que sufrió España durante la II República, la Guerra Civil, y la posguerra. Son estos marcos históricos que rodean la trilogía; su época, su contexto histórico, y socio-político. *Historia de una maestra* enmarca el trasfondo de la república y la revolución de Octubre y la guerra, en donde se ve un contexto histórico enumerado por la Segunda República, y el comienzo de la Guerra Civil.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alborg, C. (1993). *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós, y Aldecoa*, Madrid, Ediciones Libertarias.

Alcatraz Fornieles, J. (2002). “Historia y novela en los primeros tiempos de la transición”, in *Historia de la Transición en España*, Madrid Editorial Biblioteca Nueva.

Aguado, T. (2010). *Tiempos de ausencias y vacíos: Escrituras de memoria e identidad* (1.ed.). Bilbao: Universidad de Deusto.

Alphen, E. V. (1999). “Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma,” in Mieke Bal, et al, eds., *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (Hanover NH: University Press of New England).

Álvarez-Fernández, J. I. (2007). *Memoria y trauma en los testimonios de la represión Franquista*. Rubí (Barcelona: Anthropos Editorial.

Bertrad de Muñoz, M. (2016). “El << retorno >> en la novelística española desde 1939” Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Cardús i Ros, S. (2000). “Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain”. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

(1995). *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press.

(1991). “Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History,” *Yale French Studies*.

Castilla, A. (2011). Una mujer de letras y de la educación: última clase de literatura y pedagogía. *El País*. Web. https://elpais.com/diario/2011/03/17/cultura/1300316402_850215.html

(2005). Conocer otros mundos te hace más razonable, *El País*. Web. https://elpais.com/diario/2005/10/09/cultura/1128808807_850215.html

- Dupláa, C.
(2000). *Memoria sí, venganza no en Josefina R. Aldecoa: Ensayo sociohistórico de su narrativa*. Barcelona: Icaria.
- (1996). Identidad sexuada y 'conciencia de clase' en los espacios de mujeres de *La Tribuna. Letras Femeninas*.
- Fernández Prieto, C. (1997). Figuraciones de la memoria en la autobiografía. *Claves de memoria*, ed. José María Ruiz-Vargas, Madrid, Trotta.
- Fraguas, A. (2004). Josefina Aldecoa destaca la memoria como 'madre' de la literatura. *El país*.
- Herman, J. L.
(1992). *Trauma and Recovery*. New York: Basic Book.
- (1996). Crime and Memory. *Trauma and Self*. Eds. Charles B. Strozier y Michael Flynn. Boston: Rowman & Littlefield Publishers.
- Herzberger, D.
(1995). *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke University Press.
- (2008). A Life Worth Living: Narrating Self and Identity in Josefina Aldecoa's Trilogy. *Foro Hispánico*.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kenny, N. (2012). Conclusion. *The Novels of Josefina Aldecoa: Women, Society and Cultural Memory in Contemporary Spain*, vol. 308, Boydell and Brewer.
- Kietrys, Kyra A., and Linares, M. (2009). *Women in the Spanish Novel Today: Essays on the Reflection of Self in the Works of Three Generations*. Jefferson, N.C: McFarland.
- Labanyi, J. (2007). Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War. *Poetic Today*.
- LaCapra, D. & Mazal Holocaust Collection.
(1998). *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- (1999). "Trauma, absence, loss". *Critical Inquire*.
- (2005). *Escribir la Historia, escribir el Trauma*. Buenos Aires Nueva Visión.
- (2008). *Representar el Holocausto. Historia, teoría y trauma*. Buenos Aires.
- (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Langer, L. L. (1991). *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press.
- Leggott, S. J.
(1998). "History, Autobiography, Maternity: Josefina Aldecoa's 'Historia de una maestra' and 'Mujeres de negro.'" *Letras Femeninas*.
- (2004). Re-Membering Self and Nation: Memory and Life-Writing in Works by Josefina Aldecoa. *Confluencia*.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: *Les Lieux de mémoire*. Trans. Marc Roudebush. *Representations*.
- R. Rodríguez Aldecoa, J.
(1990). *Historia de una maestra*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (1994). *Mujeres de negro*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (1997). *La fuerza del destino*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (1998). *Confesiones de una abuela*. Madrid: Temas de Hoy.
- Rodríguez, P. S. (2011). La mirada laica. *Wordpress*.

Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit, 3. Le temps raconte*. Paris, Le Seuil, Traducción de Georges Tyras y Juan Villa).

Sotomayor, C. T. (2009). Space and the Construction of the Self in the Narratives of Josefina Aldecoa. *Women in the Spanish Novel Today: Essays On the Reflection of Self in the Works of Three Generations*. Jefferson, N.C.: Jefferson, N.C. : McFarland.

Soliño, M. E. (1995). Tales of Peaceful Warriors: Dolores Medio's». *Diario de una maestra*, y Josefina R. Aldecoa, *Historia de una maestra, Letras Penisnulares*.

Tyras G. y Vila J. (2012). *Otro maldito ensayo sobre la recuperación de la memoria histórica*. Madrid: Editorial Verbum.

LA MEMORIA ES UN TRAMPANTOJO

Ficción, ilusión plástica y trampa en la narración autobiográfica de Georges Perec

Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez



**LA MEMORIA ES UN TRAMPANTOJO
FICCIÓN, ILUSIÓN PLÁSTICA Y TRAMPA EN LA NARRACIÓN AUTOBIO-
GRÁFICA DE GEORGES PEREC**

***MEMORY AS A TROMPE-L'OEIL
FICTION, PLASTIC ILLUSION AND TRAP IN THE AUTOBIOGRAPHICAL
NARRATION OF GEORGES PEREC***

Autora: Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez

Becaria Posdoctoral en la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.

Investigación realizada gracias al programa de becas posdoctorales en la UNAM de la DGAPA.

yun_diaz@hotmail.com

Sumario: Introducción. 1. Autobiografía y trampantojo: la ficción. 2. Memoria e ilusión plástica. 3. Memoria y trampa: recuerdo, olvido y ficción. Conclusión. Notas. Referencias bibliográficas.

Citación: Díaz Velázquez, Y. E. (2019). La memoria es un trampantojo. Ficción, ilusión plástica y trampa en la narración autobiográfica de Georges Perec. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº 8, pp. 47-56.

**LA MEMORIA ES UN TRAMPANTOJO
FICCIÓN, ILUSIÓN PLÁSTICA Y TRAMPA EN LA NARRACIÓN AUTOBIO-
GRÁFICA
DE GEORGES PEREC**

**MEMORY AS A TROMPE-L'OEIL
FICTION, PLASTIC ILLUSION AND TRAP IN THE AUTOBIOGRAPHICAL
NARRATION
OF GEORGES PEREC**

Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez

Becaria Posdoctoral en la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.

Investigación realizada gracias al programa de becas posdoctorales en la UNAM de la DGAPA.
yun_diaz@hotmail.com

Resumen

El trampantojo es una pintura que pretende engañar al espectador simulando formar parte de la realidad. Este tipo de obra interesó al escritor Georges Perec quien encontró en la ficción, la ilusión plástica y la trampa, motivos literarios para reelaborar los recuerdos borrados de su infancia durante la Segunda Guerra Mundial. En el presente artículo me propongo trazar la relación entre la pintura de trampantojo y la narración autobiográfica de Georges Perec en el libro *Wo el recuerdo de la infancia* (1975), donde el autor cuestiona los presupuestos de veracidad característicos de las narraciones autobiográficas.

Abstract

The trompe l'oeil is a painting which tries to deceive the spectator by pretending to be part of reality. This type of work informed the writing of the french author Georges Perec, who found in fiction, plastic illusion and trap, the literary motifs to retrace his memory. In this article I will present the relationship between *trompe-l'oeil* painting and Georges Perec's autobiographical narrative in the book *W or the Memory of Childhood* (1975), where the author exposes the memory as an entangled

Palabras clave: trampantojo, ficción, autobiografía, memoria

Key Words: trompe-l'oeil, fiction, autobiography, memory

Cada instante es persistencia y memoria.
(Georges Perec, L'Eternité, 1981).

INTRODUCCIÓN

El trampantojo es una pintura que pretende engañar al espectador simulando formar parte del espacio arquitectónico donde se encuentra. Aubin-Louis Millin en su *Diccionario de Bellas Artes* lo define de este modo: "Así llamamos a la ilusión que produce un objeto pintado, tanto que seduce y engaña a la gente y que los italianos llaman inganni" (Millin, 1806: 713).

Si bien, la pintura en general juega con la representación, el trampantojo contiene como particularidad el simular no ser un cuadro, sino extenderse en la realidad por lo que entre sus estrategias se encuentran el utilizar dimensiones naturales, presentar aspectos de la vida cotidiana y objetos que no pertenecen al gran arte sino al entorno de lo ordinario (Calabrese, 2014). La palabra trampantojo proviene del francés *trompe-l'oeil*, que significa: trampa para el ojo. Ese es su objetivo primordial: atrapar a la mirada confundiéndola. Producir un simulacro plenamente consciente del juego y el artificio que: "arroja una duda radical sobre el principio de realidad" (Baudrillard, 2014: 30).

La pintura de trampantojo fascinó profundamente al escritor Georges Perec (1936-1982), uno de los autores franceses más prolíficos de la segunda mitad del siglo XX, ganador de premios como el Renaudot (1965) y el Premio Médicis (1978). Dos de sus libros tratan específicamente el tema: el primero titulado *Trompe-l'oeil* (1978), es una compilación

de poemas donde realiza trampantojos textuales al usar palabras en inglés y francés de escritura idéntica y significado distinto; y *L'œil ebloui* (1981), una introducción al álbum de fotografías de trampantojos urbanos realizado por la artista Cuchi White (1930-2013), donde tiene la ocasión de reflexionar sobre la historia, los usos y el sentido de este tipo de pintura. Además de estos textos, existen otros donde Georges Perec menciona al trampantojo y su gusto por el engaño, sin embargo, retomaré sobre todo *L'œil ebloui* pues me interesa abordar en este trabajo la relación entre lo que Perec asimila y reflexiona sobre el trampantojo y la escritura autobiográfica del autor.

Debido a la orfandad acaecida en su infancia en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, Georges Perec perdió los recuerdos de sus primeros años, motivo por el cual desarrolló varios libros donde cuestiona, reformula e incluso reinventa su memoria. La ausencia de recuerdos le lleva al desarrollo de un relato ficticio, como la creación de una imagen sobre un lienzo de trampantojo donde realidad y ficción se traslapan.

Para analizar esta relación me centraré en el libro autobiográfico más detallado del autor: *W o el recuerdo de la infancia* (1975) en el que Georges Perec expone, mediante la escritura de una novela y un ensayo, una narración de esos primeros años.

El método para llevar a cabo este estudio será la presentación de un ejercicio comparativo entre las reflexiones de autores como Jean Baudrillard, Omar Calabrese y el propio Georges Perec, quienes teorizaron sobre la pintura de trampantojo y las propuestas narrativas empleadas por el autor, análisis que he dividido en tres ejes: “Autobiografía y trampantojo: la ficción”, donde presento el relato doble utilizado en el libro *W o el recuerdo de la infancia como un trampantojo autobiográfico*; “Memoria e ilusión plástica” en el que expongo el carácter plástico de la memoria perecquiana; y finalmente en “Memoria y trampa: recuerdo, olvido y ficción”, en el cual señalo cómo Georges Perec altera ciertas narraciones para crear ficciones aún en los apartados que se suponen no novelados para enfatizar ese carácter entrampado de la memoria.

La importancia de comprender a *W o el recuerdo de la infancia* como una narración en trampantojo, radica en la capacidad que tiene para cuestionar los relatos de *historia y verdad* que durante la modernidad fueron encumbrados hasta convertirse en meta-

relatos (Lyotard, 1994). Tras la Segunda Guerra Mundial, la historia, ese relato lineal que ordenaba y dotaba de sentido a los acontecimientos en virtud de su futuro, queda cancelada (Cruz, 1991). La posmodernidad pone en evidencia los usos políticos de la historia y aparece entonces una especie de “obligación de recuerdo” (Todorov, 1999), por lo que el sujeto debe aprender a cuestionar cómo se inserta su vida en esa historia que es mundial y personal (Fontana, 2001); pero, sobre todo, debe preguntarse cómo posicionarse entre la memoria y el olvido (Ricoeur, 2004).

1. AUTOBIOGRAFÍA Y TRAMPANTOJO: LA FICCIÓN.

El propio nombre de Perec podría ser un trampantojo. “Peretz” es el apellido original judío del autor, su modificación a Perec, le permitió hacerse pasar por un niño bretón. Gracias a las acrobacias del lenguaje, esa “c”, tan real y tan ficticia, le permitió crear un relato para sobrevivir:

Según me han explicado, un empleado del registro civil que lo oyera en ruso y lo escribiera en polaco, oiría Peretz y escribiría Perec. No es imposible que lo cierto sea lo contrario: según mi tía, son los rusos quienes escribirían “tz” y los polacos “c”. Esta explicación señala, más que agitarla, toda la elaboración fantasmática, ligada al disimulo patronímico de mi origen judío, que he creado alrededor del nombre que llevo y que descansa, por otra parte, en la minúscula diferencia existente entre la ortografía del nombre y su pronunciación... (Perec, 2014:50)

Georges Perec llega en 1941 a Villard-de-Lans a la edad de 5 años. Había logrado huir en un convoy de la Cruz Roja hacia la ciudad donde le esperaba una parte de su familia paterna. Mientras no se conoce el destino de su madre se mantiene dentro de la familia sin un estatus definido, hasta que es adoptado por la tía Esther Bienenfeld, hermana de su padre. La madre de Perec, quien no pudo huir de París, fue llevada al campo de concentración de Drancy y posteriormente trasladada a Auschwitz donde se pierde todo rastro de ella en 1943.

Perec es inscrito pronto en una escuela católica y para salvar su vida se le indica eliminar cualquier rastro que le asocie con la cultura judía:

Seguramente se le exigirá que borre todos los recuerdos de su pasado, se le dirá que para él comienza una nueva vida, que el apellido es bretón, que él es francés, y que nunca, absolutamente nunca debe pensar en lo que quedó detrás. Ese fue entonces un acto de olvido de una necesidad vital, pero también fue una traición interior. (Bellos, 1994: 89)

En el libro *W o el recuerdo de la infancia* (1975) Georges Perec narra la ausencia de sus primeros recuerdos. Se trata de un escrito donde se tejen dos relatos, el primero es la reconstrucción de la novela *W* que Perec escribió a los trece años y el segundo es un ensayo autobiográfico en el que intenta reconstruir con las pocas evidencias que tiene de su pasado (fotografías, cartas, dibujos, relatos de familia), la historia de ese vacío en su memoria. Para distinguir entre una y otra narración, el autor utiliza una tipografía en cursivas para la novela y en redondas para el ensayo, pues cada capítulo se encuentra intercalado. *W* es una novela de ficción, cuenta la historia de un niño autista quien donó su nombre y documentos al personaje principal, un fugitivo durante la Segunda Guerra Mundial; mismo que conoce años más tarde el origen de su nombre prestado cuando le es encomendado ir a rescatar al pequeño a la isla *W*, un lugar donde la gente vive obsesionada por el deporte y que hasta el final de la historia se descubrirá como una analogía de los campos de detención de Tierra de Fuego durante la dictadura de Augusto Pinochet. Acompañando a esta novela, el ensayo autobiográfico examina los indicios de su pasado y expone la fragilidad de sus pocos recuerdos.

La doble narración, que toma forma explícita en *W o el recuerdo de la infancia* con las dos prosas intercaladas, podría ser una representación de la reconstitución biográfica de Georges Perec, método de escritura que funciona como un trampantojo encubriendo los vacíos con una historia ficticia que se extiende sobre la realidad, tal como la infancia del niño judío se entremezcló con la del infante bretón hasta el punto en que ambas quedaron encubiertas. De acuerdo con Omar Calabrese: “El trampantojo muestra mientras esconde o, dicho de otro modo, esconde aquello que da visibilidad” (Calabrese, 2014:72). En *W* se busca al niño autista abandonado en una isla, en *El recuerdo de la infancia* se busca al niño judío enviado a Villard-de-Lans. Un texto es pretendidamente ficticio y otro pretendidamente realista, sin embargo, ambos presentan como única posibilidad de recuperar lo vivido, la reconstitución

narrativa. El niño autista nunca reaparece, Perec nunca alcanza la certeza de que lo que recuerda haya realmente sucedido.

Cecyle De Bary propone que en la literatura de Georges Perec el lector oscila entre la percepción de un texto real imitado y una percepción de la ficción, en una suerte de doble acomodo que le acerca al trampantojo (De Bary,1999). En *W o el recuerdo de la infancia* aparece de manera muy explícita ese doble acomodo. La historia de *W* no niega al ensayo, el ensayo tampoco invalida la ficción. *W* se cierne sobre el texto como un trampantojo donde la ficción y la realidad, se entrelazan:

La metáfora del trampantojo nos lleva a pensar que lo importante, en el realismo —o hiperrealismo— perecquiano no es la referencia a lo real, sino el triunfo de la ilusión que parece real (De Bary,1999).

La autobiografía había permanecido como un relato donde el autor se comprometía a decir la verdad sobre su historia (Lejeune,1975), pero cuando el pasado ha sido cancelado y no existe una memoria: ¿cuál sería la verdad a revelar? Perec escribe:

Durante mucho tiempo esta ausencia de historia me tranquilizó: su sequedad objetiva, su evidencia ostensible, su inocencia, me protegían; pero ¿de qué me protegían sino precisamente de mi historia? (Perec, 2014:15).

Esa doble narrativa de *W o el recuerdo de la infancia* pone en evidencia la fragmentación del discurso que sobreviene después de la Segunda Guerra Mundial. Si en la modernidad se aspiraba a la racionalidad —esa totalidad del discurso iluminista— en la posmodernidad los relatos se vuelven incompletos (Lyotard, 1994). La *historia* era un discurso único en la modernidad, pero en la posmodernidad se ve cuestionada por la pluralidad de las historias relatadas por las víctimas (Ricoeur, 2004). La narrativa de Georges Perec no pretende restituir la memoria para volverla completa y unívoca, sino que presenta en sus fracturas un reflejo tanto de las dislocaciones del lenguaje acaecidas por el trauma de la guerra, como la posibilidad de estructurar narrativas paralelas que amplíen el campo de reflexiones. De ahí que una narración interrumpa a la otra, la ficción y el ensayo son igualmente válidos, son aproximaciones que permiten mostrar la complejidad de la realidad .

Incluso en el ejercicio ensayístico de búsqueda, Perec encuentra como solución narrativa la contraposición

de relatos donde cada uno propone su verdad. Por ejemplo, Perec recuerda una operación en Grenoble, pero al preguntar a la familia ninguna historia concuerda: “Según Esther, fue más tarde de apendicitis. Según Ela fue de una hernia, pero mucho antes, en París, cuando todavía tenía a mis padres” (Perec, 2014, 72). Esta historia de dudas, de recuerdos que intentan completarse con la memoria de los otros sin lograrlo del todo, nos lleva a pensar que la autobiografía es un relato que tiene igual parte de verdad y de ficción:

Todo eso era tan verdadero, más verdadero que la verdadera vida, que por unos segundos uno está a punto de recordar con todos sus detalles todas las peripecias de esa biografía ficticia (Perec, 1981).

Jean-Yves Pouilloux comprende que este tipo de escritura donde la plasticidad de la memoria se hace evidente, constituye un trampantojo verbal que revela realidades ocultas:

Escribir es entonces recomponer el «trampantojo verbal» gracias al cual podremos recorrer los caminos de lo desconocido, del olvido, de la desaparición y de lo inadvertido, y someternos entonces a la prueba, es decir, tener la oportunidad de abrir los ojos. (Pouilloux, 1988: 265).

Ese llamado a “abrir los ojos” tiene sus ecos en el epígrafe del libro *La Vida instrucciones de uso* (1978) donde Perec utiliza una frase de Klee: “observa con todos tus ojos, observa”, como invitación a cuestionar los relatos modernos de verdad, historia y realidad, en los que se basaban la certeza del progreso y la fe en la ciencia, que tras la explosión de las bombas atómicas quedaron diluidos (Lyotard, 1994). El pasado entonces ya no se presenta como rememoración y nostalgia, como en el libro de Marcel Proust (1871-1922) *En busca del tiempo perdido* (1913), sino como una duda. La importancia de la estética es evidenciada en la necesidad de escribir un relato ficticio, una novela que permita al autor completar su historia, como un trampantojo donde la ilusión plástica se opone al vacío del lienzo en blanco creando una imagen tan natural que suscita la duda: “cómo, ¿no es real?” (Perec, 1981).

2. MEMORIA E ILUSIÓN PLÁSTICA

El trampantojo es un enigma sin respuesta donde tropiezan los meandros de nuestra mirada.

Georges Perec, *L'œil ébloui*, 1981.

El grupo de matemáticos y escritores OuLiPo (Obrador de Literatura Potencial), al que Perec pertenecía, fue muy admirador del trampantojo. Jacques Joeut cuenta en el poema *Encore vie* (2017) como el artista Pierre Getzler, a quien Perec dedica el libro *Especies de espacios* (1974), le introdujo a la obra de Cornelis Noerbertus Gysbrechts (1630-1675), trampantojista mencionado también por Perec en su libro *L'œil ébloui* (1981). El poema *Encore vie* (2017) juega con la traducción literal al francés de la palabra *Sitll life*, nombre en inglés del género pictórico de naturaleza muerta. El poema hace referencia a esta pasión de Getzler por ese género y en él encontramos, como en Perec, una reflexión sobre la memoria: “una medida que es quizás de tiempo/ es decir de la historia/ que es lo serio de la memoria/ el pensamiento, la duda de la memoria” (Joeut, 2017). El pensamiento como duda de la memoria, aparece constantemente en el libro *Wo el recuerdo de la infancia*, en él nos acercamos a esos recuerdos equívocos, percibimos que la realidad puede ser ficticia, experimentamos cómo lo que parece nítido, se disipan pronto mostrando sus engaños. Cual si se tratara de un cuadro de naturaleza muerta, la memoria expone imágenes a las que el autor intenta dar sentido, pero se encuentran lejanas pues pertenecen a otro tiempo: el pasado es una naturaleza muerta. El escritor accede a esas imágenes desde el presente, ve en ellas al niño que ya nunca será, por ello no puede más que construir una narración que no puede ser objetiva sino literaria. Esta condición de imagen reaparecida acerca la memoria a lo que Georges Perec encuentra en el trampantojo:

Creo que lo que me provoca y me inquieta en las fotografías de trampantojo que Cuchi White nos muestra, es el retorno de un tiempo, la usura, el borramiento, cualquier cosa como la recuperación en mano, por el tiempo real, el espacio real, de esta ilusión de espejo que sería deseo impercedero: la realidad retoma sus derechos(...) pero a veces la fuerza de la ilusión es tal (y tan grande nuestra necesidad de escapar de esos espacios) que seguimos pretendiendo experimentarla aún bajo la realidad que la niega. (Perec, 1981)

Ese retorno del tiempo, esa usura, como le llama Perec, aparece en *W o el recuerdo de la infancia* como figura que permite traslapar diferentes temporalidades. La parte ensayística del libro no es narrada de manera cronológica sino a través de intermitencias, como si fueran escenas en un cuadro. En esa memoria inacabada los recuerdos se transforman y encuentran su propio sentido y su propio espacio, como ejemplo tenemos una caída en trineo que Perec sitúa en la primavera de 1942:

Aunque sea cronológicamente imposible, pues sólo pudo tener lugar en pleno invierno, y a pesar del desmentido posterior al respecto, me empeño en situar la siguiente escena en este primero y breve periodo (Perec, 2010:103).

Cuando el fallo es asimilado como una condición de la memoria, el recuerdo deja de ser retrospectión y se convierte en duda, por ejemplo, Georges Perec recuerda haberse fracturado el brazo, pero en el encuentro con un compañero se da cuenta que el fracturado no fue él:

Le pregunté si recordaba aquel accidente que yo debí sufrir. No lo recordaba, pero le resultó sumamente sorprendente, pues conservaba el recuerdo preciso de un accidente idéntico tanto en sus causas (...) como en sus efectos (...) acaecido al tal Philippe en una fecha que por lo demás fue incapaz de precisar (Perec, 2014: 104).

La memoria fallida no es un rasgo exclusivo de Georges Perec, el autor inicia sus análisis desde sus propios recuerdos, pero al compararlos con los otros comprende que la memoria de todos se compone de recuerdos y olvidos (Todorov, 1999). Descubre entonces que no hay una verdad que deba salvaguardar: “No sé dónde estaba aquel pueblo. Durante mucho tiempo creí que era en Normandía, pero más bien pienso que estaba al este o al norte de París” (Perec, 2014: 69). Por lo tanto, la ficción y la verdad se vuelven paralelas, es casi imposible distinguirlas, uno y otro relato construyen la narración del yo.

Serge Dubrofsky desarrolla en 1975 el neologismo *autoficción* para definir su trabajo como novelista donde la materia es la biografía y el estilo es la ficción: “Autobiografía, novela, parecido, el mismo truco, la misma falsificación: eso parece imitar el curso de una vida” (Dubrofsky, 1989: 75).

Descubrir que la historia no es lineal, que la verdad depende de quien la cuenta, que la historia oficial

narra una sola versión de los acontecimientos, llevó a muchos escritores de la posguerra a utilizar la ficción. En el texto *Nací*, Georges Perec reflexiona sobre uno de sus primeros escritos: *J'avance masqué (1960-1961)*, texto que no fue publicado y se encuentra perdido (Joly, 2011: 15) donde el narrador contaba su vida al menos 3 veces seguidas y las 3 narraciones eran falsas: “«una confesión escrita siempre es mentirosa», en ese entonces me alimentaba de Svevo” (Perec, 2012: 20).

Al reconstruir su memoria, Georges Perec deja de ser objeto de la historia y se convierte en sujeto de su propia narración. El artificio libera entonces al autor de la brutalidad de la muerte de sus padres, de la negación de su infancia, de la ausencia de recuerdos. Cuando Georges Perec expone su memoria ficticia, nos lleva a preguntarnos por la propia memoria que tampoco es tan diáfana y objetiva como quisiéramos creer.

3. MEMORIA Y TRAMPA: RECUERDO, OLVIDO Y FICCIÓN.

El engaño, la trampa y la ficción son actividades en las que el autor coloca mucho interés. Su primera novela *El condotiero* (1960), es la historia de un falsificador de cuadros que mata a su mecenas, mientras que la última novela que logra terminar, *El gabinete de un aficionado, historia de un cuadro* (1979), expone la trama de un coleccionista de arte que logra engañar a toda una comunidad artística haciendo pasar su colección de falsificaciones por una de grandes maestros de la pintura, como revancha por las estafas iniciales de las que fue víctima.

Este interés en el engaño, como expliqué al principio, procede de la propia biografía del autor, quien construyó un relato ficticio en su infancia para poder sobrevivir. Al ingresar a ese terreno de la simulación, Perec debió haber identificado que lo definido como realidad no es tan preciso: “¿Lo real? ¿Dónde comienza? ¿Dónde termina? ¿Cómo se podría verificar la veracidad del mensaje transmitido a nuestros centros visuales?” (Perec, 1981).

De acuerdo con el teórico francés Jean Baudrillard, el trampantojo no pertenece ni a la historia del arte, ni al arte, sino a la anti-pintura: “género preciso y formal, ejercicio claramente normado y metafísico, como pueden serlo el anagrama y la anamorfosis, el *trompe-l'oeil* se aleja de la pintura de la misma forma que el anagrama se aleja de la literatura” (Baudrillard, 2014: 26).

Curiosamente, Georges Perec, fue un anagramista, palíndromo y artífice virtuoso de numerosas formas de creación que encuentran su sentido en un juego con el lenguaje que como dice Baudrillard, no busca la representación sino la transfiguración. Eso es lo que presenciamos en el ejercicio de memoria de Perec.

Tras la Segunda Guerra Mundial aparece un “elogio incondicional de la memoria”, todos deseaban recordar, se levantaron memoriales por doquier, pero se trataba de recuerdos que no buscaban la redención, sino la culpabilización (Todorov, 2000:13). En ese sentido lo interesante es que Perec no se victimiza, decide llenar los vacíos de sus recuerdos componiendo ese relato doble donde la memoria es exhibida y cuestionada.

Todorov denuncia que la memoria no es buena o mala en sí misma, depende del uso que le demos:

Hitler, por poner un ejemplo de la «encarnación del mal», estaba obsesionado con la memoria. Animaba al pueblo alemán a pensar todo el tiempo en el tratado de Versalles. Ese recuerdo nutría el espíritu de venganza. Toda educación nacionalista quiere recordar las páginas gloriosas del pasado, pero también los momentos en que otro nos ha hecho daño, para alimentar el espíritu de venganza (Todorov, 2015).

Pienso que al mostrarnos cómo la memoria es un relato equívoco y una narración llena de ficciones, lo que nos está proponiendo Georges Perec es analizar nuestros relatos, no justificar nuestras posiciones ideológicas sustentándolas en nuestra historia de manera absoluta, porque el pasado sólo se reconstruye desde el presente y por lo tanto es siempre una interpretación. Todo pueblo, como todo individuo, tienen en su historia páginas negras y páginas gloriosas (Todorov, 2000).

En el capítulo Vichy-Auschwitz, del libro *Una vida en las palabras* (1994), David Bellos investiga profundamente los hechos descritos por Georges Perec en el libro *W o el recuerdo de la infancia*, así descubre que la fecha de su salida de París es incorrecta (no pudo haber huido en un convoy en 1941 porque en 1940 el servicio fue interrumpido por los alemanes) y encuentra también que el padre de Perec no muere por un accidente inútil como lo describe el autor, sino que muere efectivamente, en batalla (Bellos, 1994: 79). Este último dato es muy representativo de la función del trampantojo en las narraciones de Perec. El autor narra la muerte

de su padre en el ensayo autobiográfico donde se supone que dirá la verdad de lo que sabe, pero es una narración entrampada, (de acuerdo con Bellos, Perec sí conocía la verdadera muerte del padre). ¿Por qué el autor manipuló la narración que se supone verídica? Pareciera que Perec no deseaba ensalzar la figura del héroe, no buscaba mitificar la figura de su padre, por ello no presenta en su libro la polaridad víctima-héroe, sino la idea de que toda guerra es cuestionable.

Aunque hoy se reconoce que es importante mantener una memoria que no borre de la historia a los sujetos, también existe un derecho al olvido (Rouso, 1998). El olvido permite que la memoria se pacifique para vivir en el presente. Se trata de interrogar cómo conciliar el deber de memoria —para aprender del pasado— con el derecho al olvido —que permite el perdón—. Al presentar su memoria como un lienzo en trampantojo Georges Perec nos alerta de las ficciones que se crean en la memoria, nos propone la duda y nos invita a no sacralizar el pasado sino a resignificarlo.

CONCLUSIÓN

La memoria en la narración autobiográfica de Georges Perec aparece como un relato múltiple donde la ficción nos permite entender que el pasado no es algo fijo, que los recuerdos se actualizan, se cuestionan, transmutan y se recomponen.

El carácter plástico de la memoria nos permite dar sentido a las experiencias que por sí mismas parecen no tenerlo, reconstruir el pasado no es un ejercicio de recuperación de lo vivido, sino que tiene un carácter aún más plástico en tanto la persona se comprende como sujeto de la historia, y como sujeto asume que ese pasado se reconstruye desde el presente.

Reconocer que la memoria está llena de trampas, nos permite también darle un carácter reversible a la memoria, es decir, cuestionar la posición que hemos asumido en otro momento, volver atrás para repensarnos y reinterpretarnos, no quedar anclados en la victimización sino encontrar en la memoria un horizonte reflexivo.

Así la memoria como trampantojo nos plantea preguntas no sólo sobre el pasado, sino sobre el presente, desde el cual se realiza la lectura de la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baudrillard, J. (2014). “*El trompe l’oeil*”, en *El trompe-l’oeil*. J. Lozano (comp.), Madrid: Casimiro.

Bellos, D., (1994). *Georges Perec, una vie dans les mots*. París: Seuil.

Calabrese, O. (2014). “*El trompe-l’oeil: ¿engaño de los ojos?*”, en *El trompe-l’oeil*. J. Lozano (comp.), Madrid: Casimiro.

Cruz, M.,(1991). *Filosofía de la historia*. Barcelona: Paidós.

De Bary, C., (1999). *Le trompe-boeil, image usée d’un usage perecquien de la fiction*. Coloquio internacional en línea, Fronteras de la ficción. Recuperado de: <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/219.php>

Dubrobsky, S., (1989). *Le livre brisé*. París: Grasset.

Fontana, J., (2001). *La historia de los hombres*. Barcelona: Crítica.

Joly, J.L., (2011). “Des choses qui dorment”. *Roman* 20-50, no. 5.

- Jouet, J., (2017). *Les encore vie de Pierre Getzler*. París: poëin.
- Lejeune, P., (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- Liotard, J.F., (1994). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Millin, A.L., (1806). *Dictionnaire des beaux-arts*. París: Desray.
- Perec, G., White, C., (1978). *Trompe-l'oeil*. París: edición artesanal de 125 ejemplares.
- Perec, G., (1981). *L'Eternité*. París: Orange Export Ltd., edición artesanal de 100 ejemplares. Bellos,
- Perec, G., White, C., (1981). *L'oeil ébloui*. París: Chêne/Hachette.
- Perec, G., (1989). *El gabinete de un aficionado*. Madrid: Anagrama.
- Perec, G., (2012). *Le Condottière*. París: Seuil.
- Perec, G., (2013). *Nací*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Perec, G., (2014). *W o el recuerdo de la infancia*. Palencia: Menoscuarto ediciones.
- Pouilloux, J. Y., (abril, 1989). "Trompe-l'œil". Critique, Pans, n° 503.
- Ricoeur, P., (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rousso, H. (1998). *La hantise du passé*. París: Textuel.
- Todorov, T., (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Editorial Paidós.

APROXIMACIONES AL MÁRTIR CONTEMPORÁNEO. LA ASCESIS DE DAVID NEBREA

David González-Carpio Alcaraz



APROXIMACIONES AL MÁRTIR CONTEMPORÁNEO.LA ASCESIS DE DAVID NEBREDA

CONTEMPORARY MARTYR APPROCHES. DAVID NEBREDAS'S ASCESIS

Autora: David González-Carpio Alcaraz

Personal Docente Investigador Universidad Complutense de Madrid (UCM)
Dpto. de Escultura y Formación Artística

dagonz02@ucm.es

Citación: González Carpio Alcaraz. D. (2019). Aproximaciones al mártir contemporáneo. La ascesis de David Nebreda. *Revista Sonda: Investigación en Artes y Letras*, nº 8, pp. 57-66.

APROXIMACIONES AL MÁRTIR CONTEMPORÁNEO. LA ASCESIS DE DAVID NEBREDAS

CONTEMPORARY MARTYR APPROCHES. DAVID NEBREDAS'S ASCESIS

David González-Carpio Alcaraz

Personal Docente Investigador Universidad Complutense de Madrid (UCM)
Dpto. de Escultura y Formación Artística
dagonz02@ucm.es

Resumen

El suplicio corporal como procedimiento reprobatorio ha sido intrínseco a la acción del hombre en cualquier cultura y época, desde el tono estoico de los héroes-mártires de la mitología griega clásica, hasta el martirio y el concepto de muerte en la Edad Media, circunscrita prácticamente en su totalidad al cristianismo. En la modernidad, el concepto de mártir traspasa el ámbito religioso para adquirir un sentido laico y existencial. Su imagen sacra de siglos anteriores se diluye hacia un camino de redención del cuerpo propio afligido generando una necesidad de auto-mortificación. En este texto se hará un breve recorrido histórico del concepto desde un contexto artístico. Sobre ese contexto se realizará un análisis de ciertas prácticas artísticas radicales, que desde los años 60, y hasta nuestros días, conectan íntimamente con códigos matriciales establecidos por la Iglesia en la Edad Media, y que fueron base de la representación en la iconografía del mártir en la pintura Barroca.

Abstract

Corporal torture as a reproving procedure has been intrinsic to the action of men in any culture through history, from the stoicism of the hero-martyrs of classical Greek mythology, to martyrdom and the concept of death in the Middle Ages, practically circumscribed in full to Christianity. In modernity, the concept of a martyr goes beyond the religious sphere to acquire a secular and existential sense. Its sacred image of previous centuries is diluted towards a path of redemption of the afflicted own body generating a need for self-mortification. In this work, we will revise the concept of martyr throughout art history in brief. In this context, we will analyse cer-

tain artistic practices from the 60s to the present day, connecting intimately with martyr's iconographic codes established by the Church in the Middle Ages, resulting the basis for the representation in the iconography of the martyr in Baroque painting.

Palabras clave: Mártir, Arte de Acción, David Nebreda, Neobarroco.

Key Words: Martyr, Action art, David Nebreda, Neobaroque.

1. INTRODUCCIÓN

El uso del sacrificio ritual o ceremonial sobre nuestro semejante ya sea como castigo o ejemplificación, es un rasgo que ha distinguido a la humanidad desde sus albores. El suplicio corporal como procedimiento reprobatorio ha sido intrínseco a la acción del hombre en cualquier cultura, ya sea ésta infligida en el nombre de una religión o simplemente por desviarse de las normas trazadas por un grupo de poder en unas circunstancias sociales particulares de una época. Un mártir es aquella persona que padece muerte en defensa de su religión, pero también, aquella que muere o sufre grandes padecimientos en defensa de sus creencias o convicciones. Siendo esto así, nos podríamos referir al mito de Prometeo como uno de tantos hitos fundacionales de la figura de mártir.

GESTACIÓN DEL MÁRTIR CONTEMPORÁNEO

La mitología griega nos cuenta como el titán Prometeo roba el fuego de los dioses y lo cede a los humanos a través del tallo de un hinojo. Con

él, los humanos emprenderán el camino de la evolución de las civilizaciones. En resumen, y yendo al hecho que más nos interesa de esta historia; Zeus, agraviado, castigó a Prometeo llevándole al monte Cáucaso, donde fue encadenado por Hefesto con la ayuda de Bía y Cratos, y envió un águila (hija de los monstruos Tifón y Equidna) para que se comiera el hígado de Prometeo. Siendo éste inmortal, su hígado volvía a crecerle cada día, repitiéndose así la misma penitencia cada noche, la cual habría de durar treinta mil años por orden de Zeus. Como es sabido, esta condena no llegó nunca a consumarse, ya que a los treinta años de haberse iniciado, Heracles, cruzándose con la escena, libró del cautiverio a Prometeo disparando una flecha al águila. Al proporcionar este hecho gloria a Heracles, que a su vez era hijo de Zeus, Prometeo fue de nuevo invitado a volver al Olimpo.

Prometeo sufre las consecuencias de actuar bajo su propia convicción y creencia. Por ello es castigado de manera ejemplarizante. Como humanos, el mito nos remite a un titán que paga las consecuencias de otorgarnos, bajo su férrea convicción, la sabiduría, representada por el fuego, y su castigo otorga a su acción un valor de sacrificio por nosotros.

Hablar sobre el martirio y la muerte en la Edad Media es hablar de hechos que se circunscriben, prácticamente en su totalidad, al Cristianismo. La fe cristiana ubica la muerte como núcleo principal en la lucha por la salvación (no obstante, es Cristo quien redime al mundo sacrificándose él mismo y más tarde resucitando). Históricamente, parte de su carácter opresor e impositivo ha sido la implementación de la tortura conduciendo ésta irremediabilmente a la muerte. Nos encontramos aquí con una de las claves que hacen que la iglesia cristiana propicie un nuevo tipo de cuerpo cristiano: Un cuerpo infligido, aquel que deja ver heridas y cortes, un cuerpo menoscabado, menospreciando su integridad y buscando su perfección a través de su dispersión y su fragmentación. Este nuevo cuerpo modificaría al cuerpo del clasicismo griego, aquel cuerpo íntegro y perfecto. Las necesidades propagandísticas y edificantes de la iglesia cristiana acelerarían este proceso.

La tendencia cristiana al rechazo del cuerpo ideal tiene su correlato en la intensidad con la que se ha descrito y representado su degradación. Tanto el martirologio como el infierno, desde la alta Edad Media hasta fines de la Edad Moderna, están plagados de cuerpos heridos, masacrados,

golpeados, quemados y mutilados en un catálogo de vejaciones que satisface las exigencias de un sadismo verdaderamente enciclopédico [...] la perfección del cuerpo ya no se hallaba en su integridad, sino en su dispersión. El cuerpo ideal era (ya) un cuerpo abstracto y fragmentado a la par que las reproducciones de cera con que los fieles había desmembrado la anatomía humana en forma de reliquias y de exvotos. (Ramírez 2003: 70)

Esclarecedora es la afirmación de J. A. Ramírez sobre la atribución que ya en ese periodo se le concedía al mártir:

La imaginación poética atribuyó al mártir un desdeñoso menosprecio hacia sus propios sufrimientos, como si estuviera enloquecido o narcotizado por un masoquismo embrutecedor. (Ramírez 2003: 70)

Por tanto, y como negación a la belleza clásica de los cuerpos griegos, donde la perfección se sustenta en la medida, la proporcionalidad e integridad, se subvierten aquí los papeles para mostrar la perfección de lo abyecto y la desmesura. Una admiración por lo que nunca antes hubiera sido admirado.



FIGURA 1 *Martirio Gallonio Antonio ROMA 1591*

Las imágenes del martirio asumieron enraizados códigos de expresión del santo durante el suplicio, que se modificaron respondiendo a las exigencias del tema y actitudes ante la muerte. Proliferaron los tratados y escritos sobre Fisiognomía, que fundamentaban cuanto podía llegar a transmitir el semblante, por los rasgos faciales y los gestos, incidiendo sobre la teoría artística y sobre los modos de representación del mártir. Estampas y libros devocionales se erigieron en fuente de inspiración esencial para los artistas. Del mismo modo, fueron importantes los testimonios orales y los escritos sobre los espectáculos punitivos. Además, serían determinantes las ejecuciones y escarmientos públicos, exposición a la vergüenza de reos en picotas y disciplinantes que mortificaban su cuerpo en procesiones, así como la circulación de algún dibujo inspirado en todo ello. Los progresos médicos en cirugía y anatomía, que los tratados explicaron con elocuentes imágenes, repercutieron sobre la representación el cuerpo supliciado. (Peña 2012: 148)

Digno de mención resulta el análisis iconográfico del mártir en el periodo Barroco. El estudio hagiográfico de la estética martirial recogida en este arte, en un contexto de escisiones religiosas y de un renovado interés por el tono heroico, por el estoicismo de aquellos héroes paganos de la época clásica, los mártires se distinguen por una fuerte constitución, rostros apacibles, e incluso gestos gozosos. Esta se contrapone de manera frontal con la del ejecutor, con la del verdugo. En el estudio de la imagen del mártir en el Barroco, Peña Velasco concluye:

El mártir se reconoce por su actitud valerosa y serena, por su expresión plácida. Frecuentemente, se dispone con la mirada dirigida al cielo y la boca entreabierta. Contrasta con la caracterización de magistrados, verdugos y público que observan la escena. El mártir soporta el suplicio sin mostrar dolor físico. Su rostro revela el gozo de un alma libre, exteriorizando su fuerza espiritual y un ánimo invencible. Pues la muerte es una gracia concedida para obtener el Paraíso inmediato. Junto a los atributos específicos de cada mártir, esta expresión facial se erige en signo de santidad y constituye un código genérico de representación, una señal de identidad y un elemento de reconocimiento, al igual que la palma y la corona como insignias comunes de victoria, galardones celestiales y lisonjas del alma heroica. (Peña 2012: 161)

En este sentido sería interesante fijarnos también en la reacción expresiva de los testigos representados que experimentan la escena del martirio, así como imaginarnos la fisiognomía de los espectadores que observaban el cuadro en su época. No obstante, la palabra mártir procede del griego *mártyras* (μάρτυς), y su significado alude a la comparecencia y testimonio de los testigos, así como martirio, del griego *martýrion* (μαρτύριον), denota prueba o testimonio. El espectador, que juega un rol tan importante en nuestra época contemporánea, debe analizarse a través de la historia de arte para ahondar en la complejidad de las relaciones que éste establece con el hecho artístico: “El Barroco del cuerpo herido es la nueva clave desde la que se analizan los claroscuros de esta época posmoderna.” (Aguilar 2013: 134)

En el S. XVIII la querencia de los Románticos por los actos de horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo pasó a ser, en lugar de una categoría de lo bello, uno de los elementos propios de la belleza. No obstante, y como hemos visto, la belleza de lo horrendo no puede considerarse un descubrimiento del siglo XVIII, aun cuando sólo entonces esa idea logró concretarse con más claridad. Se podía, por lo tanto, extraer belleza y poesía también de las materias que en general se habían considerado innobles y repugnantes. Distinto y también nuevo era el caso del dolor concebido como parte integrante de la complacencia en los deleites sensuales. Al igual que las expresiones en las representaciones barrocas de los mártires a las que hemos aludido anteriormente, la complacencia en sus rostros auguraba el tránsito, a través del dolor primero y muerte después, a nueva fase de complacencia en el paraíso inminente.

Mario Praz, a propósito del poema que el poeta romántico Percy Bysshe Shelley dedicó al cuadro de la Cabeza de Medusa de la Galería Uffizi de Florencia, escribe:

En estos versos, el dolor y el placer se combinan en una impresión única. De los mismos motivos que deberían provocar desagrado (el rostro lívido de la cabeza cortada, el mundo de víboras, la rigidez de la muerte, la luz siniestra, los animales asquerosos, el lagarto y el murciélago...) brota un nuevo sentido de belleza engañosa y contaminada, un estremecimiento nuevo. (Praz 1969: 44)



FIGURA 2. *Prometeo Encadenado*. P. Rubens. 1636 - 1637

Se observa la íntima relación, al igual que en toda la iconografía martirial que utiliza los códigos establecidos para su representación, que hay entre crueldad y voluptuosidad, entre placer y dolor. El propio Shelley concluye que el dolor es indivisible del placer de los hombres, y así lo manifiesta en su poema. Para los románticos la belleza parece aumentar, precisamente, por obra de aquellas cosas que deberían contradecirla: lo horrendo. Cuanto más triste y dolorosa es, más la saborean. Exactamente como el mártir del medievo representado en la pintura barroca, cuanto más dolorosa y horrenda era su tortura, mortificación que finalmente le conduciría a su muerte, más lo saboreaban, el reflejo de sus rostros gozosos representados indicaba una mejor recompensa celestial.

A través de toda la literatura, desde el romanticismo hasta nuestros días, se insiste en la teoría del placer inseparable del dolor, y en la práctica se buscan, a su vez, los temas de belleza atormentada y contaminada. No es hasta la traumática contienda de la Gran Guerra donde este paradigma se modifica. El mártir dejará de ser de carácter religioso. Los nuevos santos

serán personas comunes sacrificadas desde ejes de poder con fines abyectos. Este hecho influiría en las subsiguientes guerras históricas, convirtiéndose de alguna manera en nuevas máquinas de tortura y los nuevos hacedores de mártires. Y contra ello, en la misma línea que Ernst Friedrich, habría que poner resistencia.

Ernst Friedrich estaba al frente de esa corriente de pensadores que creían que si el horror (mostrar el dolor producido por tal acontecimiento) se podía llevar a su paroxismo, la gente entendería que la guerra es una atrocidad, cosa que manifiestamente se puede poner en duda. Friedrich publicó en 1924 *Krieg dem Kriege!* (“¡Guerra contra la guerra!”), una suerte de terapia de choque mediante la fotografía documental contra la guerra. Al igual que en el romanticismo se utilizaban aquellas ilustraciones de lúgubres parajes recónditos, iglesias destruidas y tierras abandonadas a la oscuridad; un recorrido hacia el atractivo horror romántico, en la primera parte de este “diario de los horrores” nos lleva a ruinas, tierras desoladas y degradaciones, así como desasosegantes fotos de soldados de

juguete. No obstante, su parte más horrenda, cruda y desmoralizadora, y sin embargo la más fascinante (si, otra vez la teoría del placer inseparable del dolor, o la fascinación a través del horror), se encuentra en la sección titulada “El rostro de la guerra”. Es aquí donde aparecen los famosos les gueules cassées, traducido como “morros rotos”, o conocidos en castellano como “los caras rotas”. Aquí el mártir es ese soldado desfigurado, testigo y recordatorio de los millones de jóvenes que fueron sacrificados al militarismo y a la ineptitud entre 1914 y 1918. No se quedaría ahí. El periodo de entre guerras, la II Guerra Mundial, y la posguerra acabarían de rematar la escena.

Provocado por el trauma de las guerras mundiales se precipita un cambio de paradigma en lo que la representación de la violencia contra el cuerpo supone. Desde un principio hemos hablado de la violencia ejercida en el cuerpo del semejante; del ajeno. Entrados ya en la segunda mitad del siglo XX, y especialmente en el ámbito de la producción artística, se empieza a hablar y mostrar la violencia en el cuerpo propio a modo de castigo ritual. El artista, convertido en performer, empieza a presentarse a sí mismo vejado y herido, aplicando el dolor y la humillación sobre su propio cuerpo. Es aquí donde resalta el papel relevante de los accionistas vieneses y otros performers radicales.

La carne es deudora de la parte irracional e instintiva del ser humano, la que le inclina hacia lo mundanal, y el suplicio corporal deviene en salvador de las almas. (Aguilar 2013: 133)

Es interesante acercarnos a un gusto neobarroco modelado por el exceso del autocastigo, el desafío al dolor y la privación física en total soledad en pos de una redención posterior:

Lo que subyace al gusto neobarroco tendente a traspasar los límites y regodearse en el exceso, es un mecanismo de turbulencia de las formas, según el cual nuevas formas inestables, desordenadas y asimétricas, (lo que define el gusto por lo informe), se apodera de la nueva mentalidad postmoderna. (Fernández 1994: 197)

El Accionismo Vienés (1965-1970) se nos desvela como la línea más cruenta del body art. En su forma de producción y reproducción destila miseria, repulsión y desagrado, no obstante, en su radicalismo subyace una elocuencia aplastante. La reflexión sobre la violencia real en el arte. Aquí la imagen ya

no es sacada de la realidad, sino que es insertada en una realidad. En ocasiones se les presenta como los últimos románticos, estableciéndose en ellos un paralelismo a las líneas teóricas que van desde Sade, Artaud, Baudelaire, Bataille, Feud, Lacan, Jung... hasta Foucault.

El trabajo que Rudolf Schwarzkogler (unos de los accionistas insignia) realiza a mediados de los años setenta, gira en torno a temores de la condición masculina, y lo formaliza a través de una serie de acciones que muestran heridas y amputaciones genitales a modo acciones redentoras que le auparán a condición de mártir. Estas acciones se documentan en una serie fotográfica que muestra en detalle parte de esas autolesiones. Juan Antonio Ramírez especula con la dificultad que entraña discernir si el objeto artístico de su trabajo radica en la acción en sí misma o en el cuidadoso trabajo fotográfico que se generan a partir de esas acciones (2003: 76). En este sentido, sería interesante atender la relación que subyace entre la acción y la forma de presentarlo al público. La estrecha relación entre obra y vida de algunos artistas dificulta este discernimiento.

David Nebreda (Madrid, 1952) es un artista relativamente poco conocido en el panorama artístico español (no tanto en el francés). Es un enfermo diagnosticado clínicamente con una esquizofrenia paranoide irreversible. Vive encerrado en un piso de Madrid el cual actúa como espacio de reclusión voluntaria y al mismo tiempo es su espacio de actuación artística. Vive sin medicación. En su trabajo artístico, intensamente imbricado con su campo vital, Soldevilla escribe de él:

Nebreda ambiciona captar las cosas complejas y enigmáticas, como la identidad, el deseo, las pulsiones, utilizando para ello la barroca vía de la experiencia interior como forma de acceso a algunos umbrales límite que posibilitan el conocimiento de dicha esencia: la sexualidad, la soledad y el aislamiento. (Soldevilla 2008: 81)

Nebreda formaliza su trabajo a través de la fotografía y el dibujo. No obstante, su trabajo es fruto literal de su experiencia vital. Sus fotografías son documentos de acciones meditadas y preparadas en el ámbito doméstico (recordemos que practica el ayuno, la abstinencia sexual, y la relación con cualquier otra personal). Lleva a su cuerpo al límite desafiando el dolor y la privación física, se autolesiona mediante pinchazos, quemaduras y llagas en la soledad de su domicilio; de su reclusión. Todas ellas acciones de

mortificación y ascesis. Un vía crucis que conducirá a la anhelada regeneración. Él es el objetivo de su cámara, y su procedimiento fotográfico carece de manipulaciones. Según palabras de J. A. Ramírez a propósito de una entrevista que realizó al propio artista en 2002: “El trabajo de Nebreda está en la toma” (2003: 82)

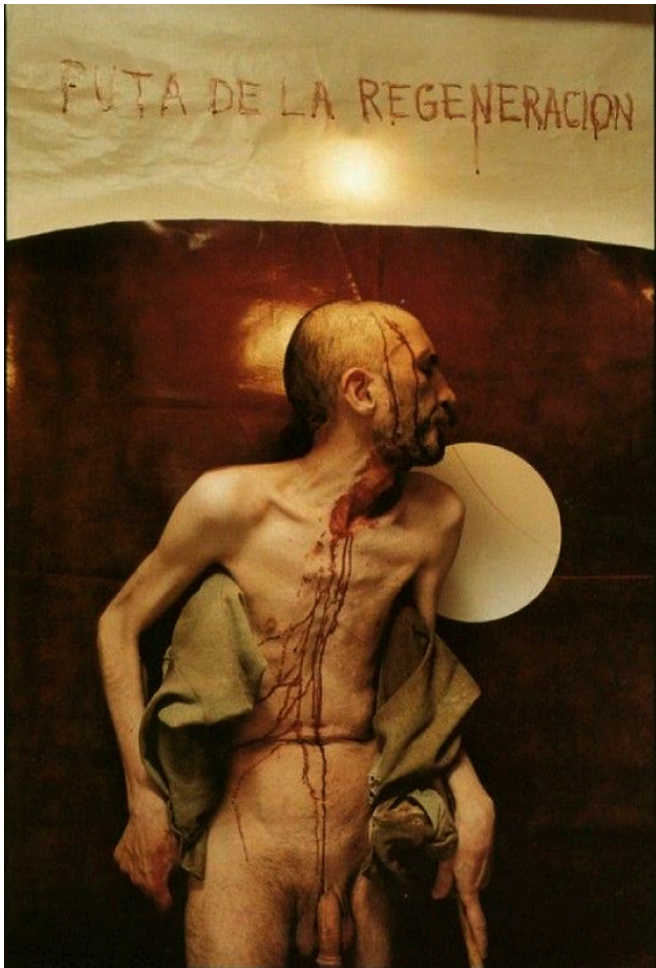


FIGURA 3 *Putas Regeneracion*.
David Nebreda 1999

Ramírez afirma que el trabajo de Nebreda no trata de performances o acciones documentadas de las que más tarde quedan testimonios en forma de fotografías, sino que son obras en sí mismas. Afirma el propio artista: “mi propia realidad es bastante peor que las fotos” (2003: 81). No obstante, sus obras son un testimonio verídico y objetivo de “un caso clínico, documentación fidedigna de una vida.” (2003: 79); de su vida. Es verdad que el artista prepara concienzudamente sus tomas, dispone elementos que nos remiten a propuestas barrocas, maneja los claroscuros, crea para la cámara espacios complejos con relaciones simbólicas, no obstante, su función, lo que destila todo el trabajo fotográfico de Nebreda, compone y confecciona el testigo de

una personalidad eminentemente artística que nos enseña a nosotros, espantados espectadores, una acción perpetua destilando una acción continuada en el tiempo que muestra su estado vital, que nos muestra el sufrimiento de ese cadáver en vida. Ha convertido su vida en una acción con la que intenta redimir su agonía.

La misma obra refuerza nuestra impresión de hallarnos ante un *Ecce hommo*. He aquí al artista-mártir de la tradición romántica llevado al paroxismo del dolor. Su identificación con el Cristo redentor es obvia [...] casi todas sus obras muestran al hombre sacrificado, y sería fácil establecer un paralelismo con las imágenes tradicionales del ciclo de la Pasión. No faltan tampoco las reliquias: los objetos del martirio (cuchillos, correas, cenizas...) y los santos sudarios (sábanas, vendas...). Las llagas sangrantes están siempre presentes. (Ramírez 2002: 16)

CONCLUSIONES

Como nos muestra el estudio de una fisiognomía santoral, el mártir se reconoce por su actitud valerosa y serena, por su expresión plácida. Se representa frecuentemente con la mirada dirigida al cielo y la boca entreabierta, soportando el suplicio sin mostrar dolor físico. Su rostro revela el gozo de un alma libre, exteriorizando su fuerza espiritual y un ánimo estoico ya que el suplicio primero, y la muerte después, forman parte del camino correcto para obtener el paraíso inmediato. Junto a los atributos específicos de cada mártir, esta expresión facial se erige en signo de santidad y constituye un código genérico de representación, una señal de identidad y un elemento de reconocimiento del alma heroica al saber que pronto será recompensada.

Al igual que Friedrich utilizaba todos aquellos archivos de les gueules cassées, con el fin de mostrar el horror de la guerra para luchar contra la irreversible beligerancia de nuestra condición, el performer radical castiga su cuerpo dejando la huella como testigo de temores de su condición humana. Ciertas posiciones artísticas radicales se formalizan a través de acciones que muestran heridas, quemaduras y amputaciones a modo de acciones redentoras que aúpan su condición a la de mártires. Sacrificios en pos de nuestra salvación.

David Nebreda exhala una vocación de santidad. En el grueso de su trabajo muestra su cuerpo esquelético,

exhibe sus llagas de incisiones autoinfligidas con cuchillas, revela una serie de quemaduras de cigarrillos en su piel, etc. no obstante, la mayoría de sus poses son sosegadas y evidencian serenidad, una serenidad placentera que nos remiten a todos aquellos mártires barrocos que se veían justo en el momento anterior a su salvación, a las puertas del paraíso inmediato. Sus señas de identidad y elementos de reconocimiento son, como el mártir barroco, soportar el suplicio sin mostrar dolor físico, revelar en su rostro el gozo de un alma libre, así como exteriorizar una fuerza y un ánimo espiritual invencible.

En definitiva, Nebreda es un mártir de sus propias circunstancias, que se redime de su existencia autoproclamándose mártir de su propia enfermedad a través de duras penalidades sobre su cuerpo. Su trabajo es eminentemente fotográfico además de numerosos dibujos realizados con sus propios fluidos, no obstante, todos ellos son testigos de pequeñas, pero sustanciales composiciones que construyen la acción continúa y perpetua que ha creado a partir del tormento de su propia vida encuadrada en los límites del encierro en su pequeño apartamento de dos habitaciones.

NOTAS

1. Según la Real Academia Española (RAE).
2. Prometeo encadenado, atribuido a Esquilo (525-456 a.C.)
3. En la época en la que Percy Bysshe Shelley visitó la galería Uffizi en Florencia, el Cuadro Cabeza de medusa al que le dedica su poema, estaba atribuido a Leonardo Da Vinci, posteriormente la pintura fue reconocida como obra de un pintor desconocido flamenco del S. XV.
4. Así se recoge en el análisis que Jacobs realiza en sus estudios sobre el poema de P. Shelley: Jacobs, C. (1985) On Looking at Shelley's Medusa, en: *Yale French Studies*, no. 69, 1985, pp. 163–179. En línea: www.jstor.org/stable/2929933.
5. Las más de 180 imágenes que Ernst Friedrich utilizó en su publicación fueron prácticamente en su totalidad obtenidas de archivos médicos y militares alemanes.
6. Término recogido por Omar Calabrese como alternativa al término postmoderno para definir los fenómenos artísticos, científicos y sociales tan complejos como los contemporáneos. CALABRESE, O. (2012). *La era neobarroca*, 5ª edición, Madrid: Cátedra. pp 28-32
7. Así lo recogen en un amplio estudio sobre el Accionismo Vienés. Sanz, N. y JOSÉ Amezcua, J. (2005). *ACCIONISMO VIENÉS: ¿Arte o violencia real?* Oviedo: UNIVERSIDAD DE OVIEDO. p 27

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Antonio Gallonio, *Trattato degli instrumenti di martirio*. Roma, 1591. Grabado Tempesta:

En este grabado se utiliza como herramienta de tortura “Garras de gato” también conocido como el “Cosquilleador español” por el uso que la Santa Inquisición hacía de él en sus torturas. Estos artefactos se componían de cuatro garras del tamaño casi de dedos de hombre que se montaban encima de un mango. Se utilizaban para reducir a tiras la carne de la víctima y extraerla de los huesos, en cualquier parte del cuerpo: cara, espalda, extremidades, senos, etc.

Held, R. (1985). *A bilingual guide to the exhibition of torture instruments from the middle ages to the industrial era*. Florencia: Qua d’Arno Editorial.

Figura 2. Rubens y Snyder, *Prometeo encadenado*. 1611-12. Museo de Arte de Filadelfia

Figura 3. David Nebreda, *Putas de la Regeneración*. Autorretrato escupiendo sangre y agua. Recibimos nuestra sangre como una unción. 1999. Colección particular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abrams, M. (1990) *El Romanticismo. Tradición y Revolución*. Madrid: Visor.

Aguilar, T (2013). *Cuerpos sin límites. Trasgresiones carnales en el arte*, Madrid: Casimiro

Binski, P. (1996). *Medieval Death: Ritual and Representation*, Londres: British Museum Press

Calabrese, O. (2012). *La era neobarroca*, 5º edición, Madrid: Cátedra

Carpio, F. (2000). David Nebreda. Verdades (in)soportables, *Lápiz*, n 168, diciembre 2000, pp. 38-47

Fernández, J. A. (1994): Límite y cultura, el contenido de una forma. *Revista de Antropología social*. nº3. Madrid, Editorial Complutense.

Friedrich, E. (2018) *¡Guerra a la Guerra! (Krieg dem friege!)*, reedición creative commons, Vitoria: Sans Soleil Ediciones

Held, R. (1985). *A bilingual guide to the exhibition of torture instruments from the middle ages to the industrial era*. Florencia: Qua d'Arno Editorial.

Humbert, J. (2018) *Mitología griega y romana*, Madrid: Gustavo Gili.

Nebreda, D. (2002), *Autorretratos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Peña, C. (2012): *La imagen del mártir en el barroco: el ánimo invencible*, en: *Archivo español de arte*. LXXXV, 338. ABRIL-JUNIO pp. 147-164.

Praz, M. (1969): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas: Monte Avila Editores

Ramírez, J.A. (2003). *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.

Ramírez, J.A. (2002) *Sangre y enfermedad. Sacrificio y resurrección*, en: NEBREDA, D. (2002), *Autorretratos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp.16-17

Sanz, N. y Amezcua, J. (2005). *ACCIONISMO VIENÉS: ¿Arte o violencia real?* Oviedo: UNIVERSIDAD DE OVIEDO.

Sonlans, P. (1999), *Accionismo Vienés*, Madrid: Nerea

Soldevilla, C. (2008): *De vuelta al laberinto: España y la cultura del Barroco. Una propuesta dinámica ampliada* *Mediterráneo Económico*, 14. pp. 71-99.

ENTREVISTA A PEDRO PANTALEÓN SOBRE EL DOCUMENTAL VISUALIST, THOSE WHO SEE BEYOND. UNA APROXIMACIÓN A LAS PRÁCTICAS AUDIOVISUALES CONTEMPO- RÁNEAS DERIVADAS DEL VJING.

Dolores Furió y Marina González Guerreiro



ENTREVISTA A PEDRO PANTALEÓN SOBRE EL DOCUMENTAL VISUALIST, THOSE WHO SEE BEYOND. UNA APROXIMACIÓN A LAS PRÁCTICAS AUDIOVISUALES CONTEMPORÁNEAS DERIVADAS DEL VJING.

INTERVIEW WITH PEDRO PANTALEÓN ABOUT THE DOCUMENTARY VISUALIST, THOSE WHO SEE BEYOND. AN APPROACH TO CONTEMPORARY AUDIOVISUAL PRACTICES DERIVED FROM VJING.

Autora: Dolores Furió y Marina González Guerreiro

Departamento de Escultura, Universitat Politècnica de València

Esta entrevista forma parte de los resultados del Proyecto de I+D+i "Desarrollo de sistema de creación y gestión de contenidos de Vjing en entornos live (Live Cinema y Videomapping)", subvencionado por la Generalitat Valenciana GV/2017/128)

dofuvi@esc.upv.es

magongu2@alumni.upv.es

Citación: Furió, D. y González Guerreiro, M. (2019). Entrevista a Pedro Pantaleón sobre el documental Visualist, those who see beyond. Una aproximación a las prácticas audiovisuales contemporáneas derivadas del Vjing. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº 8, pp. 67-76.

ENTREVISTA A PEDRO PANTALEÓN SOBRE EL DOCUMENTAL VISUALIST, THOSE WHO SEE BEYOND. UNA APROXIMACIÓN A LAS PRÁCTICAS AUDIOVISUALES CONTEMPORÁNEAS DERIVADAS DEL VJING.

INTERVIEW WITH PEDRO PANTALEÓN ABOUT THE DOCUMENTARY VISUALIST, THOSE WHO SEE BEYOND. AN APPROACH TO CONTEMPORARY AUDIOVISUAL PRACTICES DERIVED FROM VJING.

Dolores Furió y Marina González Guerreiro

Departamento de Escultura , Facultad de Bellas Artes
 Universitat Politècnica de València
 dofuvi@esc.upv.es
 magongu2@alumni.upv.es

Resumen

Pedro Pantaléon y Manuel Sánchez-Cid son los directores del documental *Visualist, those who see beyond*, un documental que surge como un proyecto independiente y que tiene la intención de mapear las prácticas audiovisuales contemporáneas derivadas del Vjing, recogiendo los testimonios y trabajos de artistas como Joanie Lemecier o Robert Henke. Sus directores han recorrido medio mundo (Barcelona, Berlín, Bruselas, Londres, Toulouse, Marsella, Nueva York, California, etcétera) para la realización de este documental. En la siguiente entrevista, Pedro Pantaléon contesta nuestras preguntas sobre este proyecto tan interesante.

Abstract

Pedro Pantaléon and Manuel Sánchez-Cid are the directors of the film “*Visualist, those who see beyond*”, an independent documentary that tries to map the contemporary audiovisual practices derived from Vjing. They have collected the testimonies and works of artists such as Joanie Lemecier or Robert Henke, travelling half the world (Barcelona, Berlin, Brussels, London, Toulouse, Marseille, New York, California, etc.) for the realization of this documentary. In the following interview, Pedro Pantaléon answers our questions about this interesting project.

Palabras clave: Vjing, Live Cinema, Videoarte.

Key Words: Vjing, Live Cinema, Videoart.

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas hemos asistido a ciertos cambios en la producción, realización, transmisión y exhibición del audiovisual originados por la revolución digital, configurando así el universo de los nuevos medios. El Vjing* y otras formas de expresión audiovisual derivadas de la práctica de los videojockeys, como son el Live Cinema o el Videomapping, surgen de la hibridación de medios que se ha producido en la cultura visual. Estas prácticas audiovisuales son herederas del Videoarte (vinculado a los happenings, performances e instalaciones), las artes plásticas y la música. También le debe mucho al Cine y a las Vanguardias Históricas que giran en torno a la Imagen en Movimiento, tal y como Lev Manovich reivindica en su libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Esta influencia de los istmos de principios de siglo XX se percibe en la experimentación con las posibilidades expresivas del ritmo, la dinámica y la velocidad, la simultaneidad, la yuxtaposición, la cadencia, la disonancia, la polifonía: el cubismo, el futurismo, el vorticismismo, el orfismo (sincronismo) (Chion 1993, 2).

Las prácticas audiovisuales que englobamos aquí bajo el término Vjing se alejan de la narrativa lineal que encontramos en los productos mainstream de Hollywood: liberando los movimientos de cámara, haciendo un nuevo uso de la luz y proponiendo nuevas composiciones. Se juega con el montaje temporal y espacial, recurriendo a efectos especiales (sobreimpresiones, transparencias, multipantallas, efectos ópticos...), experimentando con las posibi-

lidades creativas del montaje, renovando el lenguaje audiovisual tanto en la producción como en la difusión del mensaje.

En este tipo de prácticas audiovisuales derivadas del Vjing, se establece un diálogo entre imagen y banda sonora a partes iguales, dando una gran importancia al propio fenómeno de la actuación en directo. “La verdadera especificidad del Vjing radica en el gesto de producir y representar a tiempo real contenidos visuales combinando diferentes tecnologías dirigidas a la construcción, manipulación y representación del objeto visual interactuando con la banda sonora.” (Ustarroz 2010, 37)

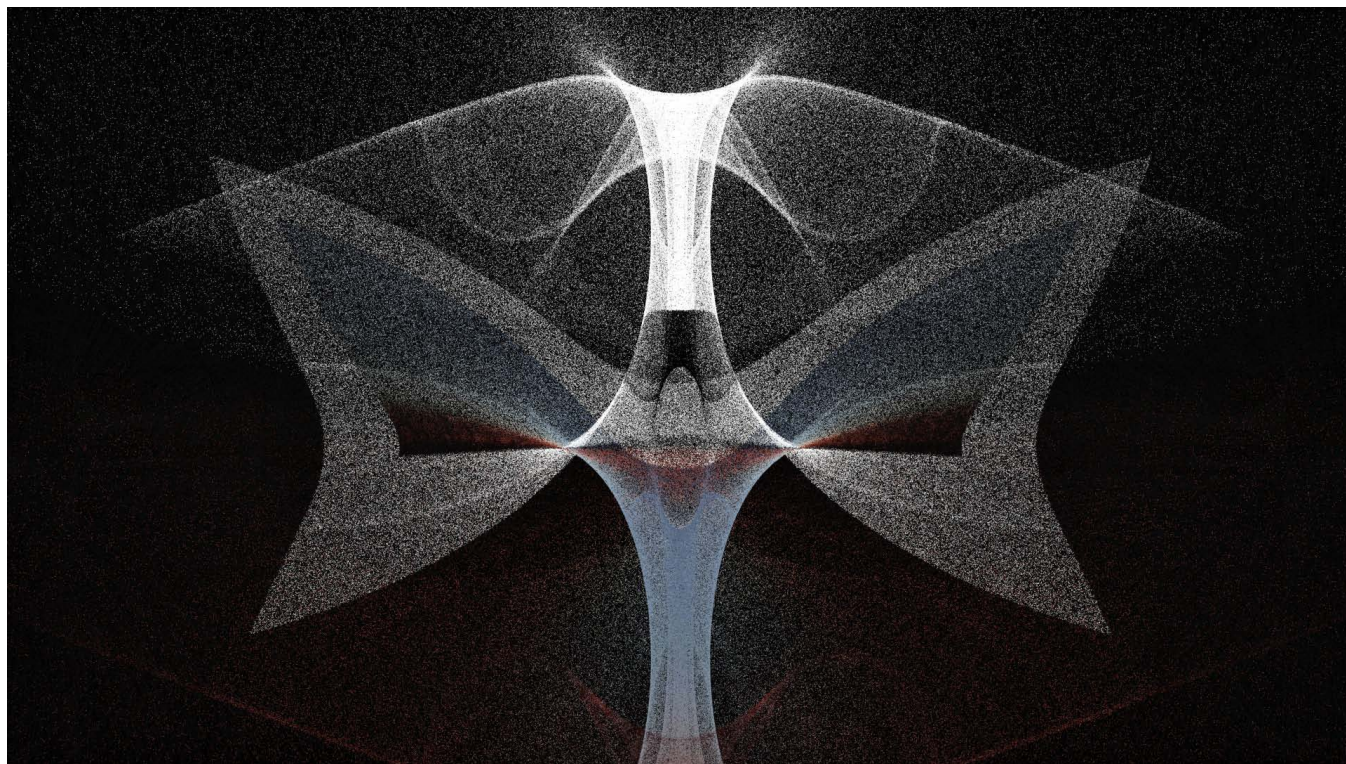
Por su propia vinculación al directo y su difícil distribución, junto a la especificidad espacio-temporal que necesitan (normalmente situadas dentro de las salas y festivales), este tipo de prácticas audiovisuales son a menudo complejas de mapear y documentar. Es por esta razón que un proyecto como el documental *Visualist, those who see beyond* es de gran valor y merece nuestra atención. Este documental, dirigido por Pedro Pantaleón junto a Manuel Sánchez-Cid y coproducido por Refractivo¹ y

VjSpain², surge como un proyecto independiente que tiene la intención de mapear las prácticas audiovisuales contemporáneas derivadas del Vjing, recogiendo los testimonios y trabajos de artistas como Joanie Lemecier³ o Robert Henke⁴. Sus directores han recorrido medio mundo (Barcelona, Berlín, Bruselas, Londres, Toulouse, Marsella, Nueva York, California, etcétera) para la realización de este documental. En la siguiente entrevista, Pedro Pantaleón contesta nuestras preguntas sobre este proyecto tan interesante.

Nosotras: La comunidad de artistas audiovisuales estamos expectantes ante el estreno de vuestro documental *Visualist, Those Who See Beyond* ¿En qué fase del proceso os encontráis ahora respecto al documental? ¿Podrías contarnos cómo surge el proyecto? ¿Cómo está siendo la experiencia? ¿De qué se encarga cada uno en *Visualist*?

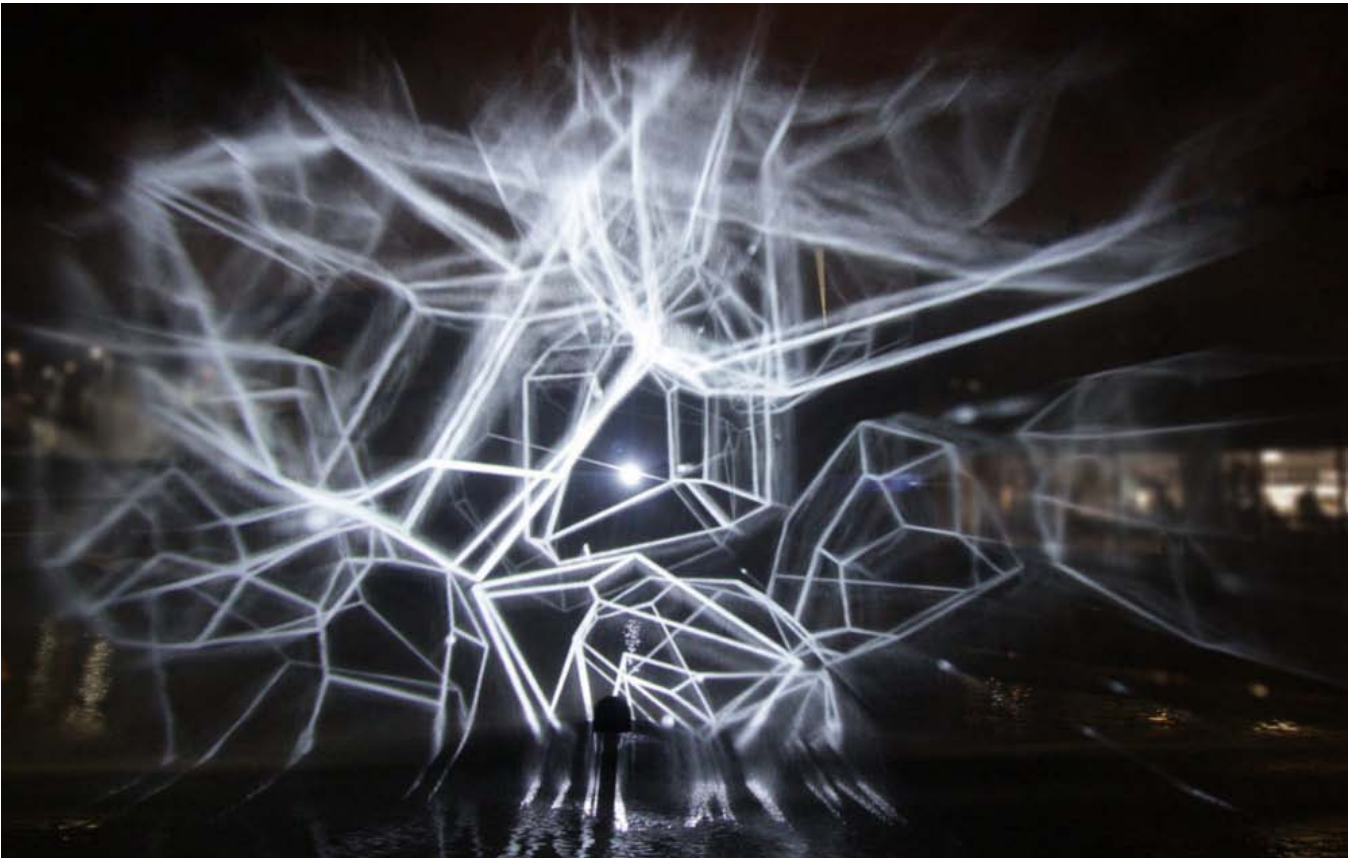
Pedro Pantaleón: El documental está terminado y pendiente de estrenarse. Hay también algún contacto para su futura distribución y estamos a la espera de ver qué es lo que pasa.

He trabajado como veejay durante muchos años



Alba G. Corral. Imagen cedida por la artista, <https://blog.albagcorral.com/>

Entrevista a Pedro Pantaleón sobre el documental *Visualist, those who see beyond*. Una aproximación a las prácticas audiovisuales contemporáneas derivadas del Vjing.



Joanie Lemecier, <https://joanielemecier.com/>

en algunos clubs y discotecas de Madrid y siempre estuve atento a lo que hacían todos estos artistas con sus nuevos proyectos y esperando algo nuevo de ellos.

Siempre tuve en la cabeza hacer un documental donde reunir a estos artistas en una misma película. Coincidí con Manu en la grabación de un *after movie* de un festival y ahí es donde empezamos a hablar del proyecto. En la siguiente semana empezamos a reunirnos y poco a poco hicimos un plan de rodaje seleccionando los artistas que queríamos entrevistar y uno a uno fuimos completando el cartel del documental.

En este caso, Manu y yo lo hemos dirigido conjuntamente. De la dirección de fotografía se ha encargado Manu; la edición, post-producción y etalonaje corren de mi cuenta; la producción ejecutiva también me he encargado yo de coordinarla con Refractivo, que es mi sello visual. La producción la ha hecho Oscar Testón que es el director de Otucinema⁵ y es quien ha hecho posible que este proyecto salga adelante.

Y la experiencia ha sido increíble; he conocido a mis grandes ídolos y hemos estado en sus estudios y eso no tiene precio, la verdad.

Nosotras: *Visualist*, “visualistas” en castellano, *Those Who See Beyond*, “Aquellos que ven más allá” ¿Por qué habéis elegido este nombre para vuestro documental?

Pedro Pantaleón: Si hay un término que define el trabajo de todos estos artistas, ese es “Visualist”. Un visualista abarca muchos términos y para nosotros ha sido siempre el mejor nombre para nuestro documental.

Those Who See beyond es el *claim* perfecto para decir que toda esta gente son los visionarios del arte audiovisual y lo demuestran día a día. Cada uno de ellos va por un camino diferente pero con un mismo sentido. Hacer uso de su creatividad para crear un lenguaje nuevo, herramientas nuevas, nuevas formas de comunicar. En definitiva, son el futuro y ya se está viendo.

Nosotras: Las prácticas audiovisuales en directo, por su carácter híbrido y por su condición efímera son a menudo prácticas difíciles de mapear, de cartografiar, cuya divulgación puede resultar difícil; de ahí que un documental como el vuestro sea tan

necesario. ¿Qué criterios habéis seguido para la selección de los artistas que aparecerán? ¿Qué tipo de relación tenéis con ellos?

Pedro Pantaleón: Los criterios a la hora de seleccionar a estos artistas es bien fácil. Todos aquellos que han trabajado duro desde sus comienzos hasta la actualidad y que han aportado algo a la escena o al sector han sido seleccionados para la peli.

La relación con ellos es muy buena. Todos han sido muy accesibles, nos han dado su mail, su teléfono, su dirección, nos han llevado a sus casas, a sus estudios, hemos comido con ellos, charlado, jugado con sus hijos. Ha sido una pasada.

Nosotras: Durante el proceso de creación del documental habéis realizado multitud de entrevistas. ¿Qué es para vosotros una buena entrevista? ¿A qué punto queréis llegar con el interlocutor cuando realizáis una entrevista? Además de entrevistas, ¿qué otro tipo de materiales habéis utilizado para elaborar la película?

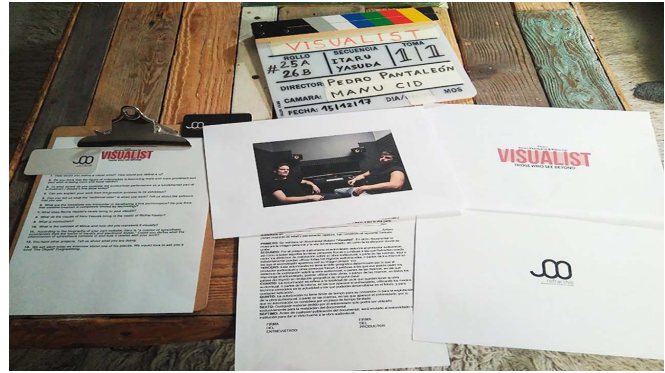
Pedro Pantaleón: El documental es como el salmorejo. Mezclas los ingredientes principales, lo bates, le pones un huevo crudo al final, lo pruebas y esta buenísimo. Acabo de daros el truco de cómo se hace el salmorejo cordobés, jaja. El docu consta de BSO con obras de artistas y totales de las entrevistas. Dura 1 hora y 15 minutos en total y va bastante picado y con fuerza, diría yo.

A cada artista se le preparaba previamente un cuestionario de preguntas según su trabajo. Intentábamos tener varias preguntas comunes a todos, pero para cada uno había una documentación previa diferente.

Nosotras: ¿Cuál ha sido para vosotros la entrevista más interesante que habéis realizado? ¿algún artista os ha sorprendido más de lo esperado?

Pedro Pantaleón: Sólo decir que cada viaje que hemos hecho a cada país para rodar tiene una historia detrás.

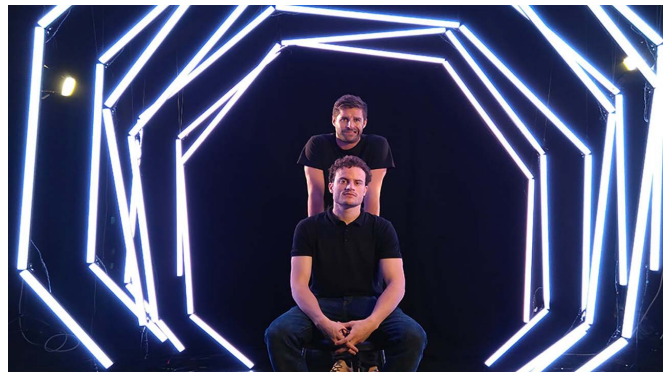
Nosotras: En vuestro documental aparecen tanto figuras de la escena nacional como internacional. ¿Cómo veis a nuestro país dentro de este binomio?



Visualist 00



Visualist 03



Visualist 04

Pedro Pantaleón: Hay muchos espacios, festivos, propuestas, artistas, museos. Todos estos girando en torno a este sector y cada vez más se apuesta por ello. Grandes marcas ya cuentan con estos artistas para desarrollar sus campañas y la televisión necesita de ellos.

Santi y Eloy de Playmodes⁶, Oscar Testón de Otucinema, Alba G. Corral⁷, Jordi Pont de Onion Lab⁸, son algunos ejemplos de la calidad española que tenemos.

Nosotras: Habéis entrevistado a artistas de la escena audiovisual internacional que trabajan con distintos

términos como audiovisual performance, live cinema, videojockey, AV Set, videomapping, arte digital, códigos y algoritmos, artistas musicales, visualistas, etc. ¿Pensáis que todo puede englobarse bajo el término de Videoarte? ¿Incluso aunque se muestren las obras en distintos lugares como son clubs, festivales, museos o galerías?

Pedro Pantaleón: Si vas a un club como Cassette Club⁹ en Madrid y ves la pantalla detrás de la cabina con la música techno de cada domingo, pues no se puede llamar videoarte. Se puede llamar una buena sesión de Vj con un sentido, con un propósito: hacer divertirse a la gente.

Si vas al LEV¹⁰ y ves actuar a Herman Kolgen¹¹ en directo pues estás viendo un live audiovisual brutal. Si es videoarte, no lo sé.

Si vas a Dekmantel Festival¹² en Amsterdam y ves a Modelselktor¹³ con esa pantalla gigante y con los chicos de Pfadfinderei¹⁴ con sus visuales pues estás viendo algo muy gordo, muy divertido y muy bestia. No creo que sea videoarte.

Si ves el trabajo de Zach Lieberman¹⁵ en Instagram quizás pienses que es videoarte, pero si ese mismo vídeo que has visto lo ves en un cuadro, que los vende por internet, pues entonces estás comprando arte.

Son ejemplos que me vienen a la cabeza. Lo que sí sé es que muchos de estos visualistas empezaron en clubs, más tarde experimentaron en sus estudios con herramientas nuevas, y más tarde han podido dar el paso para presentar su obra en museos. Así que gracias al trabajo duro de esta gente se han podido afianzar como artistas visuales que exponen su arte.

Nosotras: Los artistas a los que habéis entrevistado, ¿tienen partners que subvencionen sus trabajos? ¿Habéis visto que algún país apueste más en este ámbito?

Pedro Pantaleón: Hay de todo. Y un país que apuesta mucho por esto es Canadá, por ejemplo. Nosotras: ¿Y la situación de la mujer en la escena? ¿Cuál es vuestra impresión al respecto?

Pedro Pantaleón: La mujer tiene que luchar mucho más que los hombres, eso es una realidad muy fea. Ocurre en todos los niveles. Y no va ser menos en esta escena.

Nosotras: ¿Cuáles son vuestras expectativas respec-

to al documental? ¿Cómo planteáis su distribución?

Pedro Pantaleón: Estamos en contacto con ciertas personas que nos están asesorando de qué hacer con el documental. Pronto se podrá ver. Tengo muchas ganas de publicarlo.

Nosotras: Y, por último, ¿habéis conseguido entrevistar a Yoko Ono, Michel Gondry¹⁶ o Spike Jonze¹⁷?

Pedro Pantaleón: Yoko Ono nunca contestó. Michel Gondry no me contestó tampoco. Spike Jonze sí que contestó pero estaba fuera de Estados Unidos y no pudimos entrevistarle.

NOTAS

* El término videojockey o VJ se aplica a aquellos creadores que generan sesiones visuales mezclando en directo loops de vídeo con música u otro tipo de acción. Por extensión, al acto de mezclar vídeo de esta forma se le llama “veejing” o “Vjing”. El término Vjing se ha presentado en ocasiones como opuesto al Live Cinema, términos que vienen dados por una cierta polémica. Se habla de Vjing cuando su objetivo es el entretenimiento de masas y su escenario los clubs y las raves. Frente al Live Cinema que se circunscribe dentro del Arte y con ello se eleva a categoría artística. Sin embargo, consideramos que esto es cuestionable y de obligado debate.

¹ Refractivo en <http://www.refractivo.com/>

² VjSpain es un portal web y foro que durante más de una década ha sido un punto de encuentro fundamental de la comunidad Vj en habla hispana. Web oficial: www.vjSpain.com

³ Joanie Lemercier es una artista francesa centrada principalmente en proyecciones de luz en el espacio, jugando con su influencia en nuestra percepción. En su práctica artística existe un interés por las estructuras físicas: geometría, patrones y formas minimalistas. Es cofundadora del sello visual AntiVJ en 2008, con los artistas Yannick Jaquet, Romain Tardy y Olivier Ratsi. Trabajó en el diseño de escenarios para festivales como Mutek (Montreal, México) y junto a artistas como Flying Lotus o Adrian Utley de Portishead (Olimpiadas Culturales, Londres 2012). Web personal: <https://joanielemercier.com/>

⁴ Robert Henke es un compositor, artista y desarrollador de software, nacido en 1969 en Munich, Alemania. Es principalmente conocido por sus contribuciones a la música electrónica contemporánea y por sus trabajos con láser. Durante su carrera como artista digital multidisciplinar, Robert Henke desarrolló un conjunto de herramientas y sistemas para aplicar a sus instalaciones visuales, así como a sus actuaciones musicales y grabaciones. El desarrollo de este software forma, por tanto, parte integral de esta práctica artística y del propio proceso creativo. Algunos de los programas de computadora que desarrolló para sus propios fines, más tarde, se pusieron a disposición del público y son utilizados por innumerables artistas en todo el mundo. Henke es uno de los principales creadores de Ableton Live, un software que, desde su invención en 1999, se

convirtió en el estándar para la producción musical y redefinió completamente la práctica de la música electrónica. Web personal: <https://roberthenke.com/>

⁵ Otu cinema. Web personal: <http://otucinema.com/>

⁶ Playmodes. Web personal: <https://www.playmodes.com/>

⁷ Alba G. Corral es artista y tecnóloga creativa. Con formación en ingeniería informática, Corral ha empleado el software como medio creativo durante la última década. Su práctica se extiende a través del vídeo en directo, los medios digitales y la instalación, explorando diferentes narrativas abstractas. Mediante la combinación de sistemas generativos con técnicas de dibujo improvisado, el lenguaje digital se convierte en orgánico y crea paisajes digitales fascinantes. Su nombre se ha dado a conocer mediante sus actuaciones audiovisuales en vivo donde integra la codificación, en colaboración con músicos en tiempo real. El trabajo de Corral ha sido exhibido en festivales y eventos como Alpha-ville Festival Sonar, Primavera Sound y LEV Festival. Blog personal: <https://blog.albagcorral.com/>

⁸ Onion Lab. Web personal: <https://www.onionlab.com/es/>

⁹ Cassette Club. Web oficial: <http://www.cassetteclubmadrid.es/>

¹⁰ LEV Festival. Web oficial: <https://levfestival.com/19/>

¹¹ Con un prestigio y reconocimiento internacional desde hace décadas, Herman Kolgen es un artista multidisciplinar que vive y trabaja en Montreal. Sus creaciones toman la forma de instalaciones, vídeo, performances o esculturas de sonido. En continua experimentación, Herman Kolgen trabaja en la frontera en la que se encuentran los diferentes medios, desarrollando un lenguaje técnico y estético propio. En muchos de sus trabajos más recientes encontramos un interés por el impacto de los territorios y los fenómenos ambientales en la vida humana. Para abordar esta problemática, su trabajo se caracteriza por un enfoque radiográfico que permite ver lo invisible. De 1996 a 2008 estuvo muy involucrado en el proyecto Skoltz_Kolgen, un dúo que lo llevó a actuar en eventos internacionales como la Transmediale de Berlín, la Bienal de Venecia, Ars Electronica en Austria, entre otros. Web personal: <http://kolgen.net/>

¹² Dekmantel Festival. Web oficial: <https://www.dekmantelfestival.com/>

¹³ Modelselektor. Web personal: <https://www.modeselektor.com/>

¹⁴ Pfadfinderei es un estudio de diseño y motion graphics con sede en Berlín, especializado en servicios creativos para espectáculos escénicos, instalaciones de medios de gran formato, ferias y eventos. Más allá del trabajo en pantalla, aplican ideas innovadoras para fusionar luz, vídeo y diseño espacial. Web oficial: <http://pfadfinderei.com/>

¹⁵ Zach Lieberman es artista y docente con sede en la ciudad de Nueva York. Trabaja a partir de código para generar herramientas experimentales de dibujo y animación. En su práctica artística existe una invitación a la interacción y un interés por la computación como medio para la poesía. Web personal: <http://zach.li/>

¹⁶ Michael Gondry (1963) es un director de cine, anuncios y vídeos musicales francés, destacado por su innovador estilo visual y su manipulación de la puesta en escena. Gondry suele ser citado, jun-

to con los directores Spike Jonze y David Fincher, como representante de la influencia de los directores de vídeo musicales en la cinematografía mundial. Ha recibido un Óscar como mejor guión para su película “Eternal sunshine of the spotless mind” (2004), en la que utiliza muchas de las técnicas de montaje de escenarios, haciendo juegos de perspectiva y con escasos efectos por ordenador. Estas características, sumadas a un gusto por las largas tomas y un tratamiento pictórico de la imagen, son herramientas con las que Gondry ha experimentado en sus vídeos musicales.

¹⁷ Spike Jonze es el nombre artístico de Adam Spiegel, productor, director de vídeos musicales y cine, guionista y actor estadounidense. Sus trabajos más importantes incluyen la comedia negra de 1999 *Cómo ser John Malkovich*, por la que fue nominado al Óscar al mejor director, y el filme de 2002 *El ladrón de orquídeas*. Finalmente, en 2014 obtuvo el Óscar al mejor guion original por la película *Her*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bourriaud, N. (2008). *Postproducción. la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Manovich, L. (2008). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.

Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Ustarroz, C. (2010). *Teoría del VJing. Realización y representación audiovisual a tiempo real. Apropiación de retórica y estética de las vanguardias artísticas del s. XX*. Madrid: Ediciones Libertarias.

EL SONIDO PARA DIBUJAR

Sergio Koleff Osorio



EL SONIDO PARA DIBUJAR

THE SOUND TO DRAW

Autor: Sergio Koleff Osorio

Doctorante en Artes y Diseño.
Facultad de Artes y Diseño (FAD) UNAM-México.

skoleff@fad.unam.mx

EL SONIDO PARA DIBUJAR

THE SOUND TO DRAW

Sergio Koleff Osorio

Doctorante en Artes y Diseño.
Facultad de Artes y Diseño (FAD) UNAM-México.
skoleff@fad.unam.mx

Resumen:

El sonido y el dibujo pueden relacionarse desde la analogía visual que se establezca en las “líneas o estructuras sonoras”, con las líneas y la estructura gráfica. El sonido de cierta música de J. S. Bach es el motivo para las ejecuciones del dibujo, partiendo principalmente sin mirar el soporte. Los materiales son guiados por el ritmo de la experiencia interiorizada de la música de Bach, que se convierte en la guía rítmica y empática con el tono emocional de las acciones gráficas.

La experiencia personal del sonido y el dibujo para determinar la experiencia compartida de ejercicios es analizada desde un contexto académico. El sonido permite profundizar sobre la interiorización de materiales, aportando a la habilidad de las ejecuciones del dibujo en la soltura de la mano alzada, para manejar la presión en trazo o continuidad de una línea.

Abstrac:

The sound and the drawing can be related from the visual analogy established in the “sound lines or structures”, with the lines and the graphic structure. The sound of certain music by J. S. Bach is the reason for the executions of the drawing, starting mainly without looking at the support. The materials are guided by the rhythm of the internalized experience of Bach’s music, which becomes the rhythmic and empathic guide with the emotional tone of graphic actions.

The personal experience of sound and drawing to determine the shared experience of exercises is analyzed from an academic context. The sound allows to deepen the interiorization of materials, contributing to the

ability of the executions of the drawing in the ease of the raised hand, to handle the pressure in stroke or continuity of a line.

Palabras clave: sonido, música, analogía visual y dibujo.

Key Words:

1. INTRODUCCIÓN

Las reflexiones aquí presentadas son resultado de un ejercicio experimental buscando otras analogías posibles del sonido y el dibujo. El propósito es estimular la sensibilidad del tacto al dibujar sin mirar el papel, a favor de desarrollar las ejecuciones del dibujo. Nos referimos aquí al desarrollo de la mano alzada, las variaciones de la línea en la presión de un material fortaleciendo las acciones técnicas de marcar.

Primeramente, para dicho propósito, el planteamiento metodológico parte de crear un escenario enfocado a escuchar y graficar, dentro de los espacios académicos formativos en las Artes y el Diseño del *Laboratorio de Dibujo*. El tiempo de preparación para adentrarse al sonido partiendo de la música es fundamental como las acciones mismas de las marcas. Establecer los soportes, la visualización del espacio y los materiales para dar inicio sin mirar el papel, son parte del proceso de interiorización del sonido para realizar las acciones gestuales del dibujo.

Después, el proceso implica cubrirse los ojos o mantenerlos cerrados, reconocer el entorno, los materiales y el espacio gráfico. Dar pausas para revisar lo desarrollado después de la escucha y la

guía en la distribución de las marcas, para realizar ejercicios de síntesis, sobre las diferentes melodías escuchadas y las soluciones gráficas. El proceso implicó diferentes tipos de melodías, pero aquí nos enfocaremos a los resultados a partir de cierta música de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Dado que el sonido invade primariamente la audición. La organización del sonido que llamamos música según un contexto cultural, establece una regularidad y unidad de estructuras sonoras. A diferencia de la acción de dibujar que incide primariamente en el movimiento que deja una marca; es *huella* dotada de sentido una vez que la mirada asocia el sentido de visibilidad que ejerce.¹

Sin embargo, la propuesta es que el sonido en la música sea el motivo para estimular operaciones del dibujo en ejercicios que estimulen la soltura de los movimientos del trazado. El alcance de los resultados es a favor del desarrollo gestual y expresivo, por una parte, pero también en los procesos de *visualización* del *objeto* del dibujo, entiéndase en los objetivos de trazar según los sonidos seleccionados a seguir.

La visualización se refiere aquí a la prefiguración y la ejecución de las líneas en cuanto a su ritmo, movimientos que se hacen en el espacio gráfico sin mirar el soporte. En este caso, es para profundizar sobre la interiorización de las acciones gráficas en la regulación de las marcas alejadas de lo representacional.

Por otro lado, la música de Bach nos permite orientar la atención a la selección del sonido rico en vibraciones sonoras continuas, factibles para establecer una guía rítmica a las marcas, es decir, ejercer un acompasamiento regulado sin pausas desde la línea continua según la impresión de los acordes, que son la combinación vertical de sonidos que se escuchan o se ejecutan.

Así la colocación de la mano, el brazo, el cuerpo, es

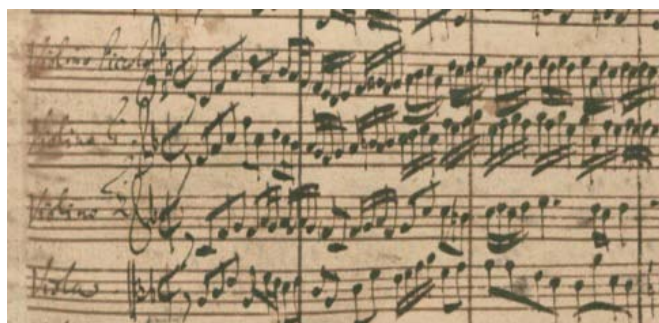


Fig. 1 Íncipit. Manuscrito del Concierto de Brandeburgo no. 1.

asociada a materiales a favor de un registro gráfico estimulando la regulación de la presión según la porosidad, agudeza, tonalidad, la impresión táctil de las ejecuciones en cuanto a los movimientos de la mano con el material de dibujo.

De ahí que, al ajustar la presión según un tipo de material, determina la ejecución en cuanto a punto, línea, marca, raya que establecen un espesor. Las líneas según su ritmo y flujo, participa en cuanto a la frecuencia, pausa y pauta dada por la estimulación sonora. La dinámica del trazado se involucra en menor o mayor medida, en el tamaño del soporte contemplado de un tamaño que pueda ser abarcado en la extensión del brazo, así como el acomodo de los dedos, la mano, para asimilar la amplitud en cuanto a la intensidad de la presión ejercida con un material por el estímulo de la sonoridad musical.

Las consideraciones teóricas para explicar las aportaciones de la práctica del dibujo desde el sonido se definen desde sus cualidades globales en el desarrollo humano hacia la aportación de la música en el campo terapéutico.

Primero, el problema interpretativo del sonido en la grafía aborda las distinciones sobre la traducción y la analogía visual, la semejanza y diferencia de escribir y dibujar a partir de un ejemplo en el arte. Enseguida es abordar lo fenoménico del dibujo en cuanto a las ejecuciones con materiales; el *objeto sonoro* es asociado en su problematización con el *objeto del dibujo*, esto se refiere a los objetivos de un ejercicio *dibujístico* partiendo del sonido musical. El concepto de “dibujo interno”, nos permite explicar la relación de los materiales con lo interiorizado en ellos y la respuesta física de las marcas. Por último, la práctica aplicada a grupos reducidos de estudiantes (dos a cuatro), muestra algunos resultados que nos permiten evidenciar alcances y experiencias para poder evaluar posteriormente sus alcances en las conclusiones.

El problema interpretativo del sonido en la grafía

El sonido está presente desde nuestra etapa prenatal, el “feto oye”. El bebé atiende todo eco de la voz y ruido conjuntamente con la sonoridad pendular de su corazón y el de la madre; se encuentran, se separan, se reencuentran hasta que se desarrolla la discriminación y la imitación hasta la estructuración del lenguaje que organiza, al menos parcialmente en los primeros años, ecos y resonancias entretrejidas con otras impresiones sensibles, son parte del desarrollo humano.²



Fig. 2 Dibujo de Jean Cocteau.

Lo asociativo sin discriminación pareciera ser para un mundo sin palabras, que todo sonido se reúne en un entorno líquido: la vibración del habla, un metal que cae, los latidos del corazón, una melodía adecuada para relajarse... La repetición de un tipo de sonido, lo que se mira y se escucha en lo cotidiano, va estableciendo un sentido comunicativo de lo sonoro, en contraste con la organización armónica y disonante, es decir, un objeto de la acústica como la música.

Estas experiencias en general hacen que el sonido sea inseparable a un tipo de medio una vez que se desarrolla la consciencia de uno mismo, un "egocentrismo acústico" señala Michel Chion (1999); ser el centro del sonido en nuestro entorno. Para el estudio psicológico sobre los efectos de la música en los seres humanos en lo emocional, los lugares o momentos de la vida cotidiana, en relación al desarrollo del aprendizaje de los objetos acústicos, Maureen McCarthy señala:

Aunque sea obvio, merece la pena insistir en ello: el oído aprende a escuchar estructuras sonoras escuchando música. Por esa razón un oído entrenado percibirá más y más estructuras (...) Y las relaciones entre las notas no son sólo abstracciones. El oído escucha la energía que existe también *entre* las notas como el desasosiego, la tensión o la atracción magnética hacia la tónica o la tonalidad original en la que la pieza se ha compuesto. (McCarthy, 2002, p. 77-78)



Fig. 3 Sergio Koleff Osorio, exploración personal del ejercicio. Lápiz de grafito sobre papel.

La consciencia sobre las relaciones físicas de la escucha, lo causal y las señales sonoras codificadas hacia los objetos, van teniendo un elaborado desarrollo cognitivo en los seres humanos, sobre todo dentro de una cultura visual asociada a las imágenes, la música en los modos de reproducirse actualmente, o la sonoridad diversa en las grandes urbes, en donde la realidad objetiva de donde proviene el sonido puede no ser concreta y tener un carácter más complejo para nuestra psique que otras épocas.

A propósito del oído y los otros sentidos, nos hemos conformado por mucho tiempo a la idea de que la percepción era percepción de algo real objetivo, y el oído (paradójicamente, porque es intangible y fugaz) ha sido la mejor presa de este esquema, pues la acústica, cuando parte de una cuerda vibrante de guitarra, se ve y se toca, y parece por tanto constituir algo real físico muy concreto y al alcance de nuestros sentidos visuales y táctiles, algo real cuya sensación sonora sería su traducción audible y volátil. En este caso, la tentación de remitir el sonido a su fuente tangible, es grande. (Chion, 1999, p. 49-50)

Lo que escuchamos, vemos e imaginamos en torno al sonido, se aloja en la memoria y la experiencia sensible, según lo que vamos aprendiendo y asociando gracias a las estructuras sonoras de la música.



Fig. 4 Ejercicios en el Laboratorio de Dibujo, Unidad de Posgrado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño Universidad Nacional Autónoma de México.

Entonces, ¿cómo interpretar gráficamente algo *incosificable*, intangible, fugaz como el sonido? Los distintos sistemas de notación musical son una parte de la respuesta a esa pregunta: “Establecer una analogía visual al sonido, ya sea como transcripción de un sonido oído o imaginado, ya sea como un conjunto de instrucciones visuales para intérpretes, ha sido una búsqueda constante de las distintas culturas musicales”.³

La interpretación del sonido en tanto grafía es la estructura de signos que adquieren un carácter de figura, por ejemplo, lo que se inscribe y constituye una convención cultural del registro gráfico en la notación musical (figura 1). Para Lino Cabezas se asocia al “grafismo”, que deriva del griego *grapho*, “yo dibujo, escribo”.⁴

Dibujar y escribir no siempre se asocian integralmente en los campos académicos de formación educativa, la voz y la escritura no guardan la misma resonancia expresiva, pero no por ello son completamente diferentes como actividades primigenias.

Para el campo artístico, consideraremos como ejemplo un caso del siglo XX para darle un contexto al enunciado anterior, en la obra de Jean Cocteau de especial atención para Elia Espinosa al estudiar su relación con la poesía, el dibujo, la pintura, la música, el teatro, el cine. En el pensamiento artístico de Cocteau “la imagen dibujada-imagen escrita” (1988), la articulación de signo-escritura-dibujo, la relación dibujo-escritura se convierte en imagen-palabra-sonido (figura 2); “el dibujo no suscita sonidos en nosotros, pues los lleva en él mismo, disfrazados de silencio”.⁵

La apreciación de carácter estético de Espinosa sobre los dibujos de Cocteau, no solo abarcan el dibujo poético, aquel que se integra desde los componentes literarios que motivan una poesía lírica con la analogía gráfica en su inventiva, sino que evidencia una manera manifiesta de la sinestesia de la visión, en la “musicalidad del dibujo”, por la atención a los distintos ámbitos en los que se dirija la construcción gráfica.



Fig. 5 Ejercicios de estudiantes de la Maestría en Artes y Diseño, Laboratorio de Dibujo, UNAM-FAD. Lápices de grafito, carbón y cera.

Por una parte, la tarea de la interpretación es “mediar”, intervenir en “los signos preconstituidos”; el “intérprete es intermediario, relaciona ámbitos” (Cabezas, 2005), que pasan a ser valorados en el caso del sonido, del ruido hasta la música o su dialéctica nada sencilla de diferenciar para algunas culturas musicales afirma Chion (1999); es decir, como parte de un universo de lo audible hasta ser parte de un objeto de la acústica y el sentido de la armonía en lo estético, histórico y cultural.

Por otra parte, la interpretación no es lo que aquí guarda mayor relevancia para los ejercicios de dibujo desde la música de Bach, sino el estímulo de continuidad sonora que puede hacerse análogo a la línea continua en las marcas acompasadas por el sonido musical.

Es así que, desde esta postura, el sonido y sus estímulos para el dibujo, pueden ser un tipo de experiencia relevante para favorecer algunos modos de integrar los niveles y frecuencia de la vibración con los nervios, incidiendo en la regulación de la frecuencia de trazo en la ejecución del dibujo con un material, sin pretender interpretar o representar gráficamente el sonido o la música.

Nuestro interés está en la capacidad del sonido en generar la inmediata impresión de lo intangible que se *interna* en nosotros; sucede en el tiempo y penetra en la memoria de manera intermitente. Al igual que otras impresiones sensibles, pueden generar objetos del pensamiento. En ese punto encontramos su aportación fenoménica para el objeto del dibujo desde un objeto sonoro, en la visualización espacial del sonido en un tiempo de desarrollo, y la prefiguración de las marcas al no mirar el papel.

Lo fenoménico en el dibujo a partir del sonido

En las acciones de dibujar a partir del sonido, los materiales se determinan a favor de las marcas en su *temporalidad*. El tiempo de las ejecuciones necesita un material con el que pueda desarrollar la presión y las variaciones en el espesor de línea. Las intensiones, la sensación de impulso, son dadas por las estructuras musicales detectadas.

Es de este modo que mano-ejecución, establecen los alcances en el ir y venir de un lado a otro en un soporte de tamaño considerable, acorde a los

alcances de la mano, el brazo sin que el cuerpo tenga que desplazarse. La entonación, la huella, el contraste de presión de la línea sin cotejar sus variantes al no poder ver el proceso mantienen la concentrada atención a las estructuras sonoras y los movimientos con el material de aporte que permita una amplia gama tonal según el peso y fuerza ejercida.

Por un lado, los materiales diversos en sus características y según el modo de ejecutar su manejo técnico, pueden llegar a tener un papel primario, pero nunca están íntimamente ligados a un único desarrollo, efecto o resultado, expresión y huella distintiva de quién dibuja.

El dibujante se encuentra con los materiales técnicos que están en sintonía con su temperamento, con su sensibilidad y con sus intenciones expresivas, con su dibujo interno. Ahora bien, la materia por su parte, tiene cualidades “vivas”; cualidades y caracteres específicos que configuran su capacidad expresiva. Si el dibujante en su acción de dibujar, se encuentra con uno o varios materiales que le son propios, y si el dibujo interior se manifiesta a través del material, entonces este material específico posee características propias que lo hacen valioso para la acción del dibujante. La materia posee potencialidad de expresión, una vida propia que permanece a la espera del encuentro con la sensibilidad y la emoción del artista para transformarla. (Bullón de Diego, 2010, p. 83)

La perspectiva de José M. Bullón de Diego sobre el “dibujo interno”, el *disegno interno* Renacentista y Manierista más de carácter místico, pasa a ser una expresión moderna y contemporánea que usa para explicar el concepto de dibujo en el *diseño interno* como *idea, objeto del dibujo* y la manera que fue estableciendo una autonomía como disciplina artística. Si bien su postura roza “la esencia” en cuanto a lo que se nombra y se dibuja, lo “trascendente” en la expresión inmanente de un objeto en la forma que inventa el dibujo, reflexiona sobre su corporeidad y materialidad. En su interés a los procesos creativos desde casos hegemónicos en la historia del arte, nos interesa considerar aquí la conceptualización sobre la materialidad y la sintonía de quién dibuja ya que nos señala algo constante e importante a reconsiderar, en relación a la materia como el *cuero del dibujo* (Bullón de Diego, 2010).

Por ende, la ejecución gráfica en el caso de las impresiones subjetivas de la música, desde la postura que estamos proponiendo, establecen una orientación práctica para hacer latentes la colocación de la mano, la herramienta de dibujo, la soltura, donde es necesario establecer objetivos y alcances; un *objeto del dibujo*. La organización de tiempos, experimentación con un tipo de “objeto sonoro” y la elección individual de una exploración, son aspectos de interés para obtener distintos resultados.

El *objeto sonoro* para Pierre Shaeffer es una “unidad intencional”, implica un “acto de síntesis”, “sin auxilio de la vista” se identifican las variantes, sin ser una emoción aislada, “un estado de ánimo”.⁶ La vivencia se dirige y reduce la escucha hacia la objetivación del sonido integrado en un conjunto o unidad coherente, independiente de su medio físico, incluso de su significado señala Chion (1999). Es un objeto de estudio y una síntesis en su asociación con su hecho en sí mismo en el tiempo de su experiencia. El objeto sonoro en este caso está en interrelación y determinado por el *objeto del dibujo*. Al hacer relevantes las analogías de frecuencia, altura o amplitud, intensidad, tono, susceptibles a la respuesta de los músculos hacia la regulación de un material en los límites de una superficie, que determina la propia resistencia de los impulsos físicos de los registros.

A causa de la riqueza de estructuras sonoras en la música de Bach, por ejemplo en los *Conciertos de Brandenburgo* de J. S. Bach (BWV 1046–1051), se convierte en un objeto sonoro para establecer un modo de escuchar su elaborada estructura y acompañarla con los ritmos del trazado. “Destaca que su música realmente demuestra el poder de la polifonía, la aplicación ingeniosa de intrínseca estructura y organización armónica, y su imaginación, poco común y enfoque original para el diseño de obras complejas”.⁷

En el dibujo, la estructura puede ser un tipo de tejido de líneas, tramas o trazos que se yuxtaponen, y que se incorporan a un ritmo según los movimientos de los dedos de la mano y el brazo principalmente en ejercicios o procesos básicos. Al contrario del acto de dibujar enfocado al ritmo sonoro, la modulación de un material en el que se imprime un trazo suave o vigoroso según su impacto en nosotros, dependen del seguimiento de sus estructuras y acompañado.



Fig. 6 Ejercicio de estudiante de la Maestría en Artes y Diseño, Laboratorio de Dibujo, UNAM-FAD.

Por ejemplo en relación a la música de Bach para explicar el impacto al escuchar las estructuras sonoras, nos dice McCarthy:⁸

Los movimientos lentos de carácter intimista, majestuoso o lírico tienden a alternarse con movimientos más rápidos que pueden tener un carácter ligero, rústico o energético. Cuando escuchamos el *allegro del Concierto de Brandemburgo en fa mayor* de Bach o cualquiera de los movimientos rápidos de sus *Suites para violonchelo solo*, podemos experimentar ese cambio de tempo, del tempo lento de una *sarabande* (zarabanda), una danza lenta de origen español en compás ternario en la que a menudo el segundo tiempo del compás, el paso ágil de una *gavotte*, una danza barroca en compás binario. Así, nuestra reacción a un tempo determinado es una pista para saber si lo que necesitamos es música que nos calme o nos vigorice. (McCarthy, 2007, p. 47-48)

De ahí que la selección de la música de Bach nos permite transmitir la necesidad del vigor de la línea, los movimientos necesarios para ejercer la fuerza o el arrastre del trazo menos fuerte. El compendio sonoro de su música que nos sugiere McCarthy, al ser seleccionados por quienes lo escuchan, es análogo al vigor de los movimientos de la mano de una línea continua y la presión física que estimulan. Al establecer las decisiones y tiempo de ese proceso selectivo, se pueden enriquecer los aspectos fenoménicos de marcar –según la regulación de las expresiones sensoriales orientadas por los objetivos detectados–, el dibujo es gesto de la visualidad de lo sonoro.



Fig. 7 Exploración personal del ejercicio. Lápiz de grafito sobre papel.

La práctica

Primero consideramos un objeto sonoro para el dibujo: una selección de melodías de Bach de gran vigor. Asimilar y abstraer los patrones de tiempo en la sucesión de sonidos, es para regular la marca; por ejemplo, el *tono sonoro* o las vibraciones que determinan la altura de agudos o graves del sonido, van acorde del peso de la herramienta y la presión acompasada del sonido y las marcas.

Posteriormente la preparación de una punta larga y aguda de un lápiz de grafito suave para experimentar personalmente el ejercicio toma sentido gracias a que esta herramienta de dibujo permite tanto la presión tenue para un registro ligero, hasta una marca contundente al inclinar el apoyo del lápiz, o un registro del trazo corto con mayor espesor y fuerza. La agudeza de la punta y un largo considerable, permiten un lapso adecuado para las ejecuciones sin perder del todo su punta.

Antes de compartir la experiencia con un grupo de estudiantes, la exploración de la melodía de J. S. Bach: *Brandenburg Concierto #3 In G, BWV 1048, Allegro; 2. Adagio*, con duración de 5 minutos y 18

segundos, convoca un ejercicio intenso en cuanto a la atención de las vibraciones sonoras, cambiantes e intermitentes para el registro gráfico desde acciones de la línea continua. El seguimiento similar a la escritura en su ir y venir junto con el tempo (velocidad de la música) y el tiempo de duración, determinó el inicio y la culminación del ejercicio (figura 3).

Asimismo, para la preparación del ejercicio con los participantes, el planteamiento del ejercicio determina la decisión de los materiales y el acomodo en el espacio físico. Una vez que están familiarizados con los ojos cerrados o cubiertos ante el soporte de regular resistencia en su espesor, de un tamaño adecuado a la distancia de su cuerpo y al alcance de sus brazos, frente a una mesa en donde pueden estar de pie.

Enseguida se les pide concentrarse en la respiración, las sensaciones del espacio en cuanto a la distancia con la mesa, su postura física, el fondo sonoro que invade momentáneamente el preámbulo del inicio de la práctica, ya que son fundamentales para orientar la empatía con el objeto sonoro y el objeto del ejercicio de dibujo (figura 4).

La empatía en lo musical para McCarthy (2002, 140-144), es análoga a la naturaleza que tiende a la armonía, pero sin dejar de lado la disonancia -acordes que pueden parecer inestables-, propia de la energía de lo caótico, así como los estados de ánimo que evoque cierta música en el enfoque terapéutico al que ella se refiere. En nuestro caso, el sonido y el dibujo, la musical elegida y el material, requerirán estar en la misma energía, despiertos y entregados al vigor que se avecina con Bach.

Con respecto a la organización de los registros, se establecieron de izquierda a derecha y derecha a izquierda, similar a la escritura, pero sin perder continuidad en el ir y venir que permitieron la yuxtaposición de líneas, siguiendo las oscilaciones de la intensidad, su frecuencia y las impresiones de las sucesiones sonoras sin ser una “materialización del sonido”, mucho menos una traducción armónica o disonante de la escala musical.

Para el desarrollo con estudiantes de la Maestría en Artes y Diseño, se estableció aproximadamente ese mismo tiempo (poco más de 5 minutos cada

ejercicio) pero alternando distintos tiempos con diferentes piezas musicales de Bach, permitiendo incluir más variantes en la experiencia registrada (figura 5).

El tejido de las líneas y su yuxtaposición, generan un sentido de dirección integrado en el vaivén intermitente según la amplitud de la línea, generando una textura más o menos entretrejida entre los trazos más tonales y enfáticos, en cuanto a la continuidad de la línea con sus variaciones de presión y movimiento.

La práctica se realizó sin pretender ningún tipo de “transcripción gráfica”, esto es, a partir de la atribución a las notas musicales o signos silábicos comunes a los sistemas de registro musical, o bien pretender generar una *imagen del sonido*, sino estableciendo la analogía de la impresión sonora de la frecuencia, escalas altas y bajas que acompasaban direcciones de arriba y abajo en los registros.

Las marcas pasaron a ser la aprensión de las variantes sonoras en los movimientos de la mano, las falanges y el brazo, en la regulación rítmica de la presión con la herramienta; las vibraciones sonoras estimulando la “vibración gráfica”.

Por último, después de varios ejercicios, en un segundo momento de la práctica, ya mirando el papel y el registro anterior, se observan las acciones de las marcas, sus variantes de presión, acumulación e impulso, para realizar una síntesis, trazos y/o seguimientos de línea con un ritmo de aplicación y entonación según la experiencia y la memoria corporal en los movimientos del registro anterior (figuras 6 y 7).

CONCLUSIONES

La música tiene muchos enfoques, por ello se han propuesto en dicho contexto, diferentes tipos de estructuras sonoras a través de melodías muy diferentes. En el caso aquí seleccionado desde cierta música de Bach, se ha revisado la importancia de establecer el objeto sonoro que permite alejarlo de gustos, significaciones o pretensiones de otro tipo, para poder llevar el sonido hacia el dibujo en los objetivos acotados de un ejercicio dentro de los marcos académicos de la práctica artística.

La relación del sonido con el dibujo puede ser diversa, los “indicios como causas y los valores de sentido” (Schaeffer,2003). Esto lo referimos a las acciones del dibujo sobre la profundización de las *causas*; el sonido es indicio que infiere en el efecto de lo material y lo técnico, al afinar la regulación y variación de la línea.

Las analogías visuales y gráficas con el sonido resaltan el sentido de las ejecuciones, siendo esto evidente en la frecuencia de marca y trazo que construyen un efecto de textura en la yuxtaposición de líneas, contrastes e impresiones vibrantes de la línea.

En lo anterior, el sonido parecería inútil entonces si los objetivos del dibujo hacia la regulación de la trama, la yuxtaposición de líneas podría generar el “mismo efecto” sin considerar al sonido, pero ello no es así realmente, una vez que el sonido y la marca se interrelacionan como experiencia al interiorizar y distinguir más cualidades estructurales de línea dándole una particular visualidad a lo sonoro.

El control y entendimiento material en el manejo técnico, no solo es una mecánica inequívoca de operaciones que tienen una historia artística y cultural en su tradición disciplinar según sus construcciones expresivas o representativas según los objetivos en los espacios de aprendizaje.

Al regular las operaciones técnicas desde la experiencia sonora evitando lo representacional, permite orientar las cualidades táctiles de la aplicación, la visualización del espacio y la prefiguración de las marcas profundizando en la empatía encontrada con las estructuras sonoras. La música pasa a ser un *medio* en interrelación con la línea como medio propio del dibujo, para provocar tensiones que aparecen en un soporte, gracias a sus direcciones, trayectos, puntos de inicio y llegada.

Resaltamos de este modo que la interrelación de los objetos sonoros y del dibujo, permiten un nivel selectivo cada vez más complejo en su ejercitación, si se siguen las variantes de aplicación con las estructuras sonoras que se seleccionan, es decir, pasan a ser mucho más que solo “oír y hacer trazos”. En el dibujo, ver y mirar orientan propósitos, por

ello un segundo ejercicio para integrar la memoria de recorridos, la síntesis y la valoración tonal de las líneas y el trazo fortalecen el sentido del ejercicio.

Por lo tanto, al escuchar y marcar sin ver el soporte, se profundiza en las cualidades táctiles del dibujo, la regulación de la presión, la agudeza nerviosa sobre lo vibrante, no solo por la impresión física y sonora de la vibración musical, sino en la atención a la vitalidad propia de las ejecuciones que se deciden ejercer según el flujo “empujado” por lo sonoro.

En los planteamientos teóricos que se revisaron, lo que nos aportan sobre el sonido para dibujar, es que la música *contiene estructuras*, una vez que son conceptualizadas en tanto *objeto sonoro*. En dicho objeto se puede establecer la diferencia de oír y escuchar, aislar una particular “trama de sonidos” o estructuras sonoras, que orienten los movimientos de acuerdo a las características de un material de aporte y la resistencia física de un soporte.

Finalmente, la complejidad de dichas estructuras en su analogía con el dibujo, permiten atraer la idea de un “dibujo interno” desde otra perspectiva, al advertir la diferencia entre la *experiencia interior* cuando se dibuja sin mirar el papel, y la *experiencia exterior* al regular trazados que han sido pre-visualizados y se explora una síntesis de recorridos organizados desde la mirada.

NOTAS

¹ Véase un ensayo reflexivo al respecto de la huella en el dibujo, Boehm G. (2017), “La huella y el instinto. Sobre una arqueología del dibujo”, *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 179-201.

² Véase, 4. Ontogenia de la audición, en Chion M. (1999), *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 35-40.

³ Zugasti, A. Capítulo V. Dibujar el sonido, en Gómez Molina J.J. Coord. (2007), *La representación de la representación*. Madrid: Cátedra, 319.

⁴ IX Nombres asociados con los trazos realizados y con las estructuras en donde se desarrollan, en Gómez Molina, J.J., Cabezas L. Copón M. (2005). *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra, 410.

⁵ Elia Espinosa, *Jean Cocteau. El ojo entre la norma y el deseo*. (1988). México: UNAM, 61.

⁶ Véase, Del objeto sonoro: lo que no es, en *Tratado de los objetos musicales*. (2003). Madrid: Alianza Editorial. 57-59.

⁷“It emphasises that his music truly demonstrates the power of polyphony, the artful application of intrinsic harmonic structure and organisation, and his imaginative, uncommon, and original approach to the design of complex Works”. Christoph Wolff (2007), *Bach’s Music and Newtonian Science: A Composer in Search of the Foundations of His Art*. Understanding Bach, 2, 96, 95-106.

⁸McCarthy en sus categorías musicales sobre su investigación enfocada a distintos “Viajes sonoros: una biografía para escuchar”, en *Música para estimular la energía, la asocia al Fuego* (p. 137-140). Se refiere entre otras melodías de distintos autores, a los “*Conciertos de Brandemburgo*, a las sonatas de su periodo de Leipzig y las danzas de tempos más rápidos de las *Suites y las Partitas para teclado y para violín y violonchelo solo, Conciertos para violín*”, véase, *La naturaleza de la música*. (2002). Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós. 214.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOEHM G. (2017). *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

BULLÓN DE DIEGO, J. M. (2010), *Dibujo interno. Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*, España: Cultiva.

CHION, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

ESPINOSA E. (1988). *Jean Cocteau. El ojo entre la norma y el deseo*. México: UNAM.

GÓMEZ Molina, J. J.(Coord.). (2007). *La representación de la representación; danza, teatro, cine, música*. Madrid: Cátedra.

GÓMEZ Molina J. J. Cabezas L. y Copón, M. (2005). *Los nombres del dibujo*, Madrid: Cátedra.

McCARTHY D. M. (2002). *La naturaleza de la música. Un camino para el bienestar interior*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

SCHAEFFER P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza Editorial.

WOLFF, C. (2007), “Bach’s Music and Newtonian Science: A Composer in Search of the Foundations of His Art”. Understanding Bach, 2, 95-106.

ANÁLISIS DE VARIAS ILUSTRACIONES DEL LIBRO LITOGRAFICO *LOS CIENTO CONSEJOS* (*ŞADPAND*) BASADO EN LA ESTÉTICA DE LAS ARTES ISLÁMICAS

Zahra Ziaie y Jalel Al-Din Soltan Kashefi



ANÁLISIS DE VARIAS ILUSTRACIONES DEL LIBRO LITOGRAFICO *LOS CIEN CONSEJOS* (ŞADPAND) BASADO EN LA ESTÉTICA DE LAS ARTES ISLÁMICAS

ANALYSIS OF VARIOUS ILLUSTRATIONS OF THE LITHOGRAPHIC BOOK OF HUNDRED ADVICES (ŞADPAND) BASED ON THE AESTHETICS OF THE ISLAMIC ARTS

Autora: Zahra Ziaie y Jalel Al-Din Soltan Kashefi

Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes
Universitat Politècnica de València

zahra.ziaie85@gmail.com y j.soltankashefi@gmail.com

Sumario: 1. Introducción. 2. “Los Cien Consejos” y la Estética desde el punto de vista etimológico. 3. Estudio de las perspectivas sociales en la época Qāyār desde un punto de vista histórico. 4. Análisis algunas ilustraciones del libro “Los Cien Consejos”. 5. Conclusiones. Notas. Índice de imágenes. Referencias bibliográficas.

Citación: Ziaie, Z. y Jalel Al-Din Soltan Kashefi (2019). Análisis de varias ilustraciones del libro litográfico *Los cien consejos (Şadpand)* basado en la estética de las artes islámicas. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº 8, pp. 89-98.

ANÁLISIS DE VARIAS ILUSTRACIONES DEL LIBRO LITOGRAFICO *LOS CIEN CONSEJOS* (ŞADPAND) BASADO EN LA ESTÉTICA DE LAS ARTES ISLÁMICAS

ANALYSIS OF VARIOUS ILLUSTRATIONS OF THE LITHOGRAPHIC BOOK OF *HUNDRED ADVICES* (ŞADPAND) BASED ON THE AESTHETICS OF THE ISLAMIC ARTS

Zahra Ziaie y Jalel Al-Din Soltan Kashefi

Departamento de Comunicación Visual y Departamento de Textil y Diseño de Vestuario por la Universidad de Arquitectura y Arte de Pars. Teherán (Irán)

zahra.ziaie85@gmail.com

Departamento de Pintura, Facultad de Artes Aplicadas, Universidad Arte de Teherán (Irán)

j.soltankashefi@gmail.com

Resumen

El libro litográfico *Los Cien consejos*, impreso en 1905, es una colección de traducciones de cien narraciones morales compiladas y traducidas al persa por Mirzā Ali Asğar Jan Piš Jedmat, durante la monarquía de Moẓaffar-Al-Din Šāh Qāyār¹. El libro contiene diecinueve ilustraciones (litografías) y en él no hay referencia alguna ni al ilustrador ni al autor de dichos consejos. El propósito del presente artículo es un estudio de algunas ilustraciones que contiene la citada litografía² desde la tradición pictórica de la pintura persa analizando diferentes aspectos como el tratamiento de la forma, el *horror vacui*, la eliminación de perspectivas y la representación de la dimensión y el claroscuro, porque no hay una investigación exhaustiva sobre las ilustraciones de este libro. Esta investigación se desarrolla a partir de las siguientes preguntas: ¿Está la forma relacionada con el tema y el contenido?, ¿cuáles son las causas de la falta del color?, ¿cuáles son las razones del empobrecimiento del arte islámico en la litografía? Al final de esta investigación se concluye que la ilustración tiene un vínculo inmediato con la literatura y que las limitaciones técnicas de esta forma de impresión no permitieron utilizar el color y por tanto transmitir el impacto del lenguaje pictórico de Occidente como fruto de los estrechos vínculos con Europa con el resultado del empobrecimiento del arte islámico en las ilustraciones litográficas. Además, cabe mencionar que este libro contiene valiosas ilustraciones con técnica litográfica, por lo que puede considerarse una plataforma adecuada para los estudios históricos del arte de la época Qāyār. El estudio de las ilustraciones se realiza en base al enfoque de la estética de las artes islámicas porque

tiene una relación directa con la pintura persa y su estética. El método descriptivo-analítico se utiliza para la investigación y los recursos de la biblioteca se utilizan para la recopilación de datos.

Abstract

The *One Hundred Advices* Lithographic Book, published in 1905, is a collection of translations of hundreds of moral narratives of Mirzā Ali Asğar Jan Piš Jedmat, written in Persia during the monarchy of Moẓaffar-Al-Din Šāh Qāyār¹. The book contains nineteen illustrations and does not refer to the name of its illustrator and its compiler. The purpose of this article is to review and study some of illustrations lithography² based on the principles and rules of the great tradition of Persian painting, such as advise in the form, the avoid of vacuum, the elimination of perspectives, the chiaroscuro and the representation of the dimension, because there is no exhaustive research on the illustrations in this book. This research is developed from the following questions: Is the form related to the topic and content? What are the causes of the lack of color?, What are the reasons for the impoverishment of Islamic art in lithography? At the end of this investigation it is concluded that the illustration has an immediate link with the literature and that the technical limitations of this form of printing did not allow the use of color and therefore transmit the impact of the pictorial language of the West as a result of the close links with Europe, with the result of the impoverishment of Islamic art in lithographic illustrations. In addition, it is worth mentioning that this book contains valuable illustrations with lithographic technique, therefore it can be considered as a

suitable platform for historical studies of Qāyār art. Studying the illustrations is done based on Islamic art aesthetics approach in the article because it has a direct relationship with Persian painting and the given aesthetics. Descriptive-analytical method is used for the research and library resources are used for data gathering.

Palabras clave: Época Qāyār, litografía, Los Cien Consejos, ilustración persa, estética del arte persa-islámico.

Key Words: Qāyār Period, Lithography, One Hundred Advices, Iranian Illustrating, Islamic-Iranian art aesthetics.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando se inauguró la primera imprenta de litografía durante el reinado de Fath-Ali Šāh Qāyār, en palabras de Abbās Mirzā Nāeb-Al-Saltaneh, por primera vez, la información y el conocimiento salieron del monopolio de las bibliotecas, desarrollándose de un modo totalmente nuevo la publicación y difusión de libros. En el año 1828, Abbās Mirzā, dio un impulso nuevo a la ciencia y a la literatura tradicional; acudió a muchos científicos y letrados, traductores, autores y maestros de impresión y entró y estableció esta industria (Ĝolāmi-i-Āli-seh, 2011:74). El logro de este fenómeno es ciento dieciséis títulos de libros ilustrados litográficos de una colección de trescientos cincuenta y un volúmenes, en las cuarenta y cuatro bibliotecas de Irán y el mundo, el libro *Los Cien Consejos* es uno de esos libros ilustrados en Irán (Marzolph, 2004:36). Con la llegada de la industria de la litografía a Irán y después de la expansión de talleres de impresión independientes desde la imprenta de la Corte, se facilitó la posibilidad de publicar y poner los libros al alcance de personas que hasta entonces no habían tenido acceso a ellos, como los niños. El libro que nos ocupa, *Los Cien Consejos*, fue un libro usado en las escuelas primarias de Irán en los primeros años del siglo XX. Desde un punto de vista antropológico resulta interesante los datos culturales que pueden extraerse de este libro y la información que puede aportar, pues sus litografías relacionadas íntimamente con su contenido aportan una gran información acerca de los valores morales y sociales que se tenían como norma en la época Qāyār.

2. LOS CIEN CONSEJOS Y LA ESTÉTICA DESDE EL PUNTO DE VISTA ETIMOLÓGICO

En la página inicial del tratado de *Los Cien Consejos* aparece escrito: “Mirzā Alí Asġar Jān Piš Jedmat, tradujo este libro que había sido traducido a todas las lenguas excepto al persa”. Fue usado en las escuelas primarias de Irán de segundo grado tratándose de un libro de moral que contiene cien sermones útiles. (Autor desconocido, 1905: página inicial).

La definición Estética: La estética a lo largo de los tiempos ha ido adoptando muchas definiciones variadas y complejas, presentándose de manera diversa en función de los diferentes ámbitos culturales y filosóficos. Filósofos occidentales como Homero, Pitágoras, Platón, Sócrates, Benedetto Croce, Baumgarten, Leo Tolstoy, Immanuel Kant y Hegel, junto a otros orientales como Sohrevardy, Qoṭb-Al-Din Širāzy, Fārāby, Molāšadrā, Jāyeh Abdolāhe-Ansāry, no han podido llegar a un consenso en cuanto a su definición.

“la palabra estética, tiene su origen en la palabra griega aesthesis y del verbo aisthanesthai que significa sentir y percibir. Así que en este caso un grupo de filósofos y pensadores intelectuales la han relacionado únicamente con el ámbito de la belleza, la expresión del sentimiento, y hay otro grupo que creen en ambos y no consideran a ninguno solo permitido y total” (Soltān Kāšefy, 1998:15).

En las definiciones tradicionales de arte había una característica común, que hacía referencia a algo construido o creado por lo humano, pero en el arte moderno se considera el artefacto del humano y puede ser hallado por lo humano (Rāmin, 2004:35). En realidad, la estética es un parte de la filosofía que se dedica a la investigación conceptual y teórica en el campo del arte y la experiencia, y el valor estético de un espacio cuando pueda originar él mismo una mentalidad independiente en el espectador.

3. ESTUDIO DE LOS ASPECTOS SOCIALES EN LA ÉPOCA QĀYĀR SEGÚN EL ASPECTO HISTORICO.

Este período de la historia iraní (1900) tiene gran importancia porque las relaciones artísticas entre Europa e Irán alcanzaron un nivel sin precedentes. La dinastía Qāyār no solo reanudó los lazos econó-

micos y políticos con Europa, sino extendió estos enlaces, debido a la rápida expansión en el campo del desarrollo global europeo y de las comunicaciones, una gran cantidad de innovaciones culturales hicieron su entrada en Irán. Entre ellas estaba la técnica litográfica y el establecimiento de la primera imprenta litográfica en la época Qāyār:-

Con la llegada de la técnica litográfica los ilustradores se hicieron con el conocimiento de la técnica y pudieron adaptar sus obras al nuevo modo de ilustrar libros, abriéndose así un nuevo camino. Dicho nuevo camino era una continuación de sus propias tradiciones clásicas. Por supuesto tampoco se debe olvidar que las ilustraciones de la época Qāyār, aunque influenciadas por un estilo predominante del pasado, en algunos casos presentan también influencias europeas que los artistas habrían utilizado como fuente de inspiración para esta nueva forma de representación (Kokalān, 2000:19). Por supuesto, las innovaciones que se han hecho en este campo están bien visibles en su caligrafía, en la ilustración misma e incluso en la maquetación.

Los libros persas, antes de que fueran impresos

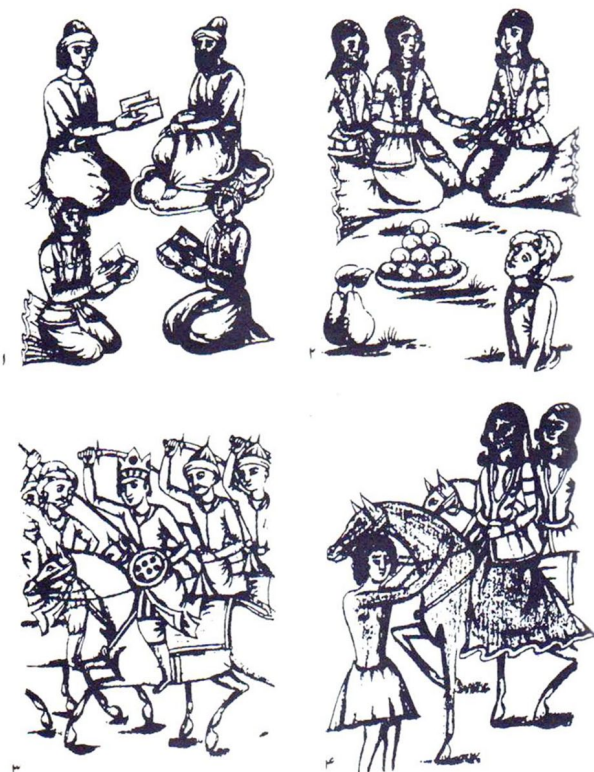


Ilustración 1. Artista desconocido, *Leili y Maʿnun* Maktabāi Širāzī, 1843. © 2019 Narrative Illustration in Persian Lithographed Books (2011)

en Irán, habían ya sido impresos en la India, en el Imperio Otomano, en Egipto y en varias ciudades europeas, y esto se debe a diferentes motivos; por ejemplo, La India, “en primer lugar, tenía una tradición de casi ochocientos años de influencia de arte y la literatura persa, en segundo lugar, tenía unas técnicas de impresión más desarrolladas, y en tercer lugar, el persa era el idioma oficial del país debido a los grandes poetas que desde la corte Safaví en Irán se trasladaron a la corte del imperio Mogol en la India y que promovieron en dicho país la poesía en lengua persa.” (Şamadi y Lālehi, 2008:18). Según las investigaciones de Saʿid Nafisi, el primer libro litografiado ilustrado es la composición “*Leili y Maʿnun*” del poeta Maktabāi Širāzī (1843) que tiene cuatro ilustraciones. (Nafisi, 1998:237).

Esto puede parecer un trabajo muy primitivo y poco maduro pero los artistas iraníes rápidamente adquirieron la habilidad y publicaron la mayoría de los textos sobre literatura persa con ilustraciones.

Tal y como se ha dicho anteriormente, el libro de *Los Cien Consejos* no tiene autor conocido debido a que no se ha nombrado explícitamente, pero los autores del libro “*Historia de la Literatura Infantil*” en su tercer volumen sostienen que lo presentan como una compilación de las conocidas fábulas de Esopo (620 – 564 B.C.E), el conocido fabulista griego (Moḥammadi y Qāini, 2001:292). Nuestro conocimiento sobre la vida de Esopo es muy escaso y algunos autores lo han identificado con Luqmān el Sabio porque las cosas que dice Esopo coinciden, en mayor o menor medida, con lo que dice el conocido sabio del Islam Luqmān. “Este grupo enfatiza que la mayor parte de lo que Maximus Planudes (1260-1310), en su libro “*La vida de Esopo*” afirma que Esopo y Luqmān eran la misma persona ya que ambos habían pasado parte de su vida en esclavitud y porque los relatos que nos han dejado son muy similares. Otro grupo de investigadores cree que la traducción de la “*Vida de Esopo*” y de sus relatos a la lengua árabe y otras lenguas semíticas fue lo que dio origen a tal identidad.” (Ÿahānšāhi, 1984:299). Quizás una de las razones para no nombrar al autor del libro *Los Cien Consejos* por su traductor, es que para el mismo traductor hubiera una ambigüedad entre Luqmān Ḥakim y Esopo y, además, se ha de añadir que en aquel tiempo no era común indicar ni especificar todas las características del libro. A continuación, en relación a lo que se ha dicho, especialmente en lo que respecta al libro *Los Cien*

Consejos, realizaremos un análisis de algunas de las ilustraciones litografiadas de dicho libro. El análisis constará de dos partes, en la primera se tratará de manera resumida el contenido del cuento al que hace referencia la ilustración, y en la segunda se ofrecerá un estudio detallado de la imagen y de su relación con la trama del cuento.

4. ANÁLISIS DE ALGUNAS ILUSTRACIONES DEL LIBRO LOS CIENTO CONSEJOS

Una de las ilustraciones de este libro relacionadas con el tercer consejo lleva por título *Santa Madre*. En esta imagen, la anciana y sus dos hijos están situados en la mitad inferior de la página. La anciana se encuentra en una silla decorativa, lo que muestra su vida de magnificencia pasada. Sus dos hijos la llevan en parihuelas al templo para la adoración en una de las fiestas más importantes de la ciudad. Como se ve, los tres personajes están en la misma dirección. El ilustrador, detrás de ellos, ha pintado una congregación que esparce flores en su camino al tiempo que son objeto de admiración por la ayuda

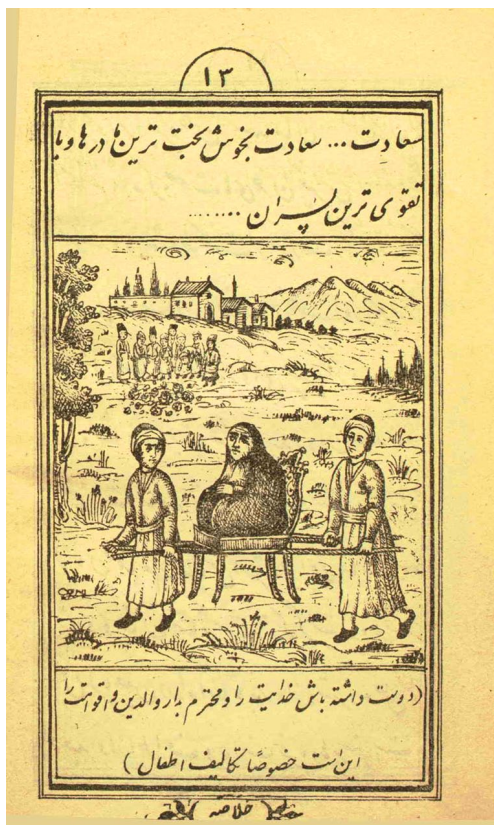


Ilustración 2. Artista desconocido, Santa Madre, 1905. © 2019 Los Cien Consejos

que prestan a su anciana madre discapacitada y el artista ha elegido la parte más importante del cuento para dibujar. En la parte superior de la imagen, aparecen pequeñas colinas y casas rurales que han separado la frontera entre el cielo y la tierra, y todo el espacio está lleno de arbustos y árboles dispersos. En suma, se puede concluir que el ilustrador en esta composición ha expresado el *horror vacui* como característica principal de la estética del arte islámico, porque en todas partes en blanco de la imagen, ha quedado llena con un elemento, estilo que recuerda el principio que usaron también, los pintores anteriores en sus composiciones. Es necesario mencionar que la línea es un factor separador de las formas de cada uno; en otro lugar, las líneas en combinación forman una variedad de texturas para crear emociones y estados visuales de los rostros. Otro tema importante de esta imagen es el tipo de ropas de los personajes en este cuento. Así han presentado la anciana con un chador negro y sus hijos con capas junto con chales a la cintura de lo que nos da un testimonio del tipo de ropas que se usaba en la época Qāyār.

Otra ilustración de este libro relacionado con el consejo número sesenta y nueve, bajo el título *Rama Verde*. Este cuento evalúa la diferencia moral entre una hermana y un hermano. El chico es muy descuidado y egoísta y nunca hace caso a los consejos que le dan. Al contrario, su hermana es aseada y ordenada y siempre escucha a las recomendaciones de su madre. En esta imagen, en el primer plano hay la chica a la izquierda, viendo como su hermano, en un segundo plano, ha subido a un peral se ha caído. El fondo aparece decorado con diferentes árboles en un el tercer plano. Los árboles se han dibujado siguiendo un modelo muy realista. El espacio de la imagen no tiene una perspectiva precisa, y se hace obvio al compararlo con el punto de fuga que se forma con las líneas cruzadas de la pavimentación del suelo del jardín. No ha utilizado una fuente de luz específica para esta imagen, hay pocas penumbras. También se ve claramente en esta obra, el papel del elemento visual de la línea, considerada como un elemento importante en las obras del pasado, pero aquí debido a limitaciones técnicas en formar algunos modos visuales, la línea también ha echado mano a otros elementos como la textura. Por la falta de color de esta manera, el ilustrador ha utilizado las líneas cruzadas para mostrar la oscuridad de las hojas y troncos de los árboles, textura de las ropas

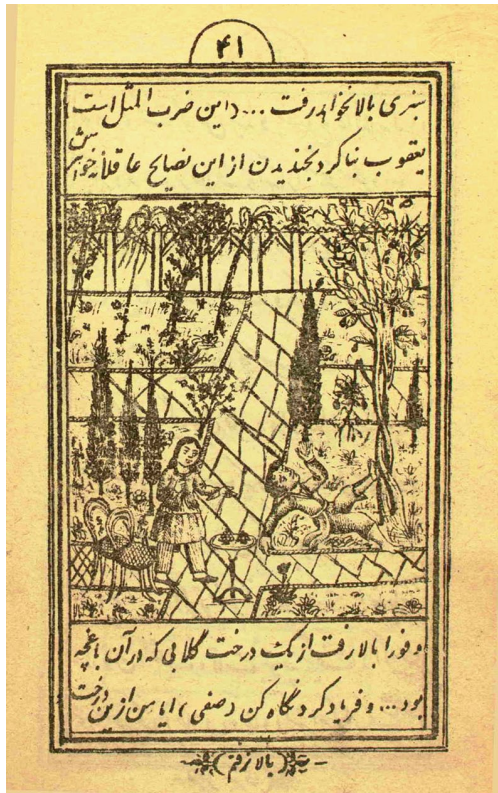


Ilustración 3. Artista desconocido, Rama Verde, 1905. © 2019 *Los Cien Consejos*

de sus figuras y otros objetos dentro de la imagen. Por un lado, expresan las líneas el rostro de la chica angustiada y preocupada por la audiencia de su hermano. Por otro lado, muestra correctamente el estado de sus manos y su reacción frente a la caída de su hermano. El ilustrador ha retratado al chico en una posición oblicua y en un tiempo suspendido. El diseño de ropas indica el tipo de cobertura de personas en aquel tiempo y es apropiado con la actitud popular.

El consejo cuadragésimo octavo de este libro lleva por título *El Oso*, está también ilustrado y narra la historia de dos cazadores que se llaman Ğadir y Kāzem que buscando cazar un oso de gran tamaño, pasan los días en el bosque y por las noches se alojan en una casa. Cuando el dueño de dicha casa les pide un dinero a esas dos personas, ellos le prometen entregarle la piel del oso. Esto transcurre así hasta que el octavo día encuentran al oso y de miedo uno se sube a un árbol y otro se tumba inmóvil en el suelo. El espacio de la imagen está repleto de numerosos árboles, que situados uno junto al otro, dan la impresión de tratarse de una enorme selva. El tronco se eleva hacia arriba en espiral dirigiéndose

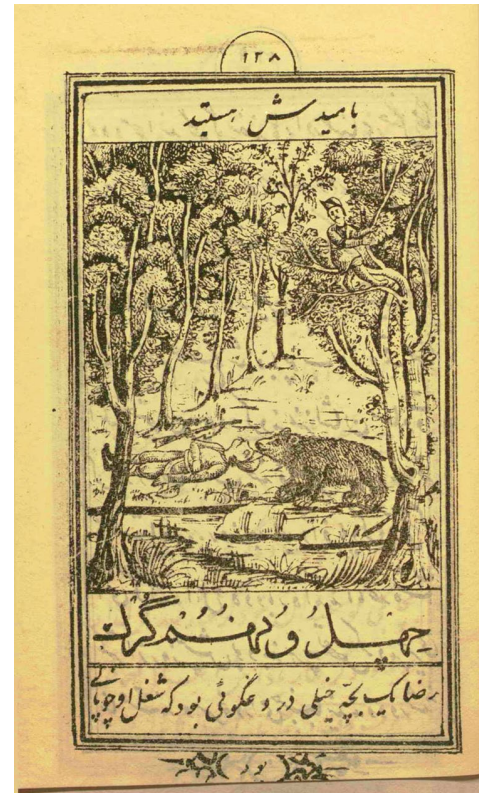


Ilustración 4. Artista desconocido, El Oso, 1905. © 2019 *Los Cien Consejos*

hacia fuera del marco. El oso aparece dibujado en el centro de la imagen y se encuentra estirado junto a Kāzem, teniendo su misma anchura lo que demuestra la grandeza y la pesadez del oso. Este método de encuentro deliberado y la aplicación de proporciones similares a uno y a otro transmite el miedo por la presencia del oso.

El oso está oliendo la boca y las orejas y la nariz de Kāzem, mientras que Ğadir está mirando desde lo alto del árbol con expresión de preocupación, como reflejan los detalles de las líneas y habiéndose quedado, debido al miedo, inmóvil en la rama del árbol. El ilustrador ha ilustrado bellamente el cuerpo de Kāzem en un estado que parece carente de vida, inconsciente o muerto, habiendo colocado su mano derecha sobre el pecho y el rifle en el suelo, intensificándose así la calma que transmite la imagen. El artista ha usado en el dibujo de los árboles una perspectiva occidental que sustituye a la falta de perspectiva del pasado. En la imagen se ha usado varias líneas cruzadas para la creación de texturas en el tronco y en las hojas que armoniza con la representación de la piel del oso. En esta ilustración también hay dos cazadores representados de

acuerdo con los patrones de vestimentas masculinas en la época Qāyār. En la mitad inferior de la imagen fluye un río y ha decorado la tierra con pequeñas plantas debido al *horror vacui*.

El consejo que se describe en el número setenta y cuatro se titula *El Morral*. En esta imagen aparece un chico pobre al que su padre le había dado dinero para comprar un medicamento para su madre enferma, pero en la mitad de su camino, pierde el morral con el dinero y se entristece. El dibujante

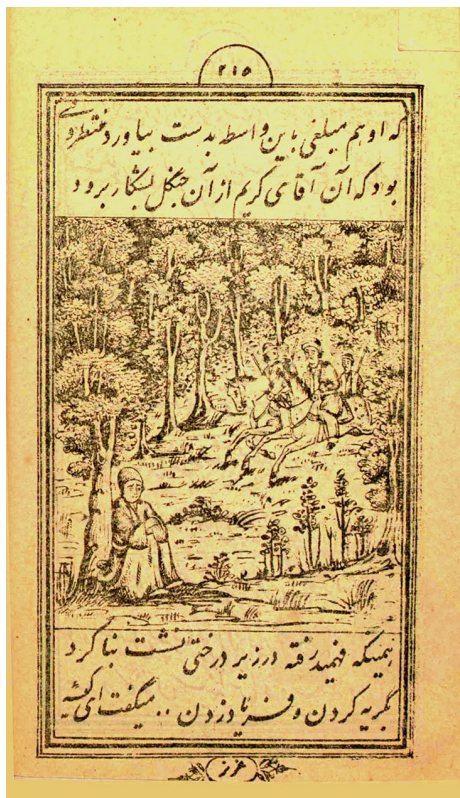


Ilustración 5. Artista desconocido, El Morral 1905. © 2019
Los Cien Consejos

ha mostrado el en primer plano la importancia de su estado de ánimo con un rostro muy lúgubre que refleja su distracción. Hay cuatro personajes a caballo que se acercan a él. Ellos han encontrado el morral. El primero de ellos le hace entrega de un morral lleno de oro y el chico se niega a aceptarlo diciendo que en el suyo no había ni oro ni riquezas. Otro de ellos, el que está más cerca del chico es un caballero bienhechor, y tras escuchar la honestidad del chico, ordena a sus lacayos que le hagan entrega de dicho morral lleno de oro en agradecimiento a

su sinceridad. Otra característica de las ilustraciones de este libro es la creación de claroscuros y la representación de la dimensión. Esta característica se utiliza en el diseño de los motivos y las monturas de los caballos, las ropas y el entramado de los árboles. El dibujante ha representado maravillosamente la diferencia de clase entre el chico y el caballero en los atuendos y en los sombreros. Otro punto interesante en esta imagen es hermoso diseño de los caballos usando líneas suaves y fluidas; este estilo de diseño tiene una larga historia en la tradición de la pintura persa y aquí han dibujado los caballos al galope.

5. CONCLUSIONES

La ilustración iraní ha crecido con el arte de la iluminación del libro y ha tenido su enlace inmediato con la caligrafía. En otros tiempos para publicar las obras y los versos de grandes oradores, se escribían los textos con bella caligrafía y luego se encomendaba a un ilustrador la tarea de elegir, según su gusto o las convenciones de la época, las ilustraciones apropiadas que se añadían al libro. La ilustración iraní era conocida como la esencia y el espíritu del calígrafo por su buen uso del orden y el peso del trazo, por eso no es casualidad que a menudo los ilustradores fueran también calígrafos. En el proceso de creación de ejemplares de una obra, la relación entre ambos se hizo más fuerte debido a su deber compartido, a saber, la comunicación del pensamiento del orador.

En la técnica litográfica, debido a la imposibilidad de usar color y por limitaciones técnicas, la mayoría de estas obras, aparecieron en blanco y negro, excepto en algunos casos especiales. Así, en las ilustraciones de estos libros, el diseño ha sido muy importante y la línea, como un elemento principal de la estructura de las imágenes, se ha usado para crear diferentes posibilidades de efectos visuales (el claroscuro, la textura, la presentación de la dimensión) y finalmente, crear una relación entre el tema y el contexto. La claridad en la forma del objeto y los personajes del cuento causan una comunicación inmediata entre la imagen y la audiencia, y sin duda este elemento vital ha jugado un gran papel, en la decoración de este libro. El diseño, así como la línea, ha tenido un papel muy importante como elemento principal para crear diferentes estructuras y expresar el tema y el contenido.

La profusión de la traducción de textos no persas y el acceso a sus ilustraciones dio origen a un fenómeno conocido como *Farangui-Sāzi*³ en el proceso de ilustración de libros litográficos. En estas obras se sigue el buen hacer de los antiguos artistas, pero en algunos lugares aparecen elementos de origen occidental que han ocasionado una transformación del arte islámico en las ilustraciones litográficas, y puede verse como un declive de sus formas tradicionales de representación. Hay que mencionar que el arte islámico es esencialmente abstracto y huye del naturalismo. Pero en la época *Qāyār* las influencias con el arte europeo, fueron creciendo poco a poco hacia el naturalismo alejándose de las formas abstractas.

La litografía, en sus cien años de presencia, ha sido muy influyente debido a su impacto en la cultura popular, aunque finalmente decreció como forma exquisita del arte islámico. Esto no impide considerar a los libros litográficos de la época *Qāyār* como documentos del folclore y elementos culturales, tal y como se ha visto en el libro *Los Cien Consejos*. Es posible tener la esperanza de que volver la mirada hacia este arte abandonado hace tantos años puede abrir la puerta hacia una nueva y diferente mirada de las ilustraciones persas.

1. El presente artículo se basa en el proyecto de maestría de Zahra Ziaie, con el título “*Revisión de las ilustraciones litográficas en el libro de Los Cien Consejos*” bajo la supervisión del Dr. Jalel Al-Din Soltan Kashefi, de la facultad de las Artes Aplicadas de la Universidad Arte de Teherán.

2. La litografía se inventó por Johann Aloys Senefelder (1771-1834), el actor y dramaturgo austríaco, cuya vida estuvo lleno de dificultades. Su invento se logró mediante un esfuerzo persistente y minucioso durante un largo período de tiempo. Aunque luchó para evitar que le robaran su invento, fue tirado de su propia tienda por hombres astutos y desalmados y al final se benefició muy poco de su ingenio, excepto en términos de la gratitud de las generaciones iban a venir (Hirsch, 1967:27).-

3. La palabra *Farangui-Sāzi* es un término usado para describir la reproducción imperfecta de la pintura europea por parte de las artistas iraníes e indios desde finales del siglo XVII hasta principios del siglo XX (Pākbāz, 2008:371).

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Artista desconocido, Leili y Maʿnun Maktabaʿi Širāzi, 1843. © 2019 Narrative Illustration in Persian Lithographed Books
2. Artista desconocido, Santa Madre, 1905. © 2019 Los Cien Consejos
3. Artista desconocido, Rama Verde, 1905. © 2019 Los Cien Consejos
4. Artista desconocido, Oso, 1905. © 2019 Los Cien Consejos
5. Artista desconocido, Morral, 1905. © 2019 Los Cien Consejos

NOTAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carl Hirsch, S. (1967). *Printing From a Stone the Story of Lithography*. New York: The Viking Press.
- Anónimo. (1905). *ŠadPand (Los Cien Consejos)*. En Ali Asğar Jan Piš Jedmat (Trad.). Ubicación de Almacenamiento: Teherán: Biblioteca nacional de Irán.
- Esopo. (1984). *zop dar kelās-e dars (Esopo en el aula)*. En Iraÿ Ÿahānšāhi (Trad.). Teherán: Fāṭemi.
- Ġolāmi-i-Ÿaliseh, M. (2011). *Tārij-e čāpesangi-e Ešfabān (Historia de la litografía de Isfāban)*. Teherán: ketābjaneh-muzeh va markaz-e asnād-e maÿles-e eslāmi.
- Kokalān, Š. (2000). *Vijegibāye fanni-e ketābhāy-e čāpesangi-e dorān-e Nāšeri (Características técnicas de los libros litografiados en la era Naseri)*. Nāmehe-bahārestān n°1 (pp. 18-34) Teherán: ketābjaneh-muzeh va markaz-e asnād-e maÿles-e eslāmi.
- Marzolph, U. (2011). *Tašvirsāzi-e irāni dar ketābhāy-e čāpesangi-e irāni (Ilustraciones narrativas en libros litografiados persas)*. En Šahruz Mohāÿer (Trad.). Teherán: Nazar.
- Marzolph, U. (2004). *Honar-e tašvirgari dar ketābhāy-e čāpesangi-e zamāne Qāÿār (Arte de la ilustración en los libros litografiados de Qāÿār)*. En Bijan Ġeibi (Trad.). Farhang-e-mardom n° 6&7 (pp. 33-39) Teherán: Research and Polling Center of IRIB.
- Moḡammadi, M. y Qaini, Z. (2001). *Tārij-e adabiāt-e kudakāan-e Irān (La historia de la literatura infantil en Irán)*. Teherán: Čista. Vol. 3.
- Nafisi, S. (1998). *Najostin čāphāy-e mošavvar dar Irān (Los primeros impresos ilustrados en Irán)*. Rāhnamay-e ketāb n°3 (pp. 232-240) Teherán: Anÿoman-e ketāb.
- Pākbāz, R. (2008). *Dāyeratol maāref-e honar (Enciclopedia del arte)*. Teherán: Farhang-e Moāšer.
- Rāmin, A. (2004). *Falsafeh-e tablili-e honar (Filosofía analítica del arte)*. Teherán: Farhangestān-e Honar.
- Samadi, H y Lālehei, N. (2008). *Tašāvir-e šāhnāmehe-e Ferdosi be revāyat-e Mirzā Aliqoli Joie (Las ilustraciones de Mirza Aliqoli Khoee de Šahnameh de Firdusi)*. Teherán: Farhangestān-e Honar.
- Soltān Kāšefi, Ÿ. (1998). *Zibāi dar esārat-e kāj-e bezāartuy-e tafākkor (La belleza en el cautiverio del palacio Laberinto de pensamiento)*. Honarnāmehe n°0 (pp. 14-23) Teherán: Dānešgāh-e honar.

APRENDIZAJE-SERVICIO, ARTE, E INNOVACIÓN DOCENTE EN LA UPV

Felicia Puerta



APRENDIZAJE-SERVICIO, ARTE, E INNOVACIÓN DOCENTE EN LA UPV.

SERVICE LEARNING, ART, AND TEACHING INNOVATION AT UPV

Autora: Felicia Puerta

Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes
Universitat Politècnica de València

fpuertag@dib.upv.es

Citación: Puerta, F. (2019). Aprendizaje-servicio, arte, e innovación docente en la UPV. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº 8, pp. 99-112.

APRENDIZAJE-SERVICIO, ARTE, E INNOVACIÓN DOCENTE EN LA UPV

SERVICE LEARNING, ART, AND TEACHING INNOVATION AT UPV

Felicia Puerta

Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes
Universitat Politècnica de València
fpuertag@dib.upv.es

Resumen

Este artículo pretende dar a conocer el trabajo llevado a cabo por un pequeño grupo de docentes y técnicos del Vicerrectorado de Responsabilidad Social y Cooperación a través del Centro de Cooperación al Desarrollo (CCD), impulsando la formación, aplicación y divulgación del ApS, entre el personal docente investigador y alumnado de la Universidad Politécnica de Valencia; poniendo el foco de atención en los proyectos realizados por estudiantes de la Facultad de Bellas Artes.

Con la finalidad de compartir nuestra experiencia, afianzar y profundizar en el conocimiento del Aprendizaje-Servicio e incentivar su uso como metodología innovadora basada en el aprendizaje experiencial y cooperativo, cuyo desarrollo en la UPV sigue siendo muy incipiente en comparación a la trayectoria de otras universidades americanas y europeas; dados los resultados de las prácticas realizadas por este equipo en estos últimos cinco años y observando su eficacia en la consecución de un aprendizaje integral, tanto en competencias específicas como transversales, contemplando el enfoque social, formando a profesionales conectados y concienciados en aprender siendo útiles.

Abstract

This article aims to spread the work carried out by a small group of professors and technicians of the Vice-rectorate for Social Responsibility and Cooperation through the Center for Development Cooperation (CCD), promoting the training, application and dissemination of the ApS, between the teaching staff researcher and students of the Polytechnic University of Valencia. Focusing on the projects

carried out by students of the Faculty of Fine Arts. In order to share our experience, strengthen and deepen the knowledge of Service Learning, and encourage its use as an innovative methodology based on experiential and cooperative learning, whose development in the UPV is still very incipient, compared to the trajectory of other American and European universities; given the results of the practices carried out by this team in the last five years and observing its effectiveness in achieving comprehensive learning, both in specific and transversal competences, contemplating the social approach, training connected professionals and aware of learning being useful.

Palabras clave: aprendizaje servicio, innovación educativa, universidad, responsabilidad social, ods, proyectos de aprendizaje artístico

Key Words: service learning, educational innovation, university, social responsibility, sdg, artistic learning projects

INTRODUCCIÓN

Las universidades como instituciones públicas tienen de por ley una misión cívica que cumplir en cada uno de sus contextos, es casi una obligación moral que estudiantes y docentes se impliquen con responsabilidad social en sus comunidades. Es por lo que el aprendizaje-servicio se ha ido constituyendo como una estrategia docente innovadora y motivadora que relaciona la dimensión académica y comunitaria del aprendizaje.

Es precisamente en un contexto de emergencia social, emergencia climática, problemas de violencia de género, desigualdades, crisis económicas, de gestión administrativa y falta de sabiduría en la clase política, cuando se hace necesaria una mayor implicación y colaboración de los diferentes agentes del cambio en nuestra sociedad; la universidad, sin duda, puede aportar soluciones de mejora, puede y debe contribuir transfiriendo el conocimiento científico, cultural y tecnológico a aumentar la calidad de vida y desarrollo económico de su ciudad; la universidad devuelve así a la sociedad, lo que esta le aporta en forma de recursos humanos y materiales. El ApS se convierte en una herramienta fundamental para atender a este compromiso de la Universidad Politécnica de Valencia, trazado en su plan estratégico para con el cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, formando mejores profesionales, con una visión crítica y sensible.

1. APRENDIZAJE-SERVICIO

(ApS) es una metodología de enseñanza por proyectos que facilita la formación del alumnado poniendo los contenidos teóricos del aula al servicio de la sociedad. Se programan acciones concretas, aportando soluciones a problemáticas reales de las comunidades, barrios, instituciones cercanas u ONGD. Relacionando así la vida académica con diferentes agentes sociales, contribuyendo al encuentro de generaciones y a la búsqueda de soluciones conjuntas para las necesidades de la comunidad.

El aprendizaje-servicio es toda una filosofía educativa, integral e inclusiva; es una manera de entender el aprendizaje basado en la responsabilidad social, la exploración, la acción y la reflexión. Se convierte de este modo también en una estrategia muy eficaz de desarrollo comunitario, fomentando el capital social, al mismo tiempo que empodera a los estudiantes, que se sienten capaces de provocar cambios en su entorno, pues encuentran sentido a lo que estudian. Se trata de formar a profesionales sensibles, comprometidos y conscientes de sus capacidades para contribuir a mejorar su contexto.

El ApS es sencillamente una manera de aplicar el conocimiento y de entender la ciudadanía basada en la participación activa y la contribución a la mejora de la calidad de vida de la sociedad. Cuando las en-

señanzas prácticas están vinculadas a una necesidad social, el aprendizaje en valores es mayor porque se genera un compromiso. En Aprendizaje Servicio se combinan dos pedagogías activas: el aprendizaje práctico a través de la educación experiencial: (ABP) y una práctica social de servicio/acción útil a la comunidad; aunando ambas prácticas se amplifican los resultados de los aprendizajes.

Desde el año 2014, el Vicerrectorado de Responsabilidad Social y Cooperación a través del Centro de Cooperación al Desarrollo (CCD), lleva introduciendo en la formación de ApS a un pequeño grupo multidisciplinar, entre técnicos y docentes que quiero mencionar: Rosa Puchades, Ángeles Lence, Felicia Puerta, José Luis Lerma, Nuria Portillo, Daniela Gil, María de los Llanos Gómez, Diego Gómez, Álvaro Fernández, Carlos Henandez, y Esther Gonzalez Aurignac; grupo que con el apoyo institucional para la mejora de la innovación educativa, han dedicado sus esfuerzos a profundizar en el conocimiento de la metodología ApS en el ámbito universitario y a difundir a través de la formación entre pares, visibilizar en congresos externos y redes nacionales de ApS, pero sobre todo han aplicado ApS en la UPV, en sus ámbitos disciplinares.

La labor de este grupo de docentes y expertos en Cooperación al Desarrollo pretende incidir en la gestión de un verdadero cambio en la educación superior; trabajan para que cada vez más se integre esta manera de aprender en los programas y guías docentes de las distintas facultades, pues desde cualquier perfil profesional se puede y se debe contribuir a mejorar nuestro contexto social.

Así como hemos entendido la necesidad de una renovación educativa basada en el **Aprendizaje Basado en Proyectos** (ABP) al que desde hace mucho tiempo se dirigen todos nuestros esfuerzos tanto de investigación como de docencia; pues es considerado uno de los “modelos de aprendizaje integral” donde el estudiante pone en juego el desarrollo de todas sus competencias, desde un punto de vista específico, siendo en la práctica real donde aplica su conocimiento. También la metodología (ApS) es capaz de enriquecer el modelo ABP, aportando valores, sensibilizando, contribuyendo a la mejora de cualquier aspecto que demanda la sociedad; **se trabaja por proyectos que desarrollan un servicio**

social y que si no fuera por este tipo de acciones voluntarias se quedarían sin realizar. El ApS es un matiz clave, que necesariamente deberíamos incluir en todos los ABP posibles, para hacer de nuestros egresados no sólo profesionales, sino profesionales con sentido crítico, capaces de mejorar nuestras sociedades futuras. El **Aprendizaje** basado en la realización de un **Servicio** a la Sociedad introduce un aspecto emocional que moviliza al estudiante desde sus propias ideas y sentimientos, no es una práctica sin más, supone una oportunidad única de experimentar en casos reales, con personas reales y problemáticas de su contexto contemporáneo; por lo que el alumno percibe sus propias capacidades para actuar modificando positivamente su entorno más cercano.

Hay que remarcar el aspecto “colaborativo” que une estas dos metodologías tanto en el ABP como el ApS. En cada proyecto de ApS confluyen la necesidad de cooperar y superar las dificultades internas del trabajo en grupo, se requiere responsabilidad, madurez, se practica la capacidad de liderazgo, coordinando experiencias que enlazan la universidad con agentes y organizaciones externas, ONGD, personas o instituciones. Comporta un

aprendizaje integral en la profesionalización de cada miembro del grupo, así como un enriquecimiento al resto de estudiantes de una misma clase, pues con la presentación y exposición oral al conjunto, se demuestran las competencias adquiridas, se comparten y se co-evalúan las experiencias, siendo esta reflexión crítica al final del proceso, una valiosa y motivadora herramienta para el aprendizaje entre pares.

Al igual que para el alumnado, para el docente el modelo ApS también es una experiencia muy singular y significativa, cada nuevo proyecto de ApS supone un aprendizaje, nuevo estímulo y reto que obliga a la renovación y reciclaje; además de la responsabilidad de guiar y coordinar, requiere de una mayor implicación personal. Con la co-responsabilidad en este tipo de proyectos, el profesor es visualizado como el referente no teórico, sino real, implicado en las mismas causas, y con esta empatía natural se acentúa la complicidad y el aprendizaje en el equipo.

ApS, no es sólo una metodología activa y participativa de aprendizaje, es una herramienta



Fig. 1. UN.org. 2015. Síntesis gráfica de los Objetivos de desarrollo sostenible.

fundamental que responde al **compromiso** de la UPV con la sociedad, reflejado tanto en su plan estratégico como en **la misión** de la institución, retos y contribución al alcance de los **ODS**. Por ello, el apoyo recibido para la formación, aplicación y divulgación del ApS, al PDI y Alumnado es clave para la integración progresiva en las guías docentes de las materias que pueda ser aplicado, que consideramos que serían la gran mayoría, pues todas nuestras enseñanzas entran en el dominio de lo práctico y seguro son útiles para contribuir en mejoras sociales.

Por ello señalamos hacia el ApS como metodología referencial en el compromiso de la universidad para el cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible.

La función educativa de la universidad además de ser objetivo número 4, es una de las claves transversales para la consecución del resto de los ODS. Impartir docencia contextualizada en las problemáticas globales, introducir valores éticos en la educación asociados hacia la igualdad de género, medio ambiente, sensibilización para la mejora y desarrollo entre otras causas, es formar en excelencia, unir las inquietudes personales de desarrollo profesional del alumno asociadas a su proyección externa; que el estudiante sea capaz de percibir que con su aprendizaje contribuye a la mejora de cualquier aspecto o problemática social.

De este modo la universidad devuelve a la sociedad parte de lo que la sociedad invierte como institución pública, ayudando a solucionar problemas que otras instituciones o agentes sociales, por sí solas, no pueden. La investigación artística, científica y tecnológica de una universidad politécnica tienen mucho que aportar en cuanto a la innovación de los modelos de aprendizaje, así como en la mejora del contexto social. El ApS proporciona distintas modalidades para esta colaboración: en forma de acción o servicio directo, como trabajo de investigación, de manera indirecta colaborando en algún aspecto parcial como observatorio y manifestación, análisis, denuncia, visibilizando una problemática para concienciar, aportando soluciones a problemas reales, cercanos, etc.

Uno de los propósitos de este grupo de trabajo es la difusión de la metodología, para lo que se han desarrollado materiales didácticos que se pueden consultar en las referencias bibliográficas de este mismo artículo; conseguir integrar el ApS paulatinamente en la formación del alumnado como una innovadora manera de aprender haciendo algo útil, añadiendo valores al desarrollo integral en su vida profesional; lo que ha de pasar primero por concienciar e incentivar al personal docente para su implementación en el contexto de las asignaturas, en Trabajos Fin de Grado, Trabajos Fin de Máster o Tesis Doctorales, en una clara transferencia del conocimiento hacia la sociedad.

Aunque no sea fácil cuantificar el impacto en cuanto a los procesos de enseñanza, o los servicios realizados. Como describimos al inicio, en el desarrollo de los proyectos ApS además del aprendizaje específico de cada perfil y estudio de los conocimientos concretos de las asignaturas donde se imparten, es de destacar el aprendizaje en el desarrollo y fomento de competencias transversales.

En las experiencias realizadas estos años, los docentes podemos observar la gran eficacia de esta metodología, pues supone un aprendizaje mucho más individualizado al trabajar en pequeños grupos, siendo uno de los aspectos más valorados por el alumnado en las encuestas, que reflejan la satisfacción por el trabajo realizado, a pesar del **esfuerzo extra y las dificultades que supone, aprecian muy positivamente esta experiencia laboral**. A veces continúan su vínculo profesional con las entidades, o se ofrecen a ser mentores de sus compañeros en los cursos próximos, las organizaciones los perciben como profesionales, valoran sus servicios, por lo que la motivación se mantiene. Estudiantes que han realizado ApS en el contexto de alguna asignatura, han vuelto a trabajar con esta metodología en sus TFG.

En todos los casos, el ApS **favorece la empleabilidad**, añadiendo un plus en su CV, pues cada vez más empresas y sociedad valoran el haber realizado prácticas solidarias en equipo, con la empatía y la experiencia que sólo se adquiere en el “aprender haciendo” y cuando ese “haciendo” se convierte en algo “útil” y “solidario”, el proceso de aprendizaje se consolida.

Se consigue despertar o sensibilizar la mirada hacia causas sociales, el estudiantado toma conciencia de la importancia de sus conocimientos y habilidades, de cómo pueden modificar significativamente o mejorar su propio contexto; en definitiva, crecer personal y profesionalmente integrando valores, avanzar en su profesión al mismo tiempo que estar atentos a cualquiera de los ODS en los que la UPV desde cualquier rama del arte, ciencia o tecnología pueden contribuir.

2. RESULTADOS

Experiencias con Metodología ApS en el ámbito de las Bellas Artes

Mostramos algunas de estas experiencias, a modo de ejemplo o referencia convencidos de su eficacia tanto por los aprendizajes conseguidos, como por los servicios realizados, pensamos que esta metodología sencilla y enriquecedora, quedará integrada progresivamente por su gran capacidad de conectar Arte, Ciencia y Sociedad en las Universidades, al igual que hemos interiorizado el aprendizaje basado

en proyectos, docencia inversa y otros tantos nuevos modos de aprender y enseñar.

2.1. Título: “+ART MASSANASSA. Una recuperación de Entorno Urbano en Cooperación”. 2016

Estudiantes:

Noelia Zullar, Lydia Navarro, Marta Torres, Mar Anglés, Dharana Giannetti, Aaron Gavino Roselló, Gloria Benet Aguilar. Noelia Belles, Maria Garcia

Servicio: este ApS propuso la recuperación de zonas deterioradas y marginales del pueblo de Massanassa a través del desarrollo de pinturas murales, en un proyecto colaborativo entre la Agrupación Municipal, el Centro de Cooperación de la UPV, un grupo de 11 estudiantes voluntarios de Bellas Artes pertenecientes a la asignatura Troncal de “Metodología de Proyectos”, junto a dos estudiantes que realizaron su TFG en esta propuesta ApS, siendo pioneros en nuestra Facultad.

Otro trabajo paralelo fue la realización de un vídeo documental y artístico, como registro de la actividad y servicio de documentación para la memoria histórica del pueblo, así como para la difusión de

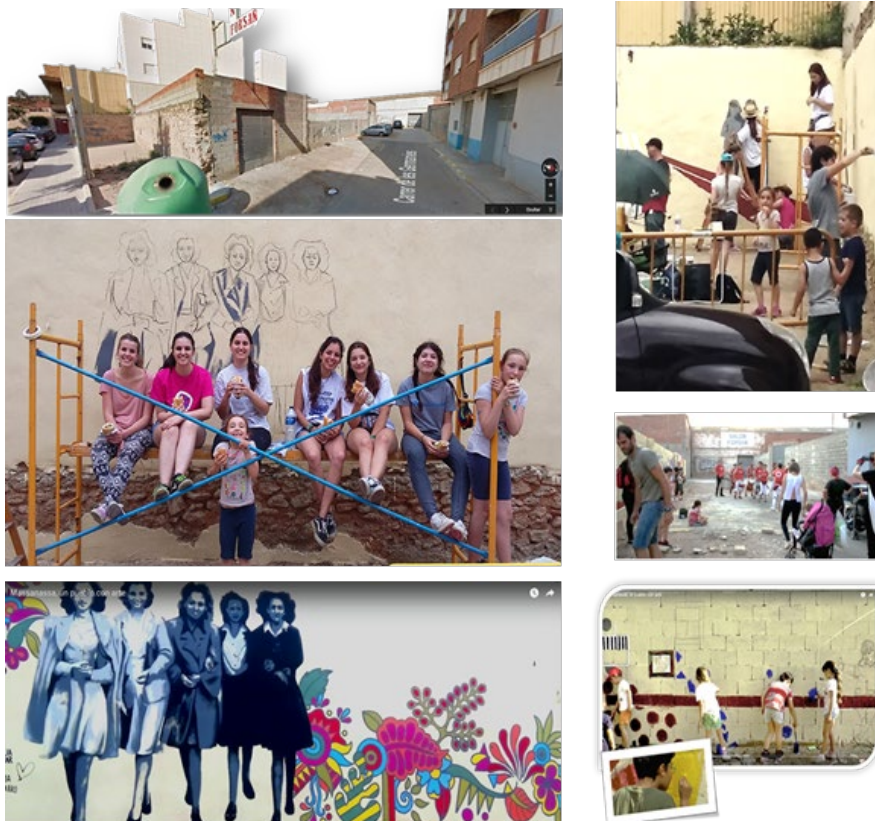


Fig. 2. Collage Fotográfico. Puerta, F. Bellés, N. y Google Maps. 2016. Estado anterior del muro deteriorado, proceso de trabajo y fotograma del vídeo realizado en Massanassa. Valencia.

la actividad en la red.cuyo link adjuntamos en las referencias.

Aprendizaje: diseño y realización de proyecto. Registro gráfico del proceso para memoria y exposición oral. Planificación de los recursos materiales y las fases de realización. Gestión del tiempo. Trabajo en equipo, comunicación efectiva en la presentación de los trabajos fin de grado.

2.2. Título: TFG. ApS de Mediación artística. Mujer y violencia de género.

Estudiante, Livia Guillem Casañ

Entidades, Alanna(Valencia) y Lilith(Alaquàs).

Este TFG, fue premio “Premio Ragala” en Arte y Humanidades en 2017, por la Universidad de Valencia, cuya dotación económica fue donada a la Asociación Alanna

Servicio: se plantea un proyecto de mediación artística a través de la programación de prácticas para colectivos de mujeres que han sufrido

violencia de género. El Arte puede funcionar como herramienta y estrategia para la transformación social, con el objetivo de mejorar la autoestima de estas mujeres, mediante ejercicios individuales como el autorretrato para el autoconocimiento, o prácticas grupales para establecer vínculos cooperativos.

Aprendizaje: profesionalización y experimentación; diseño y proyecto: desarrollo de programación enfocada a una problemática social, registro y memoria del proceso para TFG, comunicación efectiva en la exposición y defensa oral. Responsabilidad ética y conocimiento de problemas contemporáneos. Planificación y Gestión del tiempo.

2.3. Título: TFG. Diseño y montaje expositivo de Progreso.

Un aprendizaje-servicio para toda una vida dedicada al arte. 2017

Estudiante: Eva Maria Jiménez Dominguez,

Comisaria: Marisa Giménez



Fig.3 Puerta, F. 2017. Fotografías de los talleres, durante las prácticas en Alanna Valencia, y Lilith Alacuás.



Fig.4 Collage Fotográfico. Puerta, F. 2017. Imágenes de la entrevista para vídeo, montaje expositivo e inauguración. Sala Manuela Ballester. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Valencia.

Servicio: aprendizaje intergeneracional, ayuda a la realización del montaje expositivo a un autor de reconocido prestigio histórico, de avanzada edad, que desde 2005, no había podido mostrar su obra, pese a seguir produciendo.

Visibilidad: ayuda en la difusión de la muestra, mediante carteles, trípticos, edición de catálogo con ISBN, y vídeo.

Búsqueda de espacio institucional, en la sala de Exposiciones “Manuela Ballester” de la Facultad de ciencias sociales de la UV.

Aprendizaje: profesionalización en diseño gráfico y proyecto expositivo. Desarrollo de todo el proceso, desde la fotografía de la obra hasta la colaboración con la comisaria en el diseño expositivo: embalado, transporte, montaje. Aprendizaje del trabajo de difusión de la muestra, cartel, invitación, catálogo. Planificación y gestión del tiempo, comunicación oral y escrita, pues fue el TFG.

2.4. Título: TFG. Rediseño de la identidad corporativa de Copava.2017. Manual de logotipo



Fig. 5 Collage Fotográfico. Ros, J. y Puerta, F. 2017. Imagen del antiguo logo y de las nuevas propuestas de diseño. Reunión de trabajo, UPV.

Estudiante: Josep Vicent Ros Belver

Servicio: rediseño de la imagen corporativa de Copava. Asociación coordinadora de recursos de atención a personas con diversidad funcional intelectual. Actualización de un logo que había quedado anticuado y la renovación de la imagen en redes, eventos y jornadas públicas. Un servicio para el que por falta de recursos no había posibilidad de contratar. **Aprendizaje:** profesionalización en el perfil de Diseñador Gráfico. Diseño y realización de Proyecto. Comunicación oral efectiva en la defensa del trabajo. Planificación, Coordinación con terceros. Responsabilidad, madurez y compromiso. Gestión del tiempo.

2.5. Título: ApS, Arte y Cooperación. 2018 “Mediación Artística” para personas sin hogar

Estudiantes:

Alba Boscá, Judit Blasco, Colombe Garnier, Anastasya Herasym, Andrea Marco, Pilar Matías, Cristina Rivas, Mar Roca

Entidad social: Centro Socio-Ocupacional San Juan de Dios. Servicios Sociales de Valencia.

8 Estudiantes, y 20 usuarios, 2º Curso. Asignatura de Dibujo, Lenguajes y técnicas. Grado de Bellas Artes

La organización de San Juan de Dios se dedica a acoger a personas en situación de vulnerabilidad por encontrarse “sin hogar”. Atienden necesidades de residencia, acceso a la salud, ámbitos terapéuticos, formativos, laborales de ocio y tiempo libre. En

este contexto, el centro solicitó a la universidad la posibilidad de programar “talleres de arte”, con la doble finalidad de ocupar el tiempo que los usuarios deben estar en el centro, para formarles en otras capacidades, pero también para “mediar” a través del arte.

Se realizaron varios servicios:

Desarrollo de talleres ocupacionales de expresión artística: prácticas guiadas encaminadas al autoconocimiento, reflexión conjunta sobre crecimiento interior y apertura.

Mediación: acompañamiento en el proceso de recuperación de la seguridad y autoestima. Poniendo en valor, dando apoyo y motivación de manera personalizada para fortalecer la independencia emocional.

Cooperación: después del aislamiento que produce el “sin hogarismo”, colaborar y compartir una producción conjunta, aunar la conciencia y las capacidades individuales fue uno de los objetivos más importantes; volver a sentir afecto del grupo, aliviar la soledad. La clave de estas intervenciones, fue interaccionar las experiencias de los participantes,

crear un camino común desde el que se pudieran avanzar individualmente.

Finalmente se realizó una muestra de las producciones artísticas: para poner en valor su trabajo y sus identidades, mediante la edición de una publicación y la exposición al público de los resultados.

Aprendizaje: diseño y planificación de programación enfocada a una problemática social, registro y memoria del proceso para publicación. Comunicación efectiva. Responsabilidad ética y conocimiento de problemas contemporáneos

2.6. Título: *Pintura mural. Protectora de Animales Burjassot. 2018*

Estudiantes: Daniel Baena, Lorena Calvo, Patricia Espejo, Jorge Monfort

Servicio: dar visibilidad en el pueblo de Burjassot a una pequeña protectora de animales, sin muchos recursos. Concienciar a los vecinos de la necesidad de la protección de los animales.

Aprendizaje: diseño y planificación de las fases



Fig.6 Collage Fotográfico. Puerta, F. 2018. Proceso de trabajo en el Centro Ocupacional y exposición en Espai Llimera. Valencia.



Fig. 7 Baena, D. 2018. Pintura Mural, para dar visibilidad a la protectora de Murales de Burjassot.

de realización de proyecto. Búsqueda de recursos materiales. Registro gráfico del proceso para memoria y exposición oral.

2.7. Título: *ApS, Martes & Pillows. 2018*

Estudiantes: Judit Blasco, Pilar Matías, Lina Pan, Ana de Toro, Amparo Ripollés

Entidades: Grupo Martes y Pillows4life.

Servicio: diseño de producto para la recaudación de fondos en favor de Grupo Martes. Pillows4life es una pequeña empresa innovadora, que opta por

la responsabilidad social, trabaja de modo sostenible a partir del reciclaje de telas donadas, genera su producción con pequeños restos de muestrarios descatalogados y reparte después sus ganancias con ONGDs.

Se realizó una primera fase de ApS de investigación sobre la aplicación gráfica al diseño textil, diversificando la apariencia usual de la marca, para pasar después a una fase de producción, colaborando en la generación de una serie de 30 pillows (de temática de género) y una tercera y última fase de trabajo, que consistió en la planificación de una



Fig.8 Collage Fotográfico. Puerta, F. 2018. Detalle de producto, proceso de trabajo en el taller, y exposición para la venta en la Boulangerie, Ruzafa. Valencia.

exposición para la comercialización en una tienda solidaria de Valencia: “La Boulangerie”; la totalidad de la recaudación 575€ fue donada “íntegramente” al grupo Martes de Valencia, organización de prevención de la drogadicción y reinserción social por diferentes adicciones.

Aprendizaje: investigación teórica y práctica sobre la aplicación gráfica al diseño textil, generación de proyecto, desarrollo de producto, experiencia laboral en el taller de textil, trabajo en grupo, corresponsabilidad, sensibilización sobre problemáticas sociales. Planificación y gestión del tiempo, y comunicación oral efectiva.

3. CONCLUSIONES

Después de tutorar durante varios años proyectos de Aprendizaje Servicio con un perfil artístico, me gustaría concluir incidiendo en el aspecto experiencial, ApS no es sólo una metodología, es una oportunidad, una vivencia que transforma, que modifica mejorando nuestro entorno, pero también a nosotros mismos. El empoderamiento y la motivación que suponen realizar proyectos reales, la experiencia de vida en definitiva que supone para todas las partes, estudiante, organización y docente.

La posibilidad de aplicar el conocimiento teórico a la vida real, la adquisición del compromiso y responsabilidad de trabajar con personas externas, el aprendizaje de planificar un proyecto completo, de inicio a fin, ejecutarlo, evaluarlo, presentarlo, reflexionar sobre el trabajo de manera escrita y oral; todo ello hace que en estas experiencias de ApS, el alumno pueda poner en práctica de manera integral varias de las competencias transversales, destacando las que tienen que ver con el trabajo colaborativo, capacidad de liderazgo, madurez, comunicación efectiva, valores y sensibilidad hacia problemas contemporáneos de su entorno.

Con las prácticas de ApS es más fácil conseguir los objetivos de autoaprendizaje, promoviendo un alumnado activo y crítico que detecta las necesidades, diseña, ejecuta y evalúa los proyectos de servicio, aportando una base de conocimiento relevante para el desarrollo de profesionales con valores que aportar.

En el origen éramos un pequeño grupo, pero gracias a la orientación social del Equipo de Rectorado de UPV, el apoyo a la formación y a la difusión y sobre todo la creencia en la necesidad de formar no sólo a profesionales, sino a personas con conciencia más social, que puedan contribuir a la mejora de los problemas globales a los que nos enfrentamos, en cuanto a desigualdades, cuidado de medio ambiente, salud, sostenibilidad, sería interesante que alguna vez a lo largo del período formativo, todos los estudiantes pudieran experimentar este tipo de aprendizaje.

En cuanto a la tipología de proyectos realizados en el ámbito de las Bellas Artes, Restauración y Conservación de Bienes Culturales y Diseño, son muchas las propuestas a las que podemos optar, hemos recogido sólo algunos ejemplos para que puedan servir de modelo, la conservación del patrimonio cultural, el arteterapia, el diseño social, la comunicación visual, pueden mejorar y dar visibilidad a muchas y variadas problemáticas a las que se enfrentan nuestras comunidades, esperamos que este texto pueda servir de referencia para que docentes y estudiantes se animen a integrarlo en sus programas docentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amat, F. y Moliner Miravet, L. (2010). El Aprendizaje Servicio en la Universidad: una estrategia en la formación de ciudadanía crítica. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 13; 69-77.
- Aramburuzabala, P. Cerrillo, R. Tello, I. (2015) Aprendizaje-servicio: una propuesta metodológica para la introducción de la sostenibilidad curricular en la universidad. *Profesorado. Revista de currículum y formación del profesorado*. vol. 19, N° 1 ISSN 1138-414X.UAM
- Battle, R. (2013). *El Aprendizaje-Servicio en España: el contagio de una revolución pedagógica necesaria*. Madrid: Educar PPC. Inventario de experiencias educativas con finalidad social. Fundación Zerbikas.
- Deeley, S. (2016) *El aprendizaje de Servicio en la Educación Superior. Teoría Práctica y perspectiva crítica*. Ed. Narcea Madrid
- Martínez, M. (2010). Aprendizaje-Servicio y responsabilidad social de las universidades. Barcelona: Octaedro-ICE-UB. *Sostenibilidad curricular en la universidad* vol. 19, N° 1 ISSN 1138-414X.UAM
- Martín, X. (2016) *Proyectos con Alma. Trabajo por proyectos con Servicio a la Comunidad*. Ed. GRAÓ. Barcelona.
- Puig, J.M. et al. (2007). *Aprendizaje Servicio. Educar para la ciudadanía*. Barcelona: Octaedro.
- Puig, J. M. (2015) Coord. *11 Ideas Claves. Cómo realizar un ApS*. Ed. Graó. Barcelona.
- Rubio, L. Prats, E. y Gómez, L. (coords.) (2013). *Universidad y sociedad. Experiencias de aprendizaje servicio en la universidad*. Barcelona: ICE.
- Santos, M. A., Sotelino, A y Lorenzo, M. (2018). *Aprendizaje-Servicio y visión cívica de la universidad. Una propuesta de desarrollo*. Octaedro. Barcelona.
- VV.AA. (2017) *Derribando Muros. El Compromiso de la Universidad con la justicia social y el desarrollo sostenible. VIII Congreso Nacional y III Internacional de ApS U8*. Salamanca. Ed. Comunicación Social.

VÍDEOS DE REFERENCIA

- Bellés, N. [noeliabelles]. (2016, Junio 30) Massanassa, un pueblo con arte Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qq3isUUurwp8>
- Navarro, P. [imaccion]. (2019, Junio 26). TFG. Cultura y Compromiso Social. Recuperado de <https://vimeo.com/344657772>
- Puerta, F. [jrioslizana] (2019,4,30) Aprendizaje-Servicio ApS. Recuperado de <https://grem.upv.es/Grem/index.php?mnu=videoteca&v=3173-CloefFCI0i0aOoxKfBxli->

REFLEXIONES SOBRE EL CONTEXTO: INTERACCIONES ENTRE LA PINTURA Y EL ESPACIO. LA OBRA DE EUGENIO DITTBORN COMO DINAMIZADOR DEL DISCURSO.

Irene Covalada Vicente



REFLEXIONES SOBRE EL CONTEXTO: INTERACCIONES ENTRE LA PINTURA Y EL ESPACIO. LA OBRA DE EUGENIO DITTBORN COMO DINAMIZADOR DEL DISCURSO.

REFLECTIONS ON THE CONTEXT: INTERACTIONS BETWEEN PAINTING AND SPACE. THE WORK OF EUGENIO DITTBORN AS A SPEECH DYNAMIZER

Autora: Irene Covalada Vicente

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, PDI en la Universidad de Zaragoza, Coordinadora del área de creación del Laboratorio Circular Society Labs de la Universidad De Zaragoza.

irenecovalada87@hotmail.com

Citación: Covalada Vicente, I. (2019). Reflexiones sobre el contexto: interacciones entre la pintura y el espacio. La obra de Eugenio Dittborn como dinamizador del discurso. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº 8, pp. 113-122.

REFLEXIONES SOBRE EL CONTEXTO: INTERACCIONES ENTRE LA PINTURA Y EL ESPACIO. LA OBRA DE EUGENIO DITTBORN COMO DINAMIZADOR DEL DISCURSO.

REFLECTIONS ON THE CONTEXT: INTERACTIONS BETWEEN PAINTING AND SPACE. THE WORK OF EUGENIO DITTBORN AS A SPEECH DYNAMIZER

Irene Covalada Vicente

PDI en la Universidad de Zaragoza
irenecovalada87@hotmail.com

Resumen

Cuando la idea y la forma se mantenían próximas en el tiempo, la nostalgia hacia la actividad artística de taller conjugaba los elementos materiales de la obra y se presentaban integradas en los posibles medios que ofrece el sistema que hace visible lo creado. Las pinturas aeropostales del artista Eugenio Dittborn, son el ejemplo desde el que se parte para realizar un análisis sobre el espacio, la pintura y las imágenes en la actualidad, y se propone una reflexión sobre el impacto que suponen, así como del sentido de su producción y del momento en que algunas de las obras más influyentes fueron creadas.

Abstract

When the idea and the form remained close in time, the nostalgia towards the artistic activity of the workshop combined the material elements of the work and, were presented integrated in the possible means offered by the system that makes the created visible. The aepostal paintings of the artist Eugenio Dittborn, are the example from which one starts to perform an analysis on space, painting and images today, and a reflection on the impact they pose as well as the meaning of their production is proposed and from the moment when some of the most influential works were created.

Palabras clave: pintura aeropostal, espacio, imagen, contexto, arte, actualidad.

Key Words: aepostal painting, space, image, context, art, current affairs.

1. INTRODUCCIÓN

La imagen forma y deforma metáforas que implican múltiples voces, lecturas y construcciones. Sus diferentes sentidos van de la mano del contexto al que acompaña y por ello se complementan los significados. La sociedad se transforma desde hace unas décadas de forma acelerada, los medios de comunicación, que dan buena cuenta de ello, permiten que se sumen posibilidades de producción y visibilidad, aunque la división entre espacios privados y comunes es necesaria y parece presente en el ánimo social.

La teoría de la comunicación es sin duda la clave para observar el consecuente eco de la creciente experiencia sociocultural con la imagen. Autores como Vattimo (1986), Morawski (1997) o Le Breton (2010) han apuntado desde distintos puntos de vista, cuestiones sobre estética y cultura. Es a mediados de los años sesenta cuando se inicia un interés por parte de los artistas de ese momento, por formar parte de la red, e introducir como parte de la creación, la intervención de espacios.

En la actualidad, el acceso a los medios y estructuras de información artística, es una de las causas de la proliferación de movimientos como el net art, el video-arte, acciones callejeras y performances, movimientos que apuestan por la integración de la actividad artística en las estructuras de los medios y códigos cotidianos de comunicación, un ilustrado del pasado vería menos cantidad de imágenes durante toda su vida de las que cualquiera podría ver actualmente en un espacio de tiempo menor. Además, es necesario plantearse la oferta que se ha desarrollado de cara a la investigación en

este sentido. Más allá de la galería, en las últimas décadas, se ha hablado mucho sobre la creación contemporánea y su devenir, puesto que parece necesaria la contribución digital por parte de los artistas como parte del engranaje actual.

Los tiempos que determinan el presente y el pasado, quedan en permanente revisión y siempre en relación a la inestabilidad que propone el sistema de información. En este proceso de análisis, "Reflexiones del contexto: interacciones entre la pintura y el espacio. La obra de Eugenio Dittborn como dinamizador del discurso", se escribe con la intención de plantear y combinar los signos de expresión estética actuales.

Eugenio Dittborn, de nacionalidad chilena, es uno de los artistas de quien entre otras obras, destacan las Pinturas Aeropostales. En esta serie de piezas, el artista, realiza pinturas y fotografías sobre papel, las cuales son plegadas y guardadas en sobres y posteriormente, enviadas por correo a diferentes destinos. Las huellas del traslado y los pliegues que se aprecian después del viaje, son parte de la

identidad de su trabajo. Dittborn, realiza proyectos reflexivos durante el Régimen Militar de Chile y la circunstancia artística bajo las condiciones políticas que afectan a la creación, cuando en una cruda reflexión, la política del arte reside en su autonomía. La manera de introducir sus proyectos en el transporte y contar con la participación de una variedad de acciones mínimas y a veces no perceptibles para el desarrollo de sus procesos de creación, es lo que define la esfera en la que participa y, resulta un proceso que enfrenta casi, a lo literario.

En América Latina, destacan también Liliana Porter, Luis Camnitzer, Clemente Padín y Pedro Lyra, artistas que sobresalen por su gran aportación al intercambio desde el medio del correo. Ray Johnson y la New York Correspondance School, que normalizaron el canal del correo postal artístico y muchos artistas, han puesto a prueba la capacidad de interacción sobre los espacios y el sentido entre el presente, pasado y el sentido que la deriva proporciona sobre este tipo de proyectos.



Dittborn, E. (sin fecha) Pinturas aeropostales. Pintura Recuperado de <https://letrasenlinea.uahurta-do.cl/?p=1134>.

2. ¿El arte como cauce para generar vías de comunicación?

La común reflexión sobre un contexto que contempla el arte contemporáneo y que ha comprendido, que debe incluir un factor de activismo, nos ha ido acercando a un inminente intento de realizar proyectos con carácter sugestivo, y que permita además, hacer partícipes del mismo procedimiento de interrogación que construye forzosamente las fugas que nos conforman, tanto a artistas, como a ciudadanos y vecinos de un mismo mapa. Podemos hablar de un arte que se hace autónomo y que más que asociarse a la política, su realidad es la de hacer política, entendida esta como instrumento para tomar conciencia de su capacidad de extensión y expresión libre.

Considerar el net art, como una de las experiencias de arte contemporáneo en las que fijar la atención, se realiza con la finalidad de poner el énfasis en la idea de arte de comunicación. Al tener en cuenta que su proceso, puede generar características que corresponden a lo efímero, y la intervención en los espacios, que puede resultar de este proceso de intentar formar un feedback, que quede incompleto, la red eterna quedaría en un sinsentido. Con dependencia de contextos específicos históricos y culturales que todo ello lo modula.

Michael Lumb (1997) decide poner fin a su trabajo considerando que la participación en esta red artística, es más importante que los envíos propiamente realizados. Y los hechos le llevan a constatar que “los elementos individuales no tienen ningún valor o significado en sí mismos, sólo adquieren sentido y por lo tanto, valor, cuando son entendidos como parte de un todo (la red)”

El autor llama escultura social a la conclusión que obtiene de su estudio en Mail Art para definir como el movimiento como una red que abarca todo. No sólo en lo que se refiere a la materialidad de los envíos, sino a la inmaterialidad de la participación de los que interactúan en estos y es que, el Mail Art, es una corriente artística que nace en los años sesenta con la intención de debatir sobre el medio, las posibilidades de formato y favorecer un estudio sobre las estructuras sociales y políticas que afectan al arte. La política estaría en la transformación de nuestras formas de percibir, de ver, de pensar.

El juego poético entre imagen y comunicación, es uno de los motores que han impulsado a elaborar este

trabajo. La particularidad de las primeras imágenes que ha viajado por la red, sin protección de datos y cuyas piezas no contaban con la preocupación de autoría del emisor ni la del receptor de que el contenido estuviera expuesto ante las manos de los repartidores, peculiaridades que han marcado un carácter identitario muy atractivo. La percepción actual de la sociedad sobre la cantidad de imagen que consumimos afecta a la actitud del individuo y por supuesto abre la posibilidad de crítica en un modo amplísimo. Con la argumentación de la historia que une esferas de la vida social, se puede comprender como una sencilla acción del tiempo presente. Condición que nos sirve de pretexto para argumentar el desarrollo de este planteamiento, de una esfera común a una sociedad, en la que nos situamos, tanto como productores de imágenes, como observadores de estas, y como consumidores de las mismas. La imagen actúa como alfabeto codificado de la sociedad y su historia.

En torno al arte público se han generado diversidad de conceptos, que designan diversidad de prácticas que se realizan con ese sentido, con el de ser público y para el público, y que ha generado un vocabulario que desde el punto de vista de la interrelación con el espacio, el lugar y los espectadores, puede desdibujar en ocasiones las intenciones de los artistas, y parecer arbitrario su carácter. Pero en la red, nada parece azaroso. Se estudia el perfil del consumidor, las características del producto que entendido este como producto artístico, engloba también conceptos como la interpretación combinada con la reflexión y participación a través de un particular registro: “me gusta”.

3. Al margen de la pintura.

El impacto real de la imagen en nuestros días es relativo a la velocidad en que se puede acceder a ella. Por supuesto depende del contexto y de la situación cultural. Hughes (2009) adopta una postura sobre el análisis de la función del arte en torno a la Mona Lisa (1)

“[...]Si el arte no puede hablarnos del mundo en que vivimos, entonces creo que su existencia no tiene mucho sentido, y eso es algo que vamos a tener que afrontar cada vez más con el paso de los años, esa desagradable pregunta que no solía hacerse porque siempre se daba por hecho que ya se había respondido mucho tiempo atrás. ¿Qué tiene de bueno el arte? ¿Para qué sirve? ¿Qué hace? ¿Vale la pena en

realidad lo que hace? Un arte completamente controlado en la forma en que lo está siendo actualmente va a tener que responder a estas preguntas o va a tener que morir”. (Hughes citado por Ferré, 2012)

Álvaro de los Ángeles (2010), en su intervención en el seminario de la Universidad Internacional Meléndez Pelayo, titulado: Memoria y Desacuerdo: Políticas de Archivo, Registro y Álbum familiar, presenta una comunicación, en la que plantea la imagen fotográfica como medio de transformación de las percepciones de la realidad. El documento y el registro de las experiencias, en la sociedad, hacen posibles las diferentes narrativas. Observar las reacciones que se efectúan, en un determinado contexto, construye también, las condiciones de actuación en los territorios en los que están actuando multitud de factores que construyen las convenciones que forman parte del espacio y los habitantes de mismo. Nueva tarea de organizar la forma de estar y ver el mundo, de interactuar constantemente como agente tanto activo como

pasivo del medio.

Cuando se pone como ejemplo la obra y el proceso de Eugenio Dittborn, se hace tras la reflexión a la que resulta imposible no aludir, es decir, al “contexto”. Y, además, apuntar que este, se muestra condicionado por la construcción de ideas que hemos forjado socialmente, como la vigilancia y el control, además de la estética. El deseo de inmediatez e inquietud de ubicuidad por la transmisión en directo a tiempo real existe y es patente como ítem común. Conjuntamente otro medidor importante es la cantidad de producto al que somos capaces de acceder como ciudadanos, cuales son los influjos a las que estamos sometidos y por consiguiente, cuanto de Influencer hay en uno mismo. ¿Acaso la sociedad no era un espectáculo hace cuarenta años?

En otra de las intervenciones del seminario anteriormente nombrado, que tuvo lugar en la ciudad de Huesca, además de plantearse la imagen fotográfica como un medio para pronunciar una crítica, se habló de construir un elenco ordenado de las condiciones que configuran las posibilidades de



Dittborn, E. (sin fecha) Pinturas aeropostales Recientes. Recuperado de <https://letrasenlinea.uahurtado.cl/?p=1134>

lectura de la identidad que define a una sociedad. Se trata precisamente, de la seguridad que aparenta pertenecer a un determinado espacio, y que a cargo de Miguel Moray, quedó presentada como parte de una intención por describir la conciencia de la misma. Los métodos de lectura y de interpretación de una sociedad, determinan el proceso de comprensión de los espacios que habitamos. Así mismo, las diversas formas de participación social directa, basada en las redes, con el uso de sistemas multiusuarios, influyen en la creación de obras tanto en su forma de crearlas y de compartidas o difundirlas.

Si el punto de vista se realiza desde la lectura universal, (aspecto que se comentan en un sentido más general) deberíamos ser conscientes de las percepciones generales por el hecho de que cada comunicación, apunta en reflexiones particulares, que se emiten desde el discurso personal, y que requiere de un asunto interpretativo, tanto si se es lector, como espectador, o participante activo de una acción. El ejemplo del urinario de M. Duchamp apunta a esa mirada de análisis de contexto sobre la que este artículo pretende realizar una relectura.

4. Una vez vi: La imagen como único vehículo para el consumo.

La imagen es interpretación. Hace que los códigos de identidad creen un mayor número de posibles estructuras de lecturas pero ¿Cuál es el motivo de que la sociedad consume tal cantidad de imágenes? ¿Es coherente y, sobretodo, trascendente la producción de imágenes hoy en día?

Desde una lectura en un momento cercano al presente, se pretende cuestionar de forma crítica la imagen y, la producción de las mismas. El artista Eugenio Dittborn realiza su particular aportación a sobre esta capacidad de producción con sus pintura aeropostales. En contraposición a esta metodología y con la aparición de la inteligencia artificial, el estado de imprevisibilidad y emergencia en su dependencia de sistemas artificiales plantean una ampliación de lo perceptivo, ofrecen formas difundidas de sentir entre el cuerpo y la tecnología, donde lo real y lo tecnológico aparecen como uno solo, como una nueva realidad de otras poéticas factibles.



Duchamp, M. (1917) «La Fuente» R. Mutt. Ready-made. Recuperado de <http://oa.upm.es/48267/>

En realidad, muchos de estos trabajos de arte en la red, hacen visible su funcionamiento, su estatuto, crean nuevos acontecimientos y ofrecen procesos, exponiéndose en calidad de potencia y condiciones de posibilidad. Los resultados de los trabajos no solo se presentan para disfrutarlos visualmente, sino que plantean diferentes maneras para vivenciarlos. Las formas de diálogo en otros niveles y referencias y conocimientos distintos, también las máquinas programables o de feedback. Hacen que el arte parezca conocedor y próximo al conocimiento científico y también al técnico. Un nuevo espacio de intercambio para el arte.

Al mismo tiempo, plantear una hipótesis en la que el debate intencionadamente, se dirija hacia razones sobre las premisas relacionadas con los dispositivos utilizados en los medios de consumo de imagen y, reflexionar sobre los mecanismos para saber cómo diferenciar las imágenes que hablan de arte, con las diferentes plataformas y espacios, desde donde se puede formalizar la comunicación. Si viajamos al mundo del cine, se puede deducir que el mundo es ajeno al propio protagonista y que este, es capaz de confundir el afuera, y el adentro, y que pertenece en cierto modo, a un espacio asfixiante. La imagen y los espectadores son cómplices en sus trabajos y la participación que ofrece la red, aparentemente permite tanto la entrada, como la salida al mundo que crea. El acuerdo entre realidad y ficción, parece un imposible, la peligrosidad y la angustia conduce a una sociedad a actuar con comportamientos ególatras y agresivos que ya, definían cineastas como Kafka, Cocteau, Bergman o Antonioni. La imagen, por estar adscrita a un modo de procesar la información, no necesariamente, sustituye el lenguaje de un espectador desde la misma esfera en la que está el creador.

No existe la novela sin narrador, es parte de la identidad la pericia, la sintáctica y la estilística, en la producción de imágenes, cada pixel que compone su patrimonio inmaterial, procura que el espectador pueda construir un imaginario sobre la pieza, y comentar la obra según su propio lenguaje. Puede que el arte, en algunas ocasiones aporte cultura, pero es más que nada, un instrumento que sirve al espectador para emocionarse. La emoción entendida, al igual que en la novela, como industria determinada de los matices del producto. El territorio, el lugar, y el espacio habitado, describen hábitos, usos, y costumbres. Se han transformado, y los cambios en las situaciones de los moradores, se consideran parte del imaginario de los acuerdos que,

una determinada ciudad, presentan en el espacio que queda de la experiencia. De lo que observa, de lo que imagina o piensa, y de la consideración del espacio y el tiempo que atañe al espectador que se transforma de nuevo al narrador y a lo que experimenta en el escenario.

Definido esto en palabras de Deleuze (1996), “El presente tiene que pasar para que llegue de nuevo el presente, tiene que pasar al mismo tiempo que está presente. La imagen tiene que ser por tanto, presente y pasado a la vez. Si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría.” (p.122)

En la era de la información, el fondo de la imagen es ya una imagen y en este sentido cabe decir que la intervención social a través de los nuevos medios engendra una cantidad importante de reflexiones sobre las que analizar el sentido estético. Néstor García Canclini, advertía en el Coloquio Iberoamericano de Crítica de Arte (CICA) que “las redes sociales exhiben arte sin visión estética” (en Crónica, 2007). Intimidad Romero, (2011) en su práctica artista hace replantearse la representación general de la que disponemos como actores de una sociedad.

“la cultura es, en la actualidad, el foco de dominación preponderante sobre todo en las sociedades occidentales (...) siempre ha sido el sutil fusil del poder y más desde el desarrollo de las ciencias humanas”, mientras que, en realidad, debería tener otra función diametralmente opuesta. “Debería ser una cultura con objetivos claramente definidos, enfocados éstos a la participación del individuo en la posibilidad de la creación de la sociedad en la que vive, para no verse abocado a la queja amarga de la impotencia, o sea a una “reproducción cultural” que le resta su creatividad para lo social, desde lo político hasta lo artístico. La circunstancia de la separación está acabando con el juego de la creatividad y por tanto en alguna manera con la esencia de la vida humana”.

Plantear el material y el medio como un vehículo de estudio y de comunicación, es un parámetro que se puede analizar desde muchas perspectivas. El arte tiene la capacidad de ajustar interferencias y también de aceptar variables contextuales aumentando su capacidad de absorción y organización.

Todo lo expuesto es una reflexión sobre la huella que ha dejado el arte, sus formas y las contradicciones a las que estamos sujetos como creadores. La identidad puede ser cambiante, interesada, resulta inquietante, y el contexto forma parte del desarrollo de esta. El arte es un sistema abierto que también se plantea preguntas de forma constante. ¿Y por qué no hacerlo?

5. Conclusiones

Consideramos la pintura y en general, el estado del arte actual lleno de matices, formador de un proceso que da lugar a imágenes, a palabras, que luego, da lugar a tachones y borrones y a repeticiones de las mismas ideas. Así nos hemos referido a algunas de las obras que Marcel Dumchap transformó de una cosa a otra.

Por otro lado, se ha intentado hacer una reflexión sobre cómo se han eliminado multitud de barreras a

la hora de acceder a las exposiciones, y esto a priori puede parecer una actitud positiva para el creador que pretende acercarse a un gran número de seguidores que harán valía su obra. La obra de Eugenio Dittborn nos ha dado las claves de pronunciar un discurso que se fracciona en el viaje. Le otorga, un uso diferente al espacio donde se mueven sus obras y crea un nuevo discurso al segmentar sus piezas. Como reflexión a esto, durante el texto aparece el planteamiento sobre el acceso a la información de los creadores en las redes sociales, así, en algunas ocasiones, el abandono de las mismas puede parecer el final, pues hace ya unas décadas que el artista que trabaja en su taller de forma convencional, convive con la red y su producción es dual.

Cerrar las brechas entre el arte y la era digital parece un problema nuevo pero no lo es. Los límites pueden ser difuminados según el prisma, pero hay que reconocer que, hablar de fronteras sigue siendo necesario para el artista.



Covaleda, I. (2009). Huellas. Colección: postales y paseos II de Tu Puerta Postal, Mi Puerta Postal

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ardenne, P. (2002). Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac.

Benjamin, W. (1989). “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en Discursos interrumpidos I, Buenos Aires: Taurus.

Ferré, X. (2012) El impacto de lo nuevo según Robert Hughes. [Fecha de consulta: 5 de abril de 2019] Recuperado de <https://www.jotdown.es/2012/09/el-impacto-de-lo-nuevo/>

Intimidad, R. (2011). Cuestionarios sobre la industria cultural, entrevista a Intimidad Romero y otros artistas. NOTON, N.5, Julio de 2011 [Fecha de consulta: 26 de Diciembre de 2018] Recuperado de <http://nicolamariani.es/2011/09/21/llamalo-x-entrevista-con-intimidad-romero/>

Martínez, S. (2017). Globalización y circulación visual: el -con- de las imágenes. Campo de Relámpagos. [Fecha de consulta: 12 de enero de 2019] Recuperado de <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/6/1/2017>

Martorel Fernández, S. (2016) Las redes sociales como medio de promoción de la práctica artística.

[En línea] 2016, 32 [Fecha de consulta: 19 de mayo de 2019] Recuperado de <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31048481013>> ISSN 1012-1587

Pardo, J.L. (1990). Deleuze: violentar el pensamiento. Madrid: Cíncel.

Segato, R. (2002). Identidades políticas y alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global. Revista Nueva Sociedad. Nº 178. p. 105. [Fecha de consulta: 14 de mayo de 2019] Recuperado de http://nuso.org/media/articles/downloads/3045_1.pdf.

IMAGINAR LA RADIO: RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y EL MEDIO RADIOFÓNICO

Javier Ariza Pomareta



IMAGINAR LA RADIO: RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y EL MEDIO RADIOFÓNICO

IMAGINING THE RADIO: RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA AND THE RADIO MEDIA

Autora: Javier Ariza Pomareta

Universidad de Castilla-La Mancha

Javier.Ariza@uclm.es

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Análisis. 3.1 Radio y humor. 3.2. Imaginar la radio. 3.3. Interferencia radiofónica. 3.4. Transmutaciones radiofónicas. 3.5. Greguerías radiofónicas. 3.6. Materializar las ondas. 3.7. Dibujar la radio. 4. Conclusión. Referencias Bibliográficas.

Citación: Ariza Pomareta, J.(2019) Imaginar la radio: Ramón Gómez de la Serna y el medio radiofónico. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, nº 8, pp. 123-138.

IMAGINAR LA RADIO: RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y EL MEDIO RADIOFÓNICO

IMAGINING THE RADIO: RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA AND THE RADIO MEDIA

Javier Ariza Pomareta

Universidad de Castilla-La Mancha, España
Javier.Ariza@uclm.es

Resumen

Nuestro artículo analiza la capacidad de imaginación vertida por Ramón Gómez de la Serna en el contexto del medio radiofónico durante su implantación en las primeras décadas del siglo XX. Metodológicamente, se ha centrado en el estudio de aquel legado documental que han expresado su literatura, palabra y dibujo como recursos para la proyección utópica de un nuevo medio técnico conjugado con fantásticas propuestas creativas. Ofrecemos las claves fundamentales de una relación singular, concluyendo con la reivindicación de su figura como vanguardia y pionera de nuevas formas de interpretación del contexto radiofónico.

Abstract

This paper analyses the capacity of imagination poured by Ramón Gómez de la Serna within the context of the radio media during its establishment in the first decades of the 20th century. Methodologically, it has focused on the study of that documentary legacy expressed through his literature, words and drawings as resources for the utopian projection of a new technical medium combined with awesome creative proposals. It offers the fundamental keys of a singular relationship, concluding with the vindication of his figure as vanguard and pioneer of new forms of the radio context interpretation.

Palabras clave: Radio, arte, Ramón Gómez de la Serna, arte radiofónico, sonido.

Key Words: Art, Radio, Ramón Gómez de la Serna, Radio-Art, Sound.

1. INTRODUCCIÓN

En las primeras décadas del siglo XX alumbraba en España un nuevo medio técnico de comunicación: la radio. Ramón Gómez de la Serna sintió una inmediata atracción hacia ese enigmático nuevo medio y su portentosa imaginación desplegó para él múltiples fabulaciones. Nuestro artículo se concibe como una aproximación a ellas.

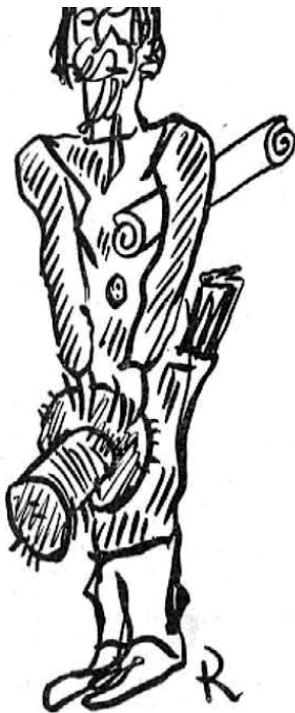
Nos servimos de tres rasgos característicos tanto de su vida como de su obra. El primero, resalta la esencialidad del concepto *humorismo*. El término refiere una actitud liberadora que permite superar el obstáculo ante el miedo. Así queda expresado en su texto *Humorismo* (1931): «Cosa importantísima, porque sabido es que el miedo es el peor consejero de la vida, el mayor creador de obsesiones y prejuicios» (Gómez de la Serna, 1975, p. 199). De este modo adopta una actitud de plena libertad que supera con la imaginación las limitaciones técnicas del medio. Utiliza en primera instancia las características y jerga del propio lenguaje técnico para aventurar seguidamente nuevas posibilidades que eluden la ortodoxia, entre otras: la improvisación, la reunión de tiempos distintos o repetición en un mismo período de acontecimientos distantes entre sí, la aceptación de la relatividad para otros mundos posibles o probables, la capacidad de subvertir, el paso momentáneo y pacífico de la cordura a la locura, la anticipación, el observar la ligación con el absurdo, la genialidad, o la mezcla de lo inconcluso.

El segundo aspecto incide en la apreciación que posee para Ramón la consideración e interés por

lo *nuevo* en cuanto principal deber de cualquier artista. Este carácter innovador le hizo observarse a sí mismo como vanguardia unipersonal tal y como reconoce en las primeras líneas en su *Prólogo a Ismos* (1931): «He vivido antes de que naciesen, y en estrecha confidencia con ellas después, con las nuevas formas del arte y de la literatura» (Gómez de la Serna, 1975, p. 7). La radio constituía un fenómeno comunicativo de ámbito mundial en los albores del siglo XX. Consecuentemente una buena parte de la obra literaria de Ramón indagó y obtuvo inspiración de ese nuevo medio técnico en ciernes. De igual modo no dudó en experimentar con las posibilidades creativas del mismo trasvasando el lenguaje literario al radiofónico y viceversa. El tercer aspecto destaca la capacidad de Ramón de verter en múltiples formatos su fecunda creatividad inspirada por el medio radiofónico: literaria, oratoria, gráfica. El surgimiento de la radiofonía en España en las primeras décadas del siglo xx hasta los años de su sólida implantación a partir de los años veinte supuso un extraordinario estímulo para la imaginación de nuestro autor.¹

2. METODOLOGÍA

Como punto de partida se ha estudiado documentación de carácter gráfico y textual en relación a estudios académicos que tienen por objeto la expresión del impacto de la obra creativa de Ramón Gómez de la Serna. En este sentido, destacamos el gran interés de aquellos estudios teórico-críticos que nos han ofrecido algún tipo de recopilación antológica. Entre ellos, las publicaciones de Ana Martínez-Collado tituladas *Una teoría personal del arte* (1988) y *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo* (1996). También subrayar el valor de aquellos estudios que han contribuido a revelar de forma específica la faceta creadora de Ramón en el entorno radiofónico. El más importante y riguroso, bajo nuestro criterio, el llevado a cabo por J. Augusto Ventín Pereira titulado *Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna* (1987). También destacamos el valioso estudio realizado por Nigel Dennis titulado *Greguerías onduladas* (2012) en el cual se refleja el entusiasmo de Ramón Gómez de la Serna por la radio y contiene —tal y como ya aparecían, por otra



... dadas de algunos músicos desconocidos. Deseos de dar variedad a los programas.

vidadas.

Hubiera continuado a no haberse levantado el director artístico, poniendo fin a la sesión con estas palabras:

—Convencido... Pase mañana el recibo... ¡Hasta dentro de otros cincuenta años! ¡Adiós!

LOS HIJOS DE CRISTAL

Existe una nueva Parca, la Parca que corta la onda de cada vida.

Estamos alegres, seguimos las emisiones del mundo, creemos eterna la sintonización cuando la Parca de reciente invención coge sus tijeras de cristal—las tijeras de las otras Parcas



EL SIFÓN DE MUSICAS

Como hay ratos de silencio en que no funciona ninguna emisora, un inventor norteamericano ha creado el sifón concentrado de ondas.

Gracias a esos sifones de repuesto, los que sientan el llamado "desconsuelo



del silencio" podrán insuflar en sus aparatos músicas de repuesto.

Si bien los discos podrán ser ese in-

Figura 1. Gómez de la Serna, R.: El sifón de músicas (fragmento). Revista *Ondas*, 3 de septiembre de 1932, Madrid, p. 4. Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

parte, en el anexo documental aportado por Ventín Pereira— una recopilación de doscientas catorce de sus greguerías dedicadas a este medio. Sobre el interés de la vanguardia por la radio española en relación a la revista *Ondas* durante esos once años referidos, nos ha resultado de especial interés el estudio realizado por Marta Blanco Carpintero en el que afirma:

El flechazo de Ramón con la radio es inmediato. Es el medio de expresión que estaba buscando. Reúne todas las características que él quiere imprimirle a su literatura y, desde *Ondas*, se lo consienten casi todo. (Blanco, 2006, p. 258).

Por otra parte se han investigado las fuentes primarias en las que aparecen publicaciones del propio autor y otros textos de su época: libros, revistas y prensa. Nuestro estudio se encuentra circunscrito en el periodo de colaboración que mantuvo Ramón con la emisora Unión Radio y su revista *Ondas*, ambas fundadas en Madrid por Ricardo María Urgoiti Somovilla. Con tal objetivo se han consultado los números de la revista *Ondas* dentro de su primer

periodo editorial ubicado entre los años 1925 y 1936. En este sentido ha sido determinante las consultas realizadas en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España. Nuestra investigación se ha centrado particularmente en el análisis y valoración de la capacidad de evocación de sus textos y sus dibujos.

También se ha consultado la bibliografía disponible en los fondos bibliográficos de la Universidad de Castilla-La Mancha. Esta consulta ha distinguido, por una parte, los autores que analizan nuestro objeto de estudio y, por otra, los documentos elaborados por el propio autor. Destacamos en este último sentido el interés que presenta el carácter autobiográfico de una parte de los textos escritos por Ramón Gómez de la Serna.

3. ANÁLISIS

El interés de Ramón Gómez de la Serna por el medio radiofónico presenta dos perspectivas creativas: un nuevo ámbito para su literatura y la observación de la radio como púlpito sin igual para la palabra. Algunos autores (Dennis, 2012)

uevo cajonero de... que se sabe

un poco viniendo de no se sabe dónde,
de los éteres del tiempo.

EL ARBOL RADIOFONICO

Otra novedad de los días últimos ha sido el árbol de Noel radiofusor.

Ya había en esos árboles la nostalgia de lo extenso, la añoranza de lo espacial, el oteo de los paisajes remotos de donde habían sido descuajados.

Se notaba que pensaban en otra cosa en los salones en que descabezaban su sueño de bosque, su huida a la sombra de la ladera empinada.

Las lamparitas antiguas de sus ramas—sus velitas de rosas trasantaño—

EL ESTORNUDO RADIADO

Cada estornudo lanza al mundo más de un millón de microbios. Un estornudo en la plataforma de un tranvía es un atentado a los demás que debía estar castigado por la ley de explosivos.

Ese doctor que estudia todas las co-

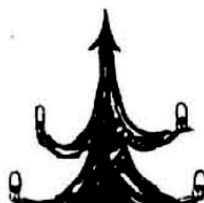


Figura 2. Gómez de la Serna, R.: El estornudo radiado (fragmento). Revista *Ondas*, 7 de enero de 1933, Madrid, p. 27. Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

articulan las aportaciones de Ramón al nuevo medio en cuatro secciones: las *charlas* (fundamentalmente textos hablados ante el micrófono —entre los que se encuentran sus greguerías—, que posteriormente serán publicados en la revista *Ondas*); *reportajes en directo* (observación a pie de calle de los sucesos cotidianos que ofrezcan un valor informativo); las *cartas habladas* (registro sonoro con carácter epistolar realizada pretendidamente en la distancia y con el ánimo de perdurar en el tiempo de igual modo que un disco fonográfico); y las *crónicas*, (intervenciones en directo realizadas desde su casa a través de su micrófono particular que le valdrían el calificativo de «cronista de guardia». El acontecimiento se encuentra descrito en el artículo *Ramón y su micrófono* publicado en el diario *El Sol* el 28 de octubre de 1930).

Desde la consideración de la radio como medio acusmático podríamos arriesgarnos a apuntar que Ramón improvisó conceptualmente la forma de hacer radio incluso sin utilizar el medio técnico. Cabría recordar la anécdota de aquella primera exposición cubista realizada en España en la que exigieron a Ramón prologar el día de la inauguración dando lugar a su conferencia *Los pintores íntegros* (1913). Con objeto de que los cuadros y las esculturas no interfirieran con su voz, las hizo ocultar con telas hasta que su conferencia tuviera término (Gómez de la Serna, 2008, p. 319). Por otra parte, cabría destacar la impregnación del medio radiofónico en aquellas otras conferencias llamadas *maleta* en las que utilizaba, entre otros objetos, un micrófono sin funcionalidad alguna, simplemente como un mero atrezzo visual. Ramón aseguraba que el carácter referencial de un objeto como un micrófono actuaba como un «pararrayos» que preservaba el respeto del público presente y fomentaba el aplauso. Sus conferencias *maleta* evolucionaron más tarde en *conferencias baúl*. De ellos extraía objetos dispares como una «combinación de micrófonos y aparatos especiales de radio» (Gómez de la Serna, 2008, p. 571).

No obstante Ramón era muy consciente de la naturaleza invisible que caracterizaba la relación orador-público en el medio radiofónico real. Dicha perturbación se la expresaba al dibujante Salvador Bartolozzi, quien no llegaba a comprender cómo una persona de la experiencia oradora de Ramón se mostraba tan inquieto tras su locución

radiofónica máxime cuando no podía ver la reacción en la cara del radioyente. La razón es absolutamente esclarecedora: «¡Es terrible pensar que puede desconectar el aparato con rabia sin que el conferenciante se entere!» (Bernard, 2013, p. 48).

3.1. Radio y Humor

En el número 103 de la revista *Ondas*, publicado el 5 de junio de 1927, encontramos un acontecimiento relevante. Ramón Gómez de la Serna escribe, en una nueva sección titulada «Radiohumor», un artículo humorístico titulado *La cogida de la tarde*. En él se relata la radiodifusión de una corrida de toros y cómo esta termina por afectar a un empático radioyente quien sufre igualmente una cornada en su propia casa por culpa del misterioso poder de las ondas. El artículo se encuentra ilustrado con un dibujo realizado por el mismo escritor. El impacto de esta sección fue tal que en el número siguiente de la revista apareció a modo de réplica un artículo firmado por Rafael Álvarez titulado *Radiohumoricemos*. Este presenta un tono de aceptación no exento de crítica hacia una forma pretendidamente nueva de interpretar la literatura e imponer nuevos términos apelando al carácter de vanguardia. Su disertación, paradójicamente, explica de forma nítida y concisa el significado del término *radiohumor*: «literatura humorística aplicada o circunscrita a los temas de radio» (Álvarez, 1927, p. 4).

3.2. Imaginar la radio

En su libro autobiográfico *Automoribundia*, Ramón hacía referencia a ese reproche con el que algunos tildaban su infatigable producción: «(...) de mi fecundidad se ha querido hacer un arma contra mí (...) algunos creen que voy a agotarles el universo y por eso me miran con cierta rabia» (2008, p. 368). Claro está que el universo propio de Ramón era inagotable ya que, a su capacidad de percibir la trivialidad de lo cotidiano como acontecimiento merecedor de su atención, se sumaba su capacidad de expresar la cotidianidad probable proponiendo nuevos límites fascinantes. Un ejemplo lo encontramos en el artículo publicado en el madrileño periódico donde colaborará regularmente, *El Sol*, bajo el título *La radioteledegustación*. El calificativo abre la imaginación a la futura posibilidad de ofrecer a través de la prensa un menú del día ilusorio que podría ser saboreado a través de un aparato receptor. Ramón



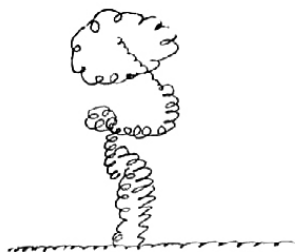
sión se ha debido más que nada al doble salto mortal que la onda ha dado en los espacios, rizando el rizo como aviadora misteriosa, infundiendo el pánico del silencio en medio del anfiteatro de las montañas.

Presenciamos ese circo suscitado por las ondas como algo que funciona entre los dichos más triviales.

¿Cómo hemos podido soportar esa no-

nífico caballo ondulado.

Todas las acrobacias las repiten las ondas en su función variada de todas las noches, y se elevan en castillos de dos atletas hermanos y se dejan caer de la altura con la bella presentación que en



las pistas, desparramándose sin perder la armonía del gesto.

A veces se nota en la emisión cuñiles son las notas fieras y las notas perritos amaestrados, notándose ese intermedio en que se levanta la jaula de circo para que no se escapen las fieras.

Hay número de ondas ciclistas y nú-

ro del sombrero de copa en cuyo alero hace equilibrios un puro, avanzan por el paso de la música y comienzan una pantomima feliz, mientras él se quita los guantes y ella la salida de teatro, que en los circos es verdadero capote de paseo de la mujer.

Yo ya, al leer los programas, me solazo con el otro programa del fondo y de las entrelíneas, en que han de ondular las ondas con caprichos amazónicos, con escorzos de esculturas animadas, con aleteos de la danza de la mariposa o con la airada velocidad de número de los

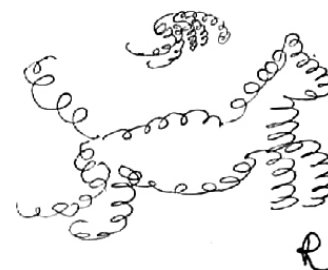


Figura 3. Gómez de la Serna, R.: *El circo de las ondas* (fragmento). Revista *Ondas*, 27 de julio de 1929, Madrid, p. 27. Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

plantea en este texto la virtualidad de la materia:

Sobre todo el chocolate será exquisito radiotelegustado, y también las cremas y los dulces, que ya por sí son cosas vagas e ideales, a las que le sobra quizás su materialidad y cuyo mayor defecto era el que pudiesen pringarnos los dedos con su pegajosa dulzarronería. (Gómez de la Serna, 1923, 7 de marzo, p. 1).

La idea de la *radiodegustación* vuelve a surgir en el texto *Los radiogustas* (Gómez de la Serna, 1928r, p. 2). En él se describe la idea de un locutor con un aparato degustador en la boca que transmite por radio las sensaciones gustativas de modo que el oyente con dispositivos conectados en su boca también podría saborearlos a distancia. De igual modo, concibe la capacidad de la radio para transmitir por un micrófono el olor de un ramo de flores que ha de propagarse por los altavoces (Gómez de la Serna, 1933c, p. 28). El término lo define como *radioolfatación* advirtiendo que ha de alcanzarse después de la *radiovisión* (Gómez de la Serna, 1928ñ, p. 5).

Su perspectiva de la radio como un nuevo medio le lleva a concebir una tecnología utópica. El listado de los inventos fantásticos que nos plantea — algunos premonitorios— es amplio. Entre ellos destacaríamos: la *gelatina imprimidora*, que permitía retener conatos de ecos; o la *devanera ondínica*, que podía enrollar literalmente las ondas con la pretensión de almacenar el sonido fugaz y poder escucharlo a capricho como un anticipo conceptual de los actuales *podcasts* (Gómez de la Serna, 1927a, p. 3); la *antena matasuegras* —llamada así por su forma de desplegarse— que conseguiría atrapar y tropezar las emisiones más lejanas (Gómez de la Serna, 1928f, p. 7); la *ondoteca*, biblioteca sonora de las emisiones radiofónicas (Gómez de la Serna, 1928d, p. 4); la *antena universal* que literalmente daría la vuelta al mundo apoyándose en el océano sobre soportes flotantes (Gómez de la Serna, 1928, p. 6); el *aparato radiovisor* que permitiría mantener una conversación audiovisual entre dos personas distantes (Gómez de la Serna, 1928q, p. 27); el *mapa nuevo*, imaginado como un mapamundi que en el colegio permitiría escuchar a voluntad cualquier lugar del mundo (Gómez de la Serna, 1929b, p. 5); el *abanico musical*,

ción de Holanda! —nos decimos al fin. Pero las estaciones capitales que no se confunden son las de Londres, París y Madrid.

La de Londres es siempre un pozo invernal, y viene envuelta en nieblas, dejando en los auriculares la humedad de las brumas. Podríamos pintar el panorama que vemos, la crestería del Parlamento y el reloj icterico, cuya luz apenas puede atravesar el humo que arman todas las pipas de la circunscripción, y que es la verdadera causa de la niebla de Londres.

Hay noches en que el carillón brota prendido a una torre que dibujaríamos sin equivocarnos, y otras noches, en que la onda de Londres sabe a sopa de tortuga, la sopa de tortuga que dan en aquel restaurante que se abre en un rincón de la gran urbe, y donde tomó el último refrigerio la reina Elisabet antes de ir al cadalso.

La onda de París no viene directa-

lo que digo está dicho con la más garantizada buena fe).

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Dibujos del escritor.)

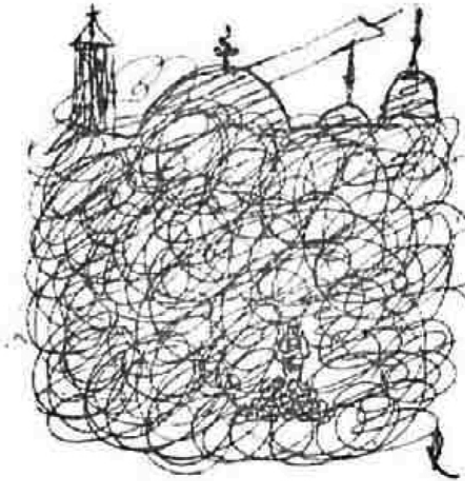


Figura 4. Gómez de la Serna, R.: *Ondas Capitales (fragmento)*. Revista *Ondas*, 11 de septiembre de 1927, Madrid, p. 4. Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

pensado para aliviar los momentos de calor sin perder la capacidad de escuchar a través de un *gran aire* (Gómez de la Serna, 1929b, p. 5) con sus versiones eléctricas el *ventilador parlante* y el *altavoz ventilador* (Gómez de la Serna, 1932d, p. 4); el *reloj de las emisiones* que pondría en preaviso a su portador de todos los programas radiofónicos que se pudieran escuchar (Gómez de la Serna, 1929b, p. 5); el *sifón de músicas* (Figura 1), un utensilio almacenador de ondas para su libre disposición en momentos de vacío radiofónico (Gómez de la Serna, 1932e, p. 8); el *ojo controlador*, nueva forma de onda capaz de descubrir al oyente no abonado —recordemos que en los años veinte y treinta las compañías emisoras de radio solicitaban recurrentemente la colaboración económica de sus oyentes a través del sistema de abonados— interpelándole públicamente (Gómez de la Serna, 1928s, p. 25); una radio como sistema público de ayuda para localizar a niños perdidos (Gómez de la Serna, 1933d, p. 27); la *ondapatía* como ciencia nueva de curación mediante el poder de las ondas de radio (Gómez de la Serna, 1927c, p. 5); la *isla inencontrable*, una pequeña isla en la que su único naufrago ha construido una emisora con los despojos técnicos y *peces eléctricos* llegados a la orilla

(Gómez de la Serna, 1928j, p. 6); las *ondas salvavidas*, ondas densas para utilizarse como amortiguadores o colchones en el aire para su disposición en aviones, zepelines o trasatlánticos (Gómez de la Serna, 1928m, p. 7), o para lanzarse desde tierra ante la posibilidad de que un avión pudiera caer y con el objeto de poder sustentarlo en el aire para su salvamento (Gómez de la Serna, 1928b, p. 7), o incluso para el descenso de los pasajeros *náufragos del cielo* a través de un sistema de ascensor basado en ondas (Gómez de la Serna, 1932c, p. 4); las *ondas piscatorias*, un tipo de ondas que sustituyen a las lombrices con la intención de poder capturar peces; un tipo de radio refrescante que *hermana el oír y el refrescar* al ofrecer una bebida mientras escuchas la radio (Gómez de la Serna, 1927, p. 2); el *aparato para enamorados*, que por radiotelepatía permitiría conocer verdaderamente si el uno está pensando en el otro, así como su grado de enamoramiento (Gómez de la Serna, 1928r, p. 5); el *inhalador de ondas* como aplicación terapéutica para recuperar la fortaleza perdida (Gómez de la Serna, 1928e, p. 3); la *hucha ondífera*, en la que se almacenarán las ondas que no se puedan oír; las *medias ondíferas*, una prenda femenina producida a mano por el hábil tejido de las

ondas de radio (Gómez de la Serna, 1928a, p. 8) y su versión industrial la *media de onda artificial* que se realiza de forma automática y directamente sobre las piernas de la oyente (Gómez de la Serna, 1932d, p. 27); la *bobina colosal* cuyo objetivo era poder escuchar los sonidos emitidos por el planeta Marte (Gómez de la Serna, 1929, p. 7); el *árbol radiofónico*, un particular árbol que recogería las transmisiones de todos los vientos (Gómez de la Serna, 1933a, p. 27); los *camellos y dromedarios radiofónicos*, donde se observarían las jorobas de estos animales como singulares habitáculos para la disposición de los elementos técnicos para la recepción radiofónica (Gómez de la Serna, 1933f, p. 8); la bombilla *que refleja la faz del emisor* en su superficie cromada como un espejo para dar más expresión a los programas y ver al personaje hablante (Gómez de la Serna, 1932c, p. 4); el proyector televisor de imagen del *doctor Koster*, que traduciría el sonido escuchado en una imagen que se formaría en la pupila del ojo para su posterior proyección a la vista de todo el mundo (Gómez de la Serna, 1929h, p. 10); el *microscopio de silencio*, capaz de aislar y estudiar los parásitos etéreos (Gómez de la Serna, 1932, p. 28); o la posibilidad de utilizar las ondas para poder sacar las muelas careadas de los radioescuchas a través de los altavoces sin notar dolor (Gómez de la Serna, 1932b, p. 4).

3.3. Interferencia radiofónica

Los testimonios de los radioyentes relatando los problemas y las dificultades de sus recepciones radiofónicas durante las primeras décadas del siglo xx en España permiten observar la dificultad inherente para su implantación y disfrute en aquellos años. Por un lado, descubrimos a fascinados radioyentes convertidos en improvisados lutieres tratando de crear sus propios receptores de galena en combinación con aquellos otros que comienzan a adquirir los primeros receptores industriales basados en lámparas y válvulas. En esta dirección, por su mordaz crítica, resulta de gran interés su artículo publicado en *Ondas* el 29 de julio de 1928 titulado *El cómpralo-todo* (Gómez de la Serna, 1928v, p. 7). Este texto ofrece las vicisitudes de un aficionado a la radiofonía superado por la oferta técnica del mercado. En este sentido es preciso recordar cómo en aquellas primeras décadas el medio radiofónico se identificaba con el misterio invocado por la invisibilidad de las ondas, el arduo proceso de localización manual de las emisoras, las molestias causadas por las

interferencias radiofónicas referidas y una deficiente calidad técnica (Docampo, 2000, p. 43). También en *Moribundia*, Ramón nos ofrece una interesante descripción de aquellas vicisitudes que tuvo con una nueva radio través de la cual escuchaba toda suerte de silbidos e «infinitos ruidos» refiriéndose a un aparato «lleno de parásitos, interferencias y rayas de luz» que le hablaban (Gómez de la Serna, 2008, p. 462).

Sin embargo Ramón fue capaz de percibir en la interferencia sonora una particular belleza poética. Así lo refleja en un nutrido número de textos como, por ejemplo: *Variedad y belleza de los pitidos* (Gómez de la Serna, 1928i, p. 27); *Los interfirientes* (Gómez de la Serna, 1928n, p. 6); *El momento heroico de la radio* (Gómez de la Serna, 1929a, p. 4); *Lo que se mezcla al silencio* (Gómez de la Serna, 1928c, p. 2); *Mauullidos de gato* (Gómez de la Serna, 1933g, p. 8); *Aislación del parásito* (Gómez de la Serna, 1932, p. 28), *El que no oía* (Gómez de la Serna, 1928u, p. 27) o *La enorme sordera* (Gómez de la Serna, 1929j, p. 8). Asimismo cabría recordar el valor narrativo que otorga a la interferencia radiofónica en su novela *El hijo del millonario (falsa novela americana)* escrita en 1927.

3.4. Transmutaciones radiofónicas

Ramón especuló literariamente con la transmutación del sonido. En algunos textos fantásticos elucubra con la capacidad de materialización del referente sonoro bien a través del micrófono o bien a través del altavoz. Así se encuentra planteado en una gran variedad de textos como, por ejemplo, en *El caso del doctor Heber* (Gómez de la Serna, 1929e, p. 27) donde los disparos que impactan en un altavoz de una casa particular terminan por malherir al locutor que se encuentra a distancia en el locutorio; en *Números salientes* (Gómez de la Serna, 1933b, p. 8), donde describe *El murciélago de Strauss* volando de antena en antena; o en la emisión de *La danza de los gnomos*, que provoca que salgan del altavoz pequeños seres con barba blanca que se esconden detrás de los libros en las librerías; en *Concierto de instrumentos de caza* se asoman por los altavoces las cornamentas de ciervos amenazadores (Gómez de la Serna, 1929k, p. 10); en *Solo de violón* surgen de los altavoces moscardones zumbones que lo inundan todo (Gómez de la Serna, 1929i, p. 7); en *Absurdecas* propone el poder de sugestión de un encantador de serpientes de modo que el oyente podía ver a

estas huyendo a través de los altavoces (Gómez de la Serna, 1932d, p. 27). En la misma dirección parecen encontrarse relatos como *El suplicio del gong* que cuenta cómo la emisión de los golpes a un gong por la radio se traducen en grandes chichones en el radioescucha (Gómez de la Serna, 1929g, p. 27); *Boxeo ondístico*, en el cual la radiodifusión de un combate de boxeo deja en un estado deplorable tanto al oyente como al aparato de radio (Gómez de la Serna, 1928g, p. 25); recibir el impacto de una piedra por escuchar el concierto de un hondero de las Islas Canarias (Gómez de la Serna, 1928c, p. 2); o también en *El estornudo radiado* (Figura 2) al provocar que los microbios lanzados por el locutor ante el micrófono provoquen una epidemia en los oyentes (Gómez de la Serna, 1933, p. 27). En otros textos se produce una peculiar personificación del objeto. Algunos ejemplos lo representan *Fenómenos del micrófono* que sugiere la posibilidad de que el micrófono bailaría con la artista que actúa frente a él si tuviera brazos (Gómez de la Serna, 1933c, p. 28); también *El micrófono sentenciado a muerte* en el que el ejército vencedor ordena decapitar al micrófono rebelde (Gómez de la Serna, 1933e, p. 4). Tampoco faltan textos que fabulan con la posibilidad de que los sonidos adquieran una nueva materia física. En *El atranco fatal* relata la dolencia de un radioyente que debe ser operado de urgencia al comprobarse que toda la música que ha escuchado se ha materializado en forma de múltiples discos en el interior de su estómago (Gómez de la Serna, 1932a, p. 26). Y en *El niño que destripó el micrófono* nos ofrece la imagen de un micrófono súbitamente abierto del cual escapan mariposas raudas y filosas que mueren súbitamente siendo los despojos de las voces, sonidos y ruidos en él atrapados (Gómez de la Serna, 1929m, p. 8).

3.5. Greguerías radiofónicas

Distintos estudios (Ventín Pereira, 1987 y Dennis, 2012) documentan ampliamente las greguerías ramonianas. Algunos términos más específicos las refieren como *greguerías onduladas*. Así aparece reflejado en la revista *Ondas* en el número 111 de 31 de julio de 1927. También las encontramos englobadas con el término *ovillejos de ondas*. Así se encuentran catalogadas en el número 223 publicado el 21 de septiembre de 1929. Otra denominación sería la de *ondas sueltas* (Gómez de la Serna, 1929d, p. 26). Estas greguerías serían exclamadas por la propia voz de Ramón a través de la radio.

En la prensa española de agosto de 1927 aparece publicado la información del sumario del número 111 de la revista *Ondas* en el que consta, por primera vez, la sección de «Greguerías onduladas» de Ramón Gómez de la Serna en la emisora Unión Radio. En octubre de 1930, se publica en esta misma revista el anuncio de la colaboración de Ramón con una nueva sección denominada «Greguería radiodifusora» (Anónimo, 1930, p. 5). Si bien nuestro interés en este artículo se centra en la actividad desarrollada en la revista fundada por Ricardo Urgoiti, cabría añadir que fuera de ella también siguió cultivando, con el transcurso del tiempo, algunas greguerías de contexto radiofónico. Un ejemplo lo representan algunas de aquellas publicadas en *Trampantojos* (1947) como esta: «En las lámparas de radio hay duendes diferentes. Es cuestión de suerte, al comprarlas. Por eso unas recogen mejor los tangos y otros la lira del poeta» (Gómez de la Serna, 2002, p. 189). O esta otra: «Las cigüeñas reconocen sus nidos y saben lo que pasa en ellos porque ya tienen aparatos de radio especiales para cigüeñas con antena propia» (Gómez de la Serna, 2002, p. 167).

3.6. Materializar las ondas

La referencia reiterada a las ondas constituye un *leit motiv* en la literatura de carácter radiofónico que tan ampliamente despliega Ramón Gómez de la Serna en la revista que dirige Urgoiti. Para Ramón, las ondas constituyen el valor misterioso por el que se transmite la magia que posee la radiodifusión. Estas fueron expresadas como una metáfora conceptual de la comunicación pudiendo ser dotadas, por otra parte, de una dimensión física plena de poesía. En muchos de sus imaginativos relatos las enmadradas Ondas radiofónicas son visibles, sólidas, palpables e incluso comestibles. Ejemplos de su fisicidad los encontramos en relatos como, por ejemplo, *El cazador de ondas* (Gómez de la Serna, 1929f, p. 4) donde un personaje abate a tiros de escopeta las ondas que transcurren por el cielo; *El cesto de las ondas* (Gómez de la Serna, 1928t, p. 8), en el que se arrojan las ondas indeseables; *La mano roba-ondas* (Ventín Pereira, 1987, p. 223); *Barrido de ondas* (Gómez de la Serna, 1928e, p. 3), en el cual los ángeles barren diariamente con escobas un cielo colmado de ellas; *Anécdotas concéntricas* (Gómez de la Serna, 1928k, p. 5), en donde se describen las ondas ardiendo como virutas de madera; *Las ondas que se ahogan* (Gómez de la Serna, 1928p, p. 5), en

relación a las que caen al fondo del mar; *Absurdeces* (Gómez de la Serna, 1932d, p. 27), que describen a un glotón de ondas que las ingiere como si de un plato de tallarines se tratara. Célebre es la fascinación que sentía Ramón por el mundo del circo —ámbito artístico del cual se *autodeclaró* embajador y primer cronista oficial— y al que dedicó su libro *El circo* en 1923. Por esa razón adquiere especial significación un texto como *El circo de las ondas* (Gómez de la Serna, 1929c, p. 27). en el cual concibe un circo formado por ondas radiofónicas de carácter antropomórfico que se comportan del mismo modo que aquellos artistas y animales (Figura 3).

3.7. Dibujar la radio

El dibujo que practica Ramón representa el complemento preciso de su libertad literaria. Este le permite no solo ya ilustrar lo expresado, sino, también, amplificar su imaginación en una dimensión gráfica con un estilo singular que antepone la capacidad conceptual a la destreza técnica. Sus dibujos, por otra parte, interpretan gráficamente lo invisible y otorgan imagen a la utopía. Las ondas de radio, por ejemplo, adquieren en su particular iconografía la forma de hilo enmarañado. Sus ilustraciones revelan la pulsión de su imaginación visionaria en la cual no falta una perspectiva humanizada de la tecnología.

Sus dibujos comienzan a aparecer en sus textos de carácter breve con algunas imágenes descriptivas relacionadas con lo enunciado. No sucede así con sus greguerías radiofónicas publicadas en la revista *Ondas* que carecerán de ilustración. En ellas, y de forma ocasional a partir de 1928, la huella del dibujo ofrece la simple presencia de sintéticos garabatos de carácter conceptual en forma de nube o madeja en clara alusión a las ondas radiofónicas. Visualmente estos garabatos poseen un efecto funcional al actuar como separación entre unas greguerías y otras. Este gesto gráfico de carácter impulsivo también aparece en algunos números de la revista enmarañando por completo el título de la sección «Radiohumor». Una novedad a este respecto lo aportará el libro *Trampantojos* (1947) al ser la primera publicación en la que aparecerán sus greguerías ilustradas por él mismo.

Ramón siempre practicó el dibujo con pretensión artística pero desde una cara humilde, reconociendo esa faceta no como primaria. Así parece extrapolarse

de las palabras finales de su texto preliminar presentes en la primera edición del libro *Trampantojos* (1947) advirtiendo que los dibujos correspondientes a sus greguerías «no se proponen hacer la competencia a los artistas profesionales» (Gómez de la Serna, 2002, p. 8).

Una muestra del valor creativo que aportó su dibujo podemos encontrarla en la exposición *Los dibujos de Ramón Gómez de la Serna en las colecciones artísticas de ABC* celebrada en Madrid, en 2002. Con motivo de la edición del catálogo, su comisario Juan Pérez de Ayala, escribía un inestimable texto que ponía en valor la faceta como dibujante de Ramón. En su texto titulado *Los dibujos-greguerías de Ramón*, Pérez de Ayala expresa el hábito que habrá de desarrollar Ramón como ilustrador de sus propias obras desde que lo hiciera en el libro *Variaciones, 1ª serie* (1922): «A Ramón le gustaba dibujar; no es que se considerase un buen dibujante pero, desde luego, sabía que podía desarrollar esa faceta de su personalidad con toda tranquilidad» (Pérez de Ayala, 2002, p. 15). El motivo por el cual Ramón dibuja sus propias ilustraciones responde, por un lado, a la exploración de su faceta creativa como dibujante, si bien Pérez de Ayala aporta otro condicionante que no es otro que la declinación de la oferta de un buen número de aquellos dibujantes amigos suyos que «ante las sugerencias de Ramón, se escabullían cortésmente con el formulario “muy interesante” y se libraban así de la engorrosa tarea de intentar plasmar en imágenes el torrencial mundo ramoniano» (2002, p. 14). En su libro autobiográfico *Automoribundia*, Ramón explicaba la razón por la cual recurría a realizar sus propios dibujos: «Dibujo a veces las ilustraciones de mis trabajos por ser tan difícil dar explicaciones a los dibujantes para que al fin accedan a representar lo que queríamos que representasen» (Gómez de la Serna, 2008, p. 569). La forma gráfica con la que resuelve las ilustraciones de algunos textos como, por ejemplo, *Ondas salvavidas* (Gómez de la Serna, 1928m, p. 7) u *Ondas capitales* (Gómez de la Serna, 1927b, p. 4) refrendan lo anteriormente referido. Este último texto nos acerca, además, a una primera noción de paisaje sonoro en cuanto reconocimiento de las singularidades específicas que definen un determinado lugar (Figura 4). Resulta muy significativo advertir cómo los sumarios de la revista *Ondas* publicados en la prensa de la época informan explícitamente, como un valor añadido, que los artículos correspondientes a Ramón Gómez de la Serna se encuentran acompañados por las

ilustraciones realizadas por el propio escritor. Ramón no firma todas sus ilustraciones. Aquellas que lo están aparecen firmadas con una concisa letra «R». Algunos textos se encuentran ilustrados con varios dibujos distintos. Cuando estos presentan continuidad visual aparecen secuenciados con números romanos. Su inclusión ilustrando textos aparece de una forma intermitente a lo largo de su obra literaria.

4. CONCLUSIÓN

El desarrollo del medio radiofónico en España durante las primeras décadas del siglo xx tuvo un desarrollo paralelo a la de Ramón Gómez de la Serna como escritor. El nuevo medio técnico le ofreció inspiración para alimentar sus dos principales cualidades: la literatura y la oratoria. La primera, a través de una prolífica actividad de publicación de artículos, textos y crónicas. La segunda, a través de sus frecuentes charlas, tertulias y conferencias. Asimismo, determinamos el año 1924 como un año de inflexión en el que la madurez creativa de Ramón —que en ese momento contaba con unos treinta y seis años de edad— coincide con la madurez técnica del medio radiofónico en nuestro país.

La emisora Unión Radio ofreció a Ramón la oportunidad de desplegar ante sus micrófonos ambas cualidades. En ese sentido la figura de Ricardo Urgoiti se muestra como el engranaje principal de vinculación de Ramón con el medio radiofónico. Ramón Gómez de la Serna encontró inmediato acomodo en el contexto del medio radiofónico verbalizando por radio sus textos escritos, dando rienda suelta a la creatividad, imaginación, ingenio e improvisación. Aquella situación, tan singular como privilegiada, permitía que su literatura se desplegara desde una perspectiva creativa que anticipaba la particular aportación de un artista ante los nuevos medios. La participación en la emisora Unión Radio y la vertiente editorial de la revista *Ondas* le ofrecieron el soporte específico para la elaboración de una literatura creativa de temática radiofónica. Advertimos que el desarrollo de esta vertiente viene a sumarse en paralelo a las temáticas ya existentes. Se amplía de este modo un nuevo horizonte en su ya dilatado mundo creativo. La mente abierta de Ramón le permitió concebir para el medio nuevas propuestas teniendo, además, la oportunidad de poder llevarlas a cabo al contar con el beneplácito del mismo. Cuantitativamente, el aspecto radiofónico

ocupa un volumen menor en el total de su dilatada obra. Sin embargo, el aspecto cualitativo de esa parte nos aporta un tesoro cultural de un valor incalculable, ya que es sumamente poderosa y tremendamente significativa por todo lo que conlleva de elucubración imaginativa, originalidad y especificidad. Su esencia creativa, tan pionera como prolija, ha sido reivindicada profusamente desde distintas manifestaciones artísticas de finales del siglo xx como el llamado *arte sonoro*, entre otras.

Para Ramón la radio constituye símbolo de lo nuevo. Su inmediata atracción le lleva a elucubrar con nuevas formas de interpretación ya que la radio supone la puerta de entrada a un nuevo escenario tan misterioso como estimulante donde el sentido de la vista se anula y el oído forma imagen. Paralelamente la literatura impresa, y el dibujo, invitan a pensar que su universo imaginativo carece de límites. La naturaleza técnica del medio le permite elucubrar creativamente con escenarios utópicos, inventos inverosímiles y futuros probables. Sus textos conjugan el aspecto didáctico en la descripción de algunos componentes técnicos con el complemento fantástico que les hace trascender. Se advierte, no obstante, un tinte humanista en su particular forma humorística de interpretar la tecnología que en determinados aspectos nos aproxima a la fábula mediante la descripción protagonista de objetos que desempeñan actitudes, sentimientos y comportamientos humanos.

La extraordinaria condición natural e intelectual de Ramón Gómez de la Serna lo erigió en vanguardia unipersonal. Sus creativas referencias literarias sobre el medio radiofónico y sus poéticas —también en su vertiente práctica con el medio—, desde una perspectiva interdisciplinar, lo convierten en pionero y referente de muchas estrategias no solo del ámbito de la comunicación, sino también de las artes plásticas. Esta es una de las razones, también, por las que muchos creadores más cercanos a la experimentación sonora o a la creación radiofónica observan a Ramón como referencia ineludible y personaje de vanguardia.

Ramón fue un visionario capaz de percibir no solo la potencialidad creativa de un nuevo medio transmisor del sonido de la palabra o la música, sino también el estímulo y la belleza generados por los sonidos de la mágica naturaleza electrónica contenidos en las ondas. Escritor privilegiado, analizó, estudió, imaginó y experimentó de forma propia el medio

radiofónico desde sus dos extremos: como emisor y como receptor. Esta faceta literaria y oradora se compaginó con una faceta no menos interesante como fue la de artista plástico. A través de la práctica de un dibujo poco ortodoxo consigue visibilizar con acierto aspectos de una literatura de gran interés poético. El análisis de su obra nos vuelve a ofrecer la imagen de un autor excepcional cuyo legado se reaviva con el paso del tiempo.

NOTAS

¹ Los contenidos de este artículo se encuentran vinculados al proyecto Archivo Español de Media Art (Proyecto I+D+I: HAR2016-75949-C2-2-R).

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Gómez de la Serna, R.: El sifón de músicas (fragmento). Revista Ondas, 3 de septiembre de 1932, Madrid, p. 4. Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Figura 2. Gómez de la Serna, R.: El estornudo radiado (fragmento). Revista Ondas, 7 de enero de 1933, Madrid, p. 27. Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Figura 3. Gómez de la Serna, R.: El circo de las ondas (fragmento). Revista Ondas, 27 de julio de 1929, Madrid, p. 27. Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Figura 4. Gómez de la Serna, R.: Ondas Capitales (fragmento). Revista Ondas, 11 de septiembre de 1927, Madrid, p. 4. Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez, R. (1927). Radiohumoricemos. *Ondas*, núm. 104, p. 4.

Anónimo. (1930). Las actividades de Unión Radio. *Ondas*, núm. 283, p. 5.

Bernard, M. (2013). Contaminaciones literarias en el periodismo de Magda Donato. En C. Servén y A. Rota (eds.). *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936* (pp. 35-60). Sevilla: Edit. Renacimiento.

Blanco Carpintero, M. (2006). El impacto de la radio en la vanguardia española: Revista *Ondas* (1925-1936). En J. A. Hernández Guerrero (ed.).

Retórica, literatura y periodismo: actas del V Seminario Emilio Castelar (pp. 249-262). Cádiz: Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Dennis, N. (2012). *Greguerías onduladas*. Sevilla: Ed. Renacimiento.

Docampo, G. (2000). *La radio antigua*. Barcelona: Ed. Marcombo.

Gómez de la Serna, R. (1923, 7 de marzo). La radiotelegustación. *El Sol*, p.1.

Gómez de la Serna, R. (1927). Radio Humor. *Ondas piscatorias*. *Ondas*, núm. 110, p. 2.

Gómez de la Serna, R. (1927a). Radio Humor. El enrollador de *Ondas*. *Ondas*, núm. 116, p. 3.

- Gómez de la Serna, R. (1927b). Radio Humor. *Ondas* capitales. *Ondas*, núm. 117, p. 4.
- Gómez de la Serna, R. (1927c). Radio Humor. Ondapatía. *Ondas*, núm. 119, p. 5.
- Gómez de la Serna, R. (1928). Radio Humor. La antena universal. *Ondas*, núm. 142, p. 6.
- Gómez de la Serna, R. (1928a). Radio Humor. Absurdidades. *Ondas*, núm. 144, p. 8.
- Gómez de la Serna, R. (1928b). Radio Humor. La aviación ondífera. *Ondas*, núm. 148, p. 7.
- Gómez de la Serna, R. (1928c). Radio Humor. Lo que se mezcla al silencio. *Ondas*, núm. 149, p. 2.
- Gómez de la Serna, R. (1928d). Radio Humor. El nuevo rotativo. *Ondas*, núm. 152, p. 4.
- Gómez de la Serna, R. (1928e). Radio Humor. Barrido de *Ondas*. *Ondas*, núm. 154, p. 3.
- Gómez de la Serna, R. (1928f). Radio Humor. La antena matasuegras. *Ondas*, núm. 158, p. 7.
- Gómez de la Serna, R. (1928g). Radio Humor. Boxeo ondístico. *Ondas*, núm. 162, p. 25.
- Gómez de la Serna, R. (1928h). Radio Humor. Aparatos para enamorados. *Ondas*, núm. 166, p. 5.
- Gómez de la Serna, R. (1928i). Radio Humor. Variedad y belleza de los pitidos. *Ondas*, núm. 167, p. 27.
- Gómez de la Serna, R. (1928j). Radio Humor. La isla inencontrable. *Ondas*, núm. 168, p. 6.
- Gómez de la Serna, R. (1928k). Radio Humor. Anécdotas concéntricas. *Ondas*, núm. 171, p. 5.
- Gómez de la Serna, R. (1928m). Radio Humor. *Ondas* salvavidas. *Ondas*, núm. 172, p. 7.
- Gómez de la Serna, R. (1928n). Radio Humor. Los interfirientes. *Ondas*, núm. 173, p. 6.
- Gómez de la Serna, R. (1928ñ). Radio Humor. Bucaros para Ondas de olor. *Ondas*, núm. 174, p. 5.
- Gómez de la Serna, R. (1928p). Radio Humor. Las Ondas que se ahogan. *Ondas*, núm. 174, p. 5.
- Gómez de la Serna, R. (1928q). Radio Humor. Error de diferencia. *Ondas*, núm. 176, p. 27.
- Gómez de la Serna, R. (1928r). Radio Humor. Los radiogustas. *Ondas*, núm. 178, p. 26.
- Gómez de la Serna, R. (1928s). Radio Humor. El clandestino. *Ondas*, núm. 181, p. 25.
- Gómez de la Serna, R. (1928t). Radio Humor. El cesto de las *Ondas*. *Ondas*, núm. 184, p. 8.
- Gómez de la Serna, R. (1928u). Radio Humor. El que no oía. *Ondas*, núm. 184, p. 27.
- Gómez de la Serna, R. (1928v). Radio Humor. El cómpralo todo. *Ondas*, núm. 185, p. 7.
- Gómez de la Serna, R. (1929). Radio Humor. La bobina colosal. *Ondas*, núm. 186, p. 7.
- Gómez de la Serna, R. (1929a). Radio Humor. El momento heroico de la radio. *Ondas*, núm. 212, p. 4.
- Gómez de la Serna, R. (1929b). Radio Humor. Inventos y aplicaciones. *Ondas*, núm. 213, p. 5.
- Gómez de la Serna, R. (1929c). Radio Humor. El circo de las Ondas. *Ondas*, núm. 215, p. 27.
- Gómez de la Serna, R. (1929d). Radio Humor. Ondas sueltas. *Ondas*, núm. 216, p. 26.
- Gómez de la Serna, R. (1929e). Radio Humor. El caso del doctor Heber. *Ondas*, núm. 217, p. 27.
- Gómez de la Serna, R. (1929f). Radio Humor. El cazador de *Ondas*. *Ondas*, núm. 221, p. 4.
- Gómez de la Serna, R. (1929g). Radio Humor. Los rostros supuestos. *Ondas*, núm. 222, p. 27.

- Gómez de la Serna, R. (1929h). Radio Humor. Ver lo que uno ve. *Ondas*, núm. 233, p. 10.
- Gómez de la Serna, R. (1929i). Radio Humor. Solo de violón. *Ondas*, núm. 224, p. 7.
- Gómez de la Serna, R. (1929j). Radio Humor. La enorme sordera. *Ondas*, núm. 227, p. 8.
- Gómez de la Serna, R. (1929k). Radio Humor. Concierto de instrumentos de caza. *Ondas*, núm. 228, p. 10.
- Gómez de la Serna, R. (1929m). Radio Humor. El niño que destripó el micrófono. *Ondas*, núm. 235, p. 8.
- Gómez de la Serna, R. (1932). Radio Humor. Aislación del parásito. *Ondas*, núm. 358, p. 28.
- Gómez de la Serna, R. (1932a). Radio Humor. El atranco fatal. *Ondas*, núm. 360, p. 26.
- Gómez de la Serna, R. (1932b). Radio Humor. Anecdótico. *Ondas*, núm. 364, p. 4.
- Gómez de la Serna, R. (1932c). Radio Humor. Inventos prácticos. *Ondas*, núm. 367, p. 4.
- Gómez de la Serna, R. (1932d). Radio Humor. Absurdeces. *Ondas*, núm. 369, p. 27.
- Gómez de la Serna, R. (1932e). Radio Humor. Caprichos. *Ondas*, núm. 374, p. 8.
- Gómez de la Serna, R. (1933). Radio Humor. El estornudo radiado. *Ondas*, núm. 392, p. 27.
- Gómez de la Serna, R. (1933a). Radio Humor. El árbol radiofónico. *Ondas*, núm. 392, p. 27.
- Gómez de la Serna, R. (1933b). Radio Humor. Números salientes. *Ondas*, núm. 396, p. 8.
- Gómez de la Serna, R. (1933c). Radio Humor. Fenómenos del micrófono. *Ondas*, núm. 402, p. 28.
- Gómez de la Serna, R. (1933d). Radio Humor. Pérdidas y eses oeses. *Ondas*, núm. 405, p. 27.
- Gómez de la Serna, R. (1933e). Radio Humor. El micrófono sentenciado a muerte. *Ondas*, núm. 407, p. 4.
- Gómez de la Serna, R. (1933f). Radio Humor. Camellos y dromedarios radiofónicos. *Ondas*, núm. 410, p. 8.
- Gómez de la Serna, R. (1933g). Radio Humor. Mau-lidos de gato. *Ondas*, núm. 410, p. 8.
- Gómez de la Serna, R. (1975). *Ismos*. Ed. Madrid: Guadarrama.
- Gómez de la Serna, R. (2002). *Trampantojos*. Madrid: Clan Editorial.
- Gómez de la Serna, R. (2008). *Automoribundia*. 1888-1948. Marenostrum: Ed. Marenostrum.
- Martínez-Collado, A. (1988). *Una teoría personal del arte*. Madrid: Ed. Tecnos.
- Martínez-Collado, A. (1996). *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo*. Cuenca: Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Pérez de Ayala, J. (2002). "Los dibujos-greguerías de Ramón". En ABC (2002). *Los dibujos de Ramón Gómez de la Serna en las colecciones artísticas de ABC*. Madrid: ABC.
- Ventín Pereira, A. J. (1987). *Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Ed. Universidad Complutense.

UNTITLED. LA CREATIVIDAD INACABADA.

Martílopis | Irene Covalada | Vicent Zuriaga Senent



UNTITLED. LA CREATIVIDAD INACABADA***UNTITLED. THE CREATIVITY INCOMPLETE***

Autores: Martíllolis. Graduado en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de Valencia. Artista y Comisario.
martillopis@martillopis.es

Irene Covalada. Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de Valencia. PDI Universidad de Zaragoza. Investigadora y Artista.
irenecovalada@unizar.es

Vicent Zuriaga Senent. Doctor en Historia del arte por la Universitat de Valencia. PDI Universidad Católica de Valencia. Investigador del Grupo de Investigación de Humanidades Digitales de la UCV
vicent.zuriaga@ucv.es

Sumario: 1. INTRODUCCIÓN. 1.1 ¿POR QUÉ *UNTITLED*? 2. CREATIVIDAD VERSUS COMISARIO. 3. EL PROGRAMA.3.1 EL OBJETO Y EL CONCEPTO. 3.2 UN PROYECTO *UNFINISHED*. 4. CONCLUSIONES. 5. REFERENCIAS. 6. ÍNDICE DE IMÁGENES

UNTITLED. LA CREATIVIDAD INACABADA.

UNTITLED. THE CREATIVITY INCOMPLETE.

Martíllolis | Irene Covaleta | Vicent Zuriaga Senent

Universitat Politècnica de Valencia. Universidad de Zaragoza. Universidad de Valencia
martillopis@martillopis.es; irenecovaleta@unizar.es; vicent.zuriaga@ucv.es

Resumen

Este proyecto se fraguó con la idea de experimentar, a partir de una exposición colectiva, dónde empieza y acaba la creatividad del comisario. Como punto de partida se nos presentaba una contradicción, por un lado, dejar plena libertad al artista y por otro, marcarles unas premisas concretas. Lógicamente detrás de todo ello había un relato conceptual marcado y exigido por el comisario que podía influir en la creatividad de los artistas por lo que cabía plantearse una serie de preguntas ¿Esta creatividad queda mermada o adulterada por la labor del comisario? ¿Puede este modificar o multiplicar el significado o tal vez lo diluye? ¿Quién da la última pincelada a la obra, el artista, el comisario o tal vez un tercer elemento, el espectador?

Abstract

This project was forged with the idea of experimenting, from a collective exhibition, where the creativity of the curator begins and ends. As a starting point it presented us with a contradiction, on the one hand, leaving the artist free and on the other, marking them with specific premises. Logically behind all this there was a conceptual story marked and demanded by the curator that could influence the creativity of the artists, so a series of questions could be asked: Is this creativity impaired or adulterated by the commissioner's work? Can this modify or multiply the meaning or perhaps dilute it? Who gives the last brushstroke to the work, the artist, the curator or maybe a third element, the viewer?

Palabras clave: Creatividad; el objeto artístico; la elección del proyecto; experimentación; Untitled.

Key Words: Creativity; the artistic object; the choice of the project; experimentation; Untitled

1. Introducción

“... nada de todo esto es una pipa; sino un texto que simula un texto; un dibujo de una pipa que simula una pipa; un dibujo de un pipa que simula un dibujo de una pipa...” (Foucault, 1999, p.72).

Cuando planteamos este proyecto, partimos de la idea de que el artista debía desplazarse de su rutina, apartarse de la zona de confort en la que este desarrollaba su tarea habitual y centrarse en un nuevo proyecto ajeno en cierta medida a él. Como no se quería influir sobre la producción de los participantes no le pusimos título, causa, ni finalidad, tan sólo unas pautas para que ellos desplegaran *ab libitum* su propia obra y por ende su identidad.

1.1 ¿Por qué Untitled?

Pensamos en *Untitled* (sin título) porque, en el supuesto caso de un desastre universal, en ese espacio caótico, ¿qué palabras lo pueden definir? Llegados a este punto añadiría, no hay palabras que lo describan, no hay título posible.

En *Untitled* se opta por no reconducir a los artistas a un único lema y se deja libertad para que cada participante reinterprete la pregunta a fin de que la suma de todas vaya modelando el título de la exposición. Ahora bien, son los espectadores quienes modificarán el resultado final pues son ellos los que cierran el círculo, incluso creando con su presencia una nueva obra fruto de esa relación. De una u otra manera, el objeto expositivo va mudando el contenido dependiendo de quién lo mire, tal y como apunta

Bourdieu, citando a Duchamp: “...en relación con el proceso creador: “el que mira” es el creador de la obra, ingresa en los arcanos de la creación por el bies del “coeficiente del arte” que es la diferencia entre lo que (el artista) había previsto realizar y lo que realizó”. (Bourriard, 2018, p,125).

En *Untitled* se prima el proceso, el trabajo y la acción más que el propio resultado, dejando al albur de “el otro”, titular las obras si así lo cree oportuno.

Lo que se buscaba era provocar en los creadores un retorno a la nada, un vacío que los empujara a construir un concepto, una idea y que la materializaran a partir de un objeto. Así pues, les planteamos un problema: ¿Qué objeto elegirías para llevarte a un bunker en caso de una catástrofe? Y les pedimos, como en su día hizo Joseph Kosuth, que insertaran una fotografía y un texto, dos elementos complementarios que les exigía una definición y una imagen, redundante si se quiere, pues en cierta manera nos remitían a lo mismo.

2. Creatividad *versus* comisario

Untitled es un proyecto de comisariado artístico con carácter conceptual. La base de la propuesta expositiva *Untitled* es la creatividad a partir del objeto artístico y la relación de este con la vida, la restricción, la decisión y un interés por lo colectivo.

En toda exposición la figura del comisario es relevante, no hay exposición que se precie o que pueda concurrir en un gran espacio artístico que no esté promovida por un proyecto de comisariado.

Por otro lado la labor del comisario, en algunas ocasiones, puede quedar relegada a lo práctico, a lo prosaico, temas de seguro, de logística y de largas horas delante del papel distribuyendo las obras en el espacio para que ningún detalle quede al albur del azar para que ningún imprevisto se apodere del discurso. Desde este presupuesto nos planteamos las siguientes cuestiones: ¿dónde queda la creatividad? ¿Le corresponde ésta al comisario? ¿Acaso el comisario es el artista? En una exposición donde participan más artistas ¿debe estar regulada la labor de los creativos?



Imagen 1. Fotografía de Raquel Puchades. Abril de 2019. Martillopis y Teresa Cháfer, comisarios de la exposición *SIN TÍTULO* en Casa Cultura José Peris Aragón. Alboraya.

Al asumir un proyecto de esta índole, debíamos lanzar una o varias preguntas que, aunque no quedaran resueltas tras el proceso de trabajo, si son necesarias puesto que fomentan la autocrítica y un posicionamiento en el contexto actual del arte: ¿qué es lo más importante en el planteamiento inicial, elaborar un proyecto y que los artistas se acomoden a él, o quizá descubrir nuevos caminos, nuevas versiones reconstruyendo con los artistas el proyecto? Si es así ¿puede el comisario incentivar, provocar la creatividad o tal vez se apropie de ella y la diluya?

Pero hay una cuestión quizá más interesante: ¿quién después de todo da el significado a la obra, el artista, el comisario o podríamos añadir un tercer elemento: el espectador? ¿Dónde y cuándo empieza y termina la obra, o más bien, quien pone punto y final a todo este proceso?

Al exponer el proyecto se ha tratado de responder a muchas de estas preguntas sin ánimo de configurar una única respuesta, pero con la intención de exponer un punto de vista particular sobre la labor del comisario dentro de lo colectivo, formado por este, así como por los artistas y, por qué no asumirlo, también por los espectadores. Y así fue como empezamos el camino, al que le añadimos ilusión y ganas para resolver cualquier percance que surgiera de este trazado un tanto experimental.

3. El programa

En *Untitled*, como proyecto artístico, la cuestión creativa ha estado latente en todo el proceso. Es sin duda una propuesta conceptual que intenta activar nuevos espacios de experimentación a fin de impulsar un proceso de investigación como paso previo al inicio del proyecto. Hay algunos elementos claves en todo este proceso: individualidades *versus* colectivo, los conceptos, el espectro artístico y lo alternativo.

La inquietud de realizarlo, parte del estudio del concepto “arte-vida” en relación a un objeto y es, entre otras, una propuesta colectiva donde la individualidad, aun siendo necesaria, queda relegada a un segundo plano priorizando lo común, lo nuestro, en definitiva, lo colectivo. Lo único que se presupone necesario para la participación es el acto creativo *ad hoc* para el evento.

Por otro lado, el desarrollo de conceptos a partir del objeto, lo efímero, lo fungible, el consumo o lo ecológico, dan pie a buscar otros límites, quizás, más personales como el género, los sentimientos, los recuerdos y otros más universales como la globalización o el cambio climático aportando entre todos ellos matices al objeto artístico que ensanchen los límites preestablecidos. Este punto es de vital importancia puesto que la propuesta inicial habla de un objeto. Este se puede entender como *ready-made*, pero a la vez, el sujeto como materia artística puede ser también el objeto de trabajo. Lo realmente relevante es la interpretación que de este hace el artista, y en este sentido, él y sólo él decide cual es el objeto que le mueve y que el se llevaría consigo hasta los confines del mundo, como símbolo, como coraza, como reivindicación.

En la elección de los artistas se buscó a alumnos y docentes de la Universidad Politécnica de València y además se extrapoló a otros artistas y/o profesionales de otros ámbitos para enriquecer los resultados y sumar otras lecturas, quizá menos académicas, pero pegadas a la vida más allá de las fronteras universitarias.

Por último, es una apuesta por el arte alternativo recurriendo a otros espacios, en bibliotecas, casas de cultura o lugares innovadores, para exponer estas ideas trashumantes y proposiciones artísticas fuera del circuito explícitamente mercantil que puedan provocar nuevas relaciones y expectativas con el público.

Llegados a este punto sería bueno plantearnos para futuro, qué aportaciones pueden ofrecer las instituciones públicas, sus espacios expositivos, incluso sus calles en estas propuestas donde prima el concepto, la vida, la acción, en contra muchas de las veces del mercado del arte.

3.1 El objeto y el concepto

No es fácil que el artista se desligue de su taller, de su zona de trabajo y de la línea de producción a la que dedica su tiempo. Por esto es importante plantear la común reflexión sobre el objeto desde la multidisciplinariedad y poner en valor la obra en común, lo nuestro y apuntalar las individualidades buscando la suma.



Imagen 2. Fotografía de Alejandro Mañas. Abril de 2019. Objeto, imagen y texto de la obra de Alejandro Mañas.

El proyecto multidisciplinar *Untitled* se basa en el objeto y en el concepto de que a partir de él se pueda desarrollar. Al colectivo de artistas se les plantea una pregunta en la que se les invita a enfrentarse a un reto y provocar en ellos todo un mar de dudas. Estos artistas, deben elegir un objeto, una imagen del mismo y un texto que exponga su acción. Estas tres premisas son la base de este proyecto. La elección, la presentación y la descripción y el concepto que sustenta la anterior pretende motivar significado y significante: "Nada de todo esto es una pipa". (Foucault, 1999, p. 72).

Buscamos definir un trabajo donde las individualidades den paso al grupo conformando una única obra, crear relaciones entre los artistas y en los espectadores, provocar situaciones socio-culturales y poner en valor lo colectivo. Es por ello que la elección de un objeto como acto creativo, la investigación, la documentación y la experimentación personal son una exigencia como trabajo previo al resultado común. Como ya hemos apuntado, se trata no sólo de poner en evidencia los rasgos del objeto *ready-made*, se repara a la vez para que cada cual reinterprete el objeto artístico desde su pers-

pectiva pasando muchas veces del objeto al sujeto evidenciando que, en la actualidad, el *ready-made* se convierte en lo personal, en los problemas que nos atañen. En palabras de Iván de la Nuez (2018): "Antes fueron las cosas, ahora son las causas" (p.15). El objeto pasa de ser un icono materialista a ser un icono social y viceversa, así el objeto expositivo va mudando de significación.

3.2. Un proyecto *unfinished*

Este proyecto de comisariado artístico aspira a tener carácter de inacabado. Revitalizar la idea de *feedback* inmediato en la sala de exposiciones es uno de los objetivos que se han planteado desde el inicio de este trabajo. Al fin y al cabo vamos a posicionar al espectador en una nueva comunidad provocando en él su propia lectura otorgándole un papel activo en el resultado final de la obra, pues ésta no se entiende fuera de las relaciones multipersonales que se crean alrededor de ella. Parte del sistema de comunicación actual consiste en desafiar y solicitar la actuación del espectador para tratar de impulsar al ciudadano a ser parte de los proyectos que traspasan los límites diseñados desde la construcción fronteriza.



Imagen 3. Fotografía de Vicent Salvador. Abril de 2019. Objeto, imagen y texto de la obra de Irene Covaleda

Intentamos conformar, mediante el uso y la combinación de signos de expresión estética, procesos de pensamiento que favorezcan la visibilidad de las propuestas que se plantean los grupos que forman las actuales corrientes de creación. “...el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados, o sea, elemento de lo social y fundador del diálogo.” (Nicolás Bourriaud, 2018 p.15) Las pretensiones pasan por abrir la muestra al colectivo social despertando la curiosidad para evitar a toda costa que la exposición se convierta en un ente acabado que hay que interpretar desde un razonamiento preestablecido y más o menos consensuado, huyendo de los signos y gestos artísticos propios del ámbito de “la crítica”. En definitiva, lo que queremos hacer extensible a todo el mundo es el derecho a imaginar, tal y como apunta Racionero: “El primer derecho del hombre es el derecho a imaginar. Quienes no imaginan amputan la parte creativa del cuerpo”. (Racionero, 2002, p.31).

Las disciplinas que se van a utilizar no tienen ninguna restricción, son múltiples. Van desde lo más clásico hasta el vídeo-arte, la performance o la instalación, en definitiva cualquier medio con el que el artista pueda desarrollar su idea y su creatividad.

Otra de las premisas pasa por aprovechar las posibilidades narrativas que ofrece la sala de exposiciones y de esta manera favorecer un contexto común a los artistas que participan de este proyecto.

Para trazar el contexto del que parte este discurso hay que destacar el hecho de que este proyecto expositivo ha sido dirigido por el interés de los comisarios y bajo los estímulos y la atenta mirada de ambos. Se ha pretendido hacer un uso diferente de los medios oficiales del arte, haciendo uso de la Casa de la Cultura José Peris Aragó, ubicada en Alboraiá, Valencia.

3.3. Los artistas

Untitled fue y es una apuesta que permanece en constante revisión, en constante movimiento: la puesta en escena en sí ya lo transmitía. De hecho en la sala algunas piezas eran de por sí inconclusas conformándose en el tiempo que durara la exposición. En otras se invitaba al público a desmantelaras, a arrancar las hojas de un cuaderno modificando el acabado de la obra o a llevarse un objeto y devolver una imagen fotográfica de él en su nueva casa para

Martíllopis, Irene Covaleda, Vicent Zuriaga Senent



Imagen 3. Fotografía de Anna Lombardo. Abril de 2019. Detalle obra de Nano Pía y su entorno en la sala expositiva.

formar de nuevo parte de la obra, variando día a día el contenido de la misma. Otra propuesta formaba un habitáculo cerrado al que había que acercarse para escuchar el sonido del mar o posar delante de ellas como un escenario para un futuro suvenir. En *Trans-Mutare* se invitaba al público a mirarse en el espejo y si lo consideraba oportuno maquillarse con el *Kit* que allí se presentaba. Y como colofón en la inauguración se acordó que los asistentes participaran en el espacio expositivo organizando en el acto en sí un *Happening* que favoreciera una actitud activa para despertar en la mente de los allí asistentes la curiosidad por lo que aún no se sabía qué.

Así mismo se podría destacar el encaje de “lo nuestro” como factor aglutinador de esta apuesta expositiva y de la labor del público en dar un sentido diferente a la obra.

Pero no podemos terminar este apartado sin agradecer uno por uno a todos los artistas que de manera desinteresada han participado en este proyecto experimental, un tanto arriesgado, donde nadie podía saber cómo iba a acabar.

Y hablo del diseñador Pepe Gimeno y su punta fina del lápiz, de los artistas: Alejandro Mañas, con una simple escalera; Elia Torrecilla y su pinta labios, su descaro; Irene Covaleda con su proyecto escultórico sobre identidad inacabado; Pep Sales Gavarda con lo diferente y el regalo del cartel; Tham Casany desde sus frágiles recuerdos; Gara Barreto, tejiendo la lana; Raquel Puchades y sus cuadernos; y como no, de Nano Pía con sus pupitres vacíos llenos de rabia. El valor exquisito que han aportado los profesores de la Facultat de Belles arts de València: Gema Hoyas y su reivindicación ecológica, los tiempos vividos de Pepe Romero, y el trabajo incalculable de comisaria de Teresa Cháfer; por otro lado, fuera del ámbito académico agradecer a Miquel Valls la vitalidad inyectada de sus colores y las ganas de vivir y a Elena Martí, que nos retrotrajo a la infancia y sus caracolas donde el sonido del mar nos invitaba a soñar.

Y del público agradecer a Chiara Carzan, Anna Lombardo, Vicent Salvador, Isabel Martí, Encarna Dolç, Egal, Vicent y Nieves y tantos y tantos otros que también fueron artífices de esta exposición.



Imagen 5. Fotografía del video “*Sin Título*” de Chiara Carzan. Abril de 2019. Los artistas lideran la acción *Happening Sin Título* en Casa Cultura José Peris Aragón. Alboraya. <https://vimeo.com/331225729>

4. Conclusiones

“En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica el arte” Sontag (1996) .p39

La razón por la que se decidió iniciar este proyecto venía dada por la necesidad de experimentar a través de la figura de comisario y lo que este puede aportar artísticamente en una muestra expositiva.

Si bien, en *Untitled*, se ha transitado por los bordes del precipicio, sin título y sin tema, la constancia y la inquietud por abordar los retos ha salvado todos los obstáculos arriesgando cada uno desde su parcela incluso su autoestima.

Al coordinar este trabajo no se ha pretendido definir los cauces por donde los actores deben moverse. Hemos querido desde la plasticidad y desde la elasticidad actual acomodar nuevas fórmulas que permitan concurrir las diferentes opciones artísticas según la mirada de cada cual. Observar las aristas como puntos de diálogo y no como fronteras excluyentes para que entre todas formen un todo no uniforme, implícito, abierto a otras lecturas.

Como primera experiencia este proyecto ha cumplido con los objetivos de realizar el programa para una exposición “Colectiva”. Sobre todo por la pronta respuesta de participación de los artistas invitados y su ilusión e implicación en todo el proceso. Desde su gestación la idea de configurar una exposición colectiva que funcionara como una única pieza. Fue la premisa que se planteó con el fin de que la misma fuera una muestra más de creatividad y que amasara lo colectivo como un relato en sí mismo.

El esfuerzo individual de los artistas ha sido de una gran generosidad al aportar desde la humildad su proposición. Los trabajos, en su mayoría, han superado las expectativas creando un ambiente de sana competencia ante ese reto planteado. Como no había una pauta definitoria que ayudara a discernir qué o cuál serían las propuestas ajenas y, puesto que, a todos se les había sacado de su rutina para indagar en lo desconocido, el resultado, creemos, ha sido sa-



Imagen 6. Fotografía de Vicent Salvador de la acción *Happening Sin Título* en Casa Cultura José Peris Aragó. Alboraya.

tisfatorio, puesto que cada cual se superó a sí mismo o así nos lo pareció. La creatividad de estos ha sido el nexo de unión que poco a poco ha ido inundando la sala conforme iban desplegando sus piezas.

El espacio destinado a cada uno de los artistas para que mostraran su obra y el interés para que cada artista destacara en la totalidad y que ésta apareciera como un todo podría abrir una ventana al caos. La labor del comisariado fue apropiarse de “su trabajo” para convertirlo en “nuestro trabajo”. Esto hizo que la sala funcionase en la unidad, respetando la gran diversidad de propuestas interdisciplinares.

La obra de estos artistas nos presentaba múltiples lecturas. Los artistas no sólo tenían que presentar su objeto, además se les invitaba a redefinirla con un texto. A este proceso los artistas debían añadir una imagen que lo reflejara, y que tal vez, cambiara el sentido o al menos lo cuestionara. Esto provocó nuevos significados que multiplicaron, a nuestro modo de ver, las características de todas y cada una de las obras allí expuestas.

Por último afirmar que la clave del éxito ha sido apostar por una relación multi-personal, donde lo colectivo se ha convertido en la piedra angular.

Con todo, se ha conquistado una pequeña parcela que ha abierto un camino para explorar otras facetas que ayuden al comisariado a construir el espacio expositivo, apoderándose del trabajo de los artistas y cuestionando incluso la propiedad y la autoría. Pero hablar de ello nos llevaría a otra hipótesis de trabajo que si bien se ha insinuado está por desarrollar, como es el concepto de “Apropiación”. Y nos preguntamos, ¿Puede el comisario apropiarse del trabajo artístico del otro? Esta pregunta, sin duda, nos abre las puertas a una futura línea de investigación.

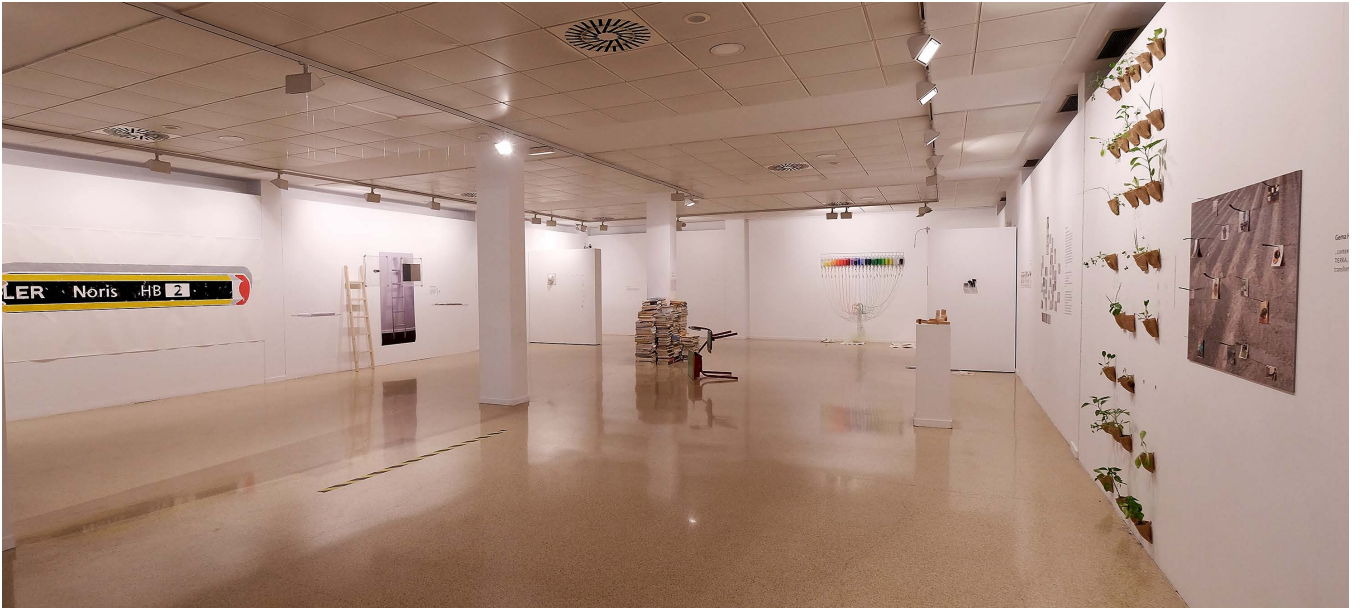


Imagen 7. Fotografía de Juan González. Abril 2019. Vista general sala de exposiciones en Casa Cultura José Peris Aragó. Alboraya.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bourriard, N. (2017). *Estética relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

De la Nuez, I. (2018). *Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y a casi todo lo demás)*. Bilbao. Consoni.

Foucault, M. (1999). *Esto no es una pipa*. Barcelona. Anagrama.

Racionero, L. (2002). *Filosofías del underground*. Barcelona. Anagrama.

Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Madrid. Alfaguara.

LA ESTÉTICA DEL CINE NEGRO EN LA PINTURA DE EDUARDO ARROYO

Antonio García López



LA ESTÉTICA DEL CINE NEGRO EN LA PINTURA DE EDUARDO ARROYO

THE AESTHETICS OF THE BLACK FILM IN THE PAINTING OF EDUARDO ARROYO

Autora: Antonio García López

Profesor titular Universidad de Murcia. Facultad de Bellas Artes

antoniog@um.es

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología empleada. 3. Algunas singularidades del cine negro. 4. La pintura de eduardo arroyo: metáfora narrativa de la represión. Referencias bibliográficas.

Citación: García López, A.(2019). La estética del cine negro en la pintura de Eduardo Arroyo. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº 8, pp. 151-162.

LA ESTÉTICA DEL CINE NEGRO EN LA PINTURA DE EDUARDO ARROYO

THE AESTHETICS OF THE BLACK FILM IN THE PAINTING OF EDUARDO ARROYO

Antonio García López

Profesor titular Universidad de Murcia. Facultad de Bellas Artes
antoniog@um.es

Resumen

El objetivo del presente artículo persigue constatar la intensa relación que, desde sus inicios, mantiene el pintor Eduardo Arroyo con el medio cinematográfico y en especial con la adaptación de los postulados del cine negro a la práctica pictórica. En un principio, y dado su gran atractivo visual, las aproximaciones pictóricas al cine negro, pueden incorporar referentes iconográficos, pero en el caso de Eduardo Arroyo, pronto descubrimos que su interés por este género va más allá, y, tiene un sentido mucho más profundo y enraizado en los fundamentos y principios estructurales del medio cinematográfico. De este modo, gran parte de su producción se caracteriza tanto por la utilización del fuera de campo, como por la estética de alto contraste. Estos recursos propios del cine negro, se convierten en el universo pictórico de Arroyo, en la metáfora perfecta para describir el régimen franquista, y sus modos de represión.

Abstract

The aim of this article is to verify the intense relationship that, from its beginnings, the painter Eduardo Arroyo maintains with the cinematographic medium and especially with the adaptation of the postulates of black cinema to the pictorial practice. At first, and given its great visual appeal, within the pictorial approaches to black cinema, fit purely iconographic loans, but in the case of Eduardo Arroyo, we soon discovered that his interest in this genre goes further, and, has a sense much deeper and rooted in the foundations and structural principles of the cinematographic medium. In this

way, a large part of its production is characterized by the use of outside-field as well as high-contrast aesthetics. These resources of the black cinema, become the pictorial universe of Arroyo, the perfect metaphor to describe the Franco regime, and modes of repression.

Palabras clave: Pintura, cine negro, fuera de campo.

Key Words: Painting, black cinema, outside-field

1. INTRODUCCIÓN

Para dilucidar lo que entendemos como características definitorias del cine negro, conviene que comencemos matizando una cuestión que, en principio, es común al mundo de la pintura y del cinematógrafo. Se trata de aclarar algunos conceptos básicos relativos a la definición de género propiamente dicho. En ese sentido:

(...) un género es un determinado marco operativo, un estereotipo cultural socialmente reconocido como tal, industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas cuyos códigos sostienen, indistintamente, el feedback del reconocimiento social, la evolución de sus diferentes y cambiantes configuraciones históricas y la articulación de su textualidad visual, dramática y narrativa (Herederó y Santamarina, 1996:18).

Partiendo de la definición anterior, podríamos referirnos tanto a los géneros tradicionales de la pintura: retrato, paisaje, figura, naturaleza muerta, como a los géneros producidos en la cortísima

tradicción cinematográfica: cine negro, melodrama, terror, aventuras, etc. A pesar de las diferencias abismales entre la historia de las bellas artes y el cine, lo cierto es que este último, ha sabido mediante el uso del montaje, producir géneros nuevos a partir de los ya existentes. Este fenómeno no ha pasado desapercibido a los creadores contemporáneos, que conscientes del potencial de las nuevas estructuras narrativas, se han lanzado a hacer uso de ellas. El grado de penetración de los nuevos códigos formulados por la industria cinematográfica, y su rápida evolución, ha sido tan aplastante, que han acabado por imponer sus estructuras icónico-narrativas en el inconsciente colectivo. Causa y efecto de la producción cinematográfica, Hollywood ha potenciado la creación de uno o varios films con una misma identidad. Al respecto, J. Antonio Hurtado señala:

Comprobar la relación que se establece entre Hollywood y el cine de género, puede permitirnos relativizar la teoría de los géneros. (...) Me explico: se dan unas expectativas sociales, unas necesidades del colectivo social. Hollywood,



Fig. 1. Arroyo, E. (1970) El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana a la llegada de la policía. [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de <http://vetustideces.blogspot.com/2018/10/eduardo-arroyo-y-asturias.html>

como aparato industrial-ideológico, ante esa demanda responde ofertando un producto en serie cuyo fin último es el consumo masivo. Para que sea asumido y reconocido por el espectador/sociedad, el discurso exigido/demandado ha de ser culturalmente formalizado a través de un lenguaje que tiende a la uniformidad, altamente estructurado en un conjunto de convenciones. (Hurtado, 1986:18)

En cierto sentido, es posible establecer un paralelismo con el modo en el que se desarrollan los distintos géneros pictóricos. Por ejemplo, en el Renacimiento la aparición de un nuevo grupo social y económico vinculado al auge del comercio, introduce una mayor demanda hacia la realización de retratos. Fenómeno socio-económico que contribuye al desarrollo y aumento, en cantidad y calidad, de obras pertenecientes a este género. En el siglo xx, y salvando las distancias, los nuevos géneros desarrollados por el cine surgen de un modo bastante similar, aunque a partir de métodos de trabajo mucho más industrializados. Situación que hoy en día sigue evolucionando con los géneros desarrollados al amparo de los soportes digitales y muy en especial con la efervescencia de la reciente industria del video-juego.

2. METODOLOGÍA EMPLEADA

La metodología empleada ha sido de carácter cualitativo dado que en las investigaciones en bellas artes existe además de la contextualización de un *corpus* de referentes teóricos, la necesidad irrenunciable de construir artefactos, crear objetos artísticos, y de reflexionar sobre la materia desde el punto de vista del creador, como “observador participante” de un proceso que tiene su propia personalidad (Martínez-Barragán, 2012:57). En ese sentido hemos considerado oportuno hablar del trabajo de Eduardo Arroyo (Madrid, 1937-2018), desde un nuevo enfoque que tiene mucho de estética comparada dado que se trata de estudiar aspectos y características comunes presentes tanto a nivel narrativo como iconográfico en disciplinas distintas como son el cine y la pintura.

(...) cuando distintas artes se ponen a desarrollar la misma temática y a observar las cosas con la misma intención, nunca, nunca resulta de ello una simple coincidencia de resultados. Los mismos experimentos formales realizados de acuerdo con



Fig. 2. Arroyo, E. (1978) José María Blanco White amenazado por sus seguidores en el mismo Londres. [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de <https://www.facebook.com/museothyssen/photos/a.165571822832/10152401674657833/?type=3&theater>

técnicas distintas llevan siempre a una ampliación de horizontes, a una evolución de la sensibilidad, a nuevas expectativas del gusto. (Eco, 1970:193)

De este modo, si comparamos los recursos cinematográficos del cine negro presentes en la pintura de Arroyo, descubrimos una aproximación muy fructífera dado que permite el desarrollo de una propuesta pictórica novedosa y singular dentro del contexto de la pintura española. Y es que en el trabajo de Arroyo, es posible identificar el proceso creativo ya que “su modo de operar conlleva el procesamiento a través de la retina de diverso tipo de información, pero luego da un cambio repentino y genera una forma alternativa de visión, una forma teatralizada de ver las cosas” (Schama, 2007:8). Es por ello que nuestra hipótesis plantea que las reincidentes aproximaciones de Arroyo al género negro también son “teatralizadas”, que no son inocentes y que obedecen a la necesidad de contarnos el tiempo presente que le tocó vivir, y que además coincide con esa proximidad con la que el cine de gánsters y el cine negro hablaron de los aspectos más turbios de la sociedad que les vio nacer.

3. ALGUNAS SINGULARIDADES DEL CINE NEGRO

Pero antes de hablar de la pintura de Eduardo Arroyo, es oportuno adentrarnos en las circunstancias que hacen del cine negro, uno de los estereotipos “icónico-narrativos” más importantes y desarrollados tanto en la tradición cinematográfica como en la pintura figurativa posterior a la segunda mitad del siglo xx.

Carlos Heredero y Antonio Santamarina han descrito los elementos nucleares del cine negro del siguiente modo:

(...) la relación dialéctica del cine negro con el presente histórico de la sociedad en la que nace (tomada esa relación a veces en sentido metafórico), la raíz expresionista que alimenta las tonalidades atmosféricas de su estética y la cuestión esencial de la ambigüedad en la producción de sentido dentro de estos filmes. Adicionalmente puede añadirse un cuarto factor de notable peso específico: la amplitud que el modelo manifiesta para acoger en su seno diferentes corrientes y ramificaciones, lo que le convertiría- desde esta óptica- en una especie atípica de <supergénero>. (Heredero y Santamarina, 1996:24)

El término “supergénero” se ajusta a las distintas y heterogéneas formas de manifestar el ejercicio de la violencia mediante la construcción narrativa. Aspecto que los ingleses aglutinan en el *thriller* (escalofrío, estremecimiento), y que se emplea indistintamente cuando nos referimos al cine de gangsters, cine negro, policíaco, criminal, suspense

Por otro lado, no podemos desvincular este tipo de ficciones de su antecedente literario. La novela negra ha influido decisivamente en la configuración de una serie de parámetros a seguir. Es la antesala y banco de pruebas de un posterior desarrollo en el celuloide. Dentro de lo que podríamos englobar bajo el concepto de literatura negra, cabría hacer una distinción entre las novelas *hard boiled*, obras surgidas a principios de la década de los veinte, cuyos protagonistas son generalmente periodistas, abogados o detectives privados, y que manifiestan violencia urbana, pesimismo y una narración fragmentada y a lineal. Por otro lado, a finales de los años veinte surge la segunda tendencia de literatura negra denominada *crook story*, con un tipo de relato



Fig. 3. Arroyo, E. (1982) *Toute la ville en parle. Le chat noir* (Toda la ciudad habla de ello. El gato negro) [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de <https://static5.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AS08712.jpg>

más lineal y basado en las crónicas periodísticas y en los gansters del momento.

Los dos grandes bloques de la literatura negra serán adaptados de un modo más o menos literal al campo cinematográfico. El cine de negro, acabará incorporando a los novelistas dentro de su nutrida nómina de guionistas.

Tanto las novelas como el cine negro, reflejan en sus estructuras narrativas e iconográficas la rápida transformación de valores que sacudió a EE.UU. Un país sorprendido, primero, en una voraz evolución hacia el modelo industrial; posteriormente, sumergido en la crisis del “*crack del 29*”; y finalmente comprometido en el esfuerzo bélico de la 2ª Guerra Mundial.

Pero el cine negro además de la fuente literaria tiene otras referencias como, la violencia delictiva de las calles, el eco que de esa situación hacen las noticias de la prensa de la época, y también la puesta en escena de la violencia por medio de una nueva narrativa poco a poco más estilizada, desarrollada en el teatro, la radio y los comics. Sus cimientos y moldes arquetípicos sostienen el proceso que, a mediados de los años veinte y todavía en el mudo, irá conformando la violencia tanto física (cine de gangsters) y que irá evolucionando en forma de violencia moral y

encubierta en las películas comprendidas entre 1939 y 1956 (cine negro). Esto es debido a que los films durante más de una década, van a operar a favor de la simbiosis entre las imágenes y las expectativas sociales de la colectividad. Cuestión avalada por la constante alusión a los acontecimientos que nutren su presente histórico contemporáneo. Mecanismo que, como veremos más adelante, será extrapolado a Eduardo Arroyo, para el desarrollo de propuestas pictóricas con un fuerte compromiso social.

4. LA PINTURA DE EDUARDO ARROYO: METÁFORA NARRATIVA DE LA REPRESIÓN.

Una vez enmarcadas algunas de las características más significativas del cine negro, nos proponemos analizar su impacto en la pintura de Eduardo Arroyo. En 1958, cuando apenas contaba con veintiún años, y tras haber obtenido el título de periodista, decide marchar a París. Entre las causas que le impulsan a este exilio voluntario, cabe comentar que Arroyo estaba ciertamente molesto con la dictadura y sus restricciones. La formación de Arroyo procede directamente del mundo de las letras, de hecho afronta su traslado a París con la intención de convertirse en escritor. Lo cierto es que muy pronto desestima ese proyecto, y centra sus esfuerzos en la actividad pictórica. Una vez en Francia, consigue en poco tiempo abrirse camino como pintor, aunque su formación periodística y su vocación de escritor, nunca se podrán desligar de su práctica artística. Esta es la razón por la que su pintura, a pesar de estar inscrita en una estética formal afín a la del emergente *pop art* americano, acaba alejándose de los aspectos más superficiales de este movimiento, para asumir la figuración como herramienta combativa. Es así como en 1965, junto a Aillaud y Recalcati, expone en la Galería Creuze de París bajo el título: *La figuración en el arte contemporáneo*, en la que presentan una serie de obras con el lema: *Vivir y dejar morir o el fin trágico de Marcel Duchamp*. El trabajo en equipo, la componente narrativa, la articulación serial de las pinturas, etc., se convirtieron en recursos estéticos, para reflexionar sobre el mundo del arte, y la propia actividad como pintor. De este modo, los tres artistas habían elaborado una serie que chocaba y atentaba contra la idea de genio defendida por las vanguardias plenamente institucionalizadas, para ello decidieron utilizar la imagen de Marcel

Duchamp como referente. Esta serie dejará constancia de un extenso repertorio de recursos plástico-narrativos, a los que el artista español no renunciará en etapas posteriores. Uno de ellos y el más significativo para nuestro propósito, es la apropiación de elementos iconográficos del cine negro y policial. En las obras que componen la serie, se desarrolla una historia protagonizada por tres jóvenes, encerrados en una habitación con el viejo Duchamp. Así, un violento interrogatorio, un juicio rápido y su correspondiente desenlace en brutal ejecución (lo arrojaron finalmente sin contemplaciones por la escalera), se convierten en la metáfora visual con la que Arroyo, Aillaud y Recalcati manifiestan, a nivel “ficcional”, el asesinato a golpes del anciano Marcel Duchamp. Estas notas de ironía y humor corrosivo se transforman en la traducción literal de los pensamientos de los tres pintores, y sus ganas de “matar al padre”, materializado en un ajuste de cuentas al poder ilimitado atribuido a las vanguardias históricas.

Con el definitivo asalto a la pintura figurativa (aunque distanciada de cualquier connotación naturalista), comenzaron a proliferar una serie de poéticas y lenguajes pictóricos, caracterizados por una elaboración intelectualizada de las obras. Dado el contexto, muy pronto los recursos narrativos se transformaron en un arma eficaz para luchar contra la angustiada situación política de nuestro país. En el caso de Arroyo y su exilio voluntario, se nos propone una actitud crítica y estética de gran coherencia que acabará impregnando toda su trayectoria. El autor, siempre ha dado mucha importancia al estilo de sus obras entendido como “un aspecto formal y visceral donde la estética cambia para servir mejor funcionalmente a los contenidos” (Arroyo, 2009:280). Es así como, acaba por asumir un lenguaje claramente narrativo, que antepone la necesidad de contar sus vivencias personales. Temas como: el exilio, la soledad, la muerte, los viajes, la situación del artista a la luz de la historia del arte moderno, y sobre todo, la crítica a un sistema político dictatorial padecido durante décadas.

5. ARROYO Y EL CINE NEGRO: PRINCIPALES PRÉSTAMOS ESTILÍSTICOS.

En el periodo de tiempo comprendido entre 1965 y 1975, su obra estuvo dedicada a ponerle títulos a la España del inmovilismo. Mirar los cuadros de

esa época es como hojear una crónica de nuestra historia contemporánea. De ellos podemos destacar su inmediata y brutal actualidad, a la hora de plasmar hechos ocultados en la mayor parte de los casos, por la versión oficial del régimen, pero que él rescataba de la prensa publicada fuera de nuestro país. Es aquí donde encontramos un primer elemento común, tanto Arroyo como el cine negro, recurren a la prensa como fuente de inspiración. Dinámica que a juzgar por una de sus últimas entrevistas recogidas en el periódico *el mundo*, todavía formaban parte del día a día del pintor madrileño.

Siempre he estado muy atento a lo que sucede fuera del estudio. Soy un lector compulsivo de prensa. La lectura y la observación son dos principios esenciales de mi vida. (...) Es difícil imaginar que alguien pueda dedicarse al arte, a la literatura, al cine o a la música sin tener en cuenta el mundo en que vive. (LUCAS, 2014, 3 de agosto)

Llama la atención como esa cercanía a la realidad que le rodea, ya estaba muy presente en cuadros tempranos como *“Interior español. Madrid, 31 de enero de 1967”*. *El estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana a la llegada de la policía* (figura 1). En esta obra, es fácil encontrar una larga lista de elementos narrativos como la nocturnidad, la huida, los objetos y su valor simbólico, pero el aspecto más relevante a nuestro modo de ver, es la utilización del procedimiento cinematográfico del fuera de campo. La elección de este recurso no es inocente, algo en esta escena nos hace ser mal pensados. Como si el libro y la regla que hay encima de la cama, y la lámpara volcada de la mesita, fueran testigos mudos de un suceso al que llegamos demasiado tarde. El conjunto de elementos mostrados nos lleva a pensar en la existencia de un crimen: la nocturnidad de la escena, los objetos, el modo en que desaparece el personaje principal, y la ocultación de sus agresores. Con ello Arroyo consigue una estilización de la violencia, cuya lectura simbólica se convierte en una metáfora de la cruda violencia que vivió nuestro país en aquellos años. En cierto modo, podemos decir que tanto el cine negro como los cuadros de Arroyo, comparten el modo artificial de dilatar en el tiempo los acontecimientos a los que aluden.

Desde 1975, la pintura de Arroyo plantea algunos cambios a nivel temático, introduciendo el exilio, como referencia. Cuadros en los que se exploran

aspectos como la vida, la muerte, y la soledad, todo ello a través de personajes que nadan en tierra de nadie, que están fuera y al mismo tiempo tienen el corazón dentro, y que han hecho de la provisionalidad un modo de vida. Esta imperiosa necesidad, ha conducido al artista a contar sus sentimientos de la forma más impactante posible, asumiendo referentes extraídos de los carteles, el cómic, la literatura, los combates de boxeo, etc. Pero todas ellas no son lo suficientemente poderosas, como para que obviemos una serie de recursos con los que configura una atmósfera enigmática, bastante próxima a la del cine negro. En ese contexto, realiza entre 1978 y 1979, una serie de cuadros centrados en la figura de José María Blanco White, personaje que vivió la persecución, la incompreensión, y el exilio. Caso que presenta fuertes coincidencias a nivel temático con otro personaje de Arroyo, como el de Ganivet, dado que ambos tuvieron una existencia marcada por la soledad y la desgracia de un final trágico. Cuadros como: *José María Blanco White amenazado por sus seguidores en el mismo Londres* (1978), ponen al descubierto una serie de recursos: desde la iluminación recortada, hasta la rica gama de colores fríos con la que Arroyo consigue una atmósfera de inquietud y malestar (figura 2). Del mismo modo, los objetos del decorado están cargados simbólicamente: unas cortinas llenas de ojos, que nos hacen pensar en alguien oculto detrás de ellas; un cuadro colgado en la pared que mira con grandes lentes y los ojos bien abiertos; un personaje observando por la ventana cuyo perfil ambiguo se ajusta tanto al matón a sueldo como a un posible inspector de policía; un smoking encima de la mesita completamente almidonado, cuya rigidez, hace sospechar en una aparición fantasmal de su dueño, como la presencia de una ausencia. Este modo irreal, y un tanto onírico, de conformar el “atrezzo” es frecuente en los decorados del cine negro, por ejemplo en el film de Farrow (1948) titulado *Mil ojos tiene la noche*, podemos encontrar elementos semejantes a los empleados por Arroyo. La avasalladora presencia de ojos dentro de un espacio cerrado, dota a la obra de un ambiente altamente onírico y surrealista, metáfora del acoso continuado, al que es sometido un perseguido. La mirada del espía que invade de violencia moral todos los rincones del cuadro. Cuestión que planea incesantemente sobre las relaciones entre los personajes, penetrando sin ningún tipo de concesión en el interior del individuo, hasta obligarle a

alterar sustancialmente sus patrones de conducta habituales. La sombra acechante de la persecución y del sentirse observado, conducen a José María Blanco White, a una vida marcada por la huida. Situación desesperada de la que tan sólo puede escapar mediante otro acto violento: el suicidio. Así, Arroyo provoca en el espectador los mismos efectos de incertidumbre y proximidad, con los que el cine negro exterioriza todo su entramado conceptual de la violencia física, moral y psicológica. Así la serie dedicada al suicidio de Ganivet, y la realizada en homenaje a Blanco-White, son ejemplos claros de las posibilidades expresivas que tiene la temática de la muerte violenta. Y es que:

El cine ‘negro’, con su temática criminal y sus posibilidades expresivas para provocar visualmente estados de inquietud o malestar en el espectador (capacidad de transmitir sensaciones características de todo film ‘negro’: nihilismo, claustrofobia, miedo, desesperación...), resulta muy propicio para captar y reflejar la crisis moral que reina en el ambiente social. (Hurtado, 1986:78)

Inquietud y malestar que, incorporados al medio pictórico, también resultan eficaces a la hora de representar en las obras de Arroyo, las sombras del franquismo. Así, en *Suicidio de Ganivet* (1978), el personaje queda reducido a penas a unas botas viejas, sin cordones, y con las suelas agujereadas. El objeto mostrado, en primer plano, se convierte así en la presencia, del que ya ha sido engullido por las frías aguas del Dvina. El calzado viejo, roto y sucio, alude al Ganivet, exiliado y enfermo, que ha decidido acabar con su triste y errante existencia. Una muerte así, unido a la angulación del punto de vista, nos hace pensar más en un crimen fruto de un acto violento, que en el suicidio.

Otro de los elementos característicos del cine negro presentes en la pintura de Arroyo, es la temática de la ciudad y la noche.

El cine “negro” es un género urbano y nocturno, al igual que el cine de gangsters. Toda la iconografía del mismo está condicionada por la importancia de estos elementos. El cine ‘negro’ mantiene en parte la codificación espacial del cine de gangsters: garitos ocultos, cabarets, clubs nocturnos... que son representados con una iconografía estricta, transformada por el solo

motivo del tiempo transcurrido entre los dos géneros. Pero a diferencia del primero, en el cine 'negro' < la ciudad es una verdadera extensión expresionista de la violencia latente en este universo moral. La ciudad se estiliza aún más de noche>. (Weinrichter, 1979:49)

En el cine negro, la noche se extiende como telón de fondo del acto violento, circunstancia que Arroyo aprovecha como iconografía de muchas de sus obras. Observemos por ejemplo alguno de los cuadros que integran la serie *Toda la ciudad habla de ello. Columna roja* (1983), la presencia de la noche provoca en el entorno metropolitano un clima inquietante. El tono narrativo en este cuadro se sustenta en la ocultación, ninguno de los tres personajes es representado en su totalidad. El fuera de campo y la elipsis son el recurso mejor administrado, lo que le conduce a la elaboración de una historia violenta en donde presente, pasado e incluso futuro son encadenados. Así, Arroyo convierte la noche en el marco ideal de la violencia; al mismo tiempo que transforma sus creaciones en metáforas estilizadas del acto criminal. Junto a los aspectos descritos, también debemos contemplar el tratamiento que Arroyo otorga a la iluminación de sus cuadros.

Desde sus nocturnas visiones urbanas, que constituyen el meollo de la serie *Toda la ciudad habla de ello*, hasta el explícito homenaje directo a *La noche española*, de Francis Picabia, Eduardo Arroyo no sólo aprovecha cualquier ocasión para introducir la noche como tema dentro de sus cuadros, sino que ha convertido su propia pintura en un combate de sombras. (Calvo Serraller, 1991: 33)

Y es que “lo nocturno de estas noches pintadas por Arroyo es verlo todo negro” (Calvo Serraller, 1991: 34). Quizás el pesimismo del artista sirva para aclarar hasta qué punto existe un paralelismo entre sus obras y el cine negro, donde también encontramos la presencia de esos sentimientos.

El amor, la amistad, la lealtad o la solidaridad no existen ya como valores absolutos, han perdido su función de guía moral y, consiguientemente, el individuo debe intentar sobrevivir en mitad de un mundo que se ha vuelto más turbio y más confuso, más ambiguo en definitiva. (Heredero y Santamarina, 1996:229-230)

En el caso de Arroyo el pesimismo es afrontado con grandes dosis de ironía y humor negro, cuestión que le acerca al perfil del detective privado. Se trata en ambos de un mecanismo de autodefensa que permite hacer frente a las situaciones más adversas. Así el artista denuncia, y pone en tela de juicio la capacidad de engaño que posee la propia actividad creadora, en cuanto a condición de puesta en escena y de representación del mundo real. Una cuestión estrechamente unida al juego de mostrar y ocultar en el que acaba involucrando su trabajo. Sus imágenes se convierten en un “rompecabezas pictórico” de los sueños. Donde varias escenas y planos se entrecruzan con rótulos, carteles, letreros luminosos-mensajes que se encienden y se apagan..., junto a bastidores, encubridores de hechos de vital importancia para la resolución del enigma.

En la serie *Toda la ciudad habla de ello* (1982-1984) las alusiones al cine negro tienen un carácter anacrónico, incluso parecen fruto de un espíritu inconformista que le lleva a no bajar la guardia, a permanecer alerta ante cualquier posible amenaza. Es como si todavía no terminara de creer los cambios que conducían a nuestro país hacia un sistema plenamente democrático. También es frecuente percibir en esta serie la presencia del automóvil introducido como símbolo de la violencia criminal. Un esquema que el género de gangsters y posteriormente el cine negro, ha ido configurando como parte imprescindible de su codificación, y que está presente en obras de Arroyo como la titulada *Gato Negro* (1982) donde inevitablemente es asociado a actividades potencialmente ilícitas (figura 3).

Podríamos decir, entonces, que si el cine negro fue un reflejo de la situación social norteamericana desde el *crack* del 29 hasta el final de la contienda, las series dedicadas a Blanco-White, Ganivet, se pueden interpretar como la denuncia de las circunstancias que envolvieron a España durante el periodo franquista. En ambos casos existen intenciones similares, si bien Arroyo se apropia de elementos narrativos propios de la estética del cine negro, para hacer más impactante el mensaje que nos quiere transmitir. Así ambas manifestaciones parten de un contenido político común al que sólo nos queda comparar sus espíritus antifascistas. Ahora bien, existe una pequeña diferencia en cuanto a la contemporaneidad con la que ocurren

los acontecimientos. Aspecto que nos hace pensar en una actitud del artista español mucho más reiterativa a la hora de hacernos ver en sus obras acontecimientos todavía cercanos en el tiempo, que bajo ningún concepto debían volver a repetirse. Quizás ésta sea la lectura más justificable a su poética pictórica, sobre todo a tenor de los sucesos del 23 de febrero de 1981 con la intentona golpista perpetrada por Tejero y Milans del Bosch. De hecho la atmósfera enrarecida y nocturna del toque de queda y de las calles ocupadas de Valencia, tenían poco que envidiar a las sombras siniestras del cine negro. Una resurrección del antiguo régimen que Arroyo supo preveer y denunciar, desde la distancia que su forma de pintar le proporcionaba, y que el artista cristalizó en series como *Ganivet*, *Blanco-White*, y *Toda la ciudad habla de ello*.

6. CONCLUSIONES

Existen diversos factores en la evolución marcada por las relaciones entre el cine y la pintura. Se trata de un complejo proceso en virtud del cual, el cine ha pasado de ser una nueva técnica, para convertirse en una de las manifestaciones, que más profundamente han penetrado en el pensamiento contemporáneo. Este giro ha afectado a la propia noción de arte y cultura, y ha propiciado la inclusión de estrategias procedentes de géneros desarrollados por el mundo del celuloide. Dentro de ese contexto, hemos constatado como la comprometida poética pictórica de Eduardo Arroyo asume principios estéticos y narrativos procedentes del cine negro que le han permitido durante décadas construir una crónica de las secuelas de la represión franquista vivida en nuestro país. Entre esos recursos podemos enunciar:

Los titulares de periódico son fuente de inspiración en pinturas como: *Interior español. Madrid, 31 de enero de 1967: el estudiante Rafael Guijarro se tira por la ventana a la llegada de la policía* (1970).

La serie *Toda la ciudad habla de ello*, es tratada como escenificación violenta del paisaje urbano y nocturno. Cuadros como *José María Blanco White amenazado por sus seguidores en el mismo Londres* (1978), plasman elementos del cine negro como la tensión física y el desgaste psicológico de la violencia vivida a diario.

La elipsis y el fuera de campo le permiten

dotar a sus obras de cierta dosis de misterio, rozando lo onírico e irreal. Resultado que sólo es posible gracias a la codificación y aprendizaje que ha supuesto para el colectivo imaginario, la visualización durante décadas de películas de gangsters y de films negros.

Como en las películas del género, el coche ha servido como eje central de algunas obras, tal es el caso de *Gato Negro* (1982). Una apropiación iconográfica que acompaña de objetos y vestimenta de la época, iluminación en alto contraste y una paleta cromática prácticamente reducida al blanco y negro.

Dadas todas estas evidencias, podemos afirmar que el imaginario colectivo generado por el cine negro, ha permitido a Eduardo Arroyo ampliar los horizontes narrativos de la pintura, y establecer nuevas complicidades con el espectador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arroyo, E. (2009). *Minuta de un testamento. Memorias*. Madrid: Taurus.
- Calvo Serraller, F. (1991). *Eduardo Arroyo*. Madrid: Ediarte Editores.
- Eco, U. (1970). *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?* Barcelona: Martínez Roca.
- Herederó, C. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Hurtado, J. A. (1986). *Cine negro, cine de género, subversión desde una mirada en sombra*. Valencia: Ed. Nau Llibres.
- Lucas, A. (3 de agosto de 2014). Entrevista con Eduardo Arroyo: España es un país de cobardes. *El mundo* (Sección Arte). Recuperado de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/08/03/53dd4ae0ca474149388b457b.html>
- Martínez-Barragán, C. (2012). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad, DOCREA*, (1), 46-62. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4060381>
- Farrow, J. (director). (1948). *Night Has a Thousand Eyes, Mil ojos tiene la noche (trad. esp)* [cinta cinematográfica]. E.E.U.U: Paramount Pictures.
- Schama, S. (2007). *El poder del arte*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Weinrichter, A. (1979). *El nuevo cine americano*. Madrid: Ed. Zero/ Zyx.

ENSAYOS VISUALES



IMPETUS TEMPESTATIS: PICTURA. UNA INVESTIGACIÓN PICTÓRICA

Arturo Miranda Videgaray



**IMPETUS TEMPESTATIS: PICTURA.
UNA INVESTIGACIÓN PICTÓRICA**

***IMPETUS TEMPESTATIS: PICTURA.
A PICTORICAL RESEARCH***

Autor: Arturo Miranda Videgaray

Artista Visual y Profesor de Pintura en el Posgrado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño, UNAM, México.

armivi63@gmail.com

Citación: Miranda Videgaray, A. (2019). Impetus Tempestatis: Pictura. Una investigación pictórica. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº 8, pp. 165-182.

IMPETUS TEMPESTATIS: PICTURA. UNA INVESTIGACIÓN PICTÓRICA

IMPETUS TEMPESTATIS: PICTURA. A PICTORICAL RESEARCH

Arturo Miranda Videgaray

Artista Visual y Profesor de Pintura en el Posgrado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño,
UNAM, México.
armivi63@gmail.com

Resumen

La creación artística contemporánea es producto de una serie de reflexiones que mediante la investigación de los elementos propios de las artes visuales (espacio, forma y color) deviene en una obra artística manejando de diferentes formas e intensidades aspectos técnicos, formales y conceptuales para conformar un lenguaje artístico que deberá tener una estrecha relación con el entorno físico, espacial y temporal del artista.

El arte tiene el compromiso de reflejar todo aquello que sucede en su tiempo y espacio.

La serie de pinturas “Impetus Tempestatis” es el resultado de todo un proceso creativo que le antecedió y que refleja el momento del artista planteando que todo trabajo artístico además de ser procesual debe ser el producto de la investigación propia de las artes visuales.

Abstract

Contemporary artistic creation is the product of a series of reflections that through the investigation of the elements of visual arts (space, form and color) becomes an artistic work managing technical, formal and conceptual aspects of different forms and intentions to form a artistic language that will have a close relationship with the physical, spatial and temporal environment of the artist.

Art is committed to identifying everything that happens in its time and space.

The series of paintings “Impetus Tempestatis” is the result of a whole creative process that preceded it and that reflects the moment of the artist, stating that all artistic work besides being procedural must be a product of the research of visual arts.

Palabras clave: Arte, Pintura, Proceso, Investigación.

Key Words: Art, Paint, Process, Research.

La discusión sobre si los artistas hacemos o no investigación es muy común en nuestros ámbitos académicos. El arte producido por artistas (estén o no inmersos en el campo académico de las Universidades) es producto de una investigación profunda para conocer y desarrollar diferentes aspectos que conforman una obra plástica. La investigación no es arte (como tampoco es ciencia). La investigación no es por si misma un producto artístico (ni un producto científico), es solo el camino por el que se llega a ella (como lo es para hacer ciencia) y en este caso la hacen los artistas.

Investigar para los artistas visuales significa buscar y encontrar respuestas y caminos en los campos del color, la forma y el espacio. Esos son los elementos formales que intervienen y conforman una pieza artística, plástica, junto a los técnicos (las herramientas, materiales y procedimientos para su ejecución) y los conceptuales (las ideas, el mensaje, aquello que se va o piensa decir). Es en estos campos donde el artista investiga de diferentes formas para devenir en un producto artístico a partir de, como se dijo antes, aspectos técnicos, formales y conceptuales.

Los artistas, los pintores, desarrollan su trabajo de diferentes formas respondiendo a distintos intereses, capacidades o exigencias “y nadie más que su propia obra puede decir en realidad si un artista está o no en decadencia. En esto no cabe discusión ni hay defensas ni ataques que valgan” (Tápies: 1973:

Arturo Miranda Videgaray

9). Actualmente el artista se enfrenta a un sin fin de situaciones que pueden enturbiar su producción y desviarla del proceso que creo, debe tener y preservar a toda costa. El trabajo plástico es en ocasiones de naturaleza solitaria, donde el autor debate en torno a muchos cuestionamientos tanto personales como colectivos, no solo artísticos, sino también morales, religiosos, políticos, etc.

Como el artista realiza su obra solo y de manera independiente, la suponemos autárquica. Sin embargo, ella es producto del interior del artista, donde cohabitan los elementos sociales, sistémicos y personales siempre en pugna por la primacía de sus respectivos intereses. La sociedad, el sistema cultural y el individuo determinan conjuntamente la obra de arte. No existe la inmaculada concepción: la obra de arte, como cualquier producto cultural o humano, acusa diversas y sucesivas paternidades. Por eso resulta ilusorio concebir la creación como un don improvisado, súbito o caído del cielo: constituye un proceso complejo y lento (Acha: 1992: 146).

El arte no se presenta solo como la expresión individual aislada de una persona sino como el resultado de factores que intervienen en, primero, la formación del artista, y segundo, en la ejecución de su trabajo.

Al igual que la conciencia de cualquier otro productor de bienes culturales, la del artista refleja o refracta la realidad y esta puede ser la natural o la personal, la social o la de su sistema cultural (ciencia, arte y tecnología). Al refractarla, él la subjetiva para después objetivarla en una obra con determinadas intenciones o deseos, problemas y soluciones (Acha: 1992: 17).

Personalmente, una serie de pinturas (trabajos artísticos) la planteo como una reflexión sobre un tema o problema en especial para desarrollar un diálogo con los elementos propios de la pintura ¿Cómo surge el tema? La respuesta se da a partir del continuo ejercicio, una pieza lleva a la otra, conforma un conjunto que a su vez devendrá en otro. No me propongo nada, simplemente lo voy encontrando. Cuando abordo un tema con el propósito específico de hacerlo el resultado es terrible. Dejo que el entorno me señale la dirección, que los sucesos a mi alrededor permeen sobre el trabajo. Mi proceso de ejecución de las piezas es similar a la de otros artis-

tas, como Leon Golub, quien dice:

... mi proceso consiste en arrancar y detenerme. Empiezo con un error ¿y después qué? Intencionalmente no lo sé. Entonces pongo otra cosa ahí. A lo mejor no me gusta lo que tengo, así que lo quito y meto algo más, quizá algo igual de intratable. El proceso es un tanto discontinuo y, al final, lo obligo a que tome forma. En cierto nivel, termino de manera compulsiva (Gordon: 2015: 134).

El mismo Golub sentencia: “El acto creativo es un compromiso moral que trasciende cualquier desinterés formalista” (Enderby: 2015: 13). Un artista debe ser hijo de su tiempo y debe reflejar lo que pasa en su momento y no estar persiguiendo el motivo sino simplemente ver lo que hay y acontece a su alrededor.

Esta serie de pinturas lleva por título “Impetus Tempestatis. Pictura”, realizadas por la inquietud de acercarme a la naturaleza y tratar de incorporar elementos de diferente carácter a la obra que he venido conformando a lo largo de los años. Su ejecución se entrelaza con la ejecución de infinidad de dibujos y una buena cantidad de grabados (xilografía, linóleo y la experimentación en atacados por medio de electrolisis y láser).

Las piezas están hechas con acrílicos sobre papel aprovechando la inmediatez del medio y su rápido secado proponiéndome que la espontaneidad de los gestos y trazos quedara preservada. No existe ninguna pretensión realista o naturalista como tampoco intención mimética alguna.

La composición resulta de una serie de relaciones (en ocasiones abstractas) entre forma, espacio y color. La correcta relación entre estos elementos resulta en el tema planteado y el reconocimiento de ciertos motivos (Sylvester: 1977: 58-59).

En esta serie no pinté paisajes propiamente, construí a partir de relaciones que al final de la ejecución representan eso, Paisajes.

Son relaciones que significan, al ojo del espectador, representaciones concretas y que él irá contextualizando a partir de su propia experiencia. Durante la ejecución marqué ciertas exigencias para desarrollar con coherencia el tema, que es solo un pretexto para pintar. El tema es para mi un pretexto para pintar.

Creo que lo más importante es cómo se pinta sobre el qué se pinta. Nunca perseguí el motivo, permití que este surgiera y a partir de la misma ejecución se fue conformando la imagen final dejando que los diferentes gestos fueran conduciendo el camino. Este proceso no es sencillo ya que a cada momento se ve obstaculizado por nuestros prejuicios que no hacen sino enturbiar el horizonte. Es imperativo dejar a un lado estos prejuicios y permitir que el cuadro nos hable y diga qué es lo que necesita.

Los prejuicios solo estorban y adulteran el proceso.

Así, considero que un paisaje, una figura humana o un objeto cualquiera son tan expresivos y llenos de contenido unos como otros. Son motivos pictóricos. Los motivos son cargados de significado por aquel que observa el cuadro.

El motivo es en este caso el “Paisaje”, que en algunos casos lo presento con violentos tubos de agua que caen brutalmente en forma de trombas (“Impetus Tempestatis”), en otros calmos, con cielos de diferentes colores, temperaturas y atmósferas, todos poblados con diferentes objetos y figuras, generando un diálogo pictórico. El tratamiento no pretende la representación exacta sino una traducción, desde mi propia visión, jugando con la estructura de cada elemento aplicando diferentes grados de síntesis y/o deformación dejando clara mi forma de ver.

El artista, que es suma de elementos sociales y sistémicos individuados, elige entre las posibilidades que le ofrecen la formación artística y la estética de su sociedad, si entendemos por formación la coexistencia de múltiples modos dominantes, residuales y emergentes de producir, distribuir y consumir recursos artísticos y estéticos. Cada artista es responsable de su elección y ésta puede ser conservadora o progresista, reaccionaria o revolucionaria. Luego, sus operaciones sensoriales y sensitivas, mentales y fantaseadoras, transcurren sobre un trasfondo –que nos urge conocer– de experiencias y saberes, ideales y realidades, conscientes e inconscientes, tanto en la concepción como en la ejecución del producto (Acha: 1992: 16).

Estos motivos se turnan entre ellos para alternar su presencia en el espacio siendo testigos de su propio paisaje observando el resto de la composición siempre en un primer plano. La imagen se mezcla con el

fondo y el sentido de ambigüedad se hace presente creando una tensión que deviene en dramaticidad acentuada por los escurridos y la violenta aplicación del material. Esta ambigüedad está presente tanto en la construcción de los diferentes paisajes como en la representación del cuerpo de los personajes (los cuales tienen cuerpo masculino y sexo femenino) y de los objetos (fémures y cráneos humanos, mesas, toletes, macanas).

Los formatos que utilizo son en su mayoría verticales. De esta manera genero tensión en el paisaje el cual tiende por naturaleza al formato horizontal, acentuando la dramaticidad de la imagen. Es por demás señalarlo pero tal vez sea necesario puntualizar que nuestra visión percibe los formatos horizontales como campos en reposo y los formatos verticales como campos en movimiento o elevación (Arnheim: 1983: 212) la línea horizontal tiende al reposo y la vertical al movimiento (Orozco: 1983: 186-187) (Klee:1980: 45) . La ambigüedad es más evocadora cuando los motivos se confunden entre ellos y algunos elementos muy bien definidos acentúan por contraste los rasgos expresivos de toda la composición. Los temas y motivos son repetitivos, obsesivos, entendiendo a la obsesión como una fuerza generadora de cosas “Yo creo que el arte es una obsesión de vida y, después de todo, dado que somos seres humanos, nuestra mayor obsesión somos nosotros mismos” (Sylvester: 1977: 63) . Esta fuerza la entiendo como un fenómeno, por un lado, patológico, que limita y destruye, y por otro lado como una fuerza que construye y crea.

Los accidentes son un elemento primordial. A un accidente sigue otro, conformando la imagen final. “El artista no concibe primero su obra y después la ejecuta. Por lo general su concepción y ejecución van juntas, se alternan e interactúan mutuamente” (Acha: 1994: 77). Al iniciar una obra comienzo manchando la superficie. Cada uno de estos accidentes, como elementos formales que conforman poco a poco el cuadro, son ejecutados de manera aleatoria, en repeticiones, provocando romper aquello que considero superfluo y débil. Estos gestos accidentales, que en ocasiones son espacios y en otras son figuras, se generan a partir de la intención de provocar nuevas salidas o soluciones formales. Ciertamente no se trata simplemente de arrojar materia sobre el soporte. La sensibilidad del artista determina, fundamentada por su propia historia y desarro-

llo, una u otra solución. Si bien esta acción intuitiva y accidental persigue romper con los estereotipos y prejuicios que me determinan, debo apuntar que son de alguna manera gestos calculados. Nunca son absolutamente aleatorios. El artista sabe con qué fuerza aplica la materia, sabe qué tanta carga de pintura lleva el pincel y con estos conocimientos puede prever el resultado.

Nunca trabajo totalmente a ciegas, siempre existe un referente que está enmarcado por todo el bagaje cultural que he obtenido a lo largo del ejercicio artístico, los accidentes se suceden unos a otros y su mejor utilización dependerá de la decisión de preservar uno sobre otro: "... esas cosas son en cierto modo azar inspirado. Por supuesto se basa en que sabes mucho del juego que juegas" (Sylvester: 1977: 96). ¿Qué prevalece, qué gesto, qué accidente queda y cuál se va? Esto dependerá de la formación del artista y a su decisión final, que estará acotada por su intuición, que a su vez estará definida por su formación no solamente como artista sino como individuo (Sylvester: 1977: 58). A partir de que este fenómeno de ir agregando o quitando materia haga surgir, por decirlo así, el planteamiento formal del cuadro, es como voy desarrollando la pintura. Ya con una idea tal vez más clara será cuestión de ir agregando materia y hacer en determinados momentos algunas pausas para observar y analizar lo hecho hasta el momento para entonces determinar qué cosas prevalecen, qué cosas se transforman o incluso se borran.

En el proceso creativo, cuyos pasos son anteriores a la creación, el artista va combinando dialécticamente lo que concibe con lo que ejecuta; lo concebido y lo ejecutado entran en interdependencia y corrección mutua (Acha: 1992: 147).

La pintura tiene sus propias complicaciones. Es importante tener en cuenta que no solamente se pinta aplicando materia sino que también se pinta quitándola. Hay efectos y rastros que solamente se pueden obtener mediante la extracción de material, la cual puede ser llevada a cabo con espátulas, cuchillos, trapos y frotados o lavados con diferentes solventes (o agua, dependiendo por supuesto, de la técnica empleada). Al principio no hay un dibujo o boceto previo que me sirva como directriz para su ejecución. La pintura la aplico a partir del manchado y rayado del soporte de manera aleatoria sobre la superficie. De hecho, el método que utili-

zo para comenzar una pintura es el de limpiar los pinceles sobre el soporte que estoy comenzando, dejando que este se manche indiscriminadamente. Estas manchas aleatorias van conformando poco a poco la pieza, y al superponerlas gradualmente, las formas y figuras surgirán al momento, respondiendo a las inquietudes, unas veces mas conscientes que otras, que en el momento tengo.

Los pinceles, que nunca son limpiados, los mantengo sumergidos permanentemente en un bote lleno de agua o solvente (según sea el caso), generando un líquido que se tiñe de un color pardo, el cual empiezo a esparcir aleatoriamente sobre el soporte esperando que de esos gestos surja una imagen que responda a la obsesión que en ese momento me tiene preocupado. De hecho, los colores se van determinando en un principio por la pasta que resulta de remojar así los pinceles. Esta es, según las cargas que los mismos hayan tenido, la que ha de marcar en un principio la paleta, que no necesariamente será con la que se concluya. Es claro que esta pasta grisácea, aparentemente conformada por color sucio, prevalece en diferentes áreas de la superficie, tornándose de ser un color sucio, sin cualidades cromáticas, en un color más, tan rico y expresivo como cualquier color puro. Estoy convencido que el color "sucio", como se le conoce comúnmente, es un color con las mismas características que el color limpio o puro cuando es utilizado conscientemente como un elemento cromático mas y no como cuando es resultado de una utilización deficiente del color mismo. El color sucio es tan o más expresivo y dramático que cualquier otro color limpio. Las propiedades cromáticas del color no residen en su aparente limpieza y pureza. El color sucio bien empleado es cromáticamente rico y su utilización, como un elemento compositivo más y no como una carencia técnica, es tan válida como cualquier otro.

El proceso continua después de provocar cambios al tapar y/o preservar cosas, de encontrar otras, de cambiar las formas de trabajo, una y otra vez, configurando lo que se volverá la obra final. El color pardo que resulta lo utilizo alternándolo con aplicaciones de color limpio como un color más, de esta manera deja de ser un color sucio, deja de ser un defecto y adquiere cualidades cromáticas que conforman el aspecto formal de cada pieza.

En las representaciones, que se antojan apocalípticas,

retrato aspectos cotidianos que por su tratamiento resultan dramáticos y poco amables, reflejando a una humanidad que se esfuerza en aniquilarse a sí misma donde enfrente a los diferentes elementos en una batalla plástica que refleja una realidad que me parece, involucra a gran parte de nosotros. La presencia y degeneración humanas enmarcadas por la violencia de la naturaleza.

A los temas, que si bien se originan de la cotidianidad, de la observación diaria (que son lugares y objetos comunes) y que pudieran parecer normales, el tratamiento que se les hace al plasmarlos sobre el soporte les carga de una expresividad y dramaticidad que a final refleja la realidad en la que la vida contemporánea se desenvuelve.

En todos estos Paisajes se puede ver la violencia cotidiana que corresponde al tratamiento con el que son realizadas y responde a ese sentimiento de incertidumbre y temor que crece diariamente ante una realidad que nos sobrepasa.

Una obra artística es una serie de muchas luchas que se reúnen, que se contradicen, que se complementan, que se afirman, que se niegan o incluso que se aniquilan. Es un campo de batalla en el cual se desarrollan enfrentamientos que devienen en la obra final. Estas luchas confrontan no solo las convicciones del artista, sino también las de la sociedad en la que se desenvuelve.

El cuadro es el lugar de reunión de muchas fuerzas. Como el poema, la pintura está hecha de enemistades y reconciliaciones, rimas, correspondencias y ecos. No es un mundo privado, sino el espacio propicio al encuentro: es un sitio de comunión (Paz: 1959: 21).

Todo acto creador, artístico, es una transgresión que conlleva necesariamente un acto de violencia. Toda transgresión es violenta. No puede ser de otra forma. La violencia que requiere una acción creativa para transgredir variará según la naturaleza que la ocasione y la intención de su autor. Todo arte es transgresor, en diferentes medidas y con distintos medios. Lo demás es solo decoración.

Los artistas debemos estar conscientes de que toda transgresión que realicemos generará una reacción y que por lo tanto deberemos asumir las consecuencias que esta genere. Un artista por ello tendrá la

obligación de aceptar lo que su propuesta ocasione. Y la naturaleza e intensidad de su transgresión estará determinada por su formación, por sus raíces, por sus creencias, por todo el bagaje que le precede, por su propio proceso artístico, y sí, por sus prejuicios y sus limitaciones. Y la trascendencia dependerá del eco que encuentre dentro de su grupo social y que, sí, será subjetiva. Un artista llegará hasta donde sus capacidades y limitaciones le permitan, pretender algo más es una necedad. Pero también es necesario agregar que las limitaciones no deberán ser aceptadas sin más, hay que generar acciones para que estos límites sea superados. El artista no deberá sentarse a esperar a que la inercia las modifique, es necesario provocar con diferentes actitudes estas modificaciones. Acrecentar nuestra capacidad para el cambio a partir de generar nuevos límites y, por supuesto, rebasarlos cuantas veces sea necesario. Es vital transgredir los límites para una vez hecho establecer uno nuevo que necesariamente deberá ser transgredido nuevamente.

La transgresión lleva el límite hasta el límite de su ser, lo conduce a despertarse ante su desaparición inminente, a encontrarse de nuevo en lo que excluye (más exactamente quizá a reconocerse allí por primera vez), a experimentar su verdad positiva en el movimiento de su pérdida. Y sin embargo, en este movimiento de pura violencia ¿hacia dónde se desencadena la transgresión sino hacia lo que encadena, hacia el límite y lo que se encuentra encerrado en él? ¿Contra qué dirige su fractura y en qué vacío le debe la libre plenitud de su ser sino a eso mismo que ella atraviesa con su gesto violento y se aplica a anular en el trazo que borra? (Foucault: 1994: 128).

El proceso plástico será lo más valioso y deberá ser resguardado de cualquier injerencia ajena a él; cualquier elemento extraño lo contaminará, lo afectará e influenciará, todo en detrimento del mismo. Este proceso es el bien más preciado que posee un artista. El artista debe cuidarse de

Las estéticas proféticas, las que se adelantan a la tarea del artista para decir cómo será el arte —de hecho, casi siempre es para decir como quieren que sea— en el futuro. En este sector hay, naturalmente, motivaciones variadas; desde la pura pedantería o pretensión del que gusta siempre de dar consejos, hasta las más complejas implicaciones de la manipulación abiertamente

política. El artista creador tampoco quiere saber nada de todo esto, porque está convencido de que una estética sólo puede tener sentido –si lo tiene–, como dice acertadamente Michel Tapié, con posterioridad a las obras, y que todo lo demás son zarandajas (Tapiés: 19973: 14-15).

La obra la concibo como un fenómeno procesual, parte de un todo integral, un todo que se verá conformado por muchos periodos o trozos y trazos, rebanadas de tiempo y espacio que en su conjunto delinearán, y solo con el paso del tiempo, la obra artística y su valor estará determinado por la honestidad con que haya sido realizado. Como dijo alguna vez Mark Chagal: “Si usted es absolutamente sincero, lo que hace, lo que dice, convendrá a otros. Procure que su obra no quede cubierta de espuma” (Le Targat: 1985: 9).

Samm Kuncce menciona en el catálogo a la exposición de Leon Golub, relajada en el Museo Tamayo, en la Ciudad de México en el 2015 que

Quizá la manera en la que el artista lleva su vida es irrelevante para la obra que produce y para su reputación como artista. Pero en este caso, creo que lo que llevó a Leon a hacer una obra sin concesiones fue una extensión directa de lo que él pensaba acerca de la justicia y la dignidad, y que estas ideas estaban presentes en todas sus interacciones cotidianas. Simplemente, así era él y eso es lo que hace que su obra sea tan convincente. Si, es dura. Pero la ves con detenimiento, te das cuenta de que está hecha con humildad, que en ella él se burla de sí mismo cuando no sólo advierte “este podrías ser tú”, sino que también reconoce “este podría ser yo” (Kuncce: 2015: 153).

La integridad del trabajo plástico es responsabilidad única de su autor quien estará obligado a cargar con las consecuencias de su propuesta.

Si el artista falsifica su informe acerca de la naturaleza del hombre, acerca de su propia naturaleza, acerca de la naturaleza de su ideal de esto o lo otro, de dios, si dios existe, de la fuerza vital, de la naturaleza del bien y del mal, si el bien y el mal existen, de la intensidad con la que cree o no en esto, eso o lo otro, del grado en que sufre o se alegra: si el artista falsifica sus informes sobre asuntos o sobre cualquier otro asunto con el fin de ajustarse al gusto

de su época, a los requisitos de un soberano, a las conveniencias de un código ético preestablecido, entonces ese artista miente. Si miente por voluntad deliberada de mentir, si miente por cobardía, descuido, pereza, o por cualquier negligencia, miente de todos modos y se le debe castigar o despreciar de acuerdo con la magnitud de su delito (Pound: 1986: 67-68).

Arturo Miranda Videgaray.

Ciudad de México. Coyoacán.

Octubre 2019.





"Pintura 1"
Acrílico / Papel. 57 x 72 cm.
2018. México.



"Pintura 3"
Acrílico / Papel. 80 x 60 cm.
2018. México.



"Pintura 6"
 Acrílico / Papel. 57 x 72 cm.
 2018. México.



"Pintura 7"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 8"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm
 2018. México.



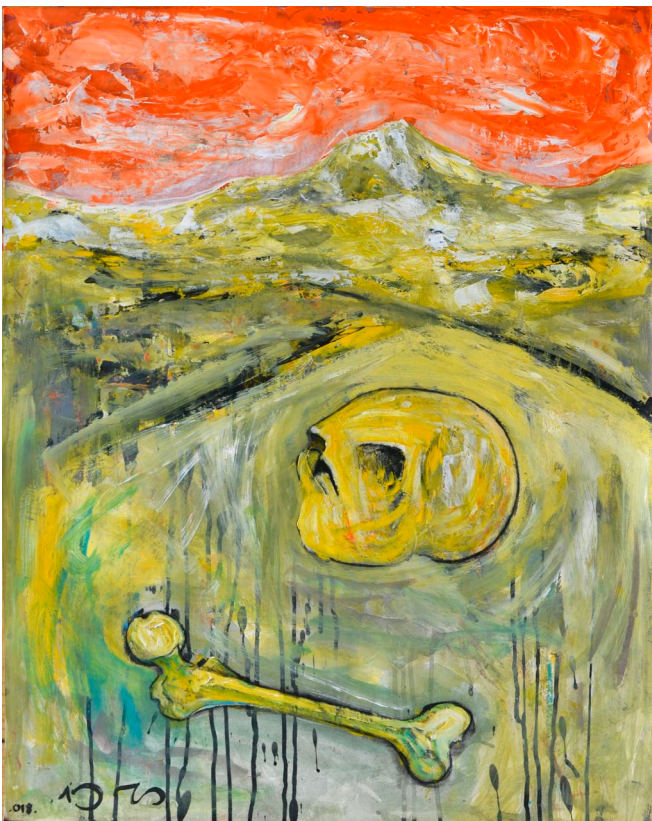
"Pintura 9"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm
 2018. México.



"Pintura 10"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
 2018. México.



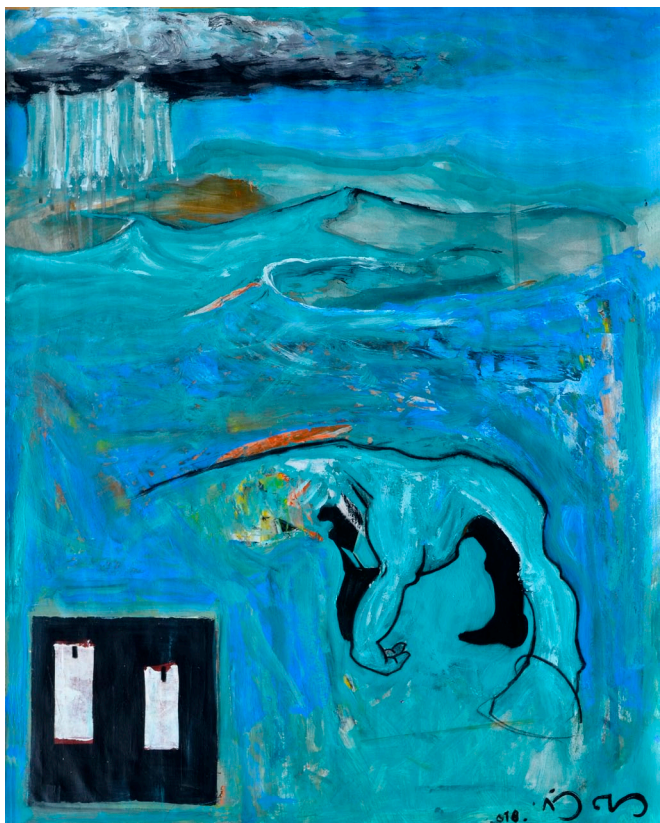
"Pintura 11"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



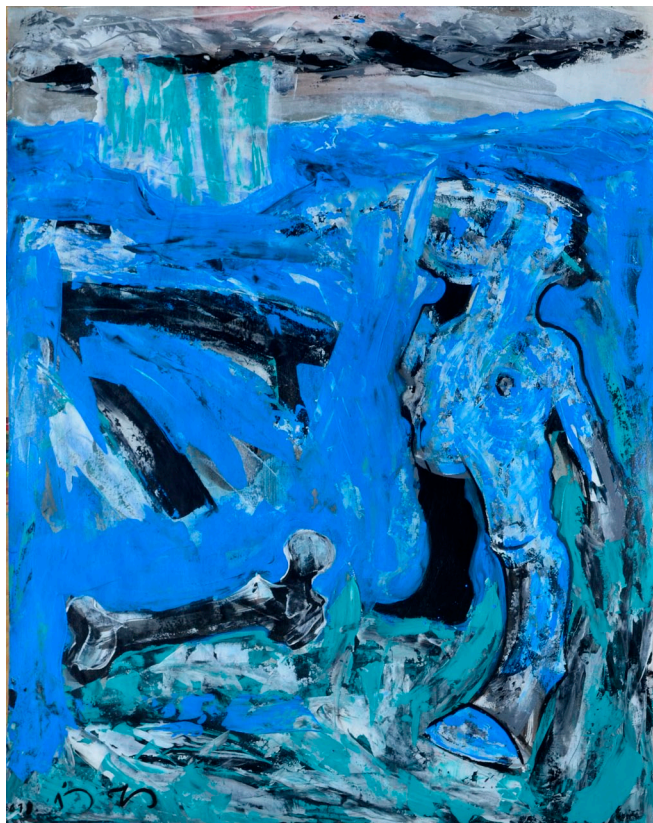
"Pintura 12"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 14"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



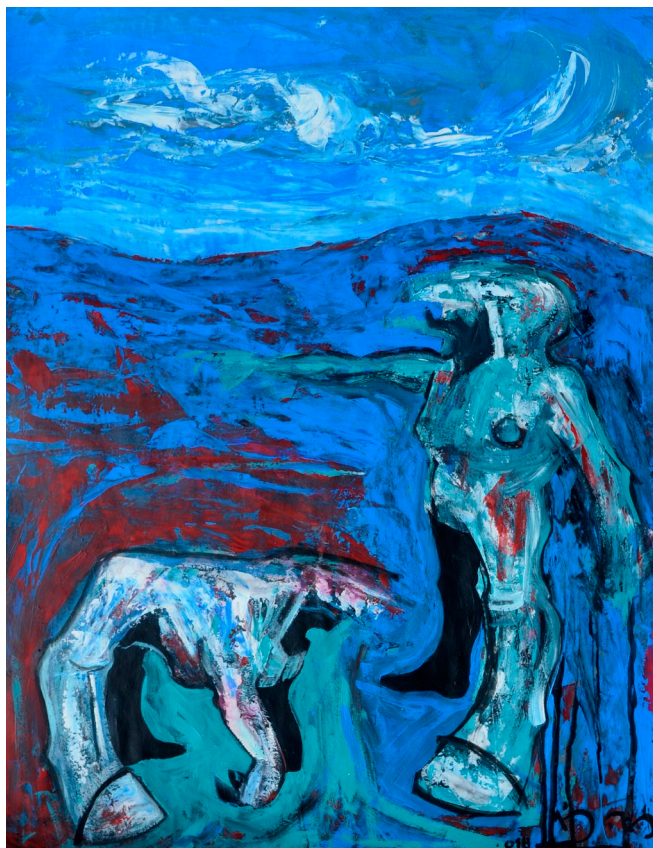
"Pintura 15"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



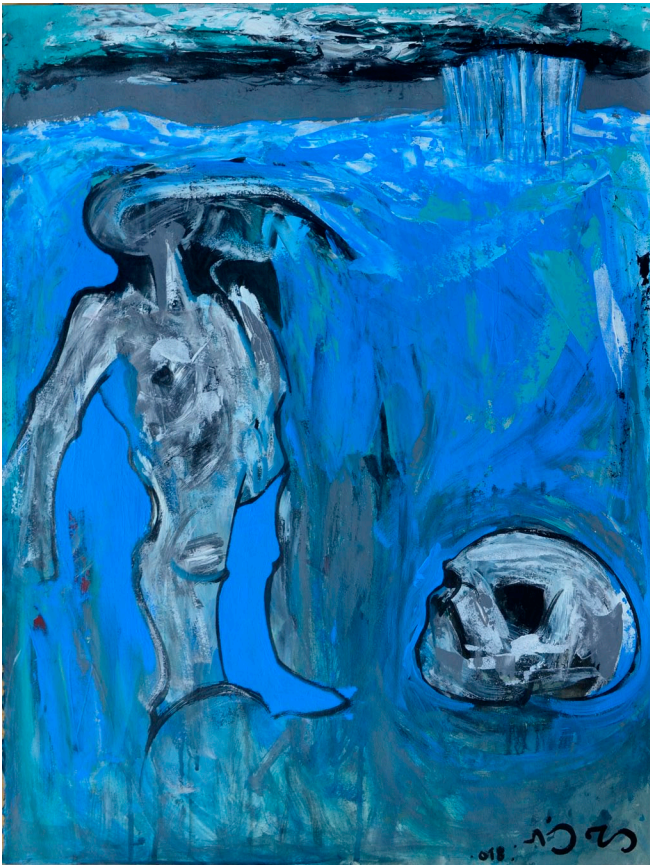
"Pintura 16"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



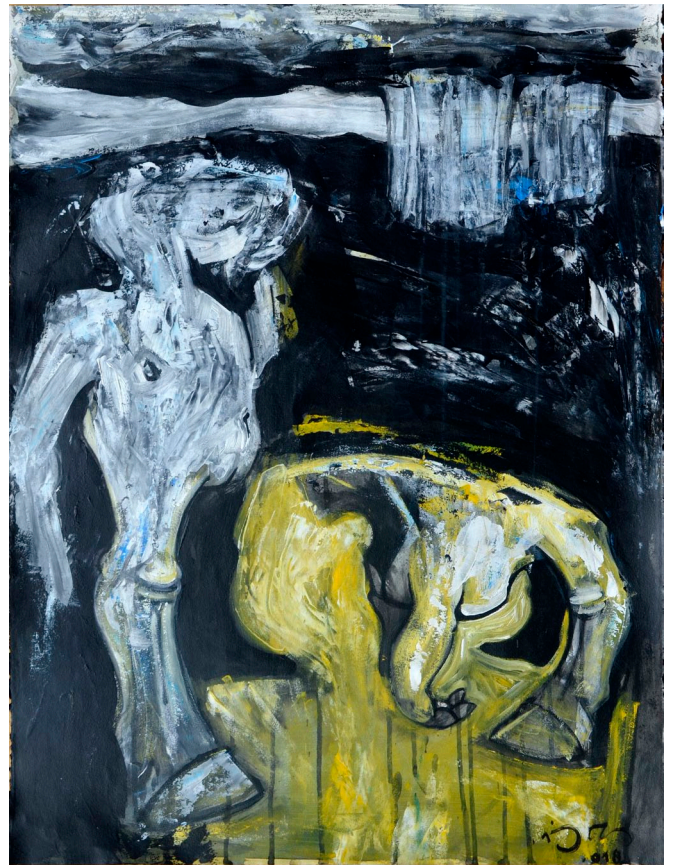
"Pintura 17"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
2018. México.



"Pintura 18"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



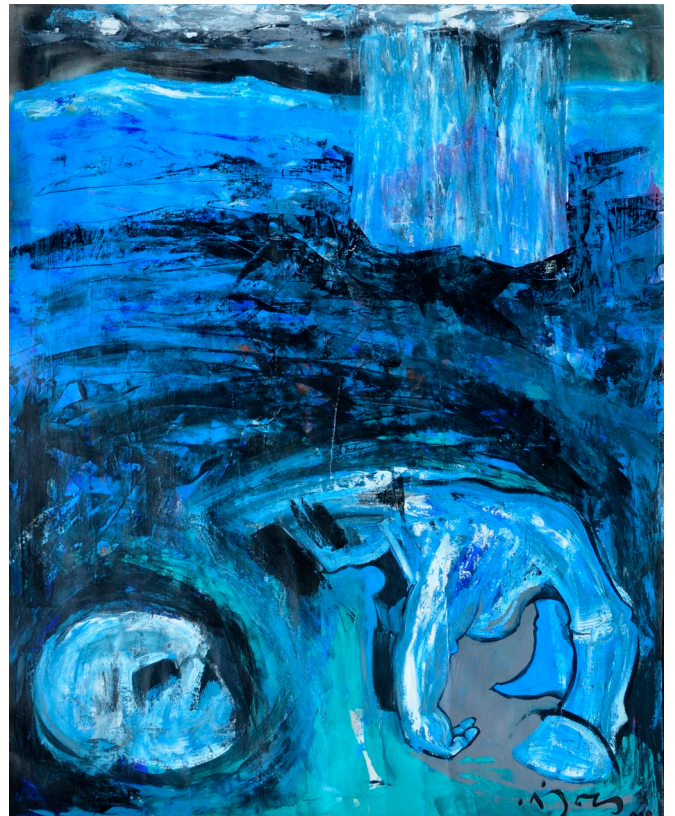
"Pintura 19"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 20"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
 2018. México.



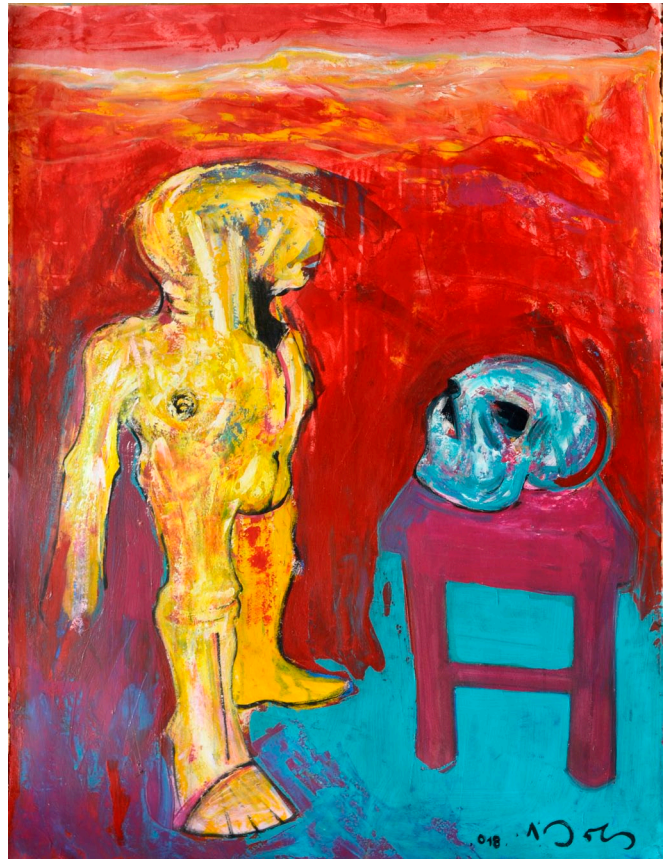
"Pintura 21"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 24"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 26"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 27"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
 2018. México.



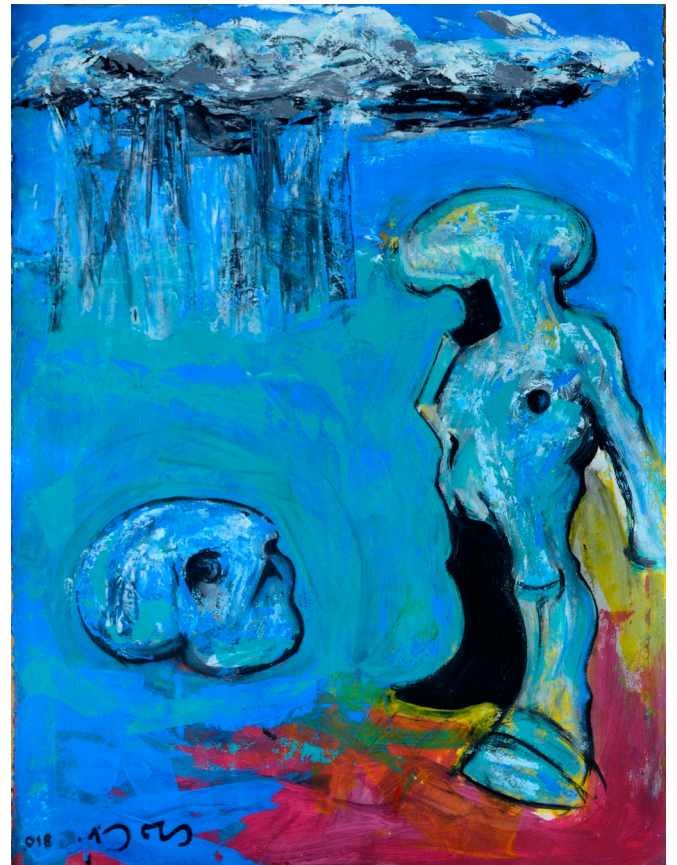
"Pintura 28"
 Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 29"
 Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
 2018. México.



"Pintura 30"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



"Pintura 31"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
2018. México.



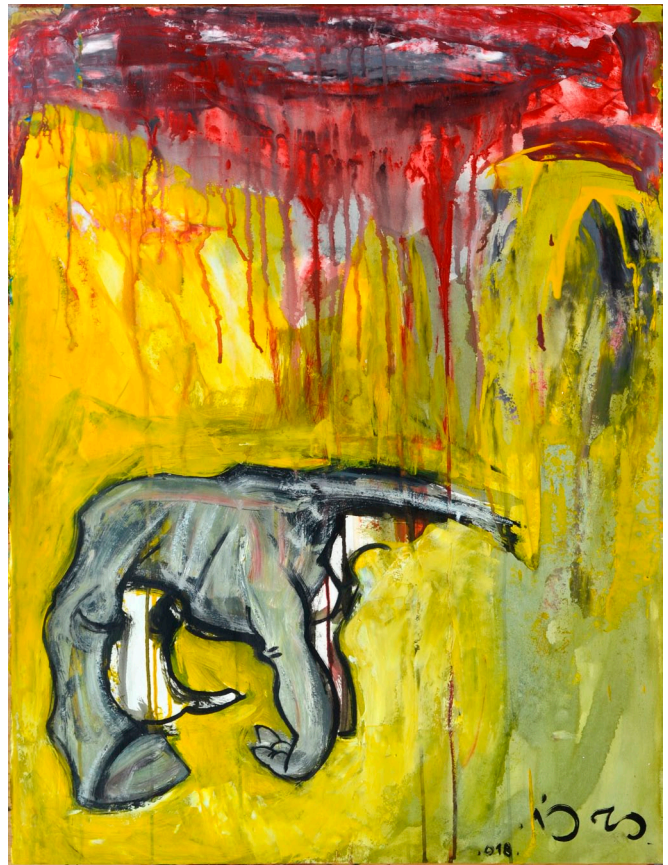
"Pintura 34"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



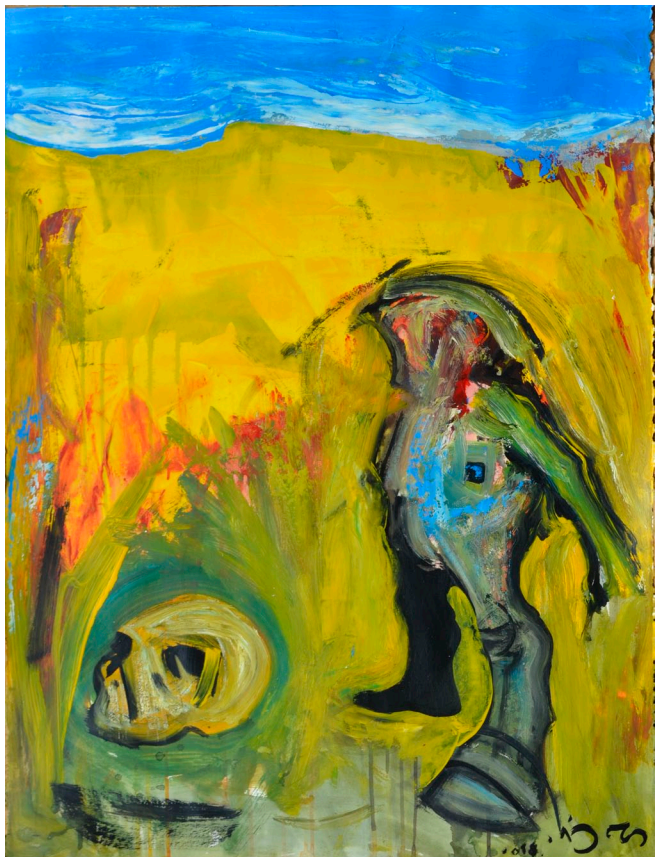
"Pintura 35"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



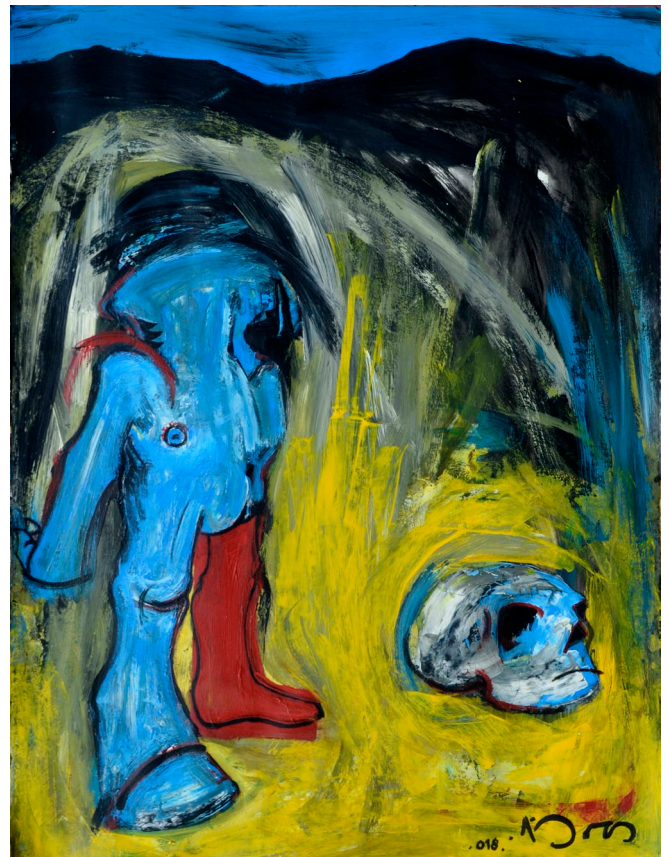
"Pintura 36"
Acrílico / Papel. 72 x 57 cm.
2018. México.



"Pintura 37"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
2018. México.



"Pintura 38"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
2018. México.



"Pintura 39"
Acrílico / Papel. 76 x 57 cm.
2018. México.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acha, J.

(1992). *Introducción a la creatividad*. México. Trillas.

(1994). *Las actividades básicas de las artes plásticas*. México. Ediciones Coyoacán.

Arnheim, R. (1983). *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza.

Canguilhem, G. (2005). *Lo normal y lo patológico*. México. Siglo XXI Editores.

Enderby, E. (2015). *Leon Golub: Bite your tongue*. Entrevista en el Catálogo de la exposición “Bite your tongue” de Leon Golub. México. Museo Rufino Tamayo.

Foucault, M. (1994). *De lenguaje y literatura*. Barcelona. Paidós. Barcelona.

Gordon, A. F. (1994). *Una conversación con Leon Golub*. Entrevista en el Catálogo de la exposición “Bite your tongue” de Leon Golub. México. Museo Rufino Tamayo.

Gray, J. (2003). *Perros de paja*. Barcelona. Paidós.

Kandinski, V. (1981). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona. Barral Editores.

Klee, P. (1980). *Bases para la estructuración del arte*. México. Premia Editora.

Kunce, S. (2015). *La asistente anónima*. Catálogo de la exposición “Bite your tongue” de Leon Golub. México. Museo Rufino Tamayo.

Le Targat, F. (1985). *Mark Chagal*. Barcelona. Polígrafa.

Onfray, M. (2011). *Poética del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*. Barcelona. Anagrama.

Orozco, J. C. (1983). Cuadernos. México. SEP.

Paz, O. (1959). *Tamayo*. México. UNAM.

Pound, E. (1986). *Arte de la poesía*. México. Joaquín Mortiz.

Saura, A. (1982). *Contra el Guernica*. Madrid. Ediciones Turner.

Sylvester, D. (1997). *Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona. Polígrafa.

Tápies, A. (1973). *La necesidad del arte*. Barcelona. Ariel.

Fuentes de internet

Área de Dibujo (2017). *La Línea: Apuntes de Educación Plástica y Visual 4º, de E. S. O.* Recuperado de <http://www.areadedibujo.es> (Consultado en octubre 25, 2019)

**ARTE COLECTIVO Y EMERGENCIA CLIMÁTICA: LA PRÁCTICA
ARTÍSTICA FRENTE A LA CRISIS MEDIOAMBIENTAL**

***COLLECTIVE ART AND CLIMATE EMERGENCY: THE ARTISTIC
PRACTICE AGAINST THE ENVIRONMENTAL CRISIS***

José Carlos Espinel Velasco



**ARTE COLECTIVO Y EMERGENCIA CLIMÁTICA: LA PRÁCTICA ARTÍSTICA
FRENTE A LA CRISIS MEDIOAMBIENTAL**

**COLLECTIVE ART AND CLIMATE EMERGENCY: THE ARTISTIC PRACTICE
AGAINST THE ENVIRONMENTAL CRISIS**

José Carlos Espinel Velasco

Departamento de Escultura y Formación Artística.

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid

jcespinel@ucm.es

Citación: Espinel Velasco, J.C. (2019). Arte colectivo y emergencia climática: la práctica artística frente a la crisis medioambiental. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*. nº8. pp. 183-196.

ARTE COLECTIVO Y EMERGENCIA CLIMÁTICA: LA PRÁCTICA ARTÍSTICA FRENTE A LA CRISIS MEDIOAMBIENTAL

COLLECTIVE ART AND CLIMATE EMERGENCY: THE ARTISTIC PRACTICE AGAINST THE ENVIRONMENTAL CRISIS

José Carlos Espinel Velasco

Departamento de Escultura y Formación Artística.
Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid
jcespinel@ucm.es

Resumen

La emergencia climática en la que nos encontramos requiere de la atención de artistas que pongan de manifiesto el impacto del desarrollo humano en el entorno, fundamentalmente el marino. La polución, la sobrepesca, la eutrofización o el deshielo de los polos con la subida del nivel del mar como resultado más evidente, son sólo algunas de las amenazas a las que se enfrentan los océanos. Sin embargo, ninguna de ellas es tan letal como el silencioso e invisible enemigo que ha desatado el proceso de acidificación de los océanos: el dióxido de carbono (CO₂). Las obras desarrolladas por el colectivo “The Algae Society” y artistas colaboradores ponen de relieve la importancia de los océanos y los organismos que en él habitan para la vida en la tierra, así como las consecuencias que nuestro estilo de vida tiene sobre ellos.

Abstract

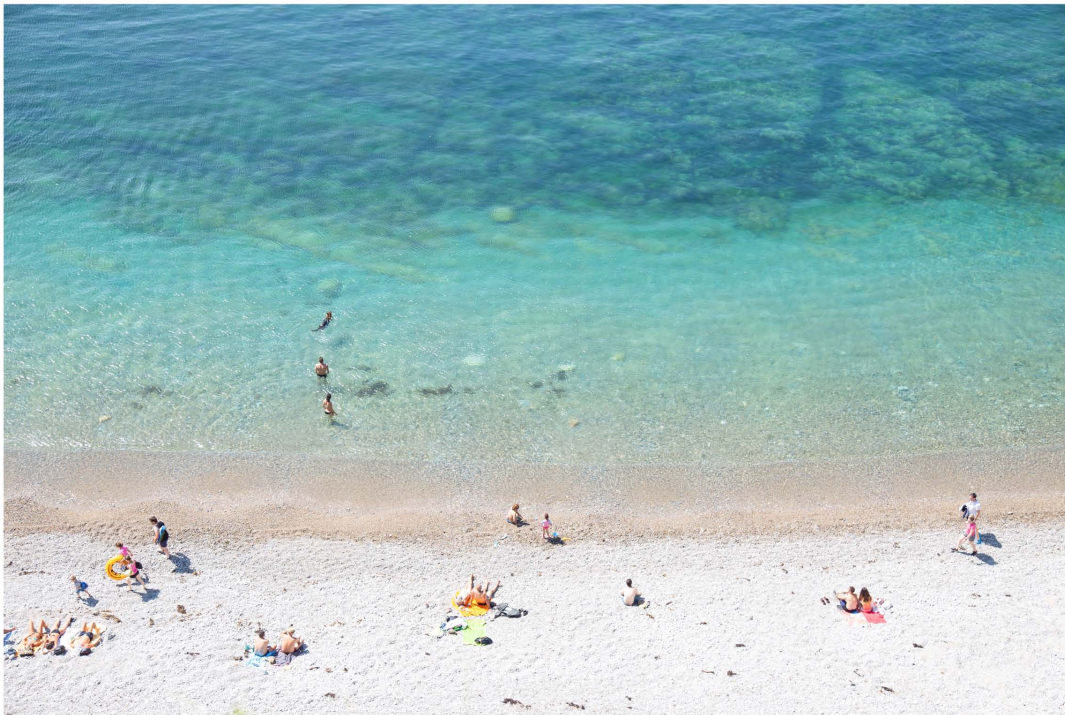
Current climate emergency requires the attention of artists to highlight the impact of human development on the environment, mainly the in marine ecosystems. Pollution, overfishing, eutrophication or melting of the polar ice caps with rising sea levels as the most obvious result, are just some of the threats faced by the oceans. However, none of them is as lethal as the silent and invisible enemy that has unleashed the ocean acidification process: carbon dioxide (CO₂). Works developed by the collective “The Algae Society” and invited artists underline the importance of the oceans and the organisms that inhabit it for the development and survival of life on earth, as well as the consequences that our lifestyle has on them.

Palabras clave: medio ambiente, ecología, arte contemporáneo

Key Words: Environment, Ecology, Contemporary Art.

La necesidad de generar una nueva conciencia que base la actividad y vida de los seres humanos en el uso razonable de los recursos naturales está presente en las prácticas artísticas más recientes. Esto se puede ver en obras como la del colectivo The Earth Issue (2019) que trabaja para crear conciencia sobre la belleza de la naturaleza, utilizando el arte y la cultura de la imagen como motor del activismo ambiental, o el colectivo Captain Boomer (2019) que con su obra “Whale” 2018, crea una metáfora sobre la ruptura de nuestro sistema ecológico. El estilo de vida basado en un consumismo desmesurado y en el uso de combustibles fósiles acelera el agotamiento de recursos y multiplica las emisiones de dióxido de carbono (CO₂). La acidificación de los océanos, causada por la absorción del exceso de CO₂ atmosférico, exacerba los efectos negativos que afectan a los ecosistemas marinos (IPCC, 2019).

Ante la emergencia climática en la que nos encontramos, el colectivo internacional “The Algae Society” desarrolla, a través de la investigación artística y la divulgación científica, proyectos expositivos que ponen de relieve los retos y amenazas a los que se enfrentan los organismos que habitan los océanos. El colectivo, compuesto por artistas y científicos de California, Nueva Zelanda, Australia y España, colabora desde 2018 a través de exposiciones donde participan además artistas invitados que generan obra desde una perspectiva global. El objetivo es divulgar estos fenómenos mediante proyectos expositivos locales que inviten al espectador a reflexionar sobre ellos.



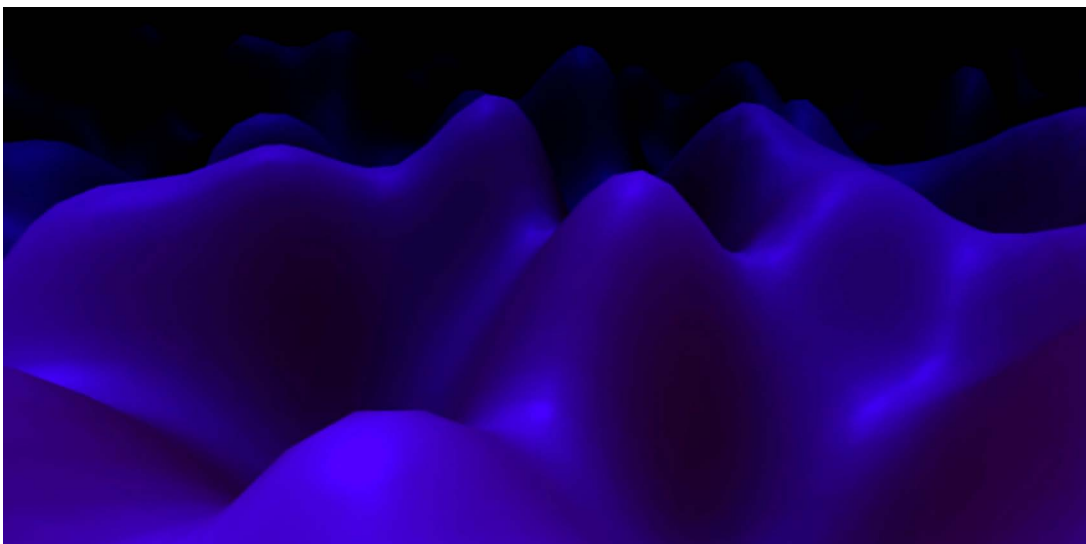
1. De la serie Oceans
2019
Fotografía digital. 74 x54 cm
Pau Velarde

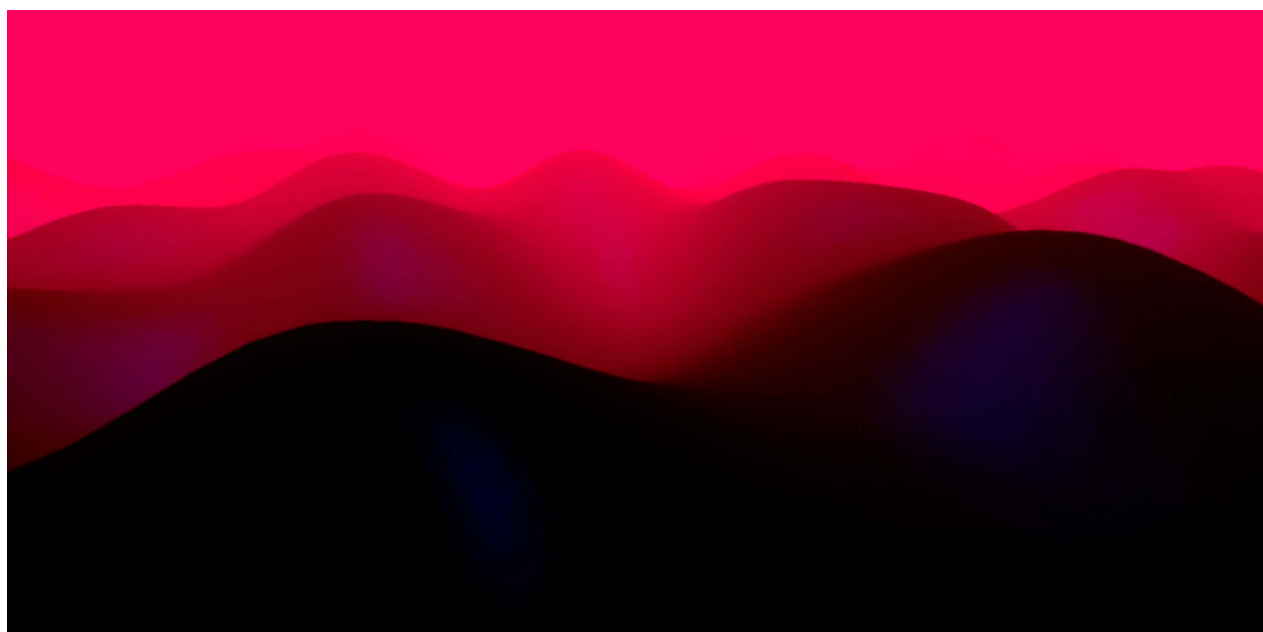
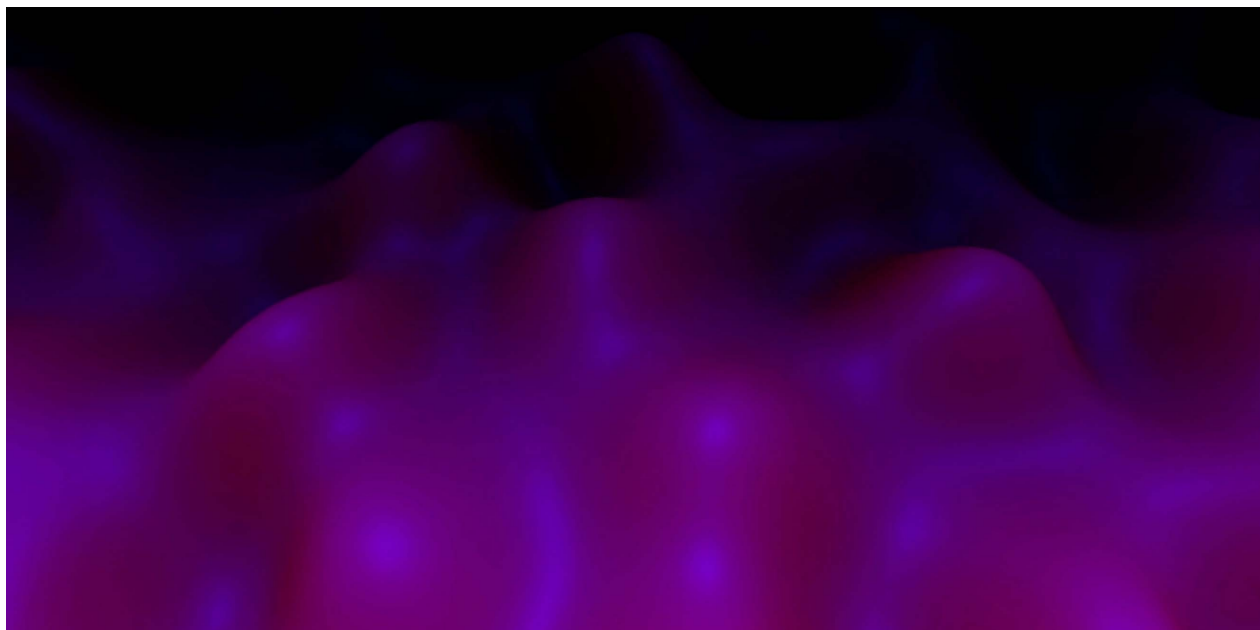


2. De la serie As within so without
2019

Fotografía digital. 74 x54 cm
Silvia Juliana Chaparro

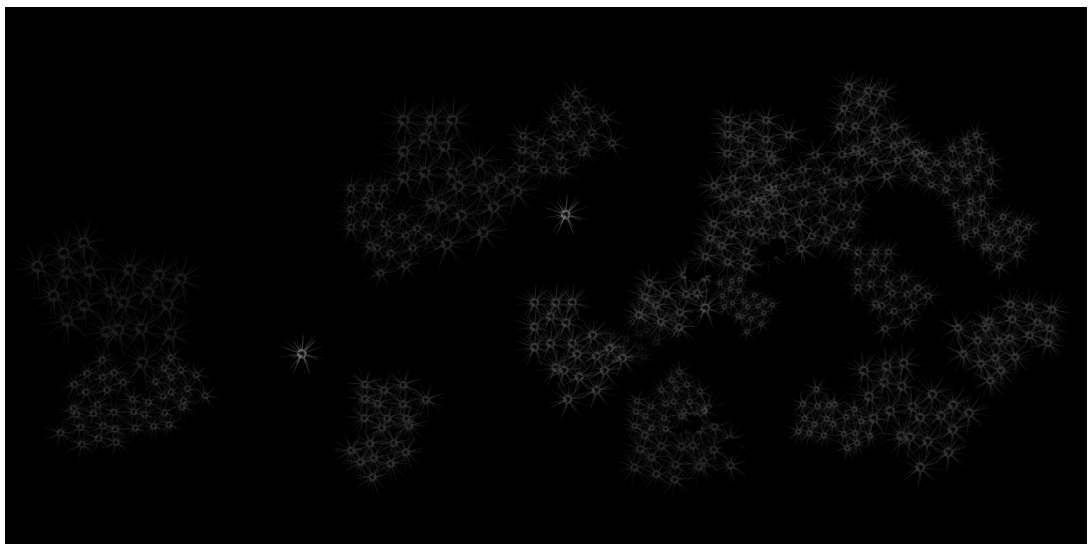
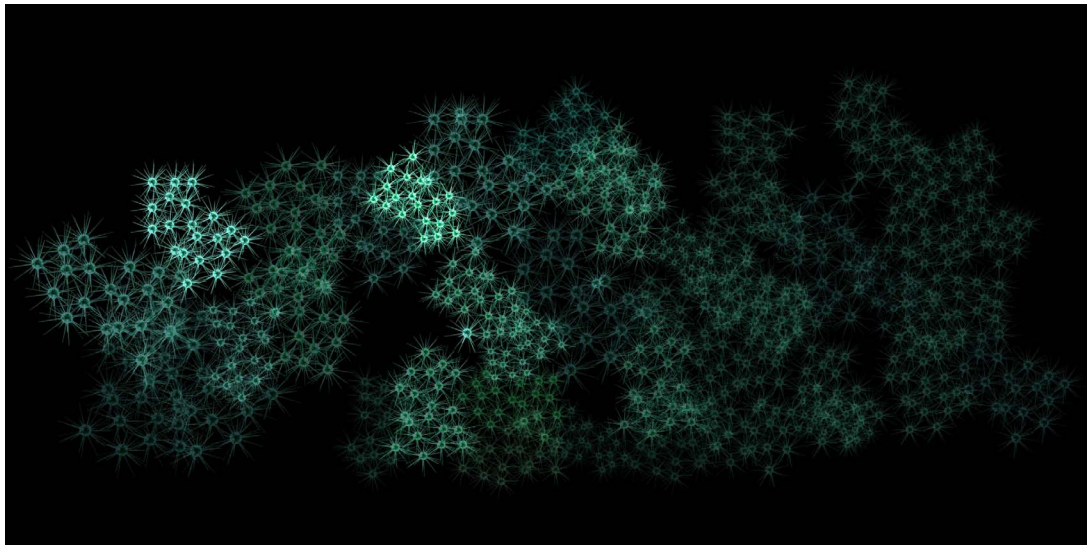
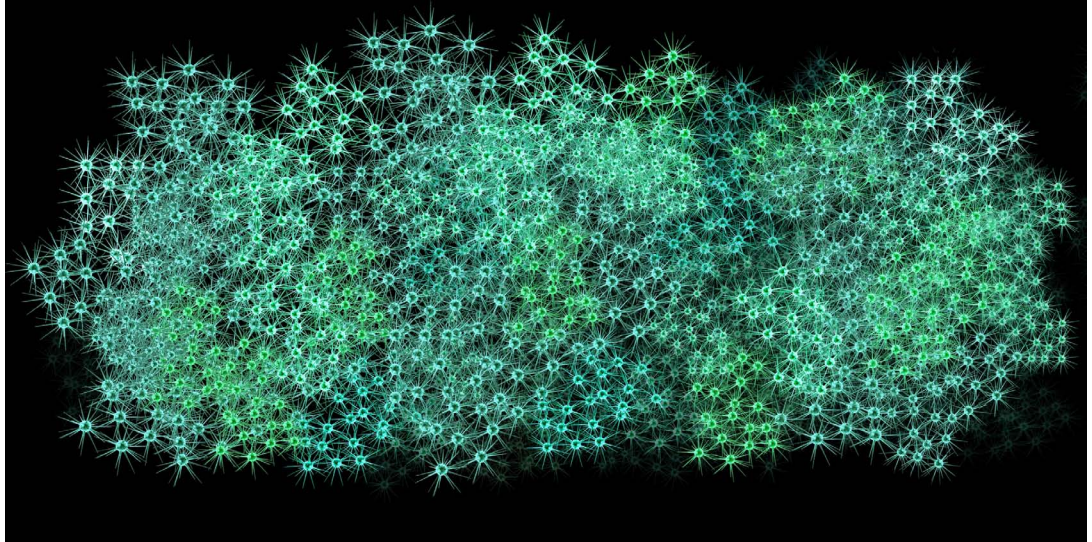
Según Roach (2004), el fitoplancton produce al menos la mitad del oxígeno que respiramos a través de la fotosíntesis. Este es el punto de inspiración de la obra audiovisual B-R-E-A-T-H-E, que trabaja con la información recogida por balizas ubicadas en distintos puntos del océano, transformando esa información en respiraciones humanas.





3. Fotogramas de la obra B-R-E-A-T-H-E
2019
Obra audiovisual. 1920 x 1080. Duración 15'17"
Ximo Berenguer y Laura del Castillo

La acidificación de los océanos amenaza la subsistencia de muchos organismos marinos, incluido el fitoplancton (Orr et al., 2005). Las paredes de sílice de las diatomeas se degradan debido a la acidificación, impactando así su capacidad para capturar CO₂ del océano (Diner et al., 2015; Müller et al., 2015). Las barreras de coral sufren de un proceso de blanqueamiento, implicando la pérdida de biodiversidad en estos ecosistemas únicos (Kleypas and Yates, 2009).



4. De la serie Fito-
plancton en 360°.
Diatomeas: Past,
present, future
2019

Imagen digital, Ins-
talación de realidad
virtual 360°.

Belén Segú y Maria
Paula Rubiano.

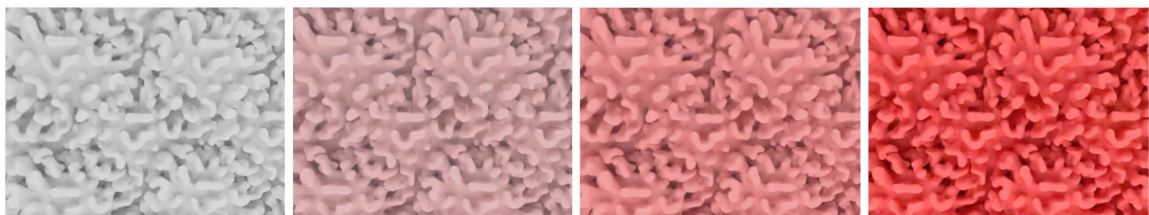
Las barreras de coral de todo el mundo sufren de un proceso de blanqueamiento, implicando la pérdida de biodiversidad en estos ecosistemas únicos (Kleypas and Yates, 2009).



5. Coral Reef
2019

Cerámica esmaltada

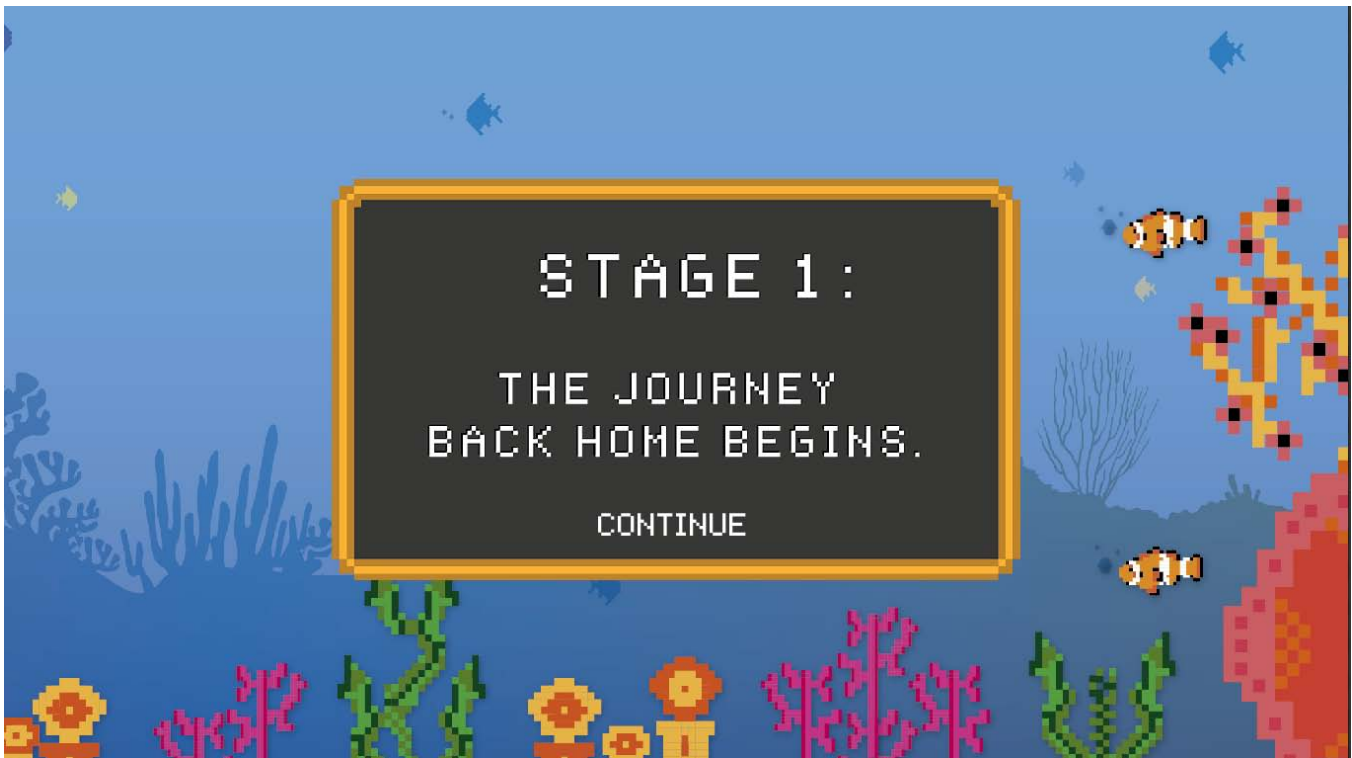
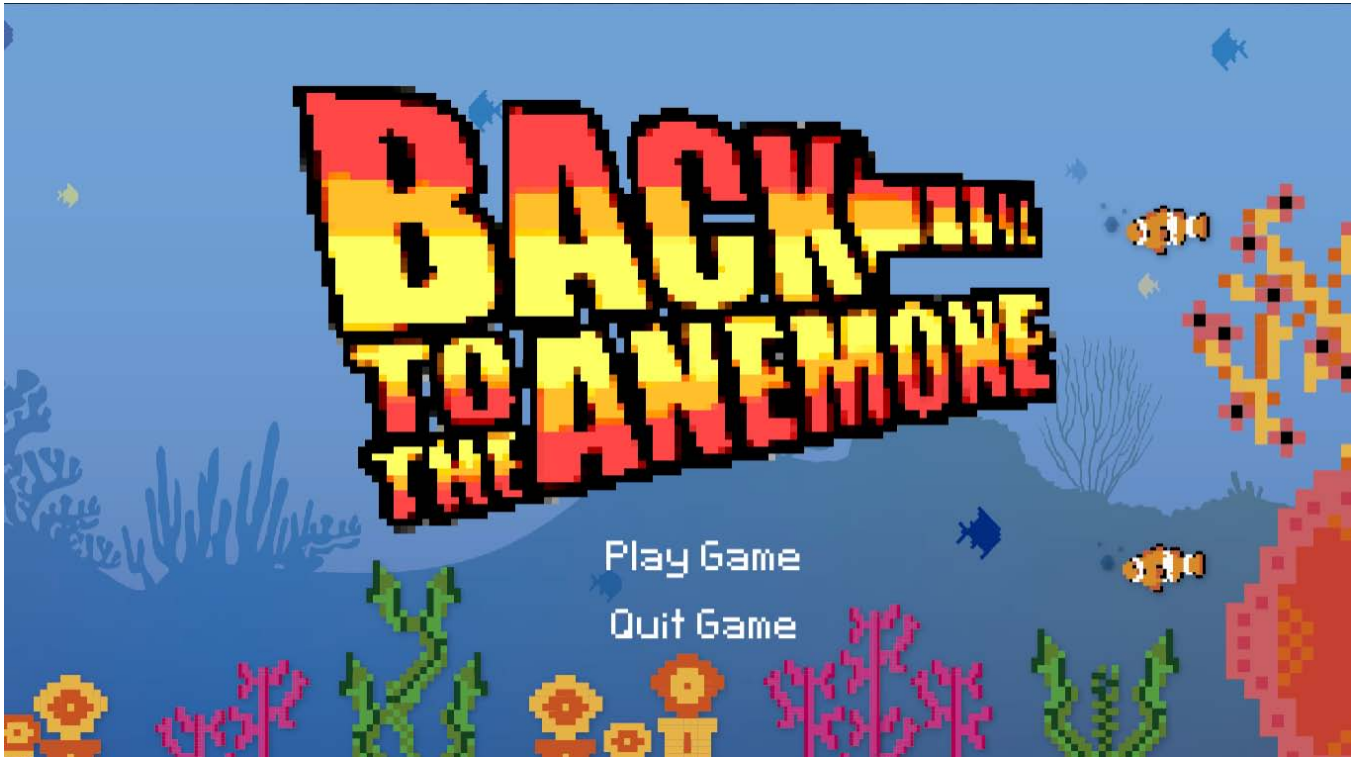
Elena Blanch González, José Carlos Espinel, Iria Groba y Pedro Terrón

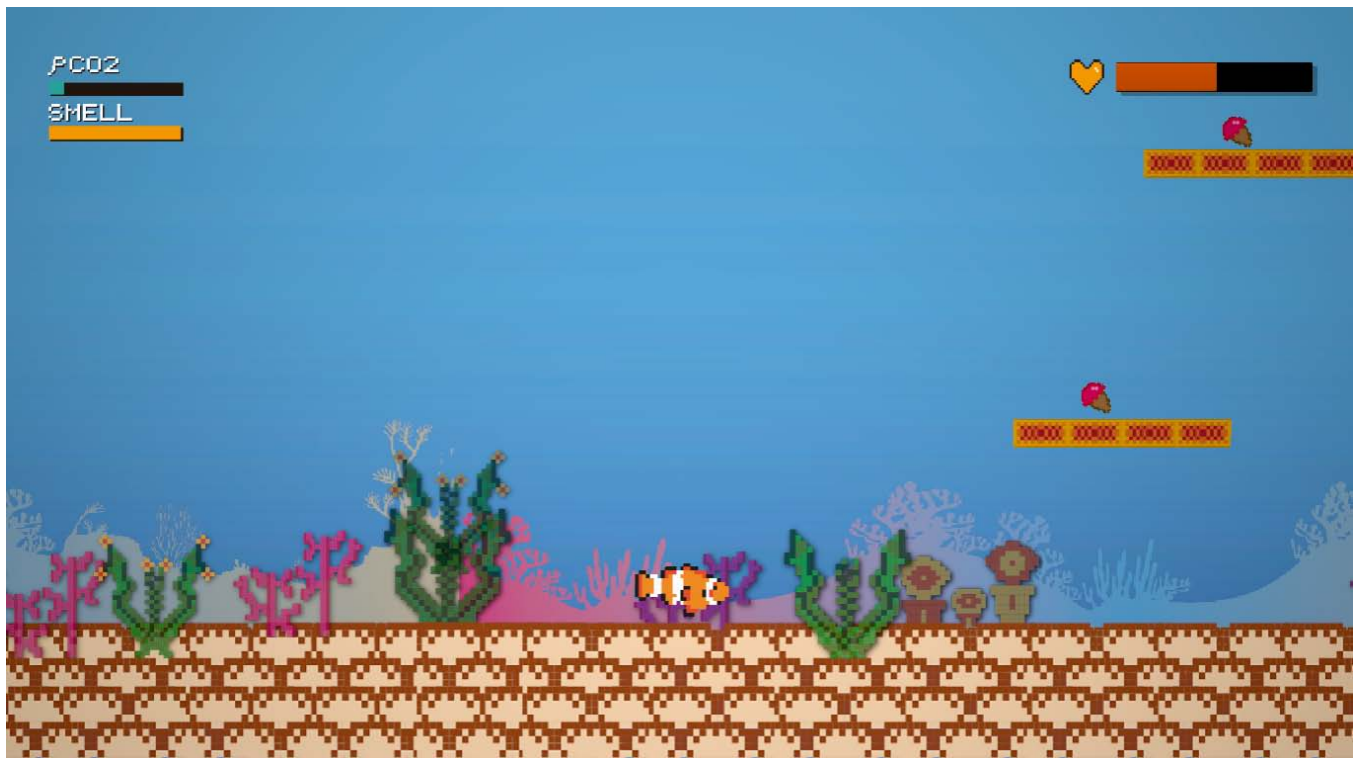


6. Coral Pocillopora
2019

Gif animado. 768x 575 ppp
José Carlos Espinel

Las piezas interactivas consiguen interpelar al público de una forma más directa. Así, el videojuego de plataformas “Back to the Anemone”, nos pone en la piel de un pez payaso que sufre las consecuencias de esta acidificación (Munday et al., 2009).



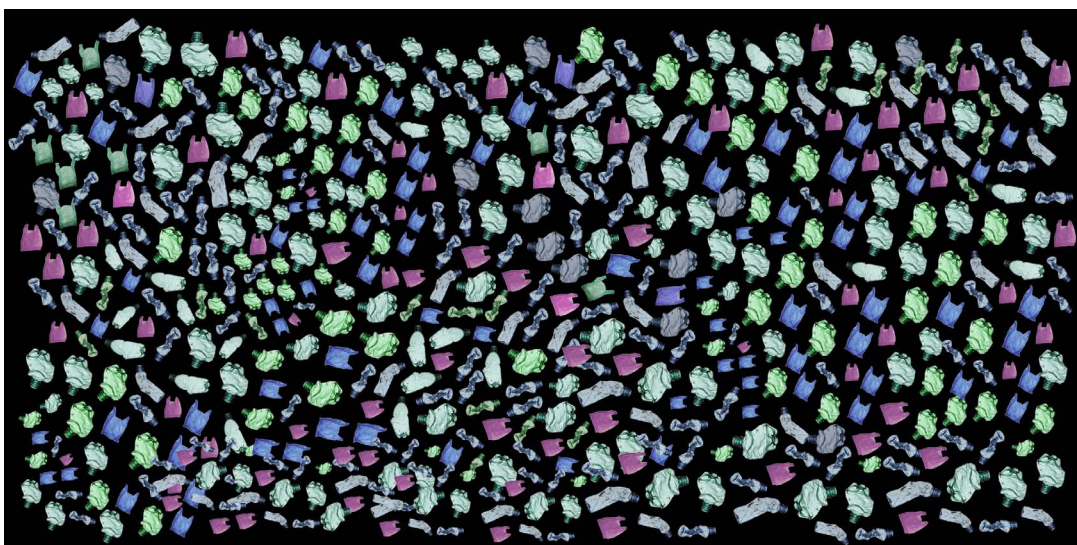
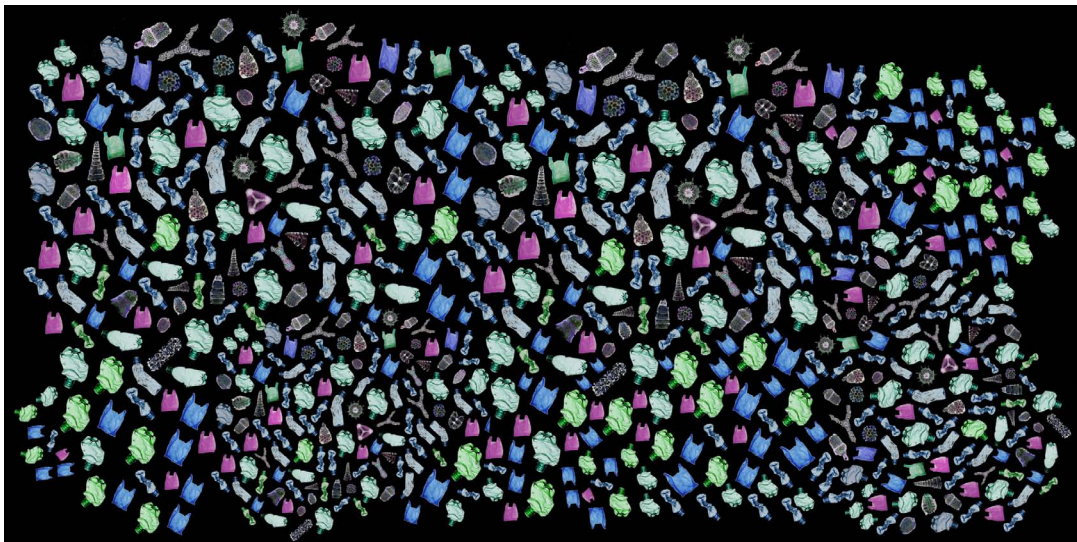
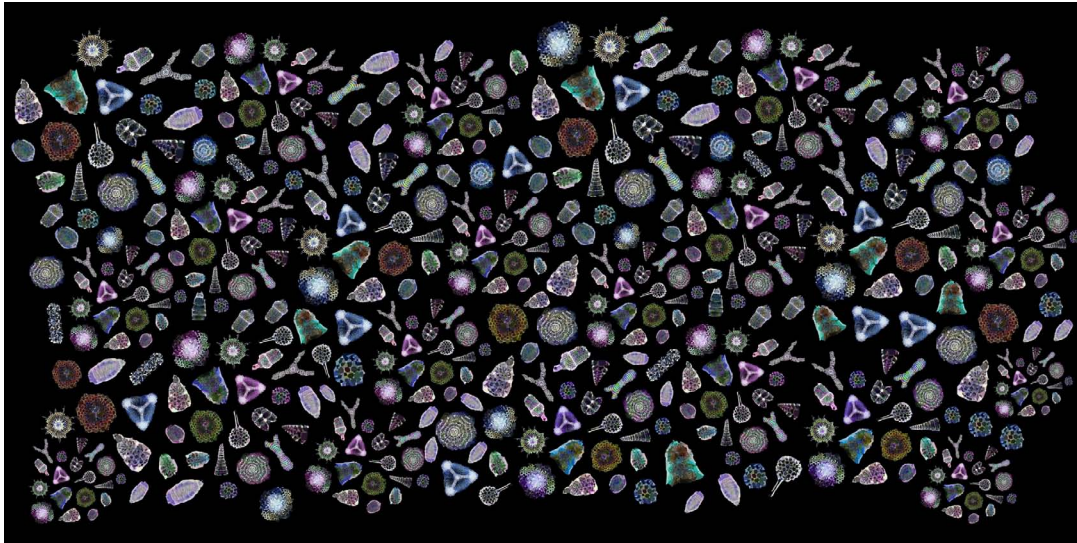


7. Back to the Anemone
2019

Videjuego de plataforma.

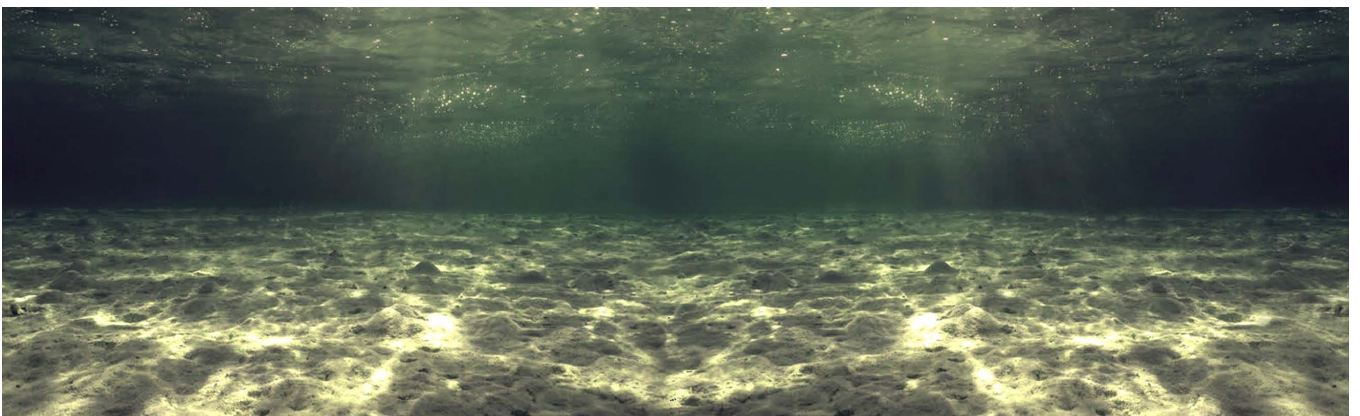
José Carlos Espinel, David García León, Laura Garzón Olmedo, Mariana Gutiez

La crítica al plástico también está presente en estas obras, donde se interpreta un cambio de escenario en el que el fitoplancton es poco a poco sustituido por el plástico que está invadiendo nuestros mares.



8. De la serie Fitoplankton en 360°. Fitoplankton: Past, present, future
Imagen digital, Instalación de realidad virtual 360°. 2019
Belén Segú y Maria Paula Rubiano.

El propio paisaje submarino muestra signos de degradación, proyectando un futuro incierto. Tal es el impacto del ser humano sobre la naturaleza, que se habla ya de nueva edad geológica, el Antropoceno, que ya “se ha convertido en parte de un discurso en expansión en las artes y las humanidades” (Demos T.J., 2016).



9. De la serie Fitoplancton en 360°. Underwater Landscape: Past, present, future
Imagen digital, Instalación de realidad virtual 360°. 2019
Pascual Donate.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bateman A., Tanaka-King A., Ellis C., Zonca C., York C., DeHart D., Cremona E., Willis E., Irons E., Rowan H., Landicho I., Goldheart J., Abraham L., Cass M., Ohana M, Montiel M., Karayol M., Gisborne M., Hands M., Mericle M., Middleton M., Altweger M., Loew M., Tucker M., Ohana N., Gensler O, Shah P., Swirlz S., Malhi S., Nicolov S., Motz S., Houghton T. (2019) THE EARTH ISSUE 003 – MANIFESTO.
- Demos, T.J. (2016) *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. The Edge of the Earth. Climate Change in Photography and Video, 27-35.
- Diner, R. E., Benner, I., Passow, U., Komada, T., Carpenter, E. J., & Stillman, J. H. (2015). Negative effects of ocean acidification on calcification vary within the coccolithophore genus *Calcidiscus*. *Marine Biology*, 162(6), 1287–1305. <https://doi.org/10.1007/s00227-015-2669-x>
- IPCC, 2019: Summary for Policymakers. In: IPCC Special Report on the Ocean and Cryosphere in a Changing Climate [H.- O. Pörtner, D.C. Roberts, V. Masson-Delmotte, P. Zhai, M. Tignor, E. Poloczanska, K. Mintenbeck, M. Nicolai, A. Okem, J. Petzold, B. Rama, N. Weyer (eds.)]. In press..
- Jones S., (2018). A riddle from the deep': hyper-real whale found beached in Madrid.
- The Guardian: <https://www.theguardian.com/world/2018/sep/14/beached-whale-art-installation-lands-in-madrid>
- Kleypas, J., & Yates, K. (2009). Coral Reefs and Ocean Acidification. *Oceanography*, 22(4), 108-117. <https://doi.org/10.5670/oceanog.2009.101>
- Müller, M. N., Trull, T. W., & Hallegraeff, G. M. (2015). Differing responses of three Southern Ocean *Emiliania huxleyi* ecotypes to changing seawater carbonate chemistry. *Marine Ecology Progress Series*, 531, 81–90. <https://doi.org/10.3354/meps11309>
- Munday, P. L., Dixson, D. L., Donelson, J. M., Jones, G. P., Pratchett, M. S., Devitsina, G. V, & Døving, K. B. (2009). Ocean acidification impairs olfactory discrimination and homing ability of a marine fish. *Proceedings of the National Academy of Sciences U.S.A*, 106(6), 1848–1852. <https://doi.org/10.1073/pnas.0809996106>
- Orr, J. C., Fabry, V. J., Aumont, O., Bopp, L., Doney, S. C., Feely, R. A., Gnanadesikan, A., Gruber, N., Ishida, A., Joos, F., Key, R.M., Lindsay, K., Maier-Reimer, E., Matear, R., Monfray1, P., Mouchet, A., Najjar, R.G., Plattner, G.-K., Rodgers, K.B., Sabine, C.L., Sarmiento, J.L., Schlitzer, R., Slater, R.D., Totterdell, I.J., Weirig, M.-F., Yamana, Y. and Yool, A. (2005). Anthropogenic ocean acidification over the twenty-first century and its impact on calcifying organisms. *Nature*, 437(7059), 681–686.
- Jose Roach J., 2004: <https://www.nationalgeographic.com/news/2004/6/source-of-half-earth-s-oxygen-gets-little-credit/>

MIRADA ANIMAL: EXPERIMENTACIÓN AL- REDEDOR DE LA POESÍA, LA FILOSOFÍA Y EL ARTE

Rafael Monroy Mondragón



MIRADA ANIMAL: Experimentación alrededor de la poesía, la filosofía y el arte.

ANIMAL GAZE: Experimental around the poetry, philosophy and art

Autor: Rafael Monroy Mondragón
Universidad Autónoma del Estado de México.
Galería Brummell México.

Citación: Monroy, R.(2019) Mirada animal: experimentación alrededor de la poesía, la filosofía y el arte. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, nº 8, pp. 197-208.

MIRADA ANIMAL: EXPERIMENTACIÓN ALREDEDOR DE LA POESÍA, LA FILOSOFÍA Y EL ARTE

ANIMAL GAZE: EXPERIMENTAL AROUND THE POETRY, PHILOSOPHY AND ART

Rafael Monroy Mondragón
Universidad Autónoma del Estado de México.
Galería Brummell México.

Resumen

Este artículo es el resultado de diferentes leitmotivs, por un lado, la poesía de Rilke como recurso y pretexto para la investigación, la construcción de un texto teórico de orden filosófico. Por otro, el resultado de este mismo trabajo de investigación teórica el cual finalmente concluye en una experimentación visual, un trabajo artístico. Es la poesía y el arte un recurso para la investigación teórica y filosófica, y viceversa, es la teoría y la filosofía un recurso para la experimentación artística.

Abstract

This article is the result of different leitmotivs, on the one hand, Rilke's poetry as resource and pretext for research, the construction of a theoretical text of philosophical order. On the other, the result of this same theoretical research work that finally concludes in a visual experiment, an artistic work. Is poetry and art a resource for theoretical research, and vice versa, is theory and philosophy a resource for artistic experimentation.

Palabras clave: Rilke, Heidegger, poesía, filosofía, arte

Key Words: Rilke, Heidegger, Poetry, Philosophy, Art.

1. INTRODUCCIÓN.

En múltiples ocasiones, tanto el arte como la filosofía han recurrido una a la otra, ya sea que la filosofía tome como punto de partida al arte para sus propios fines, o el arte tome algo de la filosofía para su interés. Ambas guardan cierta complicidad, tienen como finalidad la creación, una de conceptos

(filosofía), otra de afectos (arte), de acuerdo con Deleuze. Quizá el límite entre una y otra sea una línea imaginaria e inexistente, sabemos la singularidad que exige cada una de ellas. Es en parte, la paradoja y discusión que plantea este trabajo; es la poesía y el arte quienes están bajo el yugo de la filosofía, o es la filosofía la cual está en manos de la poesía y el arte.

Con todos los ojos ve la criatura lo Abierto. Solo nuestros ojos están como vueltos del revés y puestos del todo en torno a ella, cual trampas en torno a su libre salida. Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante del animal solamente; porque al temprano niño ya le damos la vuelta y lo obligamos que mire hacia atrás, a las formas, no a lo Abierto, que en el rostro del animal es tan profundo. Libre de muerte. [...] Pues cerca de la muerte uno ya no ve la muerte. Y mira fijamente hacia fuera, quizás con una gran Mirada animal.

Rainer Maria Rilke, *Las Elegías de Duino*

La inversión (perversión) de la mirada es el devenir animal de la mirada [la mirada se presenta en el borde extremo de una frontera, ocupa una zona de <<indecibilidad>> entre lo viviente y lo muerto, lo humano y lo animal]. En la Octava Elegía de Duino, Rilke se sitúa entre lo humano y lo animal, entre lo viviente y la muerte (lo Abierto). El estudio de Rilke llevado a cabo por Heidegger sobre la Octava Elegía, consiste en que la táctica filosófica utiliza a la literatura como arma, utiliza a la literatura para objetivos filosóficos, antes que estéticos. Es el filósofo aquel que comprende al poeta, pues es capaz de

darle una interpretación nueva, se proclama maestro del poeta. Por lo que una referencia literaria, una cita, un poema, sirven literalmente, en el campo de batalla filosófico, como quien se sirve de una tropa extranjera para su protección. Rilke comparte un concepto (lo Abierto) con Heidegger, por lo que el poema está del lado del pensamiento, el poeta y el pensador comparten una idea.¹

La relación de la mirada animal sobre el mundo es para Rilke una relación inocente y abierta, de la misma forma la relación de la mirada del niño hacia el mundo, como en la inocencia y apertura en la experiencia del amor; la espontaneidad de la mirada animal, la infancia de la mirada y el nacimiento del amor, son reunidos por Rilke en la noción de lo Abierto. Según Heidegger, Rilke no va hasta el límite de la noción de lo Abierto, puesto que el poeta describe esta experiencia en el interior de un universo cerrado, por lo que Rilke no va hasta el fundamento de la cuestión. Heidegger utiliza el poema de Rilke como un intermediario, pues el poeta presenta la noción de lo Abierto con tres ejemplos –la mirada del animal, del niño y del amor–, pero no piensa los fundamentos de su posibilidad. “No ve que se trata de una cuestión que involucra toda la historia del pensamiento y del ser, y permanece por lo tanto en el límite de la descripción” (Badiou, 2007: 61). Heidegger asume la descripción de Rilke, pero la medita hacia adelante; hacer uso de la poesía es hacer uso de la literatura como mediación, un pasaje de cierta concepción cerrada y técnica del mundo, a la concepción “auténtica” de lo Abierto. El poema es una intermediación, la literatura funciona como una introducción a la filosofía, lo Abierto en el sentido poético sirve de introducción a una concepción desarrollada de lo Abierto. Para Heidegger, Rilke presenta esta idea de algún modo todavía ciego, presenta la verdad pero bajo una forma oscura; la filosofía sería la luz de aquello que en la literatura sería presencia oscura. Para Heidegger, lo Abierto en Rilke se encuentra en el umbral de lo auténtico, la literatura es un medio para entrar en la cuestión filosófica, es una puerta de entrada; el poeta está en la puerta pero no ingresa del todo, en tanto que el filósofo va entrar decididamente en la apertura que la poesía presenta. Pero, hay en la literatura y en la poesía una fuerza singular de seducción que el concepto filosófico no posee. Heidegger utiliza la seducción literaria del poeta como mediación para construir una cuestión.²

Heidegger como Deleuze (entre otros) hacen uso de la literatura para la creación de la escritura filosófica. Por lo que habría que añadir una última hipótesis, en palabras de Badiou –una “hipótesis límite”–, la cual consiste en una relación entre literatura y filosofía, pero invirtiendo el papel anterior de la literatura y la poesía como intermediarios de la filosofía; se trata de la subordinación de la filosofía a la literatura, es decir, finalmente la filosofía debe concluir en la creación artística. “Deleuze señala al arte como a una especie de eclipse de la filosofía, al menos en la medida en que la filosofía ha estado atada a la imagen socrática de la verdad como recuerdo” (Ramey, 2016: 276). En Proust y los signos, Deleuze escribe:

Sin embargo, la revelación de la esencia (más allá del objeto, más allá del propio sujeto) no pertenece más que a la esfera del arte. Si la revelación debe realizarse, sólo se realizará en esta esfera. Por eso, el arte es la finalidad del mundo y el inconsciente destino del aprendizaje (Deleuze, 1995 : 62).

La filosofía sería únicamente un medio para hacer posible la creación artística (no sólo en el campo de la lengua). Idea (también) del Romanticismo Alemán, donde la figura del poeta está por encima de la del filósofo, la intención creadora es superior al concepto, el absoluto escapa a la filosofía, permanece en la potencia de la poesía. Finalmente se trata de crear una forma sensible, ya sea en la lengua (literatura o poesía), en el sonido (música), o en una forma visible (pintura, cine, etc.). Una forma sensible capaz de acoger el infinito, en un descenso de lo infinito en lo finito. “La clave es siempre que la potencia intuitiva de la creación artística va más allá del rumbo del concepto” (Badiou, 2007: 75).

De acuerdo con Rilke, el ser humano pertenece en menor medida a lo Abierto a diferencia del animal. Lo Abierto es lo no objetual, un mundo de las relaciones “puras”, sin intermediarios, es una totalidad ajena a la distinción vida-muerte, es la idea de una conciencia cerrada sobre sí misma, habitada por imágenes, la mirada del animal no lo refleja ni refleja la cosa (objeto), sino lo abre sobre ella (la cosa en-sí, lo real), Lo Abierto, es lo que Rilke también llama el otro lado o la pura relación, el animal se encuentra fuera de sí, en la cosa misma, no en una representación de la cosa, Lo Abierto es el otro lado,

la muerte, la inversión de los ojos, vivir en el otro lado es estar orientado y privado por la consciencia (no de consciencia) establecido fuera de ella³. Rilke muestra cierta imposibilidad del hombre para acceder a lo Abierto, el cual queda excluido, salvo en algunos instantes, como en el amor, la muerte o el nacimiento.

Lo Abierto es para Rilke lo que hay (a)fuera, lo que sabemos a través del semblante del animal (libre de muerte), o también la criatura (al nacer), que con todos los ojos ve lo Abierto, o bien, cerca de la muerte (un instante antes del morir), uno ya no mira la muerte. En otras palabras, lo Abierto en Rilke, es aquel mundo (animal), donde habría que tachar todas las palabras (incluso la palabra animal), mundo sin mundo, sin palabras, sin significante (presignificante), silencio (animal), verdad silenciosa del animal, en oposición a las formas y a la mentira del lenguaje (significante) humano.

El silencio del animal implica una verdad inaccesible e inexpresable en el lenguaje humano. Comparado con la proximidad silenciosa del animal a la verdad, el lenguaje humano aparece ahora como inadecuado y falso, tal vez incluso constituido solamente por falsedad y mentira (Lemm, 2010: 274).

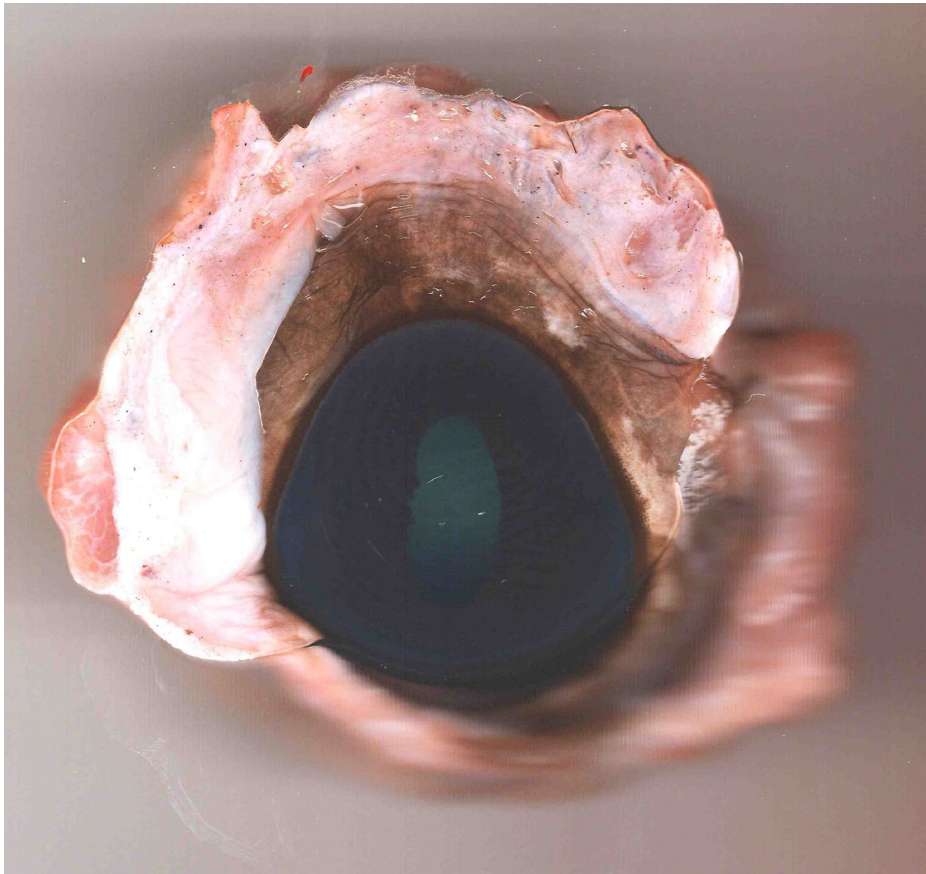
Nietzsche hace una escisión entre el lenguaje y la verdad, colocando ésta última del lado del animal (la verdad silenciosa del animal), Nietzsche rompe así con la tradición, la cual ubica a la verdad del lado del lenguaje, para él, el hombre se sitúa del lado de la mentira, de la historia, por el contrario, los animales son seres pensantes pero silenciosos, su silencio es la manifestación de una alteridad que no puede expresarse en el lenguaje conceptual⁴. Lo Abierto, es posible para Rilke sólo a través de un devenir animal [de la mirada] (en oposición a lo abierto en Heidegger lo cual sólo es posible en un devenir Dasein). Para Heidegger, el Dasein es el único ser capaz de morir (ser consciente de su muerte), el animal (sólo) fenece, no tiene una consciencia de la muerte. Para Rilke, libre de muerte es tanto el animal, como el humano, pues cerca (un instante antes) de la muerte, uno ya no mira la muerte, mira (fijamente) hacia fuera (hacia un mundo sin formas, sin palabras [sin significante], mira un mundo [silencioso] presignificante [quizás] con una gran Mirada animal. El estar cerca de la muerte, en la frontera, en el límite (un instante antes de morir), es una zona de en-

cuentro entre el animal y el humano (de forma similar que en el aburrimiento al cual Agamben hace referencia⁵), donde ambos seres, no sólo comparten su finitud, sino (además) son libres de muerte. De la muerte en cuanto tal.⁶

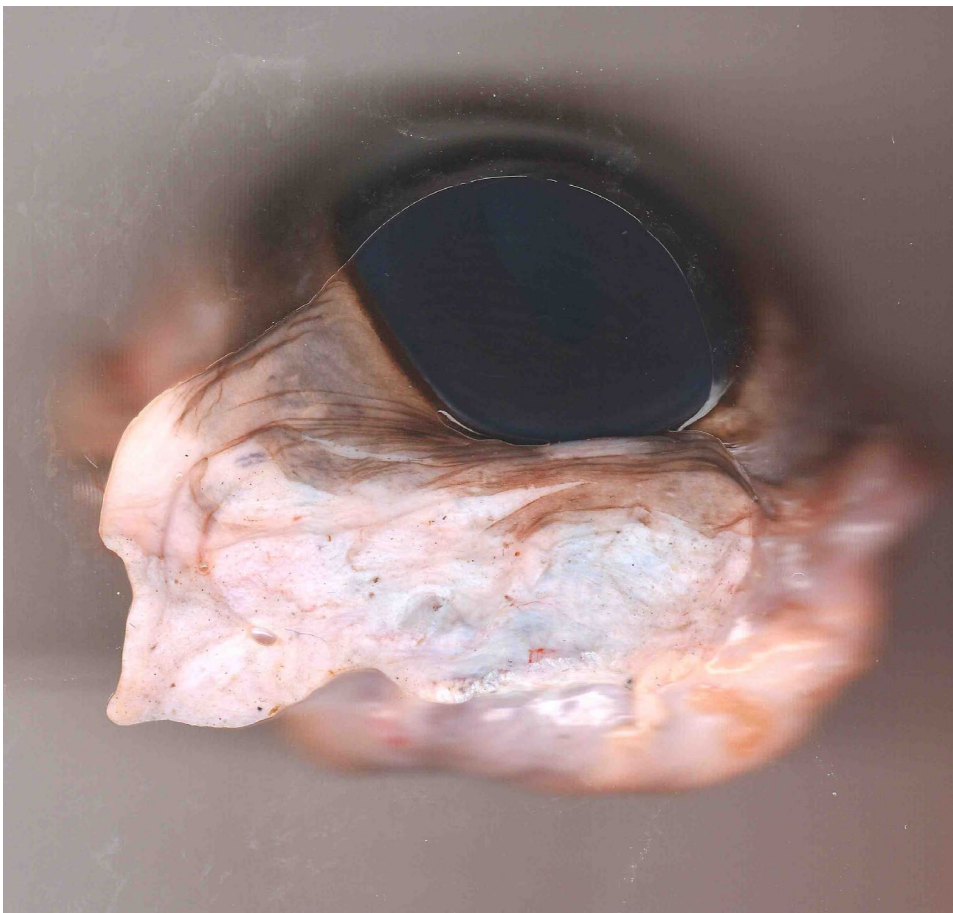
Conclusiones

Este trabajo de investigación comenzó por medio de un poema de Rilke, posteriormente, se desarrolló a través de ciertas ideas alrededor de su poesía, como el pensamiento de Heidegger, entre otros autores, los cuales han llevado a cabo ciertas ideas del poeta en sus obras. Finalmente, a manera de conclusión, se realizó un ensayo visual, por medio de una serie de scanners de diferentes partes de animales. El trabajo artístico no se reduce a una serie de imágenes que representen las ideas de la investigación teórica, sino son imágenes que se presentan como una excrescencia de la misma. Este trabajo visual es una experimentación, es otra forma de pensar y presentar las ideas alrededor de la teoría, son una extensión en torno a la misma, otra manera de expresar las ideas y conceptos a través de la instantaneidad de lo visual, de la potencia de las imágenes, del arte: la subordinación de la filosofía al arte, pues finalmente la filosofía debe concluir en la creación artística.

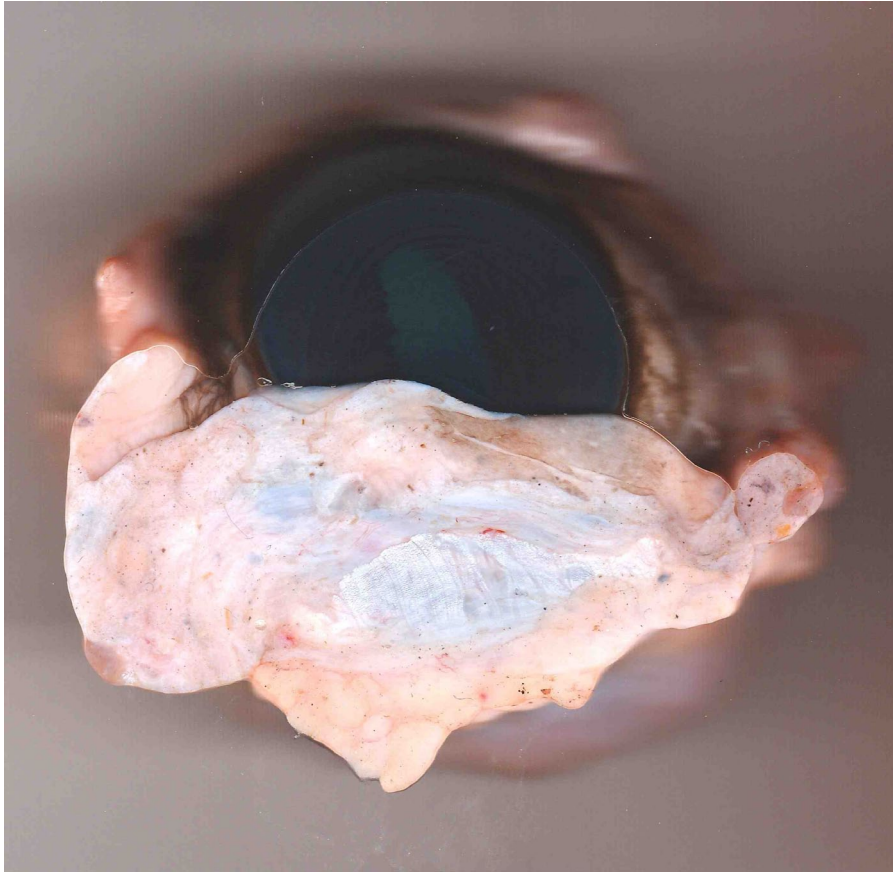
La mirada animal no sólo está en los ojos del animal (sujeto), sino en los signos (objetos), signos del animal, como los signos de la animalidad en el arte y la filosofía. El animal nos mira a través de esos signos que nos conciernen, que nos dan qué pensar.



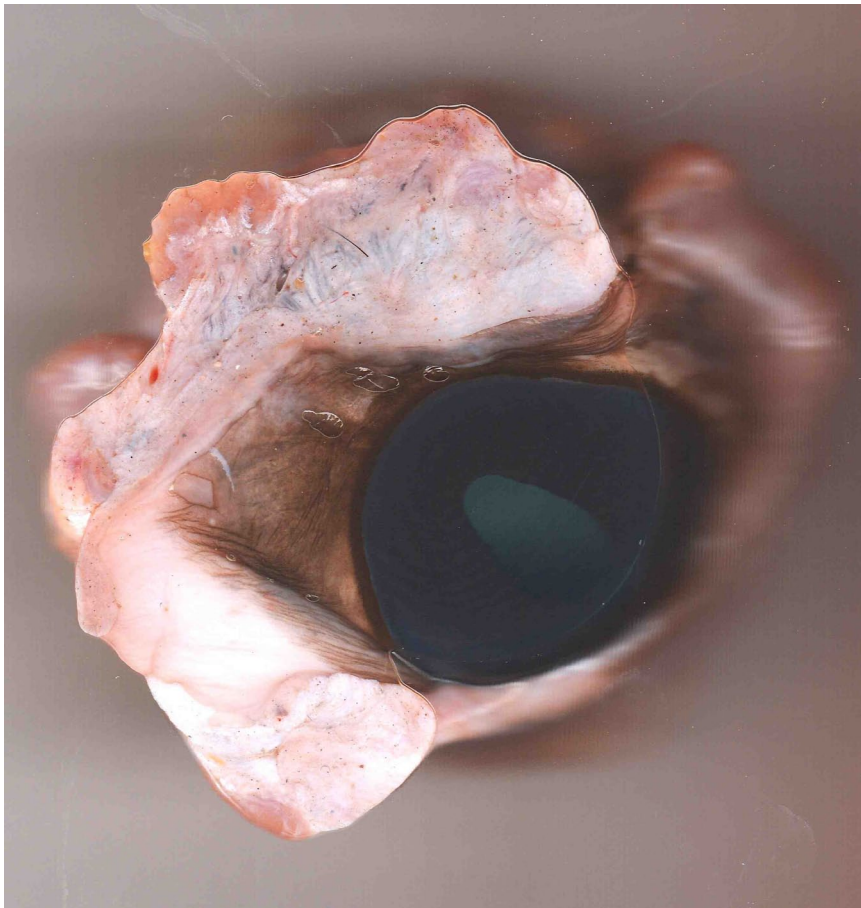
Animal gaze (1) - Rafael Monroy M. - 2019 - México.



Animal gaze (2) - Rafael Monroy M. - 2019 - México.



Animal gaze (3) - Rafael Monroy M. - 2019 - México.



Animal gaze (4) - Rafael Monroy M. - 2019 - México.



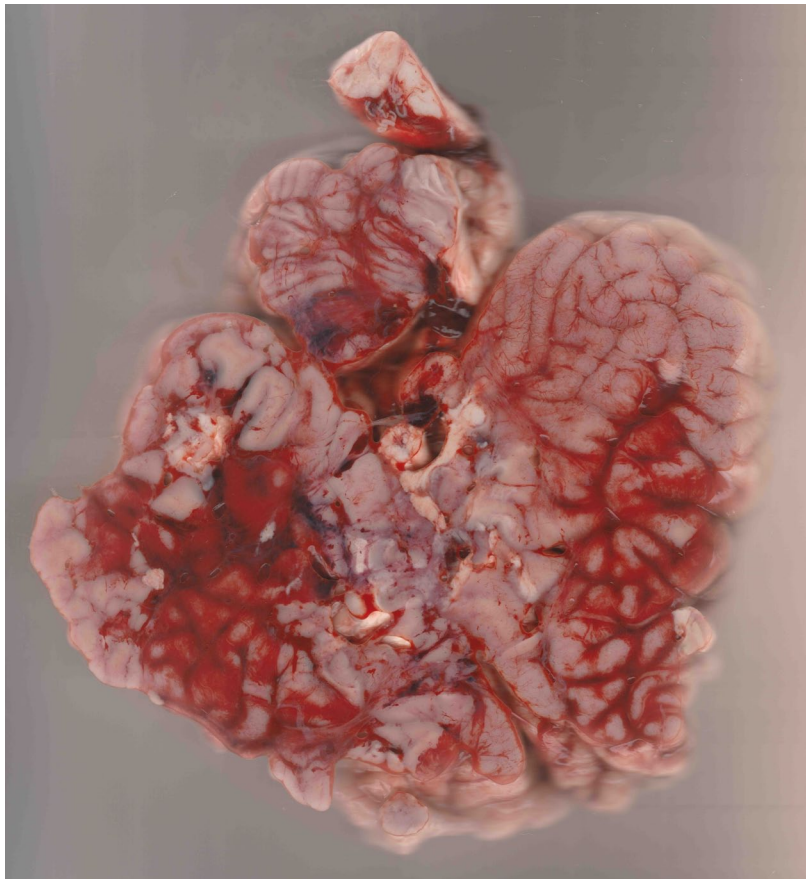
Animal gaze (5) - Rafael Monroy M. - 2019 - México.



Animal gaze (7) - Rafael Monroy M. - 2019 - México.



Animal gaze (6) - Rafael Monroy M. - 2019 - México.



Animal gaze (8) - Rafael Monroy M. - 2019 - México.

Notas

1. “Lo abierto es una relación con el mundo, una relación con la naturaleza, una relación con el ser que no está prisionera de la abstracción, de la técnica o de la voluntad. De hecho es, en cierta manera, una suerte de aceptación del mundo como algo dado. Se trata de una relación inmediata con el mundo, que se vuelve entonces un intermediario conceptual. Sería una experiencia del mundo completamente natural, que no estaría delimitada ni demarcada por abstracciones. Eso es lo que Rilke y Heidegger llaman lo abierto. Vemos que la idea de lo abierto forma parte de la crítica de la técnica, es decir forma parte de la crítica de la relación violenta con el mundo que Heidegger considera como metafísica. Se trata de una relación con el mundo que ésta completamente cerrada, que impone al mundo la voluntad humana hasta el punto de la destrucción” (Badiou, 2007: 60).

2 Badiou, A. (2007). Justicia, filosofía y verdad. Argentina: Homo Sapiens Ediciones.

3 Constante, A. (1997). La mirada de Orfeo, (Un atisbo a la modernidad). México D.F.: Aquesta Tierra.

4 Lemm, V. (2010). La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano. Santiago-Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

5 “El “Dasein“, aburriéndose, está consignado (ausgeliefert) a algo que le rehúye, exactamente como el animal, en su aturdimiento, está expuesto (hinausgesetzt) en un no revelado” (Agamben, 2006: 122).

6 Derrida, J. (1998). Aporías. Barcelona: Paidós.

ÍNDICE – Imágenes

Animal gaze (1) - Rafael Monroy M. 2019 México.

Animal gaze (2) - Rafael Monroy M. 2019 México.

Animal gaze (3) - Rafael Monroy M. 2019 México.

Animal gaze (4) - Rafael Monroy M. 2019 México.

Animal gaze (5) - Rafael Monroy M. 2019 México.

Animal gaze (6) - Rafael Monroy M. 2019 México.

Animal gaze (7) - Rafael Monroy M. 2019 México.

Animal gaze (8) - Rafael Monroy M. 2019 México.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2005). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Badiou, A. (2007). *Justicia, filosofía y verdad*. Argentina: Homo Sapiens Ediciones.
- Constante, A. (1986). *El retorno al fundamento del pensar. (Martín Heidegger)*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. (1997). *La mirada de Orfeo, (Un atisbo a la modernidad)*. México D.F. : Aquesta Terra.
- Deleuze, G.(1995) . *Proust y los signos*. España: Anagrama
- Deleuze G. & Guattari F. (1999). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (1998). *Aporías*. Barcelona: Paidós. (2000). *Dar (la) muerte*. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, M. (2016). *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta. (2017). *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*. España: Alianza Editorial.
- Lemm, V. (2010). *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Santiago-Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ramey, J. (2016). *Deleuze hermético. Filosofía y prueba espiritual*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta.
- Rilke, R. M. (1987). *Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo*. Madrid: Ediciones Cátedra.

RESEÑAS



EL APRENDIZ DE LENGUA EXTRANJERA

Juan Carlos Meana

El aprendiz de lengua extranjera. Juan Carlos Meana. Arte Activo ediciones ISBN: 978-84-949096-2-7.



JUAN CARLOS MEANA
EL APRENDIZ DE LENGUA EXTRANJERA

Reseña de Gonzalo José Rey Villaronga.

Doctor en Bellas Artes Universidad de Vigo.

reyvillaronga@gmail.com

Citación: Rey Villaronga, G. R. (2019). El aprendiz de lengua extranjera. Juan Carlos Meana. Arte Activo ediciones ISBN: 978-84-949096-2-7. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, nº 8, pp. 211-216

En “El Aprendiz de Lengua Extranjera” el autor traza un paralelismo entre el proceso de aprendizaje de un nuevo idioma y la lengua materna que ya se sabe. Reconocemos en El Aprendiz de Lengua Extranjera, desde el punto de vista de la autoindagación y la autoetnografía como métodos, un encuentro con la palabra. Toma como pretexto la situación de enfrentarse al aprendizaje de una nueva lengua para ir acumulando, conscientemente, la experiencia sobre la palabra; buscando y observando diferentes matices en las situaciones donde se enfrenta el sujeto con la palabra. No es la palabra nueva la única protagonista, sino que esta situación le sirve al autor para indagar en la lengua materna.

Meana recuerda bien lo que es empezar de cero “cuando uno cambia de contexto y la realidad pasa por otra lengua que no es la materna”. Cree que estamos moldeados por esa lengua materna que “está llena de automatismos que nos poseen”.

Es el material de la experiencia lo que le sirve para buscar y tejer una escritura que surge de la observación atenta y cuidada de los procesos mentales y emocionales con la lengua extranjera. Observaciones de la mente que abren un espacio, una distancia, entre quien escribe y piensa. Esa brecha es la que permite el pliegue de la mirada, la vuelta de la vista hacia uno mismo. Cuando usamos la palabra, el lenguaje, estamos intentando buscar un lugar en el mundo. Y un libro es ante todo espacio. Espaciarse en un lugar que hemos de hacerlo nuestro, hemos de crear espacio en él.

El objeto de este escrito, de 109 folios, es una autoindagación de la relación con la palabra y una toma de conciencia con el lenguaje. Consciente de que nuestra relación con la realidad pasa por la palabra, puesto que sin ella no percibiríamos esa realidad, vemos que el lenguaje nos constituye, reside en nuestra más intrínseca intimidad.

Es un libro compuesto por cinco capítulos más introducción y epílogo. Ha pretendido huir del ensayo academicista, no es la pretensión del libro, aunque la propia reflexión sobre la palabra haga de él algo cercano al ensayo. En ese sentido están puestas las citas en los encabezamientos de los capítulos y subcapítulos para reconocer y brindar la oportunidad de que el lector pueda ver aquellos autores que han ejercido su influencia en el texto: Peter Handke, Hugo Mujica, Emilio Lledó, José

Ángel Valente o David García Casado. Por otro lado, hay cierta prosa poética en algunos momentos, pero sin pretender ser un libro de poesía. Y tampoco es una narración donde el lector espere encontrar una historia conmovedora de personajes novelescos.

El Aprendiz de Lengua Extranjera es un personaje imaginario del cual nos interesa la experiencia y las situaciones vividas con o frente a la palabra. Es su exposición a la lengua lo que ha ido desarrollando las posibilidades de este escrito (p. 15). Se pretende un acercamiento estrecho a esa experiencia con la palabra y nos damos cuenta que somos palabra misma, lenguaje que continuamente nos roza. Esta es la experiencia de El Aprendiz de la Lengua Extranjera. Sabedor de un yo que se le escapa a su nuevo lenguaje, ansía ser acariciado y transformado por aquella lengua que no domina.

Digamos que el libro se sostiene bajo la tesis de que: el aprendizaje de una lengua extranjera supone una apertura y puesta en crisis de lo que somos. Supone un aprendizaje que incorpora al otro, al extraño que, por otra parte, se le reconoce como un sujeto precario como nosotros mismo. El aprendizaje, como situación apropiada para experimentar una transformación creativa, tras una toma de conciencia de lenguaje.

Escribe sobre la experiencia del aprendizaje de una lengua que no nos tiene y queremos ser de ella, no hablarla, sino que nos digamos en ella, este es el capítulo dedicado a lo que la palabra sabe de nosotros. Escribir es estar a la escucha de lo que la vida dice mientras nosotros transcurrimos por ella y la vida nos transita.

La relación de la palabra y la imagen es otro aspecto citado que por su condición de artista plástico interesa explorar. El trabajo realizado desde la plástica, desde la palabra tridimensional donde el material, la escala, el peso o el color de cada letra, supone un aspecto y matiz de cada palabra en el que no recabamos cuando se habla. La palabra esculpida o la imagen de la palabra es un aspecto de una mayor lentitud y espesor que ha hecho posible, también, la reflexión sobre el lenguaje (p. 16).

El lenguaje ligado al territorio es otro aspecto citado. Partir de un lugar es tener que utilizar, en ocasiones, otra lengua. Sin duda, el aprendiz de lengua extranjera se somete a la fisura que le provoca



el aprendizaje de otra lengua, experimentando en su propia carne la transformación que el aprendizaje de toda lengua conlleva. La lengua se expande igual que ampliamos el territorio a medida que lo habitamos. La lengua se conquista y nos hacemos con ella, la habitamos y cultivamos. En la relación con el territorio surge también el desarraigo. La idea de pertenencia y sus dificultades o adversidades está presente en el escrito, conscientes de que la lengua es un elemento que forja la identidad.

El aprendiz de lengua extranjera es el capítulo que da título al conjunto y en el que el autor habla de diferentes matices por los que pasa la persona que experimenta salir de su lengua para adentrarse en otra que no conoce ni domina.

Habla, el autor, del contexto, los que están en una misma situación, los que han experimentado el desplazamiento, o la experiencia de quien habiéndose desplazado permanece atrapado por un microcontexto del que le es imposible salir.

También menciona al otro que conversa, y en su conversar nos hace visibles. Recoge una mirada desde lo que supone enseñar una lengua extranjera y lo que es la interpretación o el ajuste de lo extranjero con lo propio.

De igual manera habla del sueño, de lo que supone soñar en la lengua extranjera como acto de transferencia entre el que sueña y el que habla, o es dicho en sueños.

Ha dedicado un apartado al silencio, tan pretendido y buscado como rechazado y alejado. Un silencio que, sin lugar a dudas, convoca junto al decir al que nos vemos obligados. Un silencio que construye y vuelve la mirada al sí mismo. Es, como digo, una auto-indagación de la relación con la palabra y una toma de conciencia con el lenguaje.

Nos relacionamos con la palabra porque somos palabra, lenguaje, verbo.

Todo ello ha supuesto un campo de experiencia sobre el que se han ido tejiendo estas reflexiones. Partimos de una contradicción, queremos acercarnos lo más posible a esa experiencia con la palabra y nos damos cuenta que somos palabra misma, lenguaje que continuamente nos roza. Difícilmente podemos observar lo que somos con la palabra porque somos uno, lenguaje mismo. Esta es la experiencia de El Aprendiz de la Lengua Extranjera. Sabe que es una nueva realidad donde le falta algo, la inclusión.

En el libro, también se dice, que posibilitar esta experiencia sobre el lenguaje ha supuesto un acercamiento para ver cómo se construía una subjetividad. No podemos olvidar tampoco que nuestra subjetividad se sujeta en la relación con el otro y también en todo aquello que se nos escapa al lenguaje y que es precisamente lo vital, lo que aún no ha tomado forma ni sentido, lo que aún no tiene nombre (p.13).

En el texto se ha pretendido dar cuentas de una autoobservación, contar como quien va encontrando evidencias y tejiendo para hacer crecer una subjetividad (p.14). El aprendizaje entonces se transforma en algo dinámico, en algo que no es un cúmulo de conocimientos, sino un reconocimiento de no saber, y no sabiendo, abrir la posibilidad de experimentar la transformación. Aprender ha de convertirse así en un acto de consciencia que incorpora lo creativo como un proceso de transformación constante. Aprender conlleva la puesta en crisis de lo que ya se sabe y con ello tiembla la identidad adquirida por la lengua materna, que no es sino el principio de igualdad.

Con el aprendizaje de la lengua extranjera abrimos la posibilidad de la diferencia, de que penetre el otro extraño que no dominamos. Nos sentimos así precarios, temblorosos, titubeantes. La palabra permanece abierta, intentamos recobrar la capacidad de transformación, la creatividad en un sentir de nuevo el significado de cada palabra (p.18). Buscar la extrañeza de nosotros mismos, abismarse en el lenguaje, en un decir que no se domina. Volveremos a ser torpes en el lenguaje. Buscamos la vivencia vibrante con la palabra de nuevo, el aprendizaje de la lengua extranjera como creatividad, sabiendo que el verbo crea comunidad.

El Aprendiz de Lengua Extranjera ha sido publicado dentro de la Colección Pensamiento de Arte Activo Ediciones.

El Aprendiz de Lengua Extranjera es el tercer libro de Juan Carlos Meana, quien en 2000 publicó “El Espacio entre las cosas” y en 2015 “La Ausencia Necesaria”. Meana también es autor de reseñas artísticas sobre diferentes exposiciones en la revista digital Frontera D. También ha publicado artículos de carácter investigador y docente en revistas nacionales e internacionales que se pueden consultar en su web personal www.juancarlosmeana.es.

FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Mikel Dufrenne

Universitat de València. Valencia, 2018. Col.lecció "Estètica & Crítica" nº 41. Proemio de Román de la Calle. Traducción de R. de la Calle, Carmen Senabre y Amparo Rovira. 528 páginas.



**MIKEL DUFRENNE.
FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA**

Reseña de Román de la Calle.

Catedrático emérito de la Universidad de Valencia.

Miembro de número de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

roman.calle@uv.es

Citación: De la Calle, R. (2018). Mikel Dufrenne Fenomenología de la Experiencia Estética. PUV. Universitat de València. Valencia, 2018. Col.lecció "Estètica & Crítica" nº 41. Un volumen de 528 páginas. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, nº 8, 217-225.

Mikel Dufrenne (Clermont-de-l'Oise, 9 de febrero 1910—París, 10 de junio 1995) defendía su tesis doctoral, en 1953, frente a un prestigioso tribunal, de excepcionales especialistas: Etienne Souriau (1892-1979), Gaston Bachelard (1884-1962) y Vladimir Jankélévitch (1903-1985). El tema de su ambiciosa investigación se centraba en la propuesta de una fenomenología de la experiencia estética. Ese mismo año aparecería, en dos volúmenes, en PUF, su fundamental *Phénoménologie de l'expérience Esthétique*, obra que ahora se reedita, en su versión castellana, con la admiración crítica y el respeto filosófico que este texto merece, convertido, efectivamente, en un clásico de la literatura estética contemporánea.

Es significativo que Dufrenne fuera tempranamente alumno del célebre Alain --Émile--Auguste Chartier (1868-1951)--, que era profesor en el liceo Henri IV de París. Alain, filósofo y periodista, era y es conocido por el seudónimo con el que firmaba sus artículos en prensa y también sus libros; de fuerte personalidad influyó en Dufrenne, como también lo había hecho con muchos de sus alumnos, tales como Raymond Aron (1905-1983), Simone Weil (1909-1943) o Georges Canguilhem (1904-1995).

La orientación docente que resolutivamente quiso hacer suya, desde muy pronto, condujo, asimismo, a Mikel Dufrenne a prepararse, como paso siguiente, en la prestigiosa École Normal Supérieur, finalizando tales estudios en el año 1929 y completando luego su trayectoria con la obtención del título de Agregado en Filosofía, ya en 1932.

Seguidamente, su inclinación investigadora se centró, de forma fundamental, en el ámbito de la estética filosófica, aunque proyectada, doblemente, tanto en torno a *la estructura de la obra de arte* como en las claves constitutivas de *la recepción estética*. En ambos casos, optó por profundizar, decididamente, en la orientación fenomenológica husserliana, aplicando, de manera prioritaria, los resultados de tal metodología al hecho artístico, pero también a la naturaleza y sus paisajes y a los objetos del entorno utilitario y cotidiano. De hecho, cabe subrayar, de manera global, que el pensamiento de Dufrenne irá evolucionando desde la reflexión estética sobre el arte, como impronta definitoria inicial, hacia una filosofía de la naturaleza.

Tras el paréntesis de la Segunda Guerra Mundial --en la que se alistó y cayó prisionero-- le encontramos preso en Alemania y estudiando la filosofía de Karl Jaspers (1883-1969) junto con su amigo Paul Ricoeur (1913-2005). Luego, una vez liberado, volverá, de nuevo, inmediatamente a sus investigaciones estéticas, de base esencialmente filosófica, adentrándose, por ejemplo, en textos de György Lukács (1885-1971) y Theodor Adorno (1903-1965), junto con los de Edmund Husserl (1859-1938).

Ampliará además sus estudios, interdisciplinariamente, sobre psicología, lingüística y comunicación, sin dejar tampoco de acercarse, con paralela constancia, al dominio de la cultura artística, testimoniando así sus intereses no solo en las artes plásticas y las artes visuales, sino también en la música y la literatura. De hecho, su mirada fenomenológica exigirá este constante diálogo aplicado, durante toda su trayectoria, con las distintas manifestaciones artísticas.

Investigación y docencia se materializarán en sus numerosas publicaciones y en su actividad como profesor, que ejercerá, desde 1953, en la Universidad de Poitiers (región de Nueva Aquitania) y, desde 1964 hasta 1974, en la Universidad de Nanterre (región de la Isla del Sena). Sumamente activo y entregado a sus especializados intereses de estética y filosofía del arte, colaboró, formó parte de los equipos de edición y también dirigió la prestigiosa *Revue d'Esthétique* (fundada en 1948), entre los años de 1960 a 1994 y presidió asimismo la *Société Française d'Esthétique*, desde 1971. Un dato que manifiesta elocuentemente el prestigio de Mikel Dufrenne, desde el seno de su especialidad, es que dicha sociedad ha estado presidida históricamente por figuras como Victor Basch (1863-1944), Charles Lalo (1877-1953), Raymond Bayer (1898-1959) y el ya citado Etienne Souriau, como antecedentes suyos, y por Marymonne Saison, desde 1994, como su sucesora en la responsabilidad del cargo. Nombres, pues, todos ellos imprescindibles, en la historia de los estudios estéticos propios del contexto francés.

Dufrenne había publicado, como ha quedado dicho, su *Fenomenología de la Experiencia Estética* en 1953, justo en el ecuador de su vida y ocupará el resto de su trayectoria investigadora en la ampliación del espectro de sus trabajos filosóficos y estéticos, surgidos en torno a esta aportación, fundamental en su propio itinerario.



Fig 1. Portada Dufrenne. Edición actual, lanzada en la feria del libro de 2018.

En *Publicacions de la Universitat de València* --agotada hace mucho tiempo ya la primera edición castellana de esta obra, aparecida también en Valencia, en el año 1981, gracias a la histórica (y hoy injustamente olvidada) editorial Fernando Torres, Colección "Aesthetica"-- se decidió reeditar nuevamente la publicación (solemnemente presentada en la feria del libro del año 2018) tras ser, de nuevo, revisada su versión castellana, e incluida en los fondos de la especializada Col.lecció "Estètica & Crítica". Colección, por cierto, galardonada por parte de la UNE (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) con el reconocimiento de ser votada, por un jurado independiente, como la "mejor colección universitaria" del momento (2015).

De hecho, el creciente interés que, durante la transición española se despertó por la estética y la filosofía del arte, benefició, sin duda, la fortuna crítica de esta obra. Tesis doctorales sobre este ámbito fenomenológico, aplicación del método en el dominio de la crítica de arte, docencia sobre el tema en varias universidades (en especial Valencia, Granada

y Santiago de Compostela, siguiendo sus textos) y nuevas investigaciones fueron objetivos paulatinamente consolidados.

Ampliamente agotada la publicación de esta obra clave de Mikel Dufrenne, 35 años después de que apareciera su primera edición castellana, se ha decidido ponerla de nuevo en circulación, en nuestro contexto cultural, desde el Servei de Publicacions de la Universitat de València.

Como reacción, principalmente ante los distintos tratamientos empiristas de raíz positivista y frente al marcado psicologismo, el método fenomenológico --tras Husserl-- supuso un replanteamiento fundamental. Una vuelta *a las cosas mismas* (*zu den Sachen selbst*), procediendo mediante la *Wesensintuition*, para captar su naturaleza general (su esencia) a partir de un caso particular, poniendo provisoriamente «entre paréntesis» --de modo reductivo-- no sólo la existencia misma del objeto que se estudia, sino también todo el bagaje de virtuales conocimientos y experiencias previas, a él adscribibles, con el fin de «dejar surgir» tan sólo lo que en cuanto puro fenómeno se hace presente a la conciencia, como *centro referencial de la intencionalidad*.

El pensamiento estético no tardó en percatarse de que aquel enfoque, que subrayaba metodológicamente el carácter intencional de la conciencia y la intuición esencial de los fenómenos, podía ser un adecuado camino para desarrollar sus propias investigaciones, dada la singular relevancia y el especial énfasis que la *relación objeto-sujeto* asumía dentro de esa perspectiva.

Los hechos estéticos y su problemática quedarán así, como es lógico, «reducidos» --aunque no perentoriamente--, desde las coordenadas fenomenológicas, al interés que los objetos correspondientes despierten, en tanto que catalizadores intencionales de los diversos procesos que los sujetos, frente a ellos, desarrollan.

En este sentido la Estética fenomenológica será prioritariamente de base objetivista, y a partir de tales posibilidades se atenderá a la descripción de la estructura de las obras, a la investigación de su rela-



Fig. 2. Portadas del Dufrenne. Primera edición, Valencia 1981. Fernando Torres editor. Diseño de las portadas: Jorge Ballester.

ción de aparecer (*Erscheinungsverhältnis*), así como al análisis del acto propio de la experiencia estética, coronándose el programa –según los casos– con un decantamiento ontológico (tácito o explícitamente formulado) y/o con una virtual dimensión axiológica.

Desde este contexto, en el que al término «fenomenología» subyace, actualmente, una noción genérica, que indica no tanto –ni exclusivamente– un *método sistemático*, sino más bien una *amplia orientación*, cabe encontrar también múltiples enlaces con otras modalidades de investigación.¹ Pero al margen incluso de esta flexibilidad metodológica, que nos llevaría a rastrear y descubrir planteamientos, de algún modo afines o conexiones diversas con otras opciones, justo es subrayar –por su propia significación– el peso específico de la nómina de pensadores que han accedido, desde las coordenadas fenomenológicas, al ámbito de la Estética, entre los que

cabe destacar figuras relevantes como Moritz Geiger (1880-1937), Nicolai Harman (1882-1950), Roman Ingarden (1893-1970), Mikel Dufrenne, Guido Morpurgo Tagliabue (1907-1997) o Dino Formaggio (1914-2008) entre otros.²

A este respecto, la diversificada actividad filosófica de M. Dufrenne (París, 1910-1995) se ha movido, con personal holgura y propia iniciativa, dentro del amplio marco general, ya indicado, constituido por los planteamientos fenomenológicos, aproximándose muy especialmente a lo que, cabría calificar –en el seno de la «fase francesa» de esta orientación del pensamiento– como opción existencial.

En efecto, entre la «fenomenología trascendental» específicamente husserliana y la posterior «fenomenología hermenéutica», Dufrenne opta claramente por seguir más de cerca –aunque introduciendo oportunos recursos– las líneas establecidas a este fin

por J. P. Sartre (1905-1980) y M. Merleau-Ponty (1908-1961), admitiendo que si el quehacer fenomenológico consiste básicamente en la «descripción que apunta a una esencia, entendida ésta, en sí misma, como significación inmanente al fenómeno y dada en él», sin embargo, este descubrimiento de la esencia hay que conseguirlo paulatinamente «por un paulatino desvelamiento y no por un salto radicalizado de lo conocido a lo desconocido. Debiendo aplicarse la fenomenología antes que nada a lo humano ya que la conciencia es conciencia de sí: y ahí radica el modelo del fenómeno, en el aparecer como aparecer del sentido en sí mismo».

Fiel a tal presupuesto existencial –aunque sin desdeñar otros supuestos complementarios como tendremos ocasión de constatar– M. Dufrenne ha centrado sus numerosas investigaciones principalmente en tres dominios (así como en sus mutuas intersecciones complementarias):

a) El ámbito de la Estética: *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), *Le Poétique* (1963), *Esthétique et Philosophie* (1967-1976), *Art et Politique* (1974), *L'œil et l'Oreille* (1987).

b) La Antropología filosófica: *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence* (1947),³ *La personnalité de base, un concept sociologique* (1953), *Pour l'homme: Essai* (1968).

c) La Filosofía: *La Notion d'a priori* (1959), *Language and Philosophy* (1963), *L'inventaire des a priori* (1981).

Así como también otra serie de obras, tales como *Jalons* (1966), que recoge y unifica un conjunto de ensayos o *Subversión / Perversion* (1977),⁴ lo cual nos puede dar una idea aproximada de su amplia e intensa personalidad filosófica.

Desde las coordenadas de este comentario-reseña, hemos de ser conscientes de que el análisis del *hecho artístico* –entendido *lato sensu* como complejo proceso, condicionado interna y externamente por múltiples dimensiones y constituido por diversos elementos y subprocesos– se presenta ante el investigador como una ardua tarea *interdisciplinar*, que obliga a admitir, en consecuencia, como punto de partida insoslayable, la disparidad de enfoques que comporta, así como la posibilidad de ser asumido objetivamen-

te desde muy distintas opciones metodológicas. En este sentido, es obvio constatar que objeto y método mutuamente se codeterminan y matizan.

En su estudio en torno a la experiencia estética, Mikel Dufrenne delimita puntualmente cuál va a ser el área abarcada por su singular descripción fenomenológica y cuál su objetivo fundamental. De hecho, Dufrenne se marca como meta el desarrollo de una *crítica de la experiencia estética*, y en función de tal planteamiento irá presentándonos, sistemáticamente, los apartados necesarios que preceden –y conducen– al fin propuesto. Quizás aquí radique la auténtica clave de lectura –y de escritura– de este destacado texto, ya histórico.

Dejando a un lado el problema de la instauración de la obra de arte –de la constitución del objeto artístico– y poniendo, en principio, toda su atención tanto sobre «el sentido» propio como sobre «las condiciones» que hacen posible el tipo de experiencia que el sujeto contemplador dialécticamente desarrolla, Dufrenne deberá abordar en la primera parte de su trabajo una minuciosa labor descriptiva para perfilar, de entrada, la noción misma de objeto estético, fenomenológicamente entendido,⁵ en relación a la obra de arte (así como los requisitos que su virtual ejecución o interpretación supone, su interrelación con el público y su concreta especificidad frente a otras categorías de objetos y seres) y además destacará asimismo dos cuestiones básicas y cruciales: «la mundanidad del objeto estético» y su propio estatuto existencial, es decir su particular «modo de ser».⁶

Sin embargo, para introducirse definitivamente en el estudio de la experiencia estética, necesitará abordar, antes y con solidez, el análisis de la organización objetiva de la obra de arte, en cuanto que totalidad estructurada y potencial instauradora de sentido. A ello dedicará la parte segunda del trabajo, «regresando» de la descripción del *objeto estético* a la obra, haciendo insistente hincapié en la correlación objeto / sujeto, que ineludiblemente subyace a toda experiencia estética. Por otra parte, partiendo a su vez de dos concretos estudios --uno en relación a la obra musical y otro referido a la obra pictórica (como prototipos respectivos de las artes temporales y espaciales)--, propone un perfil general de la estructura de la *obra de arte*, en la que distingue metodológicamente tres niveles: el del *dato sensible*, el del problema de *la representación* y el de *la expresión*.⁷

El análisis planteado por Dufrenne evidencia, pues, desde sus propios esquemas iniciales, la importancia que concede a lo que podríamos denominar, utilizando los términos de Roman Jakobson, la «función poética» de la obra,⁸ y que tanto ha sido tenida en cuenta *avant la lettre*, por la escuela semántica norteamericana.⁹ En esa línea de cuestiones, la *apoteosis de lo sensible*, la *hipóstasis del significante*, la *autorreflexividad* como autorreferencia o el *valor presentativo* de la obra serán definitivamente otros tantos rasgos convergentes, rastreados, de manera metódica, a partir de estrategias fenomenológicas, como índices constitutivos de una particular axiología estética, que se irán luego incrustando progresivamente, además, en una opción ontológica, de marcada raíz hegeliana.

Entre la realidad del «en-sí» y el funcional «paranosotros», el objeto estético aparecerá no sólo como un «en-sí-para-nosotros», sino *como* un «para-sí», con un sentido intrínseco, organicista y entitativo, que llevará a Dufrenne al juego metafórico de calificarlo, incluso, de «cuasi objeto».

De este modo, la clave metodológica se va paulatinamente desvelando: Mikel Dufrenne, poniendo a punto la descripción fenomenológica, avanza sus intenciones de desarrollar un análisis trascendental, para abordar y penetrar finalmente, como colofón, en el ámbito de lo propiamente ontológico.

Cuando, en la tercera parte del libro, se entra propiamente en la «fenomenología de la experiencia estética», se arranca para su recapitulación de la división ya apuntada en el análisis de la estructura de la obra, con el paralelo fin de ir estudiando los correspondientes niveles experienciales: *presencia*, *representación* y *reflexión*.

De este modo, se consigue correlacionar los momentos de la experiencia estética con los respectivos estratos – es decir, la estructura– de la obra. Dufrenne matiza así, con sorprendente maestría, conceptos como el de «imaginación» y el de «sentimiento» (además del fenómeno perceptivo y reflexivo), hasta llegar a la noción de profundidad, en la que objeto y sujeto se refuerzan correlativamente, dando lugar a la densidad e intensión estética de base antropológica y aspiraciones ontológicas,¹⁰ que nuevamente apuntan hacia el carácter organicista (*cuasi-objeto*) de la propia obra.

La experiencia estética supone a la vez, como condición y como rasgo delimitador, el mantenimiento, por parte del sujeto, de una determinada *actitud estética*, que Dufrenne diferenciará –definiéndola– de otras respectivas actitudes (de utilidad, de agradabilidad, de conocimiento, de volición o de amabilidad). Con ello se habrá concluido tanto el estudio del objeto como del sujeto, así como sus específicas correlaciones en el ámbito estético. Pero, sin embargo, faltará además, hábilmente, coronar el trabajo desde una perspectiva crítica, apelando a la posible constitución de una estética pura y al apuntalamiento de la significación ontológica de la experiencia estética.

Este será el objetivo de la cuarta y última parte del trabajo desarrollado por Dufrenne en esta obra. El problema de los *a priori*¹¹ toma en este contexto un giro muy especial: se trata de determinar los factores apriorísticos de la afectividad, en cuanto que perfilan precisamente la relación básica sujeto / objeto. Y ello porque –en una triple determinación– el *a priori* es «en el objeto» aquello que lo constituye como tal (por ello es constituyente); a la par que es «en el sujeto» lo que posibilita una cierta capacidad de abrirse al objeto y predeterminar, así, su aprehensión, hecho este que de algún modo conforma al propio sujeto (por ello es existencial), y, a su vez, el mismo *a priori* puede ser objeto de conocimiento (también *a priori*).

Si, pues, el *a priori* califica conjuntamente al objeto y al sujeto, y especifica su reciprocidad, será posible determinar tales estructuraciones apriorísticas, según las formas de relación desarrolladas entre el sujeto y el objeto.¹²

M. Dufrenne rastreará, puntualmente, las *formas a priori* en los tres niveles ya subrayados tanto en la estructura de la obra como en la fenomenología de la experiencia estética, es decir en la presencia, la representación y el sentimiento, cuando «a cada aspecto del objeto vivido, representado o sentido corresponda, simétricamente, una actitud del sujeto, en cuanto que viviente, pensante y sintiente». Con ello el alejamiento de los supuestos kantianos se evidencia y ensancha, diferenciando unas formaciones apriorísticas corporales (Merleau-Ponty), otras en relación a la representación, que determinan la posibilidad de un conocimiento (Kant), y, en tercer lugar, en conexión al sentimiento, se hallarían los *a*

priori afectivos, capaces de abrir un mundo vivido y sentido en la propia profundidad personal del sujeto.

Sobre todo ello, apuntará la posibilidad de conformar una estética pura, que discierna y recense tales a priori de la afectividad¹³, en cuanto categorización determinante de la Estética.

Pero establecido, puntualmente, el corpus apriorístico afectivo, en la interconexión sujeto / objeto, Dufrenne prioritariamente decantará su significación y su alcance, una vez más, hacia el ámbito ontológico: «el a priori no puede ser a la vez una determinación del objeto y una determinación del sujeto, a no ser que sea una propiedad del ser, anterior a la vez al sujeto y al objeto, haciendo, por ello, precisamente posible la afinidad del sujeto y del objeto».¹⁴

De esta manera, el dominio estético, fundado en el nivel existencial del sujeto y en el rango *cosmológico* del objeto, se corona, a su vez, con el nivel *ontológico*. El ámbito del ser asume así los esfuerzos de una metodología fenomenológica, que atendiendo a la obra y a la experiencia estética, transita por las coordenadas categoriales –apriorísticas–, para apuntar al desarrollo de una peculiar *Ontoestética*, cuando menos discutible, por el ambiguo e hipotético modo en que se desarrolla.

Sin embargo, justo es reconocer que el trabajo efectuado por Dufrenne, en esta investigación, consigue valiosas descripciones y fundados análisis, tanto en relación con el objeto estético, como respecto a la experiencia y la actitud que lo hacen posible, en la dialéctica comunicativa, que se establece entre el sujeto contemplador y la obra de arte.

Este texto –ya clásico– ha supuesto, por tanto, en múltiples aspectos, un aporte fundamental a la historia del pensamiento estético contemporáneo. Y su versión castellana siempre se hizo –en este sentido– necesaria y obligatoria, al igual que sucedió con otros muchos trabajos, también básicos para la Estética contemporánea, que han sido y aún siguen siendo injustificadamente marginados.

Román de la Calle.

NOTAS

¹ Cfr. Morpurgo Tagliabue *La Estética contemporánea*, versión castellana de A. Pirk & R. Pochtar. Editorial. Losada, Buenos Aires 1971, p. 483.

² Además de Antonio Banfi (1886-1957), Karl Jaspers (1883-1969), Martin Heidegger (1889-1976) Jean Paul Sartre (1905-1980), y, en otras coordenadas diversas, Max Bense (1910-1990), S.C. Pepper o Claude Piguet (1961). Entre nosotros, quizás Camón Aznar (1898-1979), con *El arte desde su esencia* (Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1968), haya sido, en su momento, el representante inicial más destacado.

³ Trabajo realizado en colaboración con Paul Ricoeur (1913-2005).

⁴ Igualmente ha publicado numerosos ensayos en la *Revue d'Esthétique*, que codirigió junto con Étienne Souriau y Olivier Revault d'Allonnes. Para una bibliografía más completa puede consultarse *Vers une esthétique sans entrave*, París, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, n.º 931, 1975, pp. 143 y ss., recogida por Lise Bovar. Se trata de una colección de textos de varios autores ofrecidos como homenaje al propio M. Dufrenne. También pueden consultarse: Maryvonne Saison (Coord.) *Mikel Dufrenne et les Arts*. Departament Philosophie. Univ. Paris Ouest. Col. Le Temps Philosophique, 1998. A. P. Pita *Experiencia estética como experiencia do mundo. A estética segundo Mikel Dufrenne*. Campo de Letras. Porto, 1999. J. B. Dussert & Adnen Jdey (Direc.) *Mikel Dufrenne et l'Esthétique. Entre Phénoménologie et Philosophie de la Nature* P. U. R. Rennes, 2016. El número 30 de la *Revue d'Esthétique*, bajo la coordinación de Dominique Noguez, *Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre*. 1997, es un homenaje a su obra y personalidad.

⁵ Para una breve pero interesante puntualización, «paralela» a la de Dufrenne, puede consultarse la relación establecida por Roman Ingarden entre *objeto artístico y objeto estético*. Cfr. «Artistic and Aesthetic Values», *The British Journal of Aesthetics*, vol. IV, n.º 3, 1964, pp. 198-213. Existe versión castellana de S. Mastrángelo en ed. Fondo de Cultura Económica, México 1976, en el colectivo titulado *Estética* prologado y editado por Harold Osborne.

⁶ Las puntualizaciones que, frente a la fenomenología, realiza a este respecto Etienne Gilson en *Pintura y Realidad* (versión castellana de M. Puentes, editorial Aguilar, Madrid 1961) pueden aclarar la presente problemática como evidente contrapunto polémico.

⁷ Indudablemente la influencia de Étienne Souriau sobre los planteamientos de M. Dufrenne, en relación a la estructura de la obra, es digna de tenerse en cuenta. *Cfr. La correspondencia de las artes*, versión castellana de M. Nelken, edición del Fondo de Cultura Económica, México, 1965, parte tercera «Análisis existencial de la obra de arte».

⁸ *Cfr. Roman Jakobson Essais de linguistique générale*, París, ed. Minuit, 1963, cap. XI. Existe versión castellana homónima en dos volúmenes en ed. Seix Barral y Siglo XXI.

⁹ Figuras representativas a este respecto son Susanne Langer, Charles Morris o I. A. Richards.

¹⁰ Pueden descubrirse los claros ecos de la «idoneidad formal subjetiva» kantiana hábilmente replanteados en un contexto y alcance diferentes.

¹¹ Esta cuestión de los *apriori* interesará ampliamente a Dufrenne. Pueden consultarse, además del texto de 1959 ya citado (*La notion d'a priori*), el trabajo precedente «Significations des apriori», publicado en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 1955 y la investigación posterior *L'inventaire des a priori* (1981).

¹² *Cfr* Vol. 11, cap. 1 de la parte cuarta.

¹³ «Diremos que una cualidad afectiva es un *a priori* cuando, expresada por una obra, es constituyente del mundo del objeto estético y, a la vez, sirviendo ello de verificación, puede ser captada -sentida- independientemente del mundo representado, de la misma forma en que Kant afirma que podemos concebir un espacio o un tiempo sin objeto», *Ibid.*, epígrafe 3.º, cap. L, parte IV.

¹⁴ *Ibid.*, vol. 11, parte cuarta, cap. 4.º, epígrafe

Consejo editorial

Editor

Departamento de Dibujo.
Facultad de Bellas Artes de Valencia.
Universitat Politècnica de València.

Director

Carlos Martínez Barragán.

Consejo Asesor

Román de la Calle.
José Gijón Puerta.
Miguel Molina Alarcón.
Tomás Pérez Vejo.
Jesús Rubio Lapaz.
Francisco Salvador Ventura.

Editores adjuntos

Guillermo Cano Rojas.
Pablo García Sempere.

Consejo de Redacción

Lucía Ayala.
Pilar Cano.
Bibiana Collado Cabrera.
Francisco Javier Franco.
Ángel García Roldán.
Antonio Martínez Pérez.
Andrés Navarro.
Joaquín Peña-Toro.
David Serrano León.

Consejo Científico Internacional

Curtis Bauer.
Javier Bello.
Miguel Dávila.
Pilar Escanero de Miguel.
Oscar Lapeña.
Joao Mascarenas.
Antonio Méndez Rubio.
Mercedes Montoro Araque.
Aixa Portero de la Torre.
Henar Riviére Ríos.
Begoña Pozo.
Sandra Santana.

Consejo Editorial

Antonio Alcaráz Mira.
Francisco Berenguer Frascés.
Amaparo Berenguer Waiden.
Xavier Mas Barberá.
Jose Ramón Bertomeu Sánchez.
Arturo Miranda Videgaray.
Carlos Plasencia Climent.
María Isabel Pleguezuelos Rodríguez.
María Felicia Puerta Gómez.
Miguel Vidal Ortega.

Equipo de diseño y maquetación

Ana Ferriols Montañana
Víctor Bellver Marín
Luis Morcillo Muñoz

sonda 
Investigación en Artes y Letras

Editorial

Edita: Departamento de Dibujo.
Facultad de Bellas Artes de Valencia.
Universitat Politècnica de València.
<http://www.depdib.upv.es/>
Lugar de edición: Valencia, España.
ISSN: 2254-6073



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



departament de Dibuix
Universitat Politècnica de València